

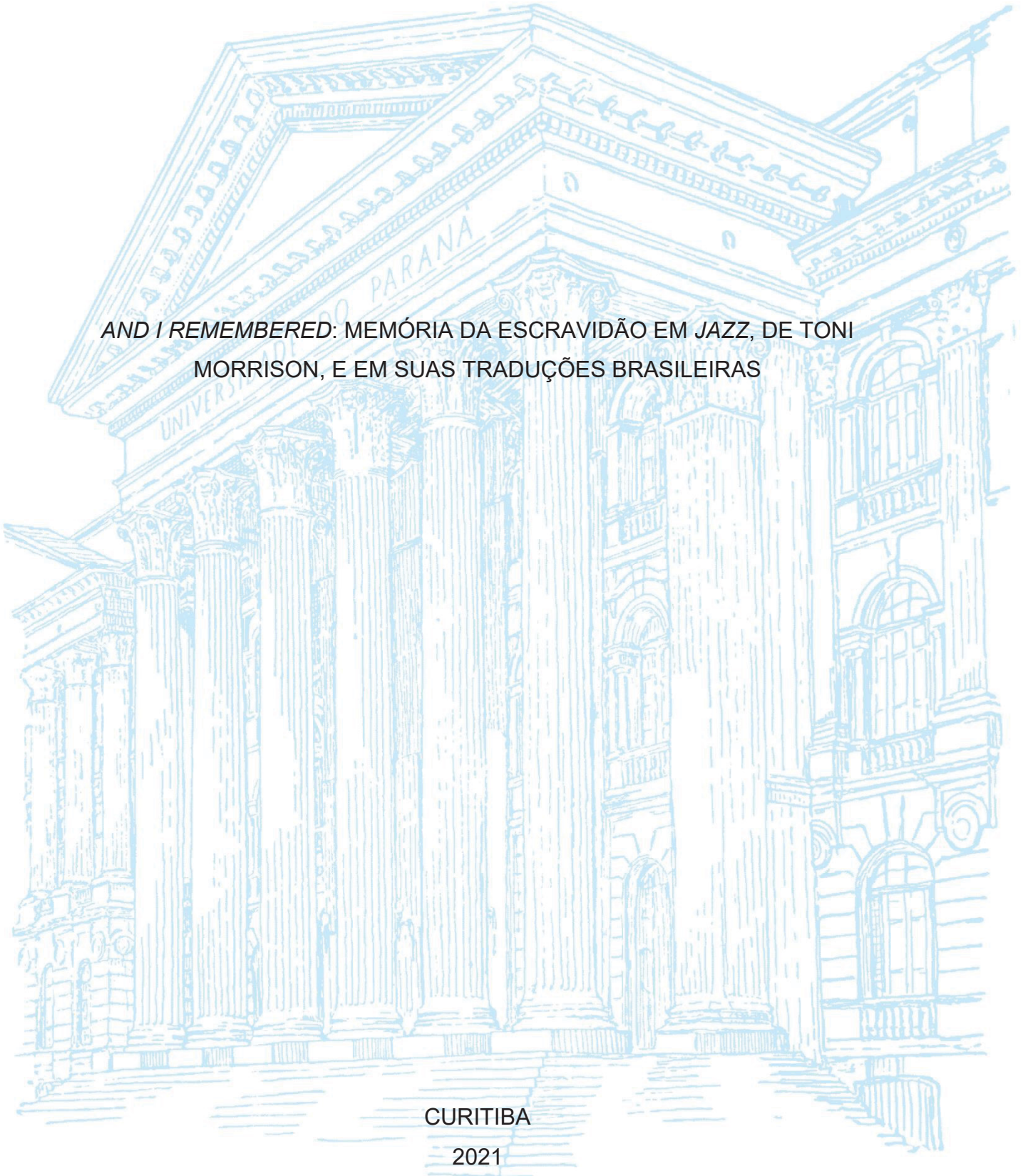
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

PRILA LELIZA CALADO

*AND I REMEMBERED*: MEMÓRIA DA ESCRAVIDÃO EM JAZZ, DE TONI  
MORRISON, E EM SUAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS

CURITIBA

2021



PRILA LELIZA CALADO

*AND I REMEMBERED*: MEMÓRIA DA ESCRAVIDÃO EM JAZZ, DE TONI  
MORRISON, E EM SUAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Calado, Prila Leliza

*And I remembered* : memória da escravidão em *Jazz*, de Toni Morrison, e em suas traduções brasileiras. / Prila Leliza Calado – Curitiba, 2021.

Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza

1. Morrison, Toni. *Jazz*. 2. Memória coletiva. 3. Escravidão – Estados Unidos. 4. Tradução e interpretação. 5. Literatura americana. I. Souza, Marcelo Paiva de, 1971. II. Título.

CDD – 813

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **PRILA LELIZA CALADO** intitulada: "**And I remembered**": **memória da escravidão em Jazz, de Toni Morrison, e em suas traduções brasileiras**, sob orientação do Prof. Dr. MARCELO PAIVA DE SOUZA, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 26 de Novembro de 2021.

Assinatura Eletrônica

26/11/2021 22:38:17.0

MARCELO PAIVA DE SOUZA

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

26/11/2021 17:21:48.0

JUNIA CLAUDIA SANTANA DE MATTOS ZAIDAN

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO)

Assinatura Eletrônica

26/11/2021 18:11:41.0

LUANA FERREIRA DE FREITAS

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ - UFC)

Assinatura Eletrônica

26/11/2021 18:39:00.0

WALTER CARLOS COSTA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA)

Assinatura Eletrônica

28/11/2021 20:18:14.0

STELAMARIS COSER

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO)

Assinatura Eletrônica

26/11/2021 17:24:20.0

MARIA APARECIDA FERREIRA DE ANDRADE SALGUEIRO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO)

Dedico esta tese a minha mãe, Maria Izabel Rodrigues, e a meu pai, Arivonil Calado, grandes incentivadores de meus estudos desde cedo.

À professora Lillian Virginia Franklin DePaula (*in memoriam*).

## AGRADECIMENTOS

Começo agradecendo principalmente a Deus, causa primeira de todas as coisas, pela oportunidade de viver, mais uma vez, uma jornada neste mundo.

Agradeço imensamente à minha família, Maria Izabel Rodrigues (mãe), Arivonil Calado (pai), Billy Nicolás Calado (irmão), Sueli Rodrigues (tia), por todas as palavras de apoio, incentivo, pela torcida e por todos os cuidados nos momentos difíceis. Sem vocês o caminho seria muito mais difícil.

Agradeço profundamente a Clebson Luiz Veber, meu marido, companheiro, amigo, que com tantos conselhos e muita paciência me ajudou, incentivou a viajar para o período sanduíche, segurou a barra enquanto eu estava fora e nunca deixou de me animar. Obrigada pelos conselhos, por ver oportunidades onde eu não veria. Com você me sinto sempre pronta a continuar.

Agradeço infinitamente a Marcelo Paiva de Souza, meu orientador, professor, conselheiro, guia, por cada ideia, desde a primeira reunião, cada sugestão, cada luz no fim do túnel que sem dúvida construíram esta tese comigo. Não há como te agradecer o suficiente. Obrigada por todas as orientações (presenciais enquanto deu, remotas durante a pandemia), por cada e-mail que nunca ficou sem resposta, por cada “Prila, diga como você está, mande notícias.”, por me colocar em contato com a professora Lillian e pelo incentivo para o período sanduíche. Foi uma honra para mim ter seu acompanhamento durante esses quatro anos. Dziękuję bardzo!

Agradeço aos Coordenadores da Pós-Graduação em Letras da UFPR, Maurício Mendonça Cardozo e Caetano Waldrigues Galindo, por sempre fornecerem as informações aos discentes de forma objetiva e clara; e especialmente a Thais Mannala, secretária do programa, pela competência e agilidade em todas as situações em que a contactei.

Agradeço à CAPES pela bolsa do Programa de Internacionalização, que me permitiu viajar para os Estados Unidos e, na State University of New York/Binghamton University, ter acesso a inúmeras fontes de referência que certamente enriqueceram este trabalho, além de me possibilitar realizar uma instigante pesquisa de campo.

Agradeço à professora da SUNY/BU Luíza Franco Moreira, que me aceitou como aluna visitante, me recebeu tão gentilmente em Binghamton, me orientou e deu suporte mesmo durante os dias mais temerosos da pandemia de COVID-19. Agradeço

também ao professor de Cultura e Tradução da SUNY/BU, Tarek Shamma, pelo acolhimento em sua turma e pelas aulas tão produtivas.

Agradeço carinhosamente à professora Lillian Virginia Franklin DePaula (*in memoriam*), por sua imensa generosidade em me colocar em contato com a SUNY/BU, sem nem mesmo me conhecer pessoalmente.

Agradeço a Rejane Valvano Silva, a Luiz Couceiro e ao pequeno Fernando por me acolherem como parte da família em Binghamton e tornarem os meus dias menos solitários e mais alegres durante a pandemia de COVID-19.

Agradeço ao professor Dr. Walter Carlos Costa e à professora Dra. Junia Cláudia Santana de Mattos Zaidan, pela leitura cuidadosa e pelas contribuições importantes que fizeram durante o exame de qualificação desta tese. Agradeço também por, juntamente com as professoras Dra. Luana Ferreira de Freitas, Dra. Maria Aparecida Ferreira de Andrade Salgueiro, Dra. Isabel Cristina Jasinski e Dra. Stelamaris Coser terem aceitado fazer parte da banca de defesa deste trabalho.

Agradeço a todas as minhas professoras e todos os meus professores que, de alguma maneira, contribuíram para a minha formação, permitindo-me chegar até aqui.

Agradeço a José Rubens Siqueira pela entrevista concedida.

Agradeço especialmente a minhas parceiras de trabalho, Iara Maria Bruz e Juliana da Silva Passos, por me substituírem nas aulas de nosso curso enquanto eu estava fora; por entenderem as muitas vezes em que precisei me ausentar das tomadas de decisões e por me escutarem e aconselharem desde o início. Jamais esquecerei; contem comigo sempre.

Agradeço o apoio dos demais colegas de colegiado do Curso Superior de Tecnologia em Secretariado do SEPT/UFPR, em particular Zélia Freiburger e Anna Paula Zanine Koslinski. Agradeço também a Adriana Cristina Sambugaro de Mattos Brahim pela preocupação enquanto eu estava fora e em vários outros momentos e a Phelipe de Lima Cerdeira pelas dicas para o período sanduíche.

Agradeço a Alessandra Chinasso Machado e a Daniel da Silva Lima, por me ajudarem nos momentos de crise.

Agradeço a Rafael Stonoga e a Emanuelle Milek pelas trocas de ideias, conversas e incentivos.

Agradeço à colega de doutorado Janice Inês Nodari pelo compartilhamento de livros e sugestões.



“I tell my students: when you get these jobs that you have been so brilliantly trained for, just remember that your real job is that if you are free, you need to free somebody else. If you have some power, then your job is to empower somebody else. This is not just a grab-bag candy game.”

**Toni Morrison**



## RESUMO

Este trabalho objetiva analisar, à luz dos Estudos da Memória (ASSMANN, 2011; ROTHBERG, 2009), as duas traduções por ora publicadas no Brasil do romance *Jazz* (1992), da escritora Toni Morrison. Intenta-se verificar o embricamento entre memória cultural da escravidão estadunidense e construção ficcional e suas versões para a língua portuguesa, considerando as especificidades da linguagem e da estrutura do romance, concomitantemente à questão da transmissão da memória no texto traduzido. A presente pesquisa justifica-se pela contribuição que tenta oferecer aos Estudos da Tradução no Brasil (em particular às pesquisas sobre tradução de prosa de ficção), bem como aos estudos dedicados à fortuna tradutória da obra de Morrison. Buscando evidenciar o complexo papel do artista (a escritora, os tradutores) e da arte (literatura, tradução e música) no terreno da memória, objetiva-se examinar o importante espaço que a tradução literária assume – ou deveria assumir – como *medium* para a disseminação multidirecional da memória cultural do trauma histórico nas sociedades. Ressalta-se que *Jazz* integra o projeto declarado da autora de escrever como forma de resistência às relações de poder impostas a milhares de afrodescendentes pelo modelo colonial que vigorou não só na América do Norte, mas em todo o continente americano. Procura-se, portanto, ouvir os ecos dessas experiências históricas nas traduções de *Jazz* disponíveis no Brasil, tanto mais ao levarmos em consideração que nossa sociedade também sofreu e ainda sofre com as consequências que a instituição da escravatura nos impôs. Reflexões teóricas acerca da sobrevida e sobrevivência dos textos (BRODZKI, 2007) proporcionada pela atividade tradutória também embasam as análises, que se concentram nas traduções realizadas por Evelyn Kay Massaro, publicada pela editora Best Seller, em 1992, e por José Rubens Siqueira, publicada pela Companhia das Letras, em 2009. Investigando como o trabalho dos tradutores e os projetos editoriais das editoras desempenham a função de disseminar a memória cultural da escravidão estadunidense no polo receptor brasileiro, o trabalho pauta-se por diretrizes da crítica da tradução (BERMAN, 2007; 2009a; 2009b) e da descrição de traduções (LAMBERT & VAN GORP, 2011). Exploram-se os paratextos das duas traduções (capas, contracapas, orelhas, notas do tradutor, prefácio), a trajetória profissional dos tradutores e o histórico das editoras. Na sequência, analisam-se as soluções adotadas em relação a ocorrências do *African American Vernacular English* (AAVE) no texto de partida e suas correspondências nos textos de chegada. Além disso, dá-se atenção aos aspectos socioculturais que o gênero musical *jazz* assumiu desde o período escravagista e de que forma esses aspectos afloram (ou não) nas traduções em exame. Exploram-se, por fim, ensaios, palestras e discursos de Morrison, recém-traduzidos no Brasil, haja vista sua importância como ativista firmemente engajada contra a segregação racial e as desigualdades sociais e de gênero em seu país – lado da escritora ainda pouco conhecido do grande público brasileiro.

Palavras-chave: Memória Cultural. Memória Multidirecional. Tradução. Escravidão. Toni Morrison.

## ABSTRACT

This work aims to analyze, in the light of the Memory Studies (ASSMANN, 2011; ROTHBERG, 2009), the two translations of the novel *Jazz* (1992), by the American writer Toni Morrison, published in Brazil. It is intended to verify the overlap between cultural memory of North American slavery and fictional construction and its versions for the Portuguese language, considering the specificities of the language and structure of the novel, concomitantly with the issue of memory transmission in the translated text. This research is justified by the contribution it tries to offer to Translation Studies in Brazil (in particular to research on the translation of fictional prose), as well as to studies dedicated to the translation of Morrison's work. Seeking to highlight the complex role of the artist (the writer, the translators) and art (literature, translation, and music) in the field of memory, the objective is to examine the important space that literary translation assumes – or should assume – as a medium for multidirectional dissemination of cultural memory of historical trauma in societies. It is noteworthy that *Jazz* is part of the author's declared project of writing as a form of resistance to the power relations imposed on thousands of Afro-descendants by the colonial model that prevailed not only in North America, but throughout the American continent. We seek, therefore, to hear the echoes of these historical experiences in the translations of *Jazz* available in Brazil, especially when we consider that our society has also suffered and still suffers from the consequences that the institution of slavery has imposed on us. Theoretical reflections on the “life after death and life after life” of texts (BRODZKI, 2007) provided by the translation activity also support the analyses, which focus on the translations carried out by Evelyn Kay Massaro, published by Best Seller, in 1992, and by José Rubens Siqueira, published by Companhia das Letras, in 2009. To investigate how the work of translators and the editorial projects of publishers play the role of disseminating the cultural memory of US slavery in the Brazilian receiving pole, the work is guided by translation criticism guidelines (BERMAN, 2007; 2009a; 2009b) and the description of translations (LAMBERT & VAN GORP, 2011). The paratexts of the two translations are explored (covers, back covers, flaps, translator's footnotes, preface), the professional background of the translators and the background of the publishers. Next, the solutions adopted in relation to occurrences of *African American Vernacular English* (AAVE) in the source text and their correspondences in the target texts are analyzed. Furthermore, attention is given to the sociocultural aspects that the jazz musical genre has assumed since the slavery period and how these aspects surface (or not) the translations under examination. Finally, Morrison's essays, lectures and speeches recently translated in Brazil are explored, given her importance as an activist firmly engaged against racial segregation and social and gender inequalities in her country – a writer's profile still little known by great part of the Brazilian readers.

Keywords: Cultural Memory. Multidirectional Memory. Translation. Slavery. Toni Morrison.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - PROTESTOS NA CIDADE DE BINGHAMTON, NY .....	25
FIGURA 2 - RECORTE DE JORNAL SOBRE MARGARET GARNER.....	31
FIGURA 3 - LOCAL ONDE ERA O ESTÚDIO DE JAMES VAN DER ZEE, NO HARLEM.....	65
FIGURA 4 - <i>SPECIAL OCCASION, 1935</i> .....	66
FIGURA 5 - <i>PORTRAIT OF A COUPLE, 1930</i> .....	66
FIGURA 6 - <i>MARCUS GARVEY, GEORGE MARKE AND PRINCE TOVALOU-HOUÉNOU, 1924</i> .....	67
FIGURA 7 - <i>POSING AT THE BEACH, 1925</i> .....	67
FIGURA 8 - <i>MOTHER AND CHILDREN, 1930</i> .....	67
FIGURA 9 - ANÚNCIO DE CANÇÃO COMPOSTA EM 1895 POR ERNEST HOGAN, COMEDIANTE AFROAMERICANO .....	68
FIGURA 10 - CAPA DE LIVRO INFANTIL (1870) .....	68
FIGURA 11 - PROPAGANDA DE SABONETE .....	69
FIGURA 12 - INTERIOR DO MEMORIAL.....	99
FIGURA 13 - PLACAS DOS CONDADOS.....	100
FIGURA 14 - DESFILE DOS <i>HARLEM HELLFIGHTERS</i> EM MANHATTAN .....	105
FIGURA 15 - A BANDA DO 369º. REGIMENTO DE INFANTARIA DO EXÉRCITO AMERICANO.....	105
FIGURA 16 - A LINHA <i>MASON-DIXON</i> .....	140
FIGURA 17 - CAPA DE <i>JAZZ</i> , EDITORA BEST SELLER.....	172
FIGURA 18 - CONTRACAPA DE <i>JAZZ</i> , EDITORA BEST SELLER.....	173
FIGURA 19 - ORELHA DA CONTRACAPA DE <i>JAZZ</i> , EDITORA BEST SELLER .	174
FIGURA 20 - ORELHA DA CAPA DE <i>JAZZ</i> , EDITORA BEST SELLER .....	174
FIGURA 21 - CAPA DE <i>JAZZ</i> , EDITORA COMPANHIA DAS LETRAS .....	176
FIGURA 22 - CONTRACAPA DE <i>JAZZ</i> , EDITORA COMPANHIA DAS LETRAS ..	177
FIGURA 23 - O DELTA DO MISSISSIPI E OS VIZINHOS HISPÂNICOS .....	222
FIGURA 24 - A ROTA DA MÚSICA NAS RUAS DO HARLEM CITADAS EM <i>JAZZ</i> .....	228
FIGURA 25 - TRANSEUNTE COM CAIXA DE SOM NA FREDERICK DOUGLASS BOULEVARD.....	230
FIGURA 26 - CAPA E CINTA AUXILIAR DE <i>A ORIGEM DOS OUTROS</i> .....	255

FIGURA 27 - <i>THE GROSS CLINIC</i> , DE THOMAS EAKINS.....	256
FIGURA 28 - TELA QUE COMPÕE A OBRA <i>THE GROSS CLINICIAN PRESENTS: PATER GRAVIDAM</i> .....	257
FIGURA 29 - <i>THE GROSS CLINICIAN PRESENTS: PATER GRAVIDAM</i> , DE KARA WALKER.....	258
FIGURA 30 - CAPA E CINTA AUXILIAR DE <i>DEUS AJUDE ESSA CRIANÇA</i> .....	260
FIGURA 31 - <i>EXCAVATED FROM THE BLACK HEART OF NEGRESS</i> , DE KARA WALKER.....	260
FIGURA 32 - CAPA E CINTA AUXILIAR DE <i>AMADA</i> .....	261
FIGURA 33 - CAPA E CINTA AUXILIAR DE <i>O OLHO MAIS AZUL</i> .....	262
FIGURA 34 - <i>THE EMMANCIPATION APPROXIMATION</i> , DE KARA WALKER....	263
FIGURA 35 - CONTRACAPA DE <i>A ORIGEM DOS OUTROS</i> .....	264
FIGURA 36 - CAPA E CINTA AUXILIAR DE <i>A FONTE DA AUTOESTIMA</i> .....	269
FIGURA 37 - <i>THE GROSS CLINICIAN PRESENTS: PATER GRAVIDAM</i> , DE KARA WALKER.....	270
FIGURA 38 - TELA QUE COMPÕE A OBRA <i>THE GROSS CLINICIAN PRESENTS: PATER GRAVIDAM</i> .....	270
FIGURA 39 - <i>SLAVERY! SLAVERY!</i> DE KARA WALKER.....	271
FIGURA 40 - VERSO DA FOLHA DE ROSTO DE <i>A FONTE DA AUTOESTIMA</i> ...	271
FIGURA 41 - ORELHA DA CAPA DE <i>A FONTE DA AUTOESTIMA</i> .....	272
FIGURA 42 - ORELHA DA CONTRACAPA DE <i>A FONTE DA AUTOESTIMA</i> .....	273
FIGURA 43 - CONTRACAPA DE <i>A FONTE DA AUTOESTIMA</i> .....	274

## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - CARTA DA SRA. WINSOME CLARK PARA O MARIDO .....	203
QUADRO 2 - DIÁLOGO ENTRE JOE E MALVONNE .....	207
QUADRO 3 - DIÁLOGO ENTRE VIOLET E ALICE .....	210
QUADRO 4 - DIÁLOGO ENTRE VIOLET E JOE .....	211
QUADRO 5 - DIÁLOGO ENTRE O CAÇADOR (HENRY) E SEU EMPREGADO (HONOR).....	212
QUADRO 6 - DIÁLOGO ENTRE JOE E FELICE.....	213
QUADRO 7 - NOTAS DE RODAPÉ NA EDIÇÃO DA COMPANHIA DAS LETRAS .....	233
QUADRO 8 - NOTAS DO TRADUTOR EM <i>A FONTE DA AUTOESTIMA</i> .....	274
QUADRO 9 - SUMÁRIO DE <i>A FONTE DA AUTOESTIMA</i> .....	277

## LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - DISSERTAÇÕES E TESES SOBRE A TRADUÇÃO DA OBRA DE TONI MORRISON NO BRASIL.....	19
TABELA 2 - TRADUÇÕES DA OBRA DE TONI MORRISON PELO MUNDO .....	37
TABELA 3 - ROMANCES DE TONI MORRISON TRADUZIDOS PELA BEST SELLER .....	175
TABELA 4 - ROMANCES DE TONI MORRISON TRADUZIDOS PELA COMPANHIA DAS LETRAS.....	180

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>16</b>
1.1 OBJETIVOS, JUSTIFICATIVA E COMPOSIÇÃO DA TESE.....	16
1.2 VIDA E OBRA DE TONI MORRISON .....	28
1.3 TRADUÇÕES .....	36
<b>2 MEMÓRIA, HISTÓRIA E MÚSICA NA CONSTRUÇÃO LITERÁRIA DE JAZZ ...</b>	<b>40</b>
2.1 MEMÓRIA CULTURAL E MEMÓRIA MULTIDIRECIONAL.....	40
2.1.1 Aleida Assmann e o conceito de Memória Cultural.....	42
2.1.2 Michael Rothberg e o conceito de Memória Multidirecional.....	53
2.2 A CONSTRUÇÃO LITERÁRIA DE JAZZ .....	61
2.3 FRAGMENTOS DA MEMÓRIA CULTURAL DO TRAUMA DA ESCRAVIDÃO EM <i>JAZZ</i> .....	84
2.4 ARTE E MEMÓRIA CULTURAL.....	106
<b>3 OSSOS TRANSPORTADOS, MEMÓRIAS COAGULADAS, FERIDAS TRADUZIDAS .....</b>	<b>115</b>
3.1 OBSERVATÓRIO DE TRADUTORES INSUBORDINADOS .....	122
3.2 UM GÊNERO LITERÁRIO REDIMENSIONADO .....	133
3.3 O TRADUTOR COMO MEMORIALISTA: MAIS UMA TAREFA? .....	158
<b>4 MEMÓRIA CULTURAL DA ESCRAVIDÃO EM JAZZ E A TRADUÇÃO COMO MEDIUM DE MEMÓRIA .....</b>	<b>165</b>
4.1 JAZZ E AS TRADUÇÕES DE TONI MORRISON NA EDITORA BEST SELLER .....	171
4.2 JAZZ E AS TRADUÇÕES DE TONI MORRISON NA EDITORA COMPANHIA DAS LETRAS .....	176
4.3 AS TRADUÇÕES DE JAZZ NO BRASIL: UM OLHAR COMPARATIVO .....	181
4.3.1 Abolição e miscigenação no Brasil e nos EUA .....	185
4.4 O <i>AFRICAN AMERICAN VERNACULAR ENGLISH</i> .....	195
4.5 O JAZZ COMO MÍDIA MEMORATIVA.....	221
<b>5 TONI MORRISON: MUITO ANTES DA FICÇÃO, MUITO ALÉM DA REALIDADE .....</b>	<b>241</b>



5.1 A RECENTE TRADUÇÃO DA OBRA NÃO FICCIONAL DE TONI MORRISON NO BRASIL .....	249
5.2 A ORIGEM DOS OUTROS: SEIS ENSAIOS SOBRE RACISMO E LITERATURA .....	254
5.3 A FONTE DA AUTOESTIMA: ENSAIOS, DISCURSOS E REFLEXÕES .....	269
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>286</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>296</b>
APÊNDICE 1 – QUESTIONÁRIO ENVIADO A JOSÉ RUBENS SIQUEIRA.....	312

# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 OBJETIVOS, JUSTIFICATIVA E COMPOSIÇÃO DA TESE

Em *Um estudo em vermelho*, narrativa policial escrita por Sir Arthur Conan Doyle e publicada pela primeira vez em 1887, o Dr. Watson descreve uma de suas conversas com seu novo companheiro de quarto, o astuto detetive Sherlock Holmes. Conta o médico: “Para mim, um ser humano civilizado do século XIX que não soubesse que a Terra girava em torno do sol era algo tão extraordinário que quase me recusava a acreditar.” (DOYLE, 2007, p. 17). Holmes, que realmente não conhecia a teoria do sistema solar de Copérnico, explicou que considerava o cérebro humano um sótão vazio que deveria ser mobiliado somente com informações úteis ao trabalho de cada um. Assim, conforme o investigador, o profissional inteligente deveria se preocupar em armazenar em sua mente apenas o conhecimento que possa lhe ajudar a desempenhar suas atividades laborais e, após escutar sobre o movimento de translação terrestre, replicou ao médico:

Pois agora que já aprendi isso, farei o possível para esquecê-lo. [...] É um engano pensar que esse pequeno recinto [o cérebro] tem paredes elásticas, que podem ser distendidas indefinidamente. Dependendo disto, chega o momento em que, para cada novo acréscimo de conhecimento, esquecemos algo que já sabíamos antes. Portanto, é da maior importância evitar que dados inúteis ocupem o lugar dos úteis. (DOYLE, 2007, p. 17).

Em tempos de negacionismo científico, em pleno século XXI, quando podemos ouvir insistentes despautérios sobre nosso planeta ser plano, a falta de conhecimento de Sherlock Holmes dois séculos atrás não chega a ser motivo de indignação como foi para o Dr. Watson; sobre uma coisa, porém, o detetive tinha razão: o ser humano, em geral, tem “memória curta”. De fato, nossa memória individual opera de acordo com a lógica exposta por Holmes: ao longo de nossa existência, é comum nos esquecermos de procedimentos ou informações que há tempos não utilizamos, por exemplo; ou mesmo em situações em que realizamos determinada ação uma única vez e não lembramos como repeti-la em outro momento.

Indiscutivelmente o tema da memória em seus mais diversos níveis e perspectivas é um assunto de extrema importância para o desenvolvimento das sociedades. A presente tese interessa-se mais especificamente pelo estudo da

memória cultural, proposto por Aleida Assmann, professora e pesquisadora da universidade germânica de Konstanz. Segundo a docente alemã, a memória cultural funciona como uma espécie de apólice de seguro da humanidade contra o esquecimento constante, gerando a possibilidade de nos (re)definirmos e transmitirmos experiências de acontecimentos-chave do passado para as gerações que virão<sup>1</sup>. Em meio às suas reflexões, a teórica<sup>2</sup> questiona o que se deve fazer com o passado que não desaparece, que deixa feridas mal cicatrizadas e volta e meia reabertas, referindo-se assim não só ao nazismo e à Shoah, mas incluindo em sua pergunta o que fazer com as experiências advindas das demais catástrofes sociais que acometeram a civilização humana em outros momentos históricos. As pesquisas realizadas por essa nova área de estudos parecem trazer algumas respostas: é necessário que tanto as tragédias sociais como seus efeitos duradouros sejam abordados, analisados e endereçados no presente, assim como as vítimas, a quem é imprescindível que se dê voz para que sejam ouvidas apropriadamente. Dessa forma, abrem-se caminhos para que a conjuntura de fatos já ocorridos narrados pelos historiadores seja complementada pelos testemunhos e legados que a memória cultural pode ajudar a recuperar, preservar e disseminar, visto que se caracteriza por ser um campo de estudo transdisciplinar. Além do conceito de memória cultural, interessa-nos também o de memória multidirecional, preconizado pelo professor da Universidade da Califórnia, Michael Rothberg<sup>3</sup>. Para esse estudioso, é preciso evitar a competição entre povos ou nações e suas memórias traumáticas<sup>4</sup>, deixando de considerar as tragédias de modo unilateral para inseri-las em um espaço de discussão amplo e compartilhado.

Não raras vezes, foi e continua sendo a Arte, seja em sua forma literária, musical, visual ou plástica, que se encarrega de ajudar a História a (re)compor as

---

<sup>1</sup> ASSMANN, A. 068 #Aleida Assmann. Heerhugowaard, 13 nov. 2016. Entrevista concedida ao canal Videoportraits Science, Humanities & Art. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=o78QwZq\\_x-l](https://www.youtube.com/watch?v=o78QwZq_x-l)>. Acesso em: 25 out. 2020.

<sup>2</sup> Sobre as concepções de Aleida Assmann ver adiante, em especial, o capítulo dois.

<sup>3</sup> Da mesma forma, sobre as concepções de Michael Rothberg ver adiante, em especial, o capítulo dois.

<sup>4</sup> É importante ressaltar que a ideia de trauma com a qual trabalharemos nesta tese refere-se aos impactos causados pelas catástrofes sociais e políticas, a exemplo da Shoa e da escravidão. Mais adiante, as obras de Aleida Assmann e Michael Rothberg esclarecem em que sentido abordamos a ideia de trauma histórico. Já o historiador e professor da Cornell University, Dominick LaCapra, realiza em seu livro *Writing history, writing trauma* (2001) uma adaptação de conceitos psicanalíticos para a análise histórica, associada ao emprego da crítica sociocultural e política para elucidar o trauma e seus efeitos na cultura. A indicação bibliográfica completa está na lista de Referências.

lembranças relacionadas a atrocidades históricas como a escravidão colonial ou os extermínios em massa ao longo do século XX, por exemplo. Fundamental, pois, é ressaltar o papel do artista dentro desses conjuntos de recordações em que a memória cultural passa a ser, além de inspiração, uma via de aproximação do outro. Ao responder uma pergunta a respeito do desaparecimento de mais de seis mil línguas pelo mundo, o escritor e intelectual Édouard Glissant, em 1995, afirma:

[...] penso que esses combates culturais ou políticos que todos já travamos e que continuamos a travar inserem-se dentro de um contexto mundial no qual se torna necessário, ao mesmo tempo em que travamos esse tipo de combate, verter o vapor poético, contribuir para mudar a mentalidade das humanidades, abandonar coisas do tipo “se você não é como eu, você é meu inimigo; se você não é como eu, eu estou autorizado a combatê-lo”: parece-me ser uma das funções do poeta, e não apenas do poeta, mas do artista, contribuir para transformar esse estado de coisas. [...] Isso vai levar muito tempo, mas dentro da relação mundial, nos dias de hoje, essa é uma das tarefas mais evidentes da literatura, da poesia, da arte, ou seja, a de contribuir, pouco a pouco, para levar as humanidades a admitirem “inconscientemente” que o outro não é o inimigo, que o diferente não me corrói, que se eu me transformo em contato com ele, isso não significa que me diluo nele etc. (GLISSANT, 2005, p. 69).

Como bem explicou Glissant, tal transformação está realmente levando bastante tempo para acontecer, já que, mais de vinte e cinco anos depois de sua fala, juntamente com manifestações que negam e desacreditam a pesquisa científica, discursos de ódio, supremacia, racismo e preconceito são extensivamente proclamados não só por cidadãos comuns, mas inclusive por líderes de Estado e governantes em diversos países do globo. Apropriando-nos das palavras de Glissant, acreditamos que os artistas dos mais diversos nichos criativos atuam de forma decisiva para registrar, relembrar e difundir momentos históricos marcantes de cada região do planeta, atuando assim como poderosos agentes da memória cultural.

O objetivo geral desta pesquisa é analisar, à luz dos estudos da memória, as duas traduções publicadas no Brasil – de Evelyn Kay Massaro (1992) e José Rubens Siqueira (2009) – do romance *Jazz* (1992), de autoria da escritora Toni Morrison. Nossa intenção é verificar o embricamento entre memória cultural da escravidão estadunidense e construção ficcional e suas versões para a língua portuguesa, considerando as especificidades da linguagem e da estrutura do romance concomitantemente à questão da transmissão da memória cultural no texto traduzido. Por essa razão, voltamos a recorrer a Édouard Glissant no intuito de exaltarmos a relevância que a atividade tradutória assume, como prática do cruzamento e da

multiplicidade, como arte da fuga e da mestiçagem, para a difusão e o intercâmbio das diferentes memórias culturais:

[...] a tradução é uma verdadeira operação de crioulização, doravante uma prática nova e inevitável da preciosa mestiçagem cultural. Arte do cruzamento das mestiçagens que aspiram à totalidade-mundo, [...] a tradução inscreve-se, dessa maneira, e cada vez mais, na multiplicidade de nosso mundo. [...] Arte da fuga, de uma língua a outra, sem que, no entanto, a primeira se apague, e sem que a segunda renuncie a apresentar-se. Mas arte da fuga também, porque cada tradução, em nossos dias, acompanha a rede de todas as traduções possíveis de toda língua em toda e qualquer língua. [...] Contra a absoluta limitação do ser, a arte da tradução contribui para acumular a extensão de todos os sentidos e de todos os existentes do mundo. (GLISSANT, 2005, p. 56-7).

Por um lado, nossa tese justifica-se pela contribuição que tenta oferecer aos Estudos da Tradução no Brasil (em particular às pesquisas sobre tradução de prosa de ficção), bem como aos estudos dedicados à fortuna tradutória da obra de Toni Morrison. Para localizarmos nosso trabalho em meio ao cenário de pesquisas nacionais, elaboramos um breve apanhado que reúne os títulos mais recentes de dissertações e teses produzidas acerca do estudo da obra de Toni Morrison em tradução no Brasil.<sup>5</sup>

TABELA 1 - DISSERTAÇÕES E TESES SOBRE A TRADUÇÃO DA OBRA DE TONI MORRISON NO BRASIL

Título do trabalho	Tipo	Autor	Data	Instituição
Traduções e estudos culturais: estudo da tradução brasileira de <i>The Bluest Eye</i> , de Toni Morrison	Dissertação	Lucilia Teodora Villela de Leitgeb Lourenço	2006	UFMS
Toni Morrison e a construção do paraíso: questões de crítica literária e de tradução	Dissertação	Luciana de Mesquita Silva	2007	UFJF
Traduzindo o intraduzível: estudo de duas traduções em língua portuguesa de <i>Beloved</i> , de Toni Morrison	Tese	Lucilia Teodora Villela de Leitgeb Lourenço	2014	UFRGS
Literatura traduzida em foco: Toni Morrison e <i>Beloved</i> no contexto cultural brasileiro	Tese	Luciana de Mesquita Silva	2015	PUC-RJ
Um estudo da tradução de marcadores culturais em <i>O olho mais azul</i> e <i>Amada</i> , à luz dos Estudos da Tradução baseados em Corpus	Dissertação	Flávia Pregnolato	Peres	2018 USP

FONTE: A autora (2021).

<sup>5</sup> Levantamento atualizado em 14 de setembro de 2021, com base na plataforma digital de pesquisas *Google Scholar*.

Como podemos observar, a tradução da obra de Toni Morrison no Brasil é, sem dúvida, objeto de interesse no meio acadêmico. As autoras Lucilia Teodora Villela de Leitgeb Lourenço e Luciana de Mesquita Silva, por exemplo, dão continuidade a seus estudos aprofundando as dissertações de mestrado durante suas teses de doutorado. Nossa proposta de investigação vem, dessa forma, oferecer novos olhares para a tradução da produção morrisoniana, visto que se concentra em um título ainda não examinado em nível de doutorado anteriormente. Ao mesmo tempo, debruçamo-nos sobre os estudos de memória cultural e memória multidirecional, estudos que não haviam sido articulados com a obra de Toni Morrison previamente.

Por outro lado, o presente trabalho acadêmico justifica-se também por tentar estudar aspectos socioculturais de um problema que, mais de cento e cinquenta anos após a abolição da escravatura, ainda provoca inúmeros embates entre supremacistas brancos e afrodescendentes nos Estados Unidos, sendo os mais recentes: em 2015, um conflito racial na Carolina do Sul em torno da simbologia da velha Confederação; nos anos seguintes, os acenos mútuos entre os supremacistas brancos e o então presidente Donald Trump; em 2017, na cidade de Charlottesville, Virgínia, um confronto entre extremistas defensores da supremacia branca e manifestantes contrários às práticas discriminatórias; em 2020, a onda gigantesca de protestos após os homicídios de George Floyd e Breonna Taylor por agentes da polícia de Minneapolis e Louisville, respectivamente – o que avivou, em escala mundial, a discussão a respeito do racismo estrutural herdado do sistema colonial escravocrata. Bryan Stevenson, advogado e fundador da *Equal Justice Initiative* – organização sem fins lucrativos<sup>6</sup> e que subsidia o *National Memorial for Peace and Justice* e o *The Legacy Museum* em Montgomery, estado do Alabama – afirma que será extremamente difícil lidar com as formas de injustiça racial que assolam a cultura estadunidense sem primeiro recuperar a memória da escravidão, debater abertamente seus efeitos e admitir os erros cometidos para repará-los<sup>7</sup>. De maneira

---

<sup>6</sup> Fundada em 1989, a EJI fomenta o debate público acerca do problema do encarceramento em massa de indivíduos negros nos Estados Unidos e fornece representação legal aos cidadãos em situação de vulnerabilidade, encarcerados e condenados à execução ou punição injusta. A entidade representa também crianças processadas como adultos, pessoas com deficiência e demais cidadãos desfavorecidos.

<sup>7</sup> STEVENSON, B. Alabama lynching memorial to confront U.S. history of slavery. 16 ago. 2016. Entrevista concedida ao canal CBS This Morning. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Rh2j7xAgNFw>>. Acesso em: 30 out. 2020.

perspicaz, o jurista<sup>8</sup> alega que, muito antes dos acontecimentos dramáticos do dia 11 de setembro de 2001, a população afrodescendente já sofria com o terrorismo propagado pelos linchamentos e enforcamentos de afrodescendentes em praça pública, os quais se sucederam até 1950, o que fez com que milhares de pessoas tivessem que procurar novas moradias, isolando-se em guetos para fugir da violência e do preconceito.

[...] o uso do termo diáspora acarreta, comumente, uma conotação de migração involuntária, causada pela fome, perseguição, prostituição, violência, opressão, fanatismo, expulsão, conflitos políticos, guerras, exílio, sobrevivência e tantas outras causas. A América, na sua concepção de 'novo mundo', nasce e se constitui por séculos de movimentos diaspóricos. (BARZOTTO, 2013, p. 55).

Com efeito, pode-se afirmar que o fato de o povo estadunidense não recuperar e não discutir suas memórias de maneira mais clara e ampla seja uma das razões pelas quais essa sociedade, em geral, continua tão preconceituosa e o racismo sistêmico tão forte. Não se pode dizer, no entanto, que não existam ações que objetivem gerar aberturas para tal discussão: aliada à construção do *National Memorial for Peace and Justice* em 2018 e do *The Legacy Museum* (dos quais falaremos mais no próximo capítulo), está a celebração do *International Day of Remembrance of the Victims of Slavery and the Transatlantic Slave Trade*, instituído pela Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas, por meio da resolução 62/122 de 17 de dezembro de 2007, que estabelece sua comemoração anual em 25 de março<sup>9</sup>. O documento também solicitava a implementação de um programa de extensão para mobilizar instituições educacionais, sociedade civil e outras organizações com o objetivo de fazer chegar às gerações futuras as causas, consequências e heranças do comércio transatlântico de escravos, além de alertá-las sobre os perigos do racismo e do preconceito. Em consequência da pandemia de COVID-19, a tradicional reunião na sede da ONU em Nova Iorque e demais solenidades foram suspensas. Contudo, os cidadãos foram convidados a refletir sobre

---

<sup>8</sup> Bryan Stevenson é autor do *best-seller Just Mercy* (2014) que, entre outras coisas, exemplifica como a pena de morte nos Estados Unidos é descendente direta das práticas de linchamento de afrodescendentes – um sistema que trata muito melhor os ricos e culpados do que os pobres e inocentes. O livro, que retrata a fundação da EJI e a história real de Walter McMillian, inspirou o filme de mesmo título (2019), estrelado por Jamie Foxx no papel principal. McMillian foi condenado à morte em 1987 por assassinato, apesar das evidências que comprovavam sua inocência.

<sup>9</sup> Mais informações em: <<https://www.un.org/en/events/slaveryremembranceday/index.shtml>>. Acesso em: 11 nov. 2020.



o legado do tráfico de africanos durante o período colonial e sobre o racismo herdado do sistema mercantil escravocrata. O público também foi encorajado a compartilhar cartões virtuais, desenvolvidos pela ONU, com mensagens de solidariedade.

Nesse sentido, a obra de Toni Morrison certamente contribuiu e ainda continua contribuindo para que esse imprescindível debate aconteça: de acordo com a professora e pesquisadora da Universidade Federal do Espírito Santo, Stelamaris Coser:

Tanto em sua vida quanto em sua literatura, Toni Morrison testemunhou como negra e como mulher contra a discriminação racial e de gênero. [...] Ela compartilha com Gabriel García Márquez e outros escritores latino-americanos a esperança de uma sociedade mais unificada e justa, na qual a identidade e o valor das pessoas possam ser reconhecidos e estimulados. O passado deve ser relido corretamente se se deseja influenciar o presente, e toda a noção de história deve ser mudada de uma narrativa estática que é contada e controlada pelo poder dominante para uma história dinâmica de muitos atores e criadores. (COSER, 1995, p. 104, tradução nossa).<sup>10</sup>

No ano de 2019 esta pesquisa participou de um edital<sup>11</sup> ofertado pela CAPES em parceria com a Universidade Federal do Paraná (UFPR), no âmbito do Programa de Internacionalização da instituição (CAPES-PrInt/UFPR) e logrou uma bolsa de doutorado-sanduíche de seis meses na State University of New York (SUNY) / Binghamton University. Para o projeto “Democracia, Cultura e Desenvolvimento”, o processo seletivo ofertava cinco vagas, duas delas destinadas ao subprojeto “Relações de poder, assimetrias e direitos humanos”, que previa o aprofundamento das pesquisas sobre:

- (i) a gênese da ideia de sujeito de direito e da noção de autonomia; (ii) abordagens comparativas de direito constitucional sobre a formação da doutrina dos Direitos Humanos, do Estado de Direito e das instituições políticas democráticas; (iii) a constituição histórica da normatividade social em relação com processos de inclusão/exclusão de sujeitos; (iv) relações de poder e assimetrias de gênero, raça e diversidade sexual; (v) processos formativos e formas de resistência de populações historicamente vulneráveis; (vi) movimentos migratórios de pessoas e políticas linguísticas para sua

---

<sup>10</sup> Both in her life and in her literature, Toni Morrison has testified as a black person and as a woman against racial and gender discrimination. [...] She shares with Gabriel García Márquez and other Latin American writers the hope in a more unified and just society, in which the identity and value of the people can be recognized and stimulated. The past must be correctly reread if one wishes to influence the present, and the whole notion of history must be changed from a static narrative that is told and controlled by the dominant power to a dynamic story of many actors and creators. (COSER, 1995, p. 104).

<sup>11</sup> Processo de seleção 2019-4 disponível em: <<http://www.prppg.ufpr.br/site/print/pb/democracia-cultura-desenvolvimento-processo-de-selecao-2019-4/>> Acesso em: 05 nov. 2020.

integração universitária e social; (viii) a crise contemporânea do trabalho sob a égide do neoliberalismo e da desregulamentação jurídica. (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, 2019, p. 102).

Diante dos tópicos apresentados acima, visualizamos sua conexão com o objeto de investigação da presente tese e a possibilidade de desenvolver nossas pesquisas na modalidade de doutorado-sanduíche junto a uma instituição estrangeira, representada por uma professora que co-orientaria seu desenvolvimento em parceria com o professor orientador da UFPR. Ao considerarmos o romance *Jazz* (1992), em particular, acreditamos que a proposta deste trabalho ajustava-se, sob vários aspectos, às perspectivas contidas no documento que embasava o processo seletivo do PrInt/UFPR, principalmente quando observadas: (a) as relações de poder envolvidas durante o período escravagista e depois da abolição da escravidão nos Estados Unidos, que puseram à margem da sociedade milhões de negros vindos da África e seus descendentes em gerações seguintes; (b) a diáspora conhecida como *Great Migration*, ocorrida (principalmente, mas não só) durante os anos de 1916 a 1918, fenômeno que modificou o espaço, a sociedade e o desenvolvimento econômico dos Estados Unidos da América e que, como todo movimento migratório, implica processos de redefinição identitária; (c) a função da tradução literária na construção da memória cultural do trauma e no trânsito de informações entre diferentes tradições culturais. A intenção de executar parte das pesquisas desta tese de doutorado em uma instituição nos Estados Unidos visava uma aproximação com o local, com a cultura e com as raízes da escravidão estadunidense, que só poderia ser alcançada no país onde foi escrito e publicado o artefato literário que analisamos. Além disso, intentava-se também estabelecer contatos com profissionais da área de Tradução nos Estados Unidos, visto que propomos um exame acerca do importante espaço que a tradução literária assume – ou deveria assumir – como *medium* para a disseminação da memória cultural do trauma nas sociedades. Para tanto, foi estabelecido um plano de trabalho, aprovado pelo orientador da UFPR e pela coorientadora da SUNY, conforme exigia o edital em questão.

Em 03 de março de 2020 esta doutoranda embarcou para os Estados Unidos da América, com destino à cidade de Binghamton, estado de Nova Iorque, localidade a que chegou em 04 de março de 2020. Após conhecer a professora Dra. Luiza Franco

Moreira<sup>12</sup> – professora de Literatura Comparada desde 2001, tradutora literária e chefe do departamento de Literatura Comparada da SUNY/Binghamton – em 12 de março de 2020 comecei a assistir aulas presenciais da disciplina *Culture and Translation* junto ao TRIP – *Translation Research and Instruction Program*<sup>13</sup>. A partir de 19 de março de 2020, os encontros passaram a ser online, por força da pandemia de COVID-19 e se estenderam dessa maneira até 14 de maio de 2020, quando se deu o fim do semestre letivo. Além das aulas, foi possível usufruir dos serviços da biblioteca e do acervo digital que a SUNY disponibilizava para a escrita da tese. Em 31 de julho de 2020 mudei-me para a cidade de Nova Iorque, onde pude realizar pesquisa de campo, visto que o romance se passa, em sua maior parte, nessa cidade. Essa experiência foi extremamente importante para o enriquecimento da redação do texto, pois possibilitou um entendimento mais aprofundado de diferentes aspectos da cultura estadunidense, assim como de aspectos ligados à escravidão, à abolição e à escrita da obra em si, como poderemos verificar no capítulo quatro. Em 31 de agosto de 2020 aconteceu o embarque de retorno ao Brasil e, no dia seguinte, o desembarque em Curitiba.

Mesmo com a ocorrência da epidemia de COVID-19, causada pelo novo coronavírus, houve grandes oportunidades de desenvolver o estudo ao lado de profissionais especialistas na área, de acessar publicações importantes do acervo da SUNY e também de outras bibliotecas do país, assim como de realizar a pesquisa de campo que constava no plano de trabalho submetido durante o processo seletivo. Infelizmente, com as restrições impostas pelas autoridades americanas por conta da proliferação do SARS-COV-2, não foi possível visitar a Princeton University, localizada em Nova Jersey, onde a autora Toni Morrison lecionou desde 1989 e encerrou sua carreira como docente em 2006, recebendo o título de Professora Emérita em Humanidades. Da mesma forma, não foi possível ir a Washington visitar o *National Slave Memorial* e o *National Museum of African American History and Culture*, nem tampouco a Montgomery para conhecer o *National Memorial for Peace and Justice* – instituições que abrigam ricos acervos nacionais sobre a escravidão estadunidense. Já na cidade de Nova Iorque, lugares como o *Schomburg Center for Research in Black*

---

<sup>12</sup> Perfil acadêmico disponível em: <<https://www.binghamton.edu/comparative-literature/faculty/profile.html?id=lmoreira>> Acesso em: 28 fev 2021.

<sup>13</sup> Mais informações sobre o TRIP em: <<https://www.binghamton.edu/comparative-literature/trip/about.html>> Acesso em: 06 out 2020.

*Culture*, o *The National Jazz Museum* e a Biblioteca Pública também permaneceram fechados aos visitantes. Independentemente de como a viagem foi afetada pelo surto de COVID-19, consideramos que os ganhos para a pesquisa foram incomensuráveis, proporcionando aproveitamento satisfatório da bolsa lograda. Considero importante, ainda, registrar o momento em que testemunhei, em 31 de maio de 2020, na cidade de Binghamton, os protestos pacíficos que se seguiram ao assassinato de George Floyd. Poder presenciar, mesmo que por conta de um acontecimento tão trágico, uma movimentação social que tem em suas raízes justamente um dos temas centrais da pesquisa foi um privilégio e, de certa forma, também inspiração para uma escrita que acontecia em meio ao isolamento social exigido pela pandemia.

FIGURA 1 - PROTESTOS NA CIDADE DE BINGHAMTON, NY



FONTE: A autora (2020).

Buscando evidenciar o complexo papel do artista (a escritora, os tradutores) e da arte (literatura, tradução e música) no terreno da memória cultural, objetivamos verificar como a estrutura do romance morrisoniano aqui em tela, análoga a uma apresentação musical de *jazz*, resulta em uma narrativa múltipla, fragmentada e circular, e que com certeza difere dos padrões narrativos da ficção na Literatura estadunidense. Lembramos que *Jazz* integra o projeto declarado da autora de escrever como forma de resistência às relações de poder impostas a milhares de afrodescendentes pelo modelo colonial que vigorou não só na América do Norte, mas em todo o continente americano. Destacando a potência artística e política de

recordação da obra de Toni Morrison, pretendemos investigar como a tradução literária – atividade que perpassa e enriquece línguas e linguagens – atua como instrumento *sui generis* de disseminação dessa memória cultural traumática que foi a escravatura de afrodescendentes para o público que fala a língua portuguesa. Procuramos, assim, ouvir os ecos de tal experiência histórica nas traduções de *Jazz* disponíveis no Brasil, tanto mais ao levarmos em consideração que nossa sociedade também sofreu e ainda sofre com as consequências que a instituição da escravatura nos impôs. Basta lembrarmos algumas das inúmeras atrocidades racistas que aconteceram em nosso país nos últimos anos: em 2015, a maior chacina do estado de São Paulo, uma série de ataques em Barueri e Osasco, que assassinou dezenove pessoas e deixou mais sete feridas; em 2019, o fuzilamento do músico Evaldo dos Santos Rosa e sua família por militares do Exército, na Zona Norte do Rio de Janeiro; em 2020, em Recife, o triste caso do menino Miguel, ignorado pela patroa de sua mãe e abandonado no elevador do prédio, além do violento homicídio de João Alberto Silveira Freitas em um supermercado em Porto Alegre. Ademais, registramos o aumento do número de mortes de mulheres negras no país nos últimos anos.

Com o intuito de facilitar a leitura deste trabalho, faremos, a partir de agora, um breve resumo de cada um de seus capítulos.

O capítulo dois começa expondo os estudos dos pesquisadores Aleida Assmann e Michael Rothberg acerca de memória cultural e memória multidirecional, respectivamente. Na sequência, estarão em foco os aspectos que envolvem a construção literária do romance *Jazz*, como, entre outros, o recorte temporal, a caracterização dos espaços, a construção dos personagens e as instâncias narrativas. Finalmente, examinaremos como a autora engendra o ato de recordação como um meio de reconstrução identitária do protagonista, que, mesmo tendo nascido após a libertação dos escravos, ainda sofreu as consequências do regime escravocrata ao longo de toda sua vida.

O capítulo três se detém no livro *Can these bones live?* (2007), escrito pela professora de Literatura Comparada Bella Brodzki, e busca suporte em suas reflexões teóricas acerca da sobrevivência dos textos proporcionada pela atividade tradutória para estabelecer ligações com as traduções de *Jazz*. Com base em diversas obras literárias, Brodzki analisa diferentes facetas da prática tradutória, estereótipos – ainda! – atribuídos a ela e ao profissional da tradução, além de abordar a escravatura como memória histórica por meio do gênero literário das *slave narratives*, propondo



certa mudança de enfoque do tema, de uma compreensão nacional para uma compreensão transnacional da experiência da escravidão.

O capítulo quatro concentra-se nas duas traduções do romance *Jazz* publicadas no Brasil: uma publicada pela editora Best Seller em 1992 e a outra pela Companhia das Letras em 2009. O objetivo é analisar como o trabalho dos tradutores e os projetos editoriais das editoras desempenham a função de disseminar parte da memória cultural da escravidão estadunidense no polo receptor brasileiro. As proposições de Antoine Berman sobre a crítica da tradução em seu livro *Toward a translation criticism* (2009)<sup>14</sup>, e as considerações de José Lambert e Hendrik van Gorp em seu texto “Sobre a descrição de traduções” (2011) pautam as análises das duas traduções. Após contextualizarmos as edições brasileiras e investigarmos suas características fundamentais (capas, contracapas, orelhas, notas do tradutor, prefácio, a trajetória profissional dos tradutores e o histórico das editoras), apresentaremos um histórico sobre como os processos de abolição e miscigenação moldaram o preconceito linguístico nos Estados Unidos, o que nos levará a conhecer mais a fundo questões relacionadas ao *African American Vernacular English* (AAVE), dialeto falado pela comunidade afrodescendente no país. Em seguida, analisaremos as soluções adotadas pelos tradutores em relação a algumas ocorrências do dialeto no texto de partida e suas correspondências nos textos de chegada. Finalmente, daremos atenção aos aspectos socioculturais que o gênero musical *jazz* assumiu desde o período colonial escravagista e de que forma ele está (ou não) presente nas traduções publicadas.

O capítulo cinco intenta fazer justiça à intensa atuação de Toni Morrison fora do campo da criação ficcional, haja vista sua importância como ativista firmemente engajada contra a segregação racial e as desigualdades sociais e de gênero em seu país – lado da escritora ainda pouco conhecido do grande público brasileiro. Esse capítulo do nosso trabalho trará uma análise de materiais como ensaios, palestras e discursos, os quais assumem grande relevância no contexto de luta contra o racismo estrutural nos Estados Unidos fora das páginas dos romances de Morrison. De especial interesse para esta tese, destacaremos as traduções das obras ensaísticas *A fonte da autoestima* (2020) e *A origem dos outros* (2019) recém-publicadas pela Companhia das Letras, visto que, graças a elas, um leitorado mais amplo passa a ter

---

<sup>14</sup> Título original: **Pour une critique des traductions**: John Donne (1995).

a chance de conhecer as posições da autora como intelectual militante da causa negra e feminista, suas reflexões sobre o trauma histórico da escravidão nos Estados Unidos e suas duradouras consequências para a sociedade estadunidense.

## 1.2 VIDA E OBRA DE TONI MORRISON

Nascida em 18 de fevereiro de 1931, em Lorain, Ohio, de pais que migraram do Sul quando crianças, Toni Morrison costumava brincar sobre ser "uma filha da Depressão" e lembrava-se de a família ser despejada e ter que se mudar inúmeras vezes por não conseguir pagar o aluguel. Seu pai, George Wofford, era da Geórgia e durante a infância da escritora manteve vários empregos paralelos, incluindo trabalhar como soldador na usina siderúrgica nacional dos Estados Unidos, a fim de sustentar seus quatro filhos, até conseguir emprego nos navios que partiriam para a Segunda Guerra Mundial, o que finalmente possibilitou à família comprar uma casa. (TONI MORRISON REMEMBERS, 2016, não paginado). A mãe, Ella Ramah Wofford, mudou-se do Alabama para Lorain em 1910, com mais seis irmãos, trazidos pelos avós de Morrison, Ardelia e John Solomon Willis, figuras extremamente influentes na vida da autora. Era deles que ela escutava as narrativas sobre o trabalho escravo nas lavouras e as muitas vezes que ex-escravizados perderam suas terras para os brancos, pois isso havia acontecido também com eles. (COSER, 1995, p. 87). Ela inclusive referia-se frequentemente ao fato de a mãe de John, sua bisavó, ser indígena nativa. É certamente significativo que personagens de sua ficção muitas vezes compartilhem os primeiros nomes de parentes reais ou características pessoais: em *Beloved* (1987), por exemplo, uma das crianças perdidas de Baby Suggs chama-se Ardelia. Em *Song of Solomon* (1977), Milkman descobre que tem uma herança mista de nativo e afro-americano. Os detalhes de sua vida em sua arte demonstram sua convicção profunda de que as experiências de um indivíduo e a história da nação, ou, em outras palavras, o pessoal e o político, estão inextricavelmente ligados. Seu nome ao nascer era Chloe Ardelia Wofford; passou a assinar "Morrison" depois de casar-se com o arquiteto jamaicano Harold Morrison em 1958; já "Toni" é o apelido de "Anthony" que, de acordo com a jornalista Emma Brockes (MORRISON, 2012, não paginado), foi o nome de batismo escolhido por ela mesma quando se converteu ao catolicismo, aos doze anos de idade.



A mãe participava ativamente da Igreja Metodista Episcopal Africana de Lorain e cantava no coral; o avô tocava violino e todos os adultos com quem Morrison convivia eram grandes contadores de histórias. (MORRISON, 1993, não paginado; COSER, 1995, p. 88). Este ambiente culturalmente rico – o da música, da narração de histórias, da religião e a natureza unida da família – marca presença constante no trabalho da autora, que era a única estudante afro-americana em sua classe da primeira série. Sua vizinhança não era uniformemente negra, pelo contrário; a população de Lorain era muito diversificada devido à grande quantidade de imigrantes latinos e europeus que viajavam para trabalhar na companhia siderúrgica U.S. Steel e isso tornou Morrison sensível à variedade dos idiomas muito cedo (MORRISON, 2008a, p. 131). As relações raciais lá não eram menos complicadas e em seu primeiro romance, *The Bluest eye* (1970), ela descreve a cultura racista profundamente arraigada da comunidade e seus próprios anos de infância. Apesar da natureza mista de seu meio, os adultos que a criaram por vezes apresentavam visões conflitantes sobre raça, o que fez com que Morrison crescesse com uma noção dividida da região Sul de seu país – sua mãe era nostálgica, lembrando-se da terra natal como se estivesse num conto de fadas sem, contudo, nunca mais retornar à cidade onde nascera; já o pai relembrava detalhadamente a violência dos sulistas brancos que havia testemunhado bem de perto, mas visitava a Geórgia todos os anos para rever os parentes. Ele manteve suspeitas e desconfianças em relação a pessoas brancas ao longo de toda vida, sendo que até o corretor de seguros ou qualquer outro prestador de serviço branco era tratado com rispidez quando batia à porta. A mãe, por sua vez, julgava cada indivíduo por seus méritos individuais (TONI MORRISON REMEMBERS, 2016, não paginado). Estas perspectivas conflitantes talvez expliquem sua aguda sensibilidade autoral às complexidades e ambiguidades envolvidas na formação cultural de seu país. Morrison foi uma excelente aluna na escola – tendo concluído o ensino médio com menção honrosa – e também uma leitora ávida, já que, para sua família, ler era um ato revolucionário e de resistência: seu avô – nascido antes de 1865, em uma época em que brancos que ensinassem negros a ler e a escrever eram multados ou presos – aprendeu a ler muito tarde e sempre que podia incentivava todos na família a ler tudo o que conseguissem. Após trabalhar como empregada doméstica em uma casa de família, a romancista passou a ser atendente na biblioteca da cidade no início de sua adolescência, o que a aproximou ainda mais

da literatura; muitos anos depois, em 1995, a instituição inaugurou a “Sala de Leitura Toni Morrison”, homenageando a ilustre colaboradora.

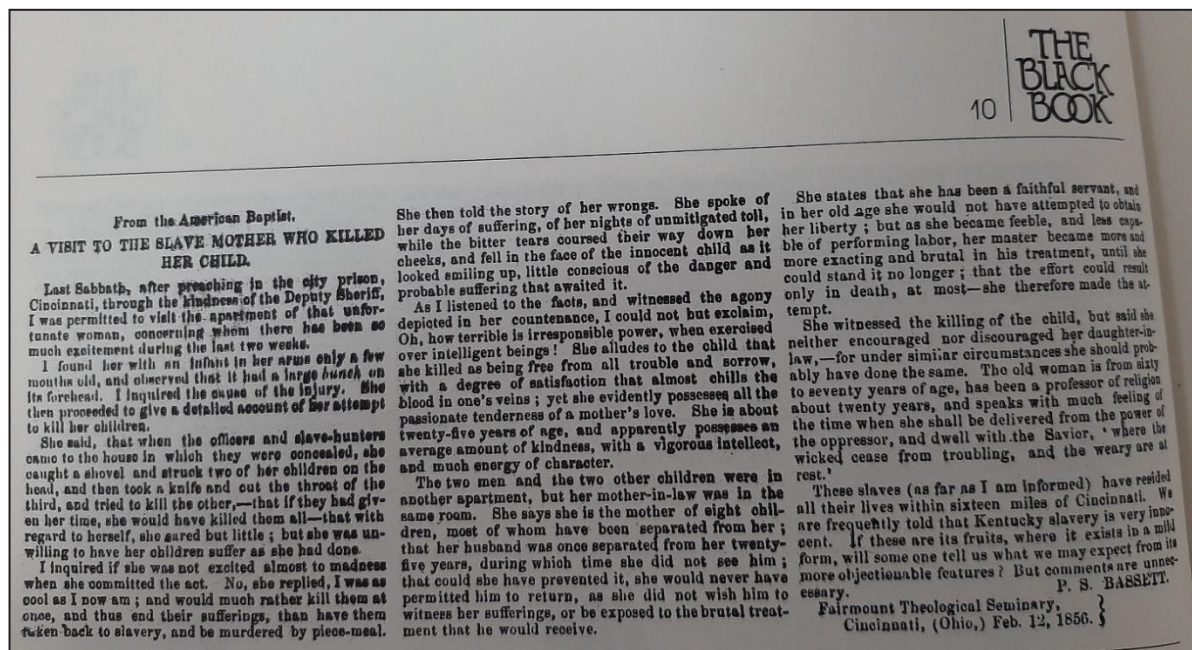
Quando foi para a Howard University em 1949, Morrison era a primeira pessoa da família a frequentar a faculdade. Ela se formou em Letras (*major*) e especializou-se em Clássicos (*minor*), estudando com intelectuais veteranos da era do *Harlem Renaissance* como o professor, filósofo e escritor Alain LeRoy Locke (considerado o pai do movimento) e o professor, poeta e crítico literário Sterling Allen Brown. No entanto, ela frequentemente comentava sobre sua surpresa e desconforto com a atmosfera social e racial conservadora que encontrou em Howard, onde havia o costume de se categorizar os estudantes de acordo com o tom da cor da pele. Um destaque positivo dos anos de graduação, por outro lado, foi seu envolvimento com o grupo de teatro Howard Players, com o qual viajou pelo extremo sul do país, vivendo uma das experiências mais marcantes de sua vida (ROYNON, 2012, p. 4). Quando concluiu o mestrado na Cornell University, aos vinte e quatro anos, defendeu a dissertação intitulada *Virginia Woolf's and William Faulkner's treatment of the alienated* e, em 1955, ocupou o primeiro de muitos cargos como professora universitária na Texas Southern University. Em 1957 retornou para a cidade de Washington e para Howard, desta vez como docente. Em 1963 juntou-se a um grupo de escritores da instituição e começou a trabalhar em um conto que se tornaria a base para *The bluest eye*.

Do casamento com Harold Morrison nasceram Harold Ford Morrison (em 1961) e Slade Kevin Morrison (em 1964). Antes ainda do nascimento de Slade, Harold retornou à Jamaica, o que levou a autora a voltar a morar em Lorain, para ter seu filho mais novo junto de sua família. Em 1965, contra a vontade de seus pais, ela se mudou com as crianças para Syracuse, no interior do estado de Nova Iorque, pois havia conseguido um emprego como editora sênior na L. W. Singer, subsidiária da Random House. Durante os dois anos que moraram em Syracuse, ela passava as noites escrevendo *The bluest eye* que, depois de ser recusado por várias editoras, finalmente foi publicado com uma pequena tiragem de duas mil cópias em capa dura pela Holt Rinehart & Winston, em 1970. Nessa época, Morrison já trabalhava na Random House em Nova Iorque, para onde havia se mudado com os filhos, em 1968, e também lecionava no campus Purchase da SUNY. No prefácio de seu segundo romance, *Sula* (1973), ela se lembra desses anos como uma época de dificuldades financeiras para criar os garotos, mas se recorda também de suas inúmeras descobertas intelectuais,

de realizações significativas em sua atividade editorial, de engajamento político e de muita ousadia (MORRISON, 2004b, p. xiv-xv).

A influência de Morrison na publicação de escrita negra nos Estados Unidos foi imensa e dentre o material que editou e divulgou está a ficção de Toni Cade Bambara, Leon Forrest e Gayl Jones; a poesia de Lucille Clifton e June Jordan e as autobiografias de Angela Davis, Muhammad Ali e Huey Newton. Talvez o projeto editorial que mais influenciou sua própria produção foi *The black book*, publicado em 1974, tendo Middleton Harris como editor principal. Consiste em um livro documental que registra a experiência afro-americana por meio de artigos de jornal, cartas, discursos, fotografias, canções populares, anúncios, propagandas e outras relíquias culturais que abrangem mais de trezentos anos. No artigo intitulado “It is like growing up black one more time”, a autora descreve essa obra como “[...] história não convencional contada do ponto de vista de pessoas normais” (MORRISON, 1974, não paginado, tradução nossa)<sup>15</sup> e explica que a motivação por trás do livro era a tentativa de recuperar alguns dos valores perdidos durante o Movimento dos Direitos Civis. Foi durante a edição desse compêndio que a escritora encontrou pela primeira vez o recorte de jornal sobre Margaret Garner, a escravizada que matou a própria filha para livrá-la da servidão e que viria a inspirar a criação de Sethe, protagonista de *Beloved*.

FIGURA 2 - RECORTE DE JORNAL SOBRE MARGARET GARNER



FONTE: HARRIS; LEVITT; FURMAN; SMITH (2019).

<sup>15</sup> [...] unconventional history told from the point of view of everyday people. (MORRISON, 1974, não paginado).

Em setembro de 1975 o pai de Toni Morrison faleceu e a ele foi dedicado seu terceiro romance, *Song of Solomon*, o primeiro grande sucesso de vendas. Em 1978 a obra foi agraciada com dois prêmios literários nacionais: o *National Book Critics' Circle Award* e o *American Academy and Institute of Arts and Letters Award*. Foi depois do lançamento desse livro que Morrison realmente se reconheceu como escritora (MORRISON, 1993, não paginado), decidiu então diminuir sua carga horária na Random House e intensificou sua atuação como docente universitária, assim como sua prática autoral. Em 1981 publicou o quarto livro, *Tar baby* e até então homenagens eram concedidas anualmente: nesse mesmo ano ela foi nomeada para ocupar uma cadeira na *American Academy and Institute of Arts and Letters* e em 1980 havia sido nomeada para o *National Council of the Arts*. Por conseguinte, no final de 1983, ela precisou se afastar totalmente dos encargos na Random House. Em 1984, publicou “Memory, creation and writing” e “Rootedness: the ancestor as foundation” e, em 1987, “The site of memory”, ensaios críticos sobre memória individual, memória cultural e o processo criativo da escrita, em que a autora expõe e examina a ligação entre a própria vida pessoal e sua obra ficcional.<sup>16</sup> Foi ainda em 1987 que Morrison publicou sua quinta e mais famosa obra: *Beloved*, que viria a receber o Prêmio Pulitzer em 1988 e a servir de inspiração para um filme *hollywoodiano* lançado dez anos mais tarde (BELOVED, 1998), estrelando a apresentadora de TV Oprah Winfrey e Danny Glover e dirigido pelo mesmo diretor de *O silêncio dos inocentes* (1991), Jonathan Demme<sup>17</sup>. Foi um momento decisivo na vida da escritora, que consolidou seu sucesso e lhe proporcionou reconhecimento internacional, transformando-a em uma figura de grande influência no cenário cultural global. Em 1989, quando foi nomeada para a cadeira Robert Goheen no Conselho de Humanidades da Princeton University, tornou-se a primeira mulher afro-americana a ocupar tal posição em uma instituição da *Ivy League* – o grupo formado pelas oito universidades mais prestigiadas dos Estados Unidos. Suas palestras e publicações continuaram aceleradas: ela realizou uma apresentação na Michigan University em 1988, publicada no ano seguinte sob o título *Unspeakable things unspoken*, além de um ciclo de palestras em Harvard no ano de

---

<sup>16</sup> Esses três textos serão explorados mais detalhadamente durante o capítulo cinco desta tese.

<sup>17</sup> Oprah Winfrey adquiriu os direitos cinematográficos de *Beloved* e participou também da direção da longa-metragem, que não recebeu críticas muito positivas nem teve números satisfatórios de bilheteria; no entanto, mesmo fracassando nas telas, Winfrey colaborou enormemente para que a popularidade de Morrison disparasse, já que incluiu *A canção de Solomon*, *O olho mais azul* e *Paraíso* na lista de obras recomendadas por seu Clube do Livro. (SILVA, 2015, p. 79).

1990, que seriam publicadas em 1992 como um trabalho pioneiro de crítica literária, intitulado *Playing in the dark*<sup>18</sup>. Nesse mesmo ano, lançou seu sexto romance, *Jazz*, frequentemente citado como seu favorito e que se tornou um *best-seller* do jornal New York Times.

Em 7 de outubro de 1993 Toni Morrison foi anunciada como a vencedora do Prêmio Nobel de Literatura. De acordo com reportagem publicada no jornal *The Washington Post* (STREITFELD, 1993, não paginado), naquele dia ela desligou o telefone por volta das dez horas da manhã para poder se preparar para sua aula em Princeton, como fazia todos os dias. Poucas semanas após a cerimônia de entrega do Prêmio Nobel, sua casa, que ficava à beira do rio Hudson, foi queimada por um incêndio que começou na manhã do dia de Natal. Em novembro de 1994, sua mãe faleceu. Nesse mesmo ano, ela fundou um programa de artes cênicas, o “Atelier de Princeton” – que reunia estudantes talentosos e artistas mundialmente famosos; nessa época ela própria escrevia letras para compositores como André Previn, Richard Danielpour, Max Roach e Judith Weir, muitas das quais tornaram-se musicais e foram apresentadas no Carnegie Hall. Enquanto isso, continuava a lecionar seu curso de Criação Literária em Princeton. Em 1998, coeditou (com Claudia Brodsky Lacour) uma coleção de ensaios sobre o caso de O. J. Simpson, intitulada *Birth of a nation’hood*. Em seu papel agora estabelecido de intelectual e porta-voz da esquerda, criticou as manifestações que pediam o *impeachment* do presidente Bill Clinton naquele ano e ajudou a organizar um protesto de intelectuais contra a cassação. Ainda em 1998, Morrison lançou seu sétimo romance, *Paradise*, que completava a trilogia composta por *Beloved* e *Jazz*. Em 1999 publicou junto com seu filho mais novo, Slade, o livro infantil *The big box*; juntos ainda lançariam mais seis volumes infantis: *The book of mean people* (2002), *Remember: the journey to school integration* (2004), *Who’s got game?* (2007), *Peeny butter fudge* (2009), *Little Cloud and Lady Wind* (2010) e *Please, Louise* (2014).

Alguns anos depois, foi mordaz em entrevistas sobre a atuação do governo Bush em resposta aos ataques da Al-Qaeda e fez discursos em Howard e Princeton sobre o futuro da educação universitária; em 2003, lançou seu oitavo romance, *Love*. Ao longo deste período, manteve uma intensa programação de viagens internacionais, estando sempre disposta a se envolver com seus leitores e com a recepção de seu

---

<sup>18</sup> Esses dois textos, assim como o discurso proferido na cerimônia de entrega do Prêmio Nobel de Literatura, serão examinados mais detalhadamente durante o capítulo cinco desta tese.



trabalho. Compareceu regularmente às conferências da *Toni Morrison Society*<sup>19</sup>, fundada por Carolyn Denard, em 1993. Em Cincinnati, no ano de 2005, ela fez apresentações formais que incluíram a estreia oficial da ópera *Margaret Garner*, para a qual ela havia escrito o libreto, e participou informalmente de painéis acadêmicos. Em uma conferência em Paris em 2010, além de suas aparições programadas, participou por várias horas de uma mesa-redonda que discutia o ensino de seu trabalho.

Honras, premiações e homenagens acumularam-se rapidamente desde 1993 e o Nobel. Em 1996, a romancista foi condecorada com uma medalha concedida pela Fundação Nacional do Livro por sua distinta contribuição às Letras americanas. Foi agraciada também com diplomas honorários de doutorado pela *École Normale Supérieure* de Paris em 2003; pela Oxford University em 2005, pela Sorbonne Université em 2006, dentre tantos outros. O septuagésimo aniversário, em 2001, foi celebrado na Biblioteca Pública de Nova Iorque; o septuagésimo quinto, em 2006, celebrado no Lincoln Center, marcou o início de um dos projetos idealizados pela *Toni Morrison Society* chamado *Bench by the Road*. Tal iniciativa, assim como seu nome, surgiu a partir de uma entrevista em que ela lamentava a falta de locais que reconhecessem e relembressem as barbáries da escravidão, sendo essa falta a razão para a escrita de *Beloved*:

Não há nenhum lugar a que você ou eu possamos ir, para pensar ou não, para invocar as presenças ou lembrar as ausências dos escravos ... Não há nenhum memorial adequado, ou placa, ou coroa, ou parede, ou parque, ou saguão de arranha-céu. Não há torre de 300 pés, não há um pequeno banco à beira da estrada. Não há nem uma árvore marcada, um marco que eu possa visitar ou que você possa visitar em Charleston ou Savannah ou Nova Iorque ou Providence ou, melhor ainda, nas margens do Mississippi. E porque tal lugar não existe ... o livro teve que existir (THE TONI MORRISON SOCIETY, 2020, não paginado, tradução nossa).<sup>20</sup>

Desde então, foram instalados vinte e sete bancos em lugares significativos que denotam momentos importantes em meio à história da diáspora negra no país, sendo que o primeiro está localizado na Ilha Sullivan, estado da Carolina do Sul, onde

<sup>19</sup> Mais informações em: <https://www.tonimorrisonssociety.org/>.

<sup>20</sup> There is no place you or I can go, to think about or not think about, to summon the presences of, or recollect the absences of slaves ... There is no suitable memorial, or plaque, or wreath, or wall, or park, or skyscraper lobby. There's no 300-foot tower, there's no small bench by the road. There is not even a tree scored, an initial that I can visit or you can visit in Charleston or Savannah or New York or Providence or better still on the banks of the Mississippi. And because such a place doesn't exist ... the book had to (THE TONI MORRISON SOCIETY, 2020, não paginado).

os navios negreiros atracavam e o comércio dos escravizados era imediatamente iniciado.

Em junho de 2006 Morrison encerrou sua carreira docente e recebeu o título de Professora Emérita em Humanidades da Princeton University; todavia, isso não significou sua aposentadoria de maneira alguma: ela passou o período de outubro daquele ano a janeiro de 2007 como curadora convidada no Museu do Louvre em Paris, onde organizou uma série de eventos com o tema “*The foreigner’s home*”. Em março de 2007, de volta a Nova Iorque, ela foi curadora do evento “*Art is otherwise*”, no Centro de Artes Baryshnikov. Em 2008, escreveu uma carta pública apoiando Barack Obama, que estava competindo contra Hillary Clinton nas eleições primárias. Seu nono romance, *A mercy*, foi publicado em novembro de 2008, poucos dias após a eleição de Obama. Em 2009, Morrison editou a coleção anticensura *Burn this book*, para a qual ela também contribuiu com o ensaio introdutório.

Em dezembro de 2010, seu filho caçula, Slade Morrison, faleceu repentinamente de câncer no pâncreas, aos quarenta e cinco anos. Mesmo assim, em 18 de fevereiro de 2011 foi realizada a celebração de seu octogésimo aniversário, organizada pela *Toni Morrison Society*, na Biblioteca do Congresso Nacional em Washington. Em 29 de maio de 2012 recebeu do então presidente Barack Obama a Medalha Presidencial da Liberdade, principal condecoração civil dos Estados Unidos; tal honraria já havia sido concedida a Nelson Mandela e a Martin Luther King, entre outros. Nesse mesmo ano publicou o romance *Home* (2012) e, três anos depois, *God help the child* (2015). Após a eleição de Donald Trump como presidente dos Estados Unidos em 2016, Morrison escreveu o ensaio “Mourning for whiteness”, publicado na edição de 21 de novembro de 2016 do jornal *The New Yorker*. Nele, ela argumenta que os americanos brancos têm tanto medo de perder os privilégios concedidos por sua raça que elegeram Trump, a quem ela atribuiu o apoio da *Ku Klux Klan*, a fim de manter viva a ideia da supremacia branca. (MORRISON, 2016, não paginado).

Toni Morrison faleceu aos oitenta e oito anos, em 5 de agosto de 2019, devido a complicações decorrentes de uma pneumonia, na cidade de Nova Iorque. No mesmo ano o governo municipal de Lorain declarou oficialmente o dia 18 de fevereiro, sua data de nascimento, como o *Toni Morrison’s Day*.



### 1.3 TRADUÇÕES

Por fim, apresentamos um levantamento quantitativo referente às traduções das obras de Toni Morrison pelo mundo, realizado com base em números do portal *Index Translationum*<sup>21</sup>, iniciativa da UNESCO de reunir informações sobre livros traduzidos mundialmente, de acordo com dados recebidos das Bibliotecas Nacionais de cada país. A pesquisa, realizada em primeiro de julho de 2020 e atualizada em 21 de fevereiro de 2021, apresentou um total de trezentas e sessenta e duas (362) obras traduzidas em quarenta e um países. Há quatro títulos atribuídos erroneamente a Toni Morrison, resultando então em um total de trezentas e cinquenta e oito (358) traduções.

---

<sup>21</sup> Agradecemos a consideração do professor Dr. Walter Carlos Costa que, durante o exame de qualificação desta tese, sugeriu a utilização da plataforma *Google Scholar* para enriquecer o levantamento. Tal ferramenta, no entanto, não fornece dados sobre traduções de livros, mas somente acerca de pesquisas e artigos acadêmicos. Estamos cientes das lacunas e deficiências do portal mantido pela UNESCO, mas ressaltamos que, como não é objetivo deste estudo fazer um levantamento exaustivo das traduções das obras de Toni Morrison pelo mundo, acreditamos que o *Index Translationum* foi suficiente para acessarmos as informações que almejávamos. No caso das traduções brasileiras, em particular, nossas próprias pesquisas permitiram complementar as lacunas do *Index Translationum*.

TABELA 2 - TRADUÇÕES DA OBRA DE TONI MORRISON PELO MUNDO

(continua)

Título \ País	<i>The bluest eye</i> (1970)	<i>Sula</i> (1973)	<i>Song of Solomon</i> (1977)	<i>Tar baby</i> (1981)	<i>Beloved</i> (1987)	<i>Jazz</i> (1992)	<i>Playing in the dark</i> (1992)	<i>Paradise</i> (1998)
Albânia	1	1						
Alemanha	13	9	8	5	10	6	3	4
Áustria	1							
Bélgica			1					
Brasil	1		1	1	4	1		2
Bulgária			1		1	1		
China			2	1	1	2		1
Croácia			1					
Dinamarca	3	2	2	2	4	2	1	2
Egito					1			
Espanha	4	6	5	5	6	3	1	3
Eslovênia	1				1			
Eslováquia								
Estônia					1	1		
Finlândia			2	1	2	3	1	1
França	3	3	3	3	6	3	4	2
Grécia	1	1	1	1		1		
Holanda	2	2	4	2	5	1		1
Hungria	1		1		1	1		1
Índia	1	2						
Irã		1						1
Islândia					2			
Israel		1	1	1				
Itália		1	3	1	2	2		1
Iugoslávia			1					
Japão	3	2	2	2	2	1	1	1
Latvia					1			
Lituânia								1
Noruega	3	2	5	2	7	4		3
Polônia			1		2	1		1
Portugal					3			
República Checa	2		2		1	1		1
República da Coreia	1	2	1	1	2			
Romênia			1		1			
Rússia			1		1			
Sérvia e Montenegro						1		
Síria						1		
Sri Lanka		2						
Suécia	1	3	1	2	4	1	1	1
Suíça			1	1	1	1		
Turquia			1					1
<b>TOTAL DE TRADUÇÕES POR TÍTULO</b>	<b>42</b>	<b>40</b>	<b>53</b>	<b>31</b>	<b>71</b>	<b>38</b>	<b>12</b>	<b>28</b>

TABELA 1 – TRADUÇÕES DA OBRA DE TONI MORRISON PELO MUNDO

(conclusão)

Título \ País	<i>The big box</i> (1999)	<i>The book of mean people</i> (2002)	<i>Love</i> (2003)	<i>Who's got game?</i> (2007)	<i>A mercy</i> (2008)	TOTAL DE TRADUÇÕES POR PAÍS
Albânia			1			2
Alemanha	1	1	5			65
Áustria						1
Bélgica						1
Brasil			1			11
Bulgária						3
China						7
Croácia			1		1	3
Dinamarca	1		1			20
Egito						1
Espanha	1		1			35
Eslovênia			1			3
Eslováquia			1			1
Estônia						2
Finlândia			1			11
França	2	1	4	5		39
Grécia			1			6
Holanda			1			18
Hungria			1			6
Índia						3
Irã						2
Islândia						2
Israel			1			4
Itália						10
Iugoslávia						1
Japão	1		1			16
Latvia						1
Lituânia						1
Noruega			2			28
Polônia			1			6
Portugal						3
República Checa			1			8
República da Coreia			1			8
Romênia						2
Rússia			1			3
Sérvia e Montenegro						1
Síria						1
Sri Lanka						2
Suécia			1			15
Suíça						4
Turquia						2
<b>TOTAL DE TRADUÇÕES POR TÍTULO</b>	<b>6</b>	<b>2</b>	<b>29</b>	<b>5</b>	<b>1</b>	<b>358</b>

Conclui-se que o romance mais traduzido da autora é *Beloved* e que o país que mais realizou traduções da obra morrisoniana é a Alemanha, seguida pela França e Espanha. O resultado da pesquisa para o romance *A mercy* (2008) foi de apenas uma tradução para a Croácia. Entretanto, sabe-se que no Brasil existe a tradução de José Rubens Siqueira, publicada pela Companhia da Letras em 2009, sob o título *Compaixão*. A mesma situação ocorre com o infantil *Who's got game* (2007), que aparece traduzido cinco vezes na França; no Brasil, contudo, *Quem leva a melhor?* foi publicado pela Companhia das Letrinhas em 2008. Já para os romances *Home* (2012) e *God help the child* (2015) o portal não apresentou traduções. Sabe-se, porém, que a Companhia da Letras publicou *Voltar para casa* (2016) e *Deus ajude essa criança* (2018), traduções também realizadas por José Rubens Siqueira. Ademais, constatamos que as traduções de José Rubens Siqueira para *Amada* (2007, 2011) e *Jazz* (2009) não aparecem no resultado da pesquisa. Na seção *Last updates*, o portal apresenta a seguinte mensagem referente ao Brasil: “2008, 2009, 2010, 2011, 2012 e 2013 sendo processados pela equipe do INDEX no momento” (UNESCO, 2020, não paginado, tradução nossa).<sup>22</sup> Por meio dessas informações, constatamos que a base de dados do *Index Translationum* gera números totais aproximados. Independentemente da atualização ou acurácia desses números é possível verificar a gigantesca extensão da recepção da obra morrisoniana pelo mundo. A parte que toca ao Brasil nesse processo já parece bastante significativa. Adiante, trataremos mais detidamente de alguns aspectos-chave da interessante fortuna tradutória de Morrison em nosso país.

---

<sup>22</sup> 2008, 2009, 2010, 2011, 2012 and 2013 currently being processed by the INDEX team. (UNESCO, 2020, não paginado).

## 2 MEMÓRIA, HISTÓRIA E MÚSICA NA CONSTRUÇÃO LITERÁRIA DE JAZZ

### 2.1 MEMÓRIA CULTURAL E MEMÓRIA MULTIDIRECIONAL

Em meados de 2015, um grupo de neurocientistas da University College London anunciou o resultado de suas pesquisas: mesmo que tentemos nos lembrar de uma pequena coisa, um único detalhe a respeito de algo, essa lembrança não será recuperada isoladamente pelos mecanismos neurológicos do nosso cérebro. Os especialistas, liderados pelo neurocientista cognitivo Aidan James Horner (HORNER, A. J. et al, 2015, p. 2), explicam que, mesmo que tentemos nos lembrar de um único aspecto acerca de um evento, como, por exemplo, a fisionomia de alguém que nos tenha dado uma informação na rua duas semanas atrás, a sequência de toda a situação vivenciada será reativada pelo cérebro, incluindo dados aleatórios, como o clima ou a temperatura do local naquele momento, de que lado da rua estávamos ou que roupa usávamos. Ou seja, revivemos todo o episódio acontecido sem conseguir isolar a única informação que buscávamos: como era o rosto da pessoa que encontrei há duas semanas? Os resultados dos experimentos publicados pela revista britânica *Nature*, em 02 de julho de 2015, mostraram que diferentes partes do cérebro dos participantes apresentaram atividade elevada enquanto agrupavam os diferentes aspectos de um único evento e que o hipocampo fazia as ligações entre esses dados para formar uma memória completa – fato que levou os pesquisadores a concluir a impossibilidade da recuperação isolada de um só elemento pela memória. (HORNER, A. J. et al, 2015, p. 7). Neste estudo, o primeiro a fornecer evidências desse processo realizado pelo hipocampo do cérebro humano, os cientistas afirmam que esse padrão de atividade cerebral pode inclusive ajudar a entender o que acontece com portadores de Alzheimer, o que provavelmente poderia auxiliar no tratamento da doença.

Pode parecer estranho que o primeiro capítulo de uma tese que se propõe a investigar memória cultural, tradução e literatura inicie-se com dados oriundos de um estudo neurocientífico, publicados por um periódico especializado em Ciências Naturais. Entretanto, faz-se necessária a percepção de que mesmo em seu nível mais básico, em sua menor ocorrência, memória é algo que não acontece de forma solitária. Isso porque nem só um neurônio faz o trabalho sozinho e nem só um detalhe pode ser lembrado: sempre são inúmeros os microimpulsos entre milhares de neurônios,

os incontáveis vasos sanguíneos, as múltiplas atividades encefálicas que, se buscarem por um único detalhe, trarão muitos outros à tona. A memória, então, também do ponto de vista neurológico, orgânico, é multidirecional, para anteciparmos o termo do qual trataremos mais adiante, proposto pelo professor de Literatura Comparada da Universidade da Califórnia, Michael Rothberg. Nossa intenção é destacar aqui, para começo de conversa, que até mesmo as pesquisas científicas mais recentes nos levam a reconhecer não só a importância do assunto por diversos prismas, mas, acima de tudo, seu aspecto interdisciplinar. Acreditamos que, ao mencionarmos os resultados relatados pela equipe de neurocientistas britânicos, se exemplifique a multiplicidade intrínseca aos estudos da memória, independentemente da área do conhecimento que a explore. E se assim acontece na menor circunstância em que podemos vislumbrar o ato da recordação, na dimensão orgânica do nosso corpo, assim também se dá na perspectiva dos estudos culturais, com a memória cultural, que não existe sozinha, isolada, no singular; ela é sempre uma experiência plural.

Relembrar é acionar um conjunto de demandas disparadas em um presente, acerca de fatos ou ocorrências passadas, tensionadas por coordenadas futuras, ou seja, múltiplas também são as temporalidades envolvidas nesta prática vital para nossas vidas. Vejamos, por exemplo, o que diz o sociólogo francês Maurice Halbwachs (1877-1945), para quem a memória humana só consegue funcionar dentro de um contexto coletivo, ou seja, memórias dependem da estrutura dentro da qual um grupo está situado em uma sociedade – o que ele chamou de memória coletiva. Assim, não há apenas uma memória individual, mas também uma memória de grupo que existe fora e vive além do indivíduo. Ao pertencer a um determinado grupo, as recordações individuais são realizadas para ou com o apoio dos outros integrantes, os quais colaboram com o ato de recordar, ao mesmo tempo em que ressignificam as lembranças. Consequentemente, a compreensão do passado de um indivíduo está fortemente ligada a essa consciência de grupo, visto que

[...] a estabilidade da memória coletiva está vinculada de maneira direta à composição e subsistência do grupo. Se o grupo se dissolve, os indivíduos perdem em sua memória a parte de lembranças que os fazia assegurarem-se e identificarem-se como grupo. [...] determinadas lembranças, [...] segundo Halbwachs, não têm uma força imanente de permanência e carecem essencialmente da interação e atestação sociais. (ASSMANN, 2011, p. 144).

Maurice Halbwachs é um dos estudiosos a quem Aleida Assmann, professora e pesquisadora da universidade germânica de Konstanz, recorre para estruturar seu livro *Espaços da recordação*, escrito em 2006 e traduzido em 2011 por pesquisadores ligados à Universidade Federal do Paraná, sob a coordenação de Paulo Astor Soethe. Dividida em três partes, intituladas “Funções”, “Meios” e “Armazenadores”, a obra investiga os diferentes tipos de memória, mídias memorativas e seus suportes de conservação. Assmann percorre a história da cultura no Ocidente para esclarecer a importância da recordação nos processos de construção de identidade para, no desfecho de sua obra, refletir sobre diferentes métodos de memorização na arte, produzida por artistas que cresceram em um mundo impregnado por ruínas e destruição: o do pós-Segunda Guerra Mundial.

Este primeiro capítulo da tese pretende evidenciar pontos-chave da publicação da professora Aleida Assmann visando ressaltar ideias que permitirão estabelecer conexões com nosso objetivo central, que é dar destaque à atividade tradutória como instrumento de sobrevivência da memória cultural do trauma da escravidão, tendo como objeto de estudo específico a narrativa ficcional *Jazz* (1992), publicada pela escritora Toni Morrison. Pela mesma razão, além das reflexões da professora alemã, exploraremos também neste capítulo, mais à frente, a conceituação de memória multidirecional proposta pelo professor americano Michael Rothberg. Uma vez demarcados nossos referenciais teóricos, passaremos à apresentação do romance supracitado e à investigação de sua construção literária. Faremos um recorte analítico que evidenciará como o exercício da memória é realizado no plano ficcional por um dos protagonistas da narrativa e examinaremos de que forma esse exercício faz parte da reconstrução identitária do personagem e, paralelamente, reconstitui a memória cultural estadunidense da década de 1920. Por fim, examinaremos também a estratégia criativa de Toni Morrison ao estruturar sua obra incorporando as características do gênero musical *jazz* e destacaremos como a arte e os artistas tornam-se agentes disseminadores da memória cultural do trauma nas sociedades.

### 2.1.1 Aleida Assmann e o conceito de Memória Cultural

A partir da indagação "Não existe mais memória?", Assmann convida o leitor a conhecer como diversos escritores discorreram sobre o assunto, argumentando que não existe uma essência da memória: além de possuir um caráter dinâmico, ela é um

fenômeno complexo e transdisciplinar, dotado de grande plasticidade, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, precisa de estabilidade para conseguir ser transmitida em longo prazo. A escritora passa a refutar proposições que indicam o fenecimento da memória e afirma, contrariando essa perspectiva, que hoje é imprescindível lidar com uma intensificação da temática, e que diferentes interesses e questões se cruzam para compreender esse enigmático fenômeno. Para tanto, de maneira bastante refinada, dialoga com autores e filósofos como Cícero, Platão, Aristóteles, Shakespeare, Nietzsche, Freud, Wordsworth, Derrida, além de, como já mencionado, Maurice Halbwachs, entre muitos outros, proporcionando aos leitores uma visão geral e abrangente das inúmeras formas pelas quais a memória foi pensada com o passar das épocas.

Na primeira parte de seu trabalho, a pesquisadora alemã propõe uma explanação sobre as diversas funções da memória, explorando contextos mundiais marcados por recordações e seus significados no processo de construção de identidades. Partindo de uma velha e extensa tradição, com a mnemotécnica antiga, que alterou da audição para a visão a principal fonte da memória e destacou a dimensão espacial em detrimento da temporal, a autora mostra como o diálogo com outros saberes apontou novas sendas para o tema. Nesse processo, não só a memória como arte, como técnica que organiza o conhecimento é explorada; outras funções também são indicadas a partir do vínculo entre recordação e identidade. A escritora ressalta o fato de que a recordação ocorre de forma reconstrutiva, iniciando-se no presente e caminhando para uma distorção, revalorização ou renovação daquilo que é lembrado. Então, a memória como potência deve ser entendida como uma força constantemente ativa e não como um mero repositório protetor.

O ato do armazenamento acontece contra o tempo e o esquecimento, cujos efeitos são superados com a ajuda de certas técnicas. O ato da recordação, por sua vez, acontece dentro do tempo, que participa ativamente do processo. (ASSMANN, 2011, p. 34).

De acordo com Assmann (2011, p. 37), “A memória cultural tem seu núcleo antropológico na memorização dos mortos”. Essa memorização dos mortos é detalhada no livro a partir de exemplos que contemplam duas orientações: por um lado, uma visão religiosa, em que os descendentes da família perpetuam a memória do morto, realizam cultos com banquetes fúnebres, prestam cuidados ilimitados com seus restos



mortais; e, por outro lado, uma visão mundana, caracterizada pela auto eternização, ou seja, quando muitos buscam fama, grandeza, reputação e imortalidade de seu nome após a morte, realizando para isso encomendas de poemas, esculturas, pinturas e outras formas de registros que os fariam inesquecíveis por toda a eternidade - tanto o homenageado quanto o autor da homenagem.

Ao lado da memória religiosa, que cuida da recordação individual e se preocupa com a salvação das almas dos mortos, aparece a fama mundana, que aposta em uma rememoração generalizada pela posteridade. (ASSMANN, 2011, p. 43).

A procura por um passado que servisse de alicerce para o presente não surgiu apenas com a formação dos estados nacionais, pois o interesse pela memória como fornecedora de soluções sobre nossas origens ou identidades é algo antigo. Assim, nasce a necessidade de proteger e inspecionar tudo o que pudesse validar uma tradição. Com a invenção da imprensa, novos espaços de recordação foram criados, as bibliotecas monásticas aos poucos passaram a ser desmanteladas e a memória da igreja foi sendo gradativamente substituída. Segundo Assmann, a busca pela construção de uma memória conjunta surgiu com a procura por um passado que pudesse servir de padrão para as gerações futuras, o que tornou possível outras reescritas dos fatos históricos, até mesmo porque a própria língua em voga – o latim – logo cairia em desuso. “Assim, justamente a escrita, uma pretensa garantia de durabilidade, acabou por tornar-se um *medium* que evidenciava a mudança linguística de forma patente.” (ASSMANN, 2011, p. 55).

Na sequência, Assmann aborda o dilema da seleção na memória cultural: como escolher quais conteúdos devem ou não ser conservados – a memória, então, seria sempre definida pela falta de espaço, pela finitude da capacidade dos recursos armazenadores. Antes de discorrer a respeito dos arquivos, a autora traz outro exemplo de lugar de conservação de documentos importantes: a caixa – espaço móvel e de capacidade limitada. Por meio de três citações, observamos a transição da leitura monástica para a leitura acadêmica, que passou a enxergar a memória como um instrumento do saber. Primeiramente, por meio da “mnemotécnica cristã de Hugo de São Vítor” (ASSMANN, 2011, p. 126) – para quem a memória era um recipiente destinado a preservar e compilar o conhecimento, representado pela figura da arca, visualizamos como a Arca de Noé denota o caminho do exílio eterno junto a Deus,

significando salvação. Em seguida, destaca-se um poema escrito em 1851, pelo alemão Heinrich Heine, o qual traz referências à história da Caixinha de Dario, uma caixa de joias que foi tomada do rei derrotado por Alexandre, o Grande, e que mais adiante veio a guardar os poemas épicos de Homero. Assmann nos mostra como um recipiente, um relicário de espaço reduzido denota a valorização da seletividade da memória cultural, bem como a sua contenção. A terceira citação que aponta a caixa como meio armazenador vem na forma de um conto do século XX, escrito pelo romancista inglês E.M. Forster – *O caixote cruel* (1975), que versa sobre o peso do saber e os benefícios do esquecimento. A cena em que o narrador, do alto do precipício, assiste à queda de seu baú repleto de livros, os quais poeticamente vão se transformando em elementos da natureza, tornando-se primeiro meteoros, depois pássaros e por fim água ao caírem no rio, deixa-nos uma certeza: “[...] os livros salvam as pessoas, à medida que se desprendem delas.” (ASSMANN, 2011, p. 140). A intenção da autora ao abarcar essas três referências neste trecho do livro resume-se pela seguinte passagem:

As três caixas concentram como em um prisma momentos muito diferentes na história da memória cultural do Ocidente. A arca de Hugo constitui o ponto alto e o término de uma mnemotécnica cristã medieval que [...] agrega em uma configuração gigantesca a totalidade do saber salvífico e a internaliza na memória. [...] Com a caixinha de Dario damos um salto do texto sagrado para o texto literário. [...] O espaço na caixinha de Dario é limitado; essa imagem mnemônica tematiza por um lado a valorização da seletividade na memória cultural; por outro, seu restringimento. [...] está-se a um passo de chegar à narrativa de Forster, que comprime esse saber histórico especializado e hostil à vida em uma caixa de livros abarrotada. Não se espera mais alcançar salvação *por meio* dos livros e da memória, mas somente pela *libertação* em relação a eles. Não é o treinamento da memória, mas o aprendizado do esquecimento que ocupa lugar central na narrativa de Forster. Com isso, a temática da caixa mnemônica altera-se e alcança seu inverso: vai-se do livro e da memória como nexos salvíficos, passa-se pela intensificação de sua valorização por meio da seleção e restrição, e alcança a crise da memória cultural, dramatizada no ‘caixote cruel’, cujo peso oprime a vida. (ASSMANN, 2001, p. 141-142, grifos da autora).

Finalizando a primeira parte de seu livro, Assmann evidencia dois modos da recordação: a memória funcional ou coletiva que, interligando passado, presente e futuro, possibilita e dá suporte à formação identitária de um grupo; e a memória cumulativa, também chamada de memória histórica ou inabitada, que funciona como uma espécie de receptáculo para as memórias funcionais, “[...] um depósito de provisões para memórias funcionais futuras.” (ASSMANN, 2011, P. 153).

Em um vídeo (UTRECHT UNIVERSITY, 2016, não paginado) gravado especialmente com o objetivo de falar de conceitos-chave sobre a memória cultural para o projeto NITMES – *Network in Transnational Memory Studies*<sup>23</sup> – a professora Aleida Assmann afirma que a memória cultural pode, metaforicamente, ser comparada ao DNA de uma sociedade, pois carrega informações identitárias particulares de cada grupo. A pergunta que surge então é: como esse DNA cultural será transmitido em longo prazo se sabemos que sua transmissão não se dá por meio dos genes, dos traços genéticos que cada sujeito herda ao nascer? A resposta para essa indagação está na segunda seção de seu livro, intitulada “Meios”, que trata da materialidade das mídias memorativas<sup>24</sup>. Sem os meios de armazenamento culturais e técnicos não haveria possibilidade de constituição de uma memória que possa ser transmitida por gerações, já que ela vai se esvaindo, se dissolvendo biologicamente à medida que as testemunhas diretas dos fatos históricos vão morrendo. Somente os meios podem garantir essa propagação da memória vida após vida. Assim, são elencados diversos itens que têm papel fundamental na transmissão da memória cultural para a posteridade, tais como: as metáforas da recordação, a escrita, a imagem, o corpo e os locais de recordação.

Antes de destacar inúmeras metáforas da recordação, Assmann explica:

O fenômeno da memória é resistente à descrição mais direta e incide em processos metafóricos. As imagens desempenham o papel de figuras de pensamento, modelos que demarcam os campos conceituais e orientam as teorias. Por essa razão é que os ‘conjuntos de metáforas’ nesse campo não são uma linguagem que parafraseia, mas uma linguagem que primeiro desvela o objeto e o constitui. (ASSMANN, 2011, p. 162).

Dentre as principais metáforas citadas na abertura do segundo capítulo estão: as metáforas do espaço (escavar) e as metáforas temporais da memória (engolir, ruminar, digerir; congelar e descongelar; dormir e acordar; evocação dos espíritos).

---

<sup>23</sup> O projeto NITMES teve início em 2014, subsidiado pelo Conselho de Pesquisa Holandês e está instalado na Universidade de Utrecht.

<sup>24</sup> Para Assmann, cada mídia memorativa é um meio específico tanto de transmissão quanto de exploração da memória cultural, a qual se modifica juntamente com o caráter oscilante de cada meio que a transpõe; a pesquisadora destaca que as inúmeras mídias da memória não se sobrepõem meramente umas às outras, mas coexistem gerando sobrevivência ou hiatos da memória cultural, coexistência essa que passa a ser ainda mais acentuada com o desenvolvimento das tecnologias digitais.

Um item que já havia tido destaque na primeira parte e que é retomado na segunda é a escrita – apontada antes como um dos modos de construção da memória pelos Renascentistas. Agora, nesta segunda parte do estudo, a autora nos mostra como ela foi entendida por algumas personalidades época após época. Na visão de Platão, por exemplo, escrita representava o contrário de memória, pois, como repositório, poderia até excedê-la, contudo, jamais poderia encarregar-se do papel que a recordação possui.

Na função de armazenamento a escrita possivelmente pode superar a memória; em contrapartida a escrita nunca pode assumir a função da recordação, segundo informa Platão. A parte energética, produtiva e indisponível da memória, que Platão associou ao conceito de *anamnesis*, sequer pode ser tangenciada pelo *medium* da escrita, que dirá substituída por ele. [...] no lugar de sabedoria verdadeira, a escrita pode oferecer apenas um simulacro de sabedoria, e no lugar de verdadeiro potencial de recordação, apenas um apoio pobre e material. As promessas da escrita são, portanto, ilusórias: ela pode apenas fazer recordar aquele que sabe, nunca ensinar a quem não sabe. (ASSMANN, 2011, p. 200, grifos da autora).

Já William Shakespeare (1564-1616) tinha uma visão bem diferente: ele acreditava numa “força memorativa das letras” (ASSMANN, 2011, p, 201) e atribuía à escrita uma característica prática, responsável pela interação dos variados estágios da vida e também por sua renovação.

A escrita é no soneto de Shakespeare mais que um mero auxiliar. Em total oposição a Platão, ela não é representada como um *medium* técnico de anotação, mas como *medium* de autocomunicação, da relação dialógica consigo mesmo. [...] A escrita não destrói o diálogo, ela possibilita um diálogo interno que perpassa longos intervalos de tempo. Para Platão uma escrita externalizada ocupa o lugar da memória e, portanto, a destrói; para Shakespeare, ao contrário, uma escrita interativa estimula a memória. (ASSMANN, 2011, p. 205).

Com perspectivas semelhantes à de Shakespeare vemos o filósofo inglês Francis Bacon (1561-1626), o poeta inglês John Milton (1608-1674) e o filósofo alemão Hans-Georg Gadamer (1900-2002). Todavia, outros vieram no rastro de Platão e profetizaram a decadência das letras, ressaltando inclusive particularidades como a facilidade com que a escrita se sujeita a falsificações, a fragilidade física dos registros e também perante a ação do tempo, dentre eles: o terceiro presidente dos Estados Unidos da América Thomas Jefferson (1743-1826), o médico enciclopedista britânico Robert Burton (1577-1640), o escritor anglo-irlandês Jonathan Swift (1667-1745) e o ensaísta inglês Charles Lamb (1775-1834). Convicções tão divergentes

assim só nos mostram o quão importante a escrita se faz seja para o armazenamento, seja para a propagação da memória cultural, já que, paradoxalmente, possui uma capacidade de preservação, interação, difusão e expansão, e, ao mesmo tempo, de coerção, exploração, deturpação e colonização da mesma. Atualmente, a ligação entre escrita e memória é comprometida pela redação eletrônica, já que sua imaterialidade inerente representa uma fronteira muito tênue entre recordação e esquecimento. Nessa lógica, Assmann enfatiza que a constituição da memória se modifica com o progressivo avanço das mídias e aponta que os textos escritos não mudam, assumindo um caráter anacrônico com o passar do tempo, fato que exige novas técnicas culturais para ajustar seu conteúdo ao momento em que os acessamos.

As diversas mídias da memória não se sucedem, simplesmente, substituindo-se umas às outras. Elas subsistem umas ao lado das outras e equivalem a formas diversas de continuidade e descontinuidade na memória cultural. A referência ao passado não se dá de forma única, em momento algum; mais que isso, chega-se a uma estrutura sempre mais complexa de superposições e entrecruzamentos entre diferentes planos da memória: o plano dos textos, dos objetos remanescentes, dos vestígios e do lixo. [...] Podemos falar aqui de trilhas que abrem acessos a diversos passados. Eis aqui a trilha dos textos clássicos [...]. Logo ali, há a trilha da historiografia crítica [...]. Mais adiante a trilha da imaginação histórica [...] e aqui está a trilha da tecnologia eletrônica da informação, que possibilita técnicas de registro sempre mais simples e completas e ao mesmo tempo aguça a percepção diante do que não se pode armazenar, diante do que se perdeu para sempre. (ASSMANN, 2011, p. 233).

Também as imagens se constituem como mídias memorativas e, desde a Antiguidade, expressão imagética e memória estão conectadas; a arte mnemônica criada por Simônides exemplifica essa ligação. Nesse período, a força das imagens gerava um efeito extraordinário, o que as tornava dinâmicas e eficazes, conferindo uma aura criativa sobre os textos e, conseqüentemente, estabelecendo conexões de afeto, o qual exerce uma enorme influência na história da mnemotécnica romana. Contudo, com o crescente reconhecimento da escrita, não eram raras as manifestações de despreço pela ideia da imagem como meio de armazenamento da memória. Do mesmo modo como inúmeros pensadores defendiam ou repreendiam a concepção da escrita ter ou não capacidade de armazenar e transmitir a memória, assim também se deu com a imagem. Ainda, a própria oposição entre escrita e imagem ofereceu, por muito tempo, argumentos na esteira das discussões acerca da memória cultural. Como a autora afirma,

A incomensurabilidade dos dois *media*, que sob uma intraduzibilidade recíproca se caracteriza, não obstante, por estar vinculada à pretensão inalterada de uma tradução recíproca, em seu substrato fisiológico em um lado do cérebro ligado ao processamento da linguagem e um lado ligado ao processamento de imagens. É bastante relevante que essa estrutura da medialidade dupla e da intermedialidade seja também responsável pela complexidade e produtividade tanto da memória individual como da memória cultural, que se move constantemente entre camadas da consciência e do inconsciente. (ASSMANN, 2011, p. 237).

Ainda considerando a importância da imagem e afirmando que ela, assim como a escrita, é ao mesmo tempo *medium* e metáfora da memória, a autora discorre sobre a fotografia como uma evidência segura do passado. Voltaremos a falar sobre a fotografia no item 2.3 do presente trabalho, quando exploraremos como tal artefato armazena fatos históricos da escravidão nos Estados Unidos.

Outro meio que também ganha espaço entre as discussões de Aleida Assmann são as escritas do corpo, tema exemplificado primeiramente por intermédio de referências à peça teatral shakespeariana *Hamlet* e às tábuas do coração do profeta Jeremias, sobre as quais foram registradas a lei divina. Para Assmann,

As escritas do corpo surgem através de longa habituação, através de armazenamento inconsciente e sob a pressão de violência. Elas compartilham a estabilidade e a inacessibilidade. Dependendo do contexto, serão avaliadas como autênticas, persistentes ou prejudiciais. Quando se trata de descrevê-las, a estrutura material da memória desempenha papel essencial. (ASSMANN, 2011, p. 260).

Em seguida, para complementar sua explanação acerca das escrituras do corpo, a escritora cita o filósofo e intelectual alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900), para quem a dor é um artifício veemente da mnemotécnica, já que todo processo doloroso fica encarcerado na memória; o filósofo também associou essa teoria a instituições de poder e violência. Desse vínculo entre dor e memória, a escritora extrai o trauma como estabilizador de experiências, um engrama corporal que dificilmente poderá ser traduzido pelas letras ou pela linguagem. Mais adiante voltaremos a falar em trauma à luz dos atos de opressão e crueldade impetrados pela escravidão a milhares de negros africanos e seus descendentes no continente americano por mais de três séculos. Assmann destaca ainda a possibilidade de falsas recordações nascerem de experiências traumáticas, visto que a consciência do evento ocorrido frequentemente permanece obscura. Encerrando a segunda parte do livro, entramos

em contato com a memória dos locais, ambientes que abrigaram acontecimentos de valor histórico, religioso ou biográfico, onde, de acordo com a autora, ocorrem reavivações que podem reacender a recordação.

O vínculo peculiar entre proximidade e distância confere aura a esses locais e neles se procura um contato direto com o passado. A magia atribuída aos locais da recordação se explica por conta de seu status de zona de contato. (ASSMANN, 2011, p. 359).

Para exemplificar, são elencados: locais das gerações, onde há uma ligação duradoura com histórias de famílias; locais sagrados, onde relações hieráticas são estabelecidas; espaços honoríficos, onde o que ainda resiste são ruínas, escombros, restos ou mesmo espaços onde foram erigidos monumentos; e, por fim, os locais traumáticos, onde se preserva um passado que, muitas vezes, não quer ser lembrado. Na seção 2.3 deste capítulo discorreremos um pouco mais a respeito dos locais de recordação.

Os “Armazenadores” são o tema da terceira e última parte do livro, na qual o arquivo ganha destaque, pois exerce diferentes funções: conservação, seleção e acessibilidade. Com o surgimento de novos sistemas de registro, a quantidade de dados a serem arquivados cresceu de maneira significativa e uma série de questões sobre a preservação desses materiais passou a ser debatida reiteradamente.

Existem em cada época determinados princípios de segregação e medidas de valor que não são necessariamente compartilhados pelas gerações posteriores. O que é lixo para uma geração pode ser informação preciosa para outra e, por isso, os arquivos não são apenas locais para armazenamento de informação; são igualmente locais para as lacunas de informação que não resgatam somente as perdas em catástrofes e em guerras, mas também resgatam, de maneira essencial e estruturalmente indispensável, uma “cassação equivocada, sob o ponto de vista dos pósteros”. (ASSMANN, 2011, p. 370).

Novos métodos de arquivamento ainda virão e, para a pesquisadora, o próprio arquivo pode ser arquivado. Nele – onde habitam a memória, a história, os vestígios do passado – temos o resultado de um vínculo muito íntimo com o poder, com a história oficial e, assim sendo, ele também dá guarida ao esquecimento, aos silêncios e aos apagamentos. Portanto, a intencionalidade é um aspecto constante nessa pousada, e os documentos que lá habitam, seja por algum desígnio específico ou por mero acaso, foram forjados a partir de interesses do seu tempo. A confiabilidade do arquivo como



forma de interpelar a problemática da memória é proporcional à ênfase que se dá ao ato de registrá-lo como sendo o guardião, o proprietário da experiência histórica, assumindo muitas vezes a função dos memoriais. Conforme a autora, os arquivos se tornam uma prática colaborativa na qual os indivíduos, e não as instituições, são os emissores das informações a serem preservadas.

Dando continuidade às suas discussões, Aleida Assmann explora algumas obras de artistas e escritores que consagraram espaço entre suas criações a debates sobre memória, recordação e esquecimento. É imprescindível ressaltar que esse é um argumento que está presente em todo o livro da professora alemã, já que memória, recordação e esquecimento não podem nunca se desvincular. Ela situa tais intelectuais num patamar diferenciado do que o daqueles que se ocupavam da tradicional mnemotécnica (chamada pela escritora de “arte da memória”), que visava exclusivamente otimizar o armazenamento do conhecimento e garantir a credibilidade dele. Os nomes citados – Anselm Kiefer, Sigrid Sigurdsson, Anne e Patrick Poirier – são vistos como representantes de uma “arte sobre a memória”, dado que

Ela não precede, mas sim sucede o esquecimento, pois não é uma técnica ou medida preventiva. Ela é, no melhor caso, uma terapia para traumas, uma coleção cuidadosa para restos espalhados, um balanço das perdas. [...] Os artistas que trabalham sobre a memória, no começo deste novo milênio, [...] chegaram à cena da catástrofe depois que ela aconteceu, e não se pode mais pensar numa arte que pudesse estabelecer uma ponte de memória entre o agora e o então. [...] Esses artistas que trabalham com a memória não documentam, com seu trabalho, os grandes feitos da lembrança que tratam da morte, mas fazem o balanço da perda. (ASSMANN, 2011, p. 386).

Em suas considerações finais, a professora alemã endereça essa vinculação entre a “arte da memória” e a “arte sobre a memória” a partir do exemplo do lixo, visto que

Não é somente pelo *acondicionamento*, [...], mas também pelo constante *descarte* do que se torna inútil e abandonado que se gera nos espaços da recordação o caráter de “profundidade”, que não somente possibilita renascimentos e reanimações inesperados, mas já alimentou, no passado, concepções de um “inconsciente cultural”. (ASSMANN, 2011, p. 439, grifos da autora).

Dessa forma, ela lança uma pergunta que nos mostra o quão atual é o debate provocado pela memória: "a escrita digital ainda é um *medium* da memória, ou antes, um *medium* do esquecimento?" (ASSMANN, 2011, p. 441). Ao responder a essa



questão, a escritora admite que memória alguma pode conter o poder dispersivo dos recursos eletrônicos, mas não acredita que eles sejam inibidores do movimento ativo que é o da recordação.

Sagacidade produz espaços da recordação que se opõem como dobras, cavidades e camadas ao fluxo dos acontecimentos e constituem possibilidades para melhora de vida, ressonância, repetição, reatamento, renovação. Pode-se contestar que sagacidade pressupõe percepção e que hoje nossa percepção está condicionada pela mídia em proporção sempre maior. Por isso é tranquilizador ouvir que desde o início recordar possivelmente tem algo a ver com a interrupção de fluxos, com a captura e fixação de imagens e signos. Herder, com a atividade de selecionar e fixar, atentar, reunir e aplicar-se, descreveu a dimensão *ativa* do recordar. Se a faculdade de exercer essa forma de sagacidade realmente diminuir sob a influência das novas mídias, mesmo assim o fim da recordação ainda não estará selado, de modo algum. (ASSMANN, 2011, p. 442, grifo da autora).

É importante também ressaltar que as mídias digitais têm a capacidade de armazenar grande quantidade de dados e de disponibilizar acesso a eles de forma rápida, porém sabe-se também que muitas dessas informações – assim como a escrita, que teve sua suscetibilidade à falsificação apontada por intelectuais de séculos passados –, podem vir a ser falsificadas, alteradas e estão sujeitas a manipulações, fato que é tão preocupante quanto seu apagamento do histórico das sociedades.

Por meio da leitura da obra publicada pela professora alemã Aleida Assmann, reconhece-se a discussão acerca da memória cultural como essencial à renovação contínua da própria cultura, pois ela integra o processo de produção da informação, necessitando ser fundamentalmente apoiada pela coletividade, formada por sujeitos e instituições. Ainda, pode-se dizer que o trabalho desenvolvido por ela percebe na exteriorização midiática o ponto de encontro entre a memória pessoal e a coletiva. Assim, faz-se necessário abrir novos caminhos de discussão que evitem o esmaecimento da memória cultural entre as sociedades, principalmente quando a memória cultural do trauma estiver em questão. Nesse sentido, especialmente quando interpelamos a memória cultural das tragédias que se abateram ou foram impetradas à sociedade em épocas passadas, não nos é permitido, em hipótese alguma, como afirma o filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (2008, p. 19), nos proteger por meio do “inimaginável” ou do “irrepresentável”; ou seja, nesses casos, não devemos utilizar o argumento de que determinada experiência histórica, justamente por se tratar de momento atroz, não pode sequer ser imaginada. Como se

esse caráter abominável fosse uma desculpa legítima para que sua memória traumática pudesse ser postergada, ou pior ainda, ignorada e desprezada. Há, indubitavelmente, demandas éticas fundamentais que se erguem diante de nós, dentre as quais destacamos primeiramente nosso dever de imaginar o horror, descortinar a catástrofe perante nossos próprios olhos; por mais monstruosos e intoleráveis que sejam os fatos, é essencial admitir que eles aconteceram, enfrentar o modo como aconteceram e evitar a todo custo a facilidade de se esconder atrás do “inconcebível” e resistindo, ao mesmo tempo, a formas acríticas de espetacularização da dor e do sofrimento.

Ao mesmo tempo e de igual relevância, existe ainda outra demanda ética: afastar-se da banalidade e reprimir lágrimas levianas e falsas que só aumentam a dívida que temos com aqueles que sofreram e ainda sofrem as consequências de períodos ditatoriais, de extermínios em massa, de opressões desmedidas, rechaçando assim atitudes demagógicas que em nada colaboram para saldar tal débito. Uma dívida que só faz crescer a cada dia à medida que a reparação às vítimas e seus descendentes lhes é negligenciada por governantes, autoridades e pela sociedade de forma geral. É imprescindível, do mesmo modo, lembrar que emoções ilegítimas e desconfortos hipócritas só fazem dificultar a produção de pesquisas acadêmicas relevantes, que se mostram essenciais para que novos caminhos de discussão sejam abertos, conforme proposto pela professora Aleida Assmann e por outros estudiosos. No caso específico da presente pesquisa acadêmica, esperamos buscar caminhos de discussão em direção ao não apagamento da memória cultural traumática da escravidão de nativos africanos no continente americano por meio da investigação da atividade da tradução literária do romance de Toni Morrison. Esperamos, da mesma forma, que essa trilha nos leve rumo ao combate à trágica herança que a instituição da escravatura nos deixou (também a nós, brasileiros), um espólio representado pela divisão entre classes sociais e pelo preconceito racial e de cor.

### 2.1.2 Michael Rothberg e o conceito de Memória Multidirecional

Outra reivindicação ética que surge para a elaboração de estudos críticos que ajudem a recuperar e disseminar a memória cultural do trauma refere-se às comparações totalmente insensatas entre as catástrofes da humanidade e seus

números, o que não raramente vemos acontecer<sup>25</sup>. Isso quer dizer, em outras palavras, que pensar os momentos traumáticos das sociedades como que os ordenando numa classificação de qual nação ou povo sofreu mais só leva a um beco sem saída, em que as especificidades tão caras e doloridas de cada quadro e de cada legado histórico acabam impedindo a solidariedade, o diálogo e, por fim, a ação política conjunta. O compartilhamento das experiências traumáticas precisa sem dúvida alguma ser levado a cabo; entretanto, pensá-las na medida de quem padeceu mais, de quantos morreram a mais aqui do que lá – em favor, não raro, de interesses políticos e econômicos escusos – somente obscurece e apequena as questões que realmente merecem atenção. Singularidades históricas não podem ser apagadas ou diminuídas quando comparados os fatos e as memórias do sofrimento e da violência; é exatamente por essa razão que se faz imperativo abrir outros pontos de vista para efetivamente realizar a disseminação da memória cultural do trauma nas sociedades. Endereçar a responsabilidade por tantas catástrofes devastadoras, desobstruir os espaços para que suas vítimas sejam reconhecidas, ouvidas e integradas ao cenário social maior, recebendo oportunidades para se expressarem e contarem suas histórias e experiências é uma das formas de tentar, em alguma medida, diminuir esse débito social adquirido, sabendo, infelizmente, que nunca poderemos quitá-lo.

Em seu livro *Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization* (2009), o pesquisador Michael Rothberg propõe substituir essa lógica da competição na discussão das memórias pela ideia de uma memória multidirecional. Para o professor, assim como estamos apontando desde o início destas linhas, memória é um lugar plural, de múltiplas perspectivas, temporalidades e direções. Além disso, memória é uma forma de trabalhar, ativamente, considerando, no presente, algo que já é passado e, por esse motivo, ele nos convida a não relembrar tragédias isoladamente, como que esquecendo as outras e dando mais importância a uma única em particular. Até mesmo porque, enquanto falamos de escravidão de negros, extermínio de índios, Holocausto, agora, neste exato momento, em algum ou em muitos lugares do mundo, o flagelo de milhares de pessoas está se repetindo. Assim, – tanto no que se refere ao debate público, quanto ao discurso acadêmico – a multidirecionalidade da memória cultural, muito mais do que uma

---

<sup>25</sup> Como exemplo, temos o intenso debate público estadunidense em torno da memória da *Shoah* e da escravidão, que ressalta a importância de se discutir a questão da competição entre catástrofes histórico-sociais, aspecto central no estudo de Michael Rothberg (2009, p. 8-9).

proposta de comparação não-competitiva entre os momentos dramáticos históricos, define-se na verdade como uma tentativa de conexão entre histórias diferentes; como um ato de engajamento, mas não em benefício exclusivista, cego e intransigente de uma das eventuais memórias traumáticas em questão, distanciando-se, então, do que acontece numa disputa onde só um lado vence e o outro inevitavelmente é derrotado. Trata-se, ao contrário, de combater as causas em jogo nas catástrofes. Logo, o fato de falarmos sobre escravidão não diminui – nem nos impede de falar sobre – o genocídio indígena imposto pela colonização e isso não deve gerar uma concorrência macabra pelo maior número de mortos, negros ou índios – rivalidade promovida pelo que o autor chama de memória competitiva. Aqui se faz necessário explicar que o termo “comparação” não tem o intuito de nivelar ou equacionar quadros históricos ou recordações, pois nenhum acontecimento de nossa História jamais será igual a outro. Conforme Rothberg, “Muito frequentemente comparação é entendida como ‘equação’ [...]” (2009, p. 18, tradução nossa).<sup>26</sup> Na concepção do professor americano, a disparidade e a diferença são pressupostos essenciais ao falarmos em memória multidirecional, exatamente porque nunca houve nem haverá um evento histórico idêntico a outro. O que importa, dentro desta conceituação, é estabelecer ligações que permitam que diferentes experiências e grupos sociais sejam contemplados, sem, obviamente, esquecer-se de conexões validadas empiricamente por historiadores, as quais, indiscutivelmente, desempenham papel fundamental para a evolução das sociedades.

Para Rothberg a comparação deve ser vista como algo produtivo, assim como a memória, capaz de provocar novas linhas de pensamento.

[...] não há como saber antecipadamente como a articulação de uma memória irá funcionar; nem há como ter certeza de que ela irá funcionar somente de uma maneira. O conceito de memória multidirecional mantém a memória aberta para essas diferentes possibilidades, mas não se prende a um simples pluralismo, também. Embora uma dada memória raramente funcione de uma única maneira ou signifique somente uma única coisa, todas as articulações da memória não são iguais; forças sociais, políticas e psíquicas poderosas se articulam em cada ato de recordação. (ROTHBERG, 2009, p. 16, tradução nossa)<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Too often comparison is understood as “equation” [...]. (ROTHBERG, 2009, p. 18).

<sup>27</sup> [...] one cannot know in advance how the articulation of a memory will function; nor can one even be sure that it will function only in one way. The concept of multidirectional memory holds memory open to these different possibilities, but does not subscribe to a simple pluralism, either. While a given memory rarely functions in a single way or means only one thing, all articulations of memory are not equal; powerful social, political, and psychic forces articulate themselves in every act of remembrance. (ROTHBERG, 2009, p. 16).

Como podemos perceber por meio da citação, o conceito de memória multidirecional sugere que haja uma interação produtiva entre as memórias, sendo que mesmo a tensão entre os conflitos e seus números, por exemplo, só faz produzir mais memória cultural, não menos. Assim, deixamos de jogar, nas palavras do próprio pesquisador, um “*zero-sum game*” (ROTHBERG, 2009, p. 3) – um jogo em que só uma parte é vitoriosa – para passarmos a participar de um “*win-win game*”, em que todos sairemos ganhando por meio do compartilhamento de experiências e do aumento do senso de justiça que conseqüentemente será gerado. É bem verdade que, como sabemos, só há como falar em justiça (e não em vingança ou hierarquia de sofrimento) quando passamos a considerar o outro, quando o infortúnio alheio deixa de ser enxergado como parte de uma história que não é a minha, mas como parte de uma história que poderia ser a minha, e que provavelmente, em alguma medida, está ligada com a minha própria história. Dessa forma, Rothberg se recusa a concordar com premissas que declaram

[...] que os únicos tipos de memórias e identidades possíveis são as que excluem elementos de alteridade e formas de convergência com o outro. Nossa relação com o passado de fato determina parcialmente quem somos no presente, mas nunca de forma simples e direta, e nunca sem conseqüências inesperadas e ou até mesmo indesejadas que nos vinculam àqueles a quem consideramos outro. Quando a dinâmica produtiva e intercultural da memória multidirecional é explicitamente invocada, [...] ela tem o poder de criar novas formas de solidariedade e novas visões de justiça. (ROTHBERG, 2009, p. 5, tradução nossa).<sup>28</sup>

As injustiças e calamidades que se sucederam a diferentes povos e regiões do globo lamentavelmente não podem ser desfeitas nem amenizadas; entretanto, é por meio da reflexão e da revisão das relações entre memória, identidade e alteridade que as vítimas e seus descendentes podem vir a alcançar o reconhecimento para além daquele reivindicado por um modelo de memória competitiva – aquele que pretende apenas somar o número de perdas, mortos, feridos e destruição. Ao nos pautarmos pela lógica da memória multidirecional, poderemos talvez abrir espaço

---

<sup>28</sup> [...] that the only kind of memories and identities that are therefore possible are ones that exclude elements of alterity and forms of commonality with others. Our relationship to the past does partially determine who we are in the present, but never straightforwardly and directly, and never without unexpected or even unwanted consequences that bind us to those whom we consider other. When the productive, intercultural dynamic of multidirectional memory is explicitly claimed, [...] it has the potential to create new forms of solidarity and new visions of justice. (ROTHBERG, 2009, p. 5).

para o compartilhamento de experiências sensíveis e traumáticas, possibilitando que as memórias confluem umas com as outras, fortalecendo-se mutuamente. Ao mesmo tempo, poderemos abrir espaço para a multiplicação da solidariedade e empatia, visando alcançar outros números: os dos que estão vivos e devem contribuir construtivamente nas esferas da cultura e da política para que não haja mais mortos e feridos no futuro. Ainda conforme Rothberg,

[...] buscar a multidirecionalidade da memória nos encoraja a pensar na esfera pública como um espaço discursivo maleável no qual os grupos não articulem posições consagradas simplesmente, mas na verdade passem a existir por meio de suas interações dialógicas com os outros; [em que] ambos os sujeitos e espaços da esfera pública estejam abertos à reconstrução contínua. (ROTHBERG, 2009, p. 5, tradução nossa).<sup>29</sup>

Na intenção de colaborar com uma ação produtiva no que se refere à problemática da memória cultural, fica claro que não há como refletir e pesquisar sobre a história da memória considerando somente uma tradição em particular; será sempre imprescindível pensar dialogicamente e estar aberto a conjunções inesperadas. Na opinião do professor americano, a pesquisa sobre o assunto ainda fica limitada às fronteiras do próprio país em que se efetuam os estudos, de forma muito regionalista ou nacionalista. Por isso, constata-se a falta de articuladores para se estabelecer ou construir uma cultura realmente global da memória cultural do trauma causado pelas catástrofes sociais e políticas.

Michael Rothberg também faz parte do projeto NITMES – *Network in Transnational Memory Studies* – citado anteriormente neste capítulo. Entretanto, não é só isso que ele e Aleida Assmann têm em comum. Para ela, a memória cultural não se gere a si mesma, pois depende de políticas e pessoas, agentes que se proponham a atender à demanda de debates amplos e acessíveis, de onde nasçam avaliações flexíveis, criando assim políticas de recordação e esquecimento. Tal ideia aproxima-se sobremaneira da visão multidirecional da memória proposta por Rothberg e pode ser observada na seguinte passagem:

Enquanto os processos de recordação ocorrem espontaneamente no indivíduo e seguem regras gerais dos mecanismos psíquicos, no nível

---

<sup>29</sup> [...] pursuing memory's multidirectionality encourages us to think of the public sphere as a malleable discursive space in which groups do not simply articulate established positions but actually come into being through their dialogical interactions with others; both the subject and spaces of the public are open to continual reconstruction. (ROTHBERG, 2009, p. 5).

coletivo e institucional esses processos são guiados por uma política específica de recordação e esquecimento. Já que não há auto-organização da memória cultural, ela depende de mídias e de políticas, e o salto entre a memória individual e viva para a memória cultural e artificial, é certamente problemático, pois traz consigo o risco da deformação, da redução e da instrumentalização da recordação. Tais restrições e enrijecimentos só podem ser tratados se acompanhados de crítica, reflexão e discussão abertas. (ASSMANN, 2011, p. 19).

Assmann explica que o processo de partilha das memórias entre as sociedades ainda é fraco e lento, ressaltando o fato de que a geração que fará a junção entre as épocas em que aconteceram os desastres sociais possui a custódia da memória cultural do trauma. Chegará o momento, inevitavelmente, em que não mais poderemos contar com o testemunho ocular direto daqueles que presenciaram os fatos históricos, já que a memória experiencial se apaga cada vez mais à medida que aqueles que viveram o horror morrem. E se as gerações posteriores não tiverem a sua disposição políticas e mecanismos eficazes para que a transmissão dessas memórias aconteça, então, um esquecimento coletivo inevitavelmente acometerá as sociedades. Logo, filmes, fotos, peças teatrais, músicas, livros e – especialmente – suas traduções, entre tantos outros artefatos artísticos, devem integrar essa grande arena global de discussões e intercâmbios referentes à memória cultural, a fim de que sejam compartilhados por todos aqueles que se dispuserem a enxergar a catástrofe através de outros olhos. Defendemos a ideia de que qualquer exercício (teatral, musical, metafórico, literário, imagético), mínimo que seja, tem grande responsabilidade por se revestir de um significado profundo dentro do contexto da tragédia, irremediavelmente passada, pois constituem-se por si só como bravos atos de resistência em meio à brutalidade. Ainda conforme Rothberg,

Histórias compartilhadas de racismo, segregação territorial, genocídio, deslocamentos diaspóricos, destruição cultural, e – talvez mais importante – resistência esclarecida e criativa a exigências hegemônicas proporcionam terreno para novas formas de coletividade que não ignorariam histórias igualmente poderosas de partilha e diferença. (ROTHBERG, 2009, p. 23, tradução nossa).<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Shared histories of racism, spatial segregation, genocide, diasporic displacement, cultural destruction, and – perhaps most important – savvy and creative resistance to hegemonic demands provide the grounds for new forms of collectivity that would not ignore equally powerful histories of division and difference. (ROTHBERG, 2009, p. 23).



Assim, não somente as testemunhas diretas que vivenciaram episódios violentos, mas também aqueles que ajudam a lembrá-los – mesmo que afastados temporal ou espacialmente e utilizando-se de outros meios – precisam dialogar.

Durante o andamento da escrita desta tese, Michael Rothberg publicou o livro *The implicated subject* (2019), propondo uma reflexão sobre os períodos de violência e exploração históricas e contemporâneas que extrapola a tríade formada pelas figuras das vítimas, dos perpetradores e dos observadores das catástrofes sociais. Para ele, considerar somente tais indivíduos (por mais importantes e insubstituíveis que sejam dentro dos cenários das catástrofes) não é suficiente para entender como a violência continua a se propagar. Isso porque, em regra – e principalmente no atual contexto globalizado em que vivemos –, os mais diversos tipos de conflitos, guerras e genocídios acontecem não somente por causa dos perpetradores em si, mas também por causa do envolvimento de muitos outros indivíduos que não estão necessariamente presentes durante os episódios violentos propriamente ditos, mas que estão de algum modo implicados neles. É o que Rothberg chama de “implicated subject” (ROTHBERG, 2019, p. 1), sujeitos que podem nem ter plena consciência de determinados eventos hediondos, mas que estão comprometidos por situações que podem até parecer espacial ou temporalmente distantes, mas que de fato não o são.

Eu ofereço a nova categoria guarda-chuva do sujeito implicado, aquele que participa da injustiça, mas de maneiras indiretas. Acima de tudo, esta figura contribui para a análise e crítica: dá-nos uma imagem mais completa do funcionamento da violência, exploração e dominação, ensinando-nos como 'as coisas que vivemos 'ainda' são possíveis', apesar da nossa memória coletiva de injustiça. (ROTHBERG, 2019, p. 20, tradução nossa).<sup>31</sup>

Já na introdução de seu estudo, Rothberg (2019, p. 2) enquadra um acontecimento que remete diretamente a um dos temas desta tese: o racismo estrutural nos Estados Unidos. Esse acontecimento diz respeito ao adolescente de dezessete anos Martin Trayvon, morto com um tiro no peito em vinte e seis de fevereiro de 2012, na cidade de Sanford, Flórida; Trayvon caminhava na rua enquanto falava ao telefone com a namorada, quando foi seguido e abordado por um vigilante do bairro, George Zimmerman. Um ano e meio depois, o assassino foi solto sem que

---

<sup>31</sup> I offer the new umbrella category of the implicated subject, the one who participates in injustice, but in indirect ways. Above all, this figure contributes to analysis and critique: it gives us a more complete picture of the workings of violence, exploitation, and domination by teaching us how 'the things we are experiencing are 'still' possible' despite our collective memory of injustice. (ROTHBERG, 2019, p. 20).

uma acusação formal fosse registrada, e, portanto, sem a abertura de um inquérito policial.<sup>32</sup> Sem deixar de lado sua pesquisa a respeito da memória multidirecional, o autor explica como ela está relacionada com o conceito de sujeito implicado:

Pensar em termos de implicação também ajuda a chamar mais atenção para como as práticas de memória – mesmo as multidirecionais – se cruzam com a dinâmica de poder, formas de cumplicidade e distanciamento e riscos de esquecimento. No entanto, rastrear a multidirecionalidade da memória também ilumina a posição dos sujeitos implicados, porque a natureza do cruzamento de fronteiras da lembrança nos alerta para camadas inesperadas de história e formas indiretas de responsabilidade. (ROTHBERG, 2019, p. 26, tradução nossa).<sup>33</sup>

No segundo capítulo do livro – “On (not) being a descendant: implicated subjects and the legacies of slavery” – Rothberg intensifica a discussão e discorre não somente sobre os descendentes diretos de escravizados, mas também sobre o que significa estar implicado atualmente pelo comércio transatlântico de africanos em séculos passados, mesmo que o indivíduo não tenha ligações genealógicas com famílias escravocratas. Consideramos *The implicated subject* uma leitura essencial para ampliarmos as discussões envolvendo transmissão da memória cultural da escravidão e tradução; contudo, como o lançamento dessa obra aconteceu em um momento em que o escopo desta tese já estava bem delimitado e sua escrita adiantada, entendemos que esse é um estudo que pode ser desenvolvido mais adiante e de maneira mais profunda, tal como evidenciaremos nas considerações finais desta tese.

Convém agora que nosso olhar se volte para o texto literário em exame no presente estudo. Por entendermos que a escrita está inserida na lista de suportes de armazenamento e meios de transmissão da memória, e por entendermos também que a literatura deve constituir-se como uma das pontes para que uma discussão transnacional acerca da escravidão nas Américas aconteça (tal como é proposta pela concepção da memória multidirecional), passaremos a analisar o romance *Jazz* (1992), escrito pela autora Toni Morrison. No subcapítulo a seguir, nosso foco será a

---

<sup>32</sup> O caso de Trayvon, assim como o de George Floyd, causou grande comoção pública. Como veremos no capítulo cinco, ele foi lembrado e homenageado inclusive em obras de arte.

<sup>33</sup> Thinking in terms of implication also helps draw further attention to how practices of memory – even multidirectional practices – intersect with power dynamics, forms of complicity and distancing, and risks of forgetting. Yet, tracking the multidirectionality of memory also illuminates the position of implicated subjects, because the border-crossing nature of remembrance alerts us to unexpected layerings of history and indirect forms of responsibility. (ROTHBERG, 2019, p. 26).

investigação dos aspectos que envolvem a construção literária da obra, como o recorte temporal, a caracterização dos espaços, a construção dos personagens e as instâncias narrativas, pois todos esses elementos nos ajudarão a explorar a memória cultural traumática da escravidão estadunidense tal como reelaborada na ficção da autora. Para tanto, pautaremos nossa pesquisa por estudos realizados por especialistas na obra de Morrison. No subcapítulo 2.3 examinaremos como a autora apresenta em seu romance o ato de recordação como um meio de reconstrução identitária do protagonista, que, mesmo tendo nascido após a libertação dos escravos, ainda sofreu as consequências do regime escravocrata ao longo de toda sua vida.

## 2.2 A CONSTRUÇÃO LITERÁRIA DE *JAZZ*

A história narrada em *Jazz* se passa no início do século XX, quando a migração do Sul rural para o Norte urbanizado era intensa, em consequência da abolição da escravidão que se deu logo após o fim da Guerra da Secessão (1861-65) e dos conflitos que decorriam da nova condição do negro. Os protagonistas Joe e Violet Trace chegam ao bairro do Harlem, em Nova Iorque, em 1906 e a busca por melhores condições de vida na cidade grande é retratada paralelamente à inevitável necessidade dos migrantes de reconstruir sua identidade ao chegar a seu novo destino. Duas décadas mais tarde, já com cinquenta anos, Joe conhece Dorcas Manfred, de dezoito, com quem dá início a um relacionamento extraconjugal. Ao ver a moça flertando com um jovem rapaz em uma festa, Joe atira em Dorcas, ocasionando sua morte. Violet, num ato impensado, vai ao velório para desfigurar o rosto da falecida com uma faca, vindo a ser expulsa da igreja. Esse é com certeza o ápice da narrativa, revelado logo no primeiro parágrafo da primeira página do livro. Entretanto, não é só sobre esse fato que se desenrola o resto da obra, que nos dá uma ideia de como era viver na “Era do *jazz*” em Nova Iorque. Em uma entrevista logo após a publicação do romance, Toni Morrison (1993b, não paginado) afirma que sua intenção era escrever sobre pessoas normais, personagens que não teriam a mínima ideia de que viviam em uma época tão marcante para a música e para a cultura afro-americana, como veremos mais adiante nesta pesquisa. E reafirmou isso em outra ocasião: “Era a coisa mais complexa que eu tinha feito, embora quisesse contar uma história muito simples sobre pessoas que não sabiam que viviam na era do *jazz*, eu

não queria usar esse termo.” (MORRISON, 1993d, p. 117, tradução nossa).<sup>34</sup> De fato, sem utilizar a conhecida expressão sequer uma vez, a autora permeia todo o enredo com a atmosfera de um período que revelou talentosos musicistas que vinham para o norte do país com a mesma necessidade dos cidadãos comuns: procurar novas oportunidades de emprego e obter melhores condições de vida.

A década de 1920, recorte temporal em que se passa a maior parte da narrativa, também ficou conhecida como “*The roaring twenties*” ou “*The golden twenties*” (HISTORY, 2020, não paginado), pois englobou quase dez anos de profundas mudanças econômicas e culturais não só em metrópoles dos Estados Unidos, mas também em outros grandes centros do globo, como Paris, Londres e Berlim. Essas transformações aconteceram, em parte, devido ao término da Primeira Guerra Mundial e ao fim da pandemia de gripe espanhola que havia matado no mínimo cinquenta milhões de pessoas pelo mundo todo desde 1918. A sociedade estadunidense buscava reagir ao pós-guerra, ainda sem saber que, ao final daquela mesma década, anos sombrios chegariam e outra guerra ainda mais destruidora seria deflagrada na sequência. Foi um período marcado pela abundância estimulada pelo surgimento de novas indústrias e tecnologias que proporcionaram às classes médias um estilo de vida completamente diferente. Alteraram-se a liberdade de costumes e o censo habitacional (era a primeira vez que um número maior de pessoas vivia mais na urbe do que no campo), surgia a oportunidade de uma existência voltada não só para o trabalho, mas também para as diversões e atrações noturnas; houve maior acesso à cultura devido à difusão da comunicação pelos sistemas de rádio, TV e do cinema; ampliou-se o deslocamento por meio do automóvel e, finalmente, espaços até então só garantidos aos homens foram conquistados pelas mulheres. O direito ao voto, que veio com a 19ª. Emenda Constitucional em 1920, a opção de usar o método anticoncepcional do diafragma para não engravidar e a possibilidade de comprar aparelhos que facilitavam o trabalho doméstico foram algumas das revoluções a que as mulheres passaram a ter acesso, sem mencionar as novidades no campo da moda. O poder aquisitivo médio do cidadão estadunidense mais que dobrou entre 1920 e 1929 e isso levou as pessoas a consumirem roupas, eletrodomésticos e comida desenfreadamente, dando origem ao que se chamou de “*American way of life*” e a

---

<sup>34</sup> It was the most intricate thing I had done, though I wanted to tell a very simple story about people who do not know that they are living in the jazz age, and to never use the word. (MORRISON, 1993d, p. 117).

uma cultura de massa impulsionada pela indústria da propaganda e pela abertura das grandes lojas de rede de departamento. Contudo, o principal produto consumido naquela década foi o automóvel que, vendido a baixos preços, chegou a figurar a média de um carro para cada cinco americanos em 1929; conseqüentemente, surgiu um nicho de mercado automobilístico especializado para atender à alta demanda.

Por outro lado, muitos americanos conservadores não reagiam bem a essa onda de renovação de hábitos, pois acreditavam que os valores tradicionais se perdiam cada vez mais em meio a tantas inovações e enxergavam muitos riscos em mudanças tão radicais. Por essa razão, essa camada reacionária da sociedade motivou e apoiou várias restrições e proibições durante os anos 1920. Beber, por exemplo, era um símbolo de desrespeito e desordem, frutos do caos gerado pelas grandes cidades; assim, se fosse proibido, o álcool deixaria de ser uma das causas de tantas vulgaridades. Dessa forma, a 18ª. Emenda Constitucional, assinada em 1919, proibiu a fabricação e a venda de bebidas com níveis superiores a 0,5% de teor alcoólico a partir de 16 de janeiro de 1920; a lei federal de Volstead – ou, como ficou conhecida, a “Lei Seca” – fechou restaurantes, bares e salões em todo o país. O comércio de bebidas passou a ser clandestino, o que levava muitas pessoas a estabelecimentos ilegais, controlados por contrabandistas e integrantes do crime organizado, como por exemplo, o gangster de Chicago, Al Capone. Essa emenda só seria revogada treze anos mais tarde, quando a legalidade do comércio de bebidas alcoólicas ficaria a cargo do governo de cada estado. Outra medida legal que gerou grande tensão social naquela época foi a sanção da Lei de Imigração em 1924, que estabelecia cotas de imigração muito maiores para cidadãos britânicos e do Norte europeu, em detrimento de cidadãos asiáticos, indianos e do Leste europeu; tal legislação vigorou até 1965. Em resumo, nos Estados Unidos, a década de 1920 trouxe mudanças sociais significativas, assim como amargos conflitos culturais. Para muitos cidadãos, o passado supostamente glorioso do país poderia ser ofuscado com o crescimento das cidades, o surgimento de uma cultura de consumo, o advento do entretenimento de massa e a chamada “revolução da moral e dos bons costumes” – todas essas novas condições representavam certas liberdades que definitivamente não eram vistas com bons olhos. O resultado foi uma espécie de “guerra civil cultural” velada, em que as camadas da sociedade entraram em conflito por questões de raça, gênero, comportamento e imigração, o que colocou liberais religiosos contra

fundamentalistas, nativos contra imigrantes, habitantes do interior contra cosmopolitas urbanos, brancos contra negros, católicos contra protestantes.

Pouco antes da virada da década, as inovações que aconteceram nas artes afro-americanas já vinham sendo impulsionadas pelo movimento *Harlem Renaissance*, que surgiu em Nova Iorque por volta de 1918 e se estendeu até 1930 aproximadamente. Esse movimento abriu espaço para novas expressões artísticas afro-americanas e se espalhou igualmente por diversas áreas urbanas em todo o país, além de influenciar muitos escritores, músicos e artistas de colônias africanas e do Caribe que viviam em Paris. Édouard Glissant explica a importância que correntes de pensamento como essa têm para sociedades estruturadas a partir de processos colonizadores e, no caso que examinamos, do tráfico negreiro:

[...] em países oriundos do processo de crioulização, como é o caso do Caribe ou do Brasil, nos quais os elementos culturais foram colocados em presença uns dos outros através do modo de povoamento representado pelo tráfico de africanos, os componentes culturais africanos e negros foram normalmente inferiorizados. A crioulização se dá, entretanto, também nesses casos, nessas condições, mas deixa um resíduo amargo, incontrolável. E quase por toda parte na *Neo-América* foi preciso restabelecer o equilíbrio entre os elementos colocados em presença, primeiramente através de uma revalorização da herança africana, e foi o que constituiu o chamado indianismo haitiano, o renascimento de Harlem e enfim, a negritude – a poética da negritude de Damas e de Césaire [...]. (GLISSANT, 2005, p. 21, grifo do autor).<sup>35</sup>

Uma reportagem do início de 2019 veiculada pelo jornal *The New York Times* afirma que, não importa o quão bem alguém conheça o bairro do *Harlem* na cidade de Nova Iorque, não é possível que se enxergue o local da maneira que o fotógrafo James Van Der Zee enxergou (CARROLL, 2019, não paginado). Nascido no estado de Massachusetts, chegou à capital nova-iorquina em 1906 para trabalhar como garçom e ascensorista. Mudou-se em 1916 para o *Harlem*, onde abriu um estúdio de fotografia em 1918, quando uma nova era se iniciava e invadia as redondezas, uma época em que a música, a poesia, a arte e a literatura floresceram. Capturando o glamour das artes, o movimento das ruas e ao mesmo tempo a simplicidade da vida cotidiana por meio de suas fotografias, Van Der Zee ficou conhecido como o olho do

---

<sup>35</sup> Sobre a importância dos tradutores para a circulação de ideias relacionadas à Negritude entre África, Europa e Estados Unidos, consultar: “Os movimentos do *Harlem Renaissance*, da *Négritude* e o trânsito de ideias intercontinental na abertura do século XX”. Esse texto foi escrito por Maria Aparecida Ferreira de Andrade Salgueiro, professora da UERJ que desenvolve pesquisa pioneira e cria uma interface entre as literaturas afro-brasileira e afro-americana por meio dos estudos da tradução e da literatura comparada desde a década de 1990. A indicação bibliográfica completa está na lista de Referências.



*Harlem Renaissance*. Seu estúdio fotográfico colaborou enormemente para a divulgação de uma nova expressão dos milhares de migrantes que haviam se deslocado para o norte no início do século XX.

FIGURA 3 - LOCAL ONDE ERA O ESTÚDIO DE JAMES VAN DER ZEE, NO HARLEM



FONTE: A autora (2020).

Em uma contribuição para o jornal *Washington Post*, John Wright – ativista e professor do departamento de Estudos Afro-Americanos da Universidade de Minnesota – afirma que o fotógrafo colecionou durante toda sua vida “mais de cem mil fotografias... e não há nada assim em lugar algum.” (WASHINGTON POST, 2016, não paginado, tradução nossa).<sup>36</sup> As imagens retratavam um ar sofisticado e cosmopolita da região e dos afrodescendentes que viviam ali e iam desde retratos de casais e crianças a imagens individuais de homens ou mulheres, como podemos observar a seguir.

---

<sup>36</sup> “over a hundred thousand photographs ... and there’s nothing like it any place else.” (WASHINGTON POST, 2016, não paginado).



FIGURA 4 - *SPECIAL OCCASION, 1935*

FONTE: HOWARD GREENBERG GALLERY (2020).

FIGURA 5 - *PORTRAIT OF A COUPLE, 1930*

FONTE: HOWARD GREENBERG GALLERY (2020).

FIGURA 6 - MARCUS GARVEY, GEORGE MARKE AND PRINCE TOVALOU-HOUÉNOU, 1924



FONTE: HOWARD GREENBERG GALLERY (2020).

FIGURA 8 - MOTHER AND CHILDREN, 1930



FONTE: HOWARD GREENBERG GALLERY (2020).

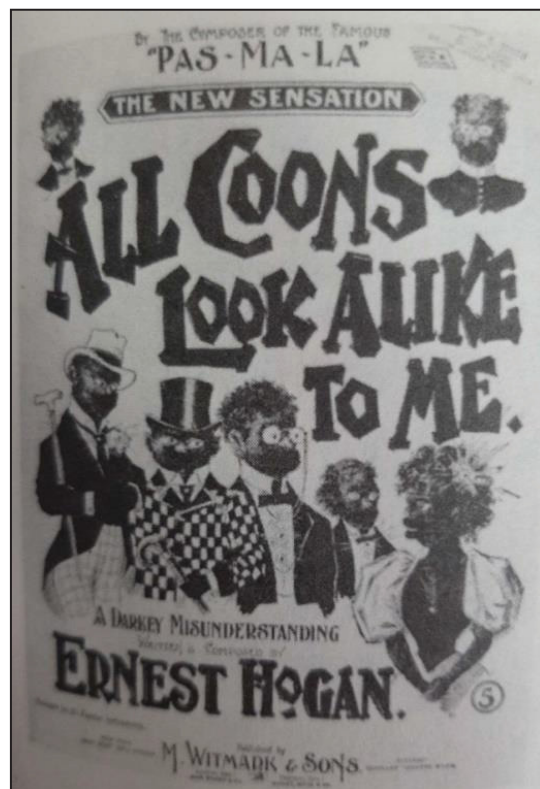
FIGURA 7 - POSING AT THE BEACH, 1925



FONTE: HOWARD GREENBERG GALLERY (2020).

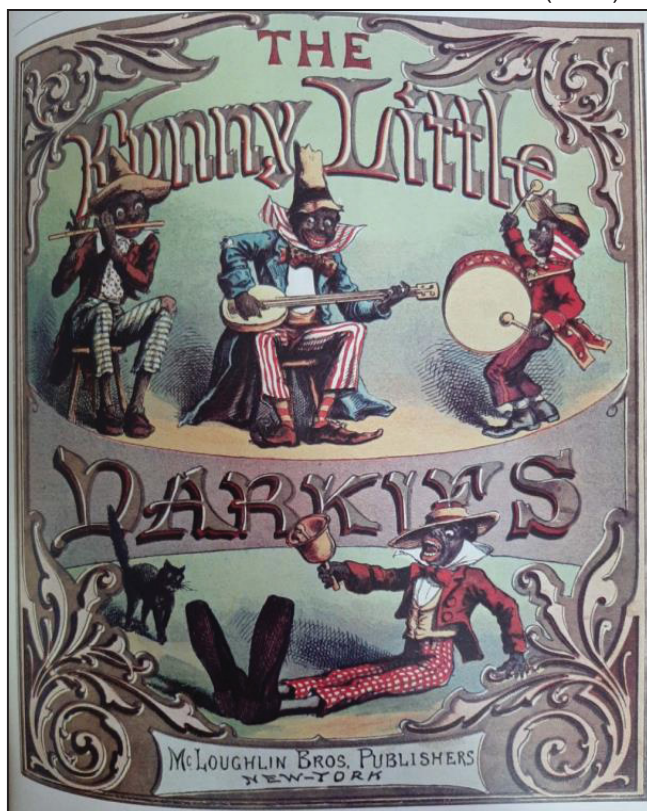
Essas representações contrastavam fortemente com muitas das caricaturas, anúncios e canções racistas populares da virada do século XIX, conforme podemos observar por meio das ilustrações a seguir, retiradas do livro *The Black Book*, publicado em 1974 com a colaboração de Toni Morrison e prefaciado por ela em 2009, por ocasião da reedição de aniversário da obra.

FIGURA 9 - ANÚNCIO DE CANÇÃO COMPOSTA EM 1895 POR ERNEST HOGAN, COMEDIANTE AFROAMERICANO



FONTE: HARRIS; LEVITT; FURMAN; SMITH (2019).

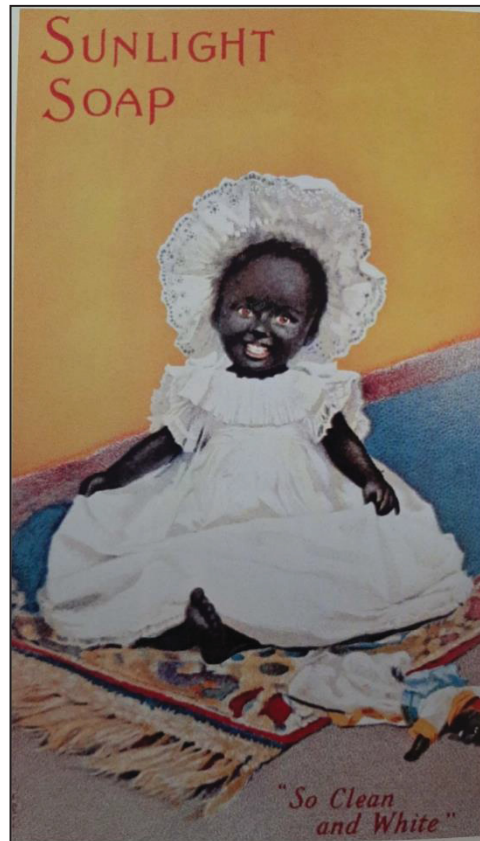
FIGURA 10 - CAPA DE LIVRO INFANTIL (1870)



FONTE: HARRIS; LEVITT; FURMAN; SMITH (2019).



FIGURA 11 - PROPAGANDA DE SABONETE



FONTE: HARRIS; LEVITT; FURMAN; SMITH (2019).

Ao longo de seus quarenta anos trabalhando no Harlem, Van Der Zee viu seu negócio prosperar e também esmorecer após a Grande Depressão de 1929; enfrentou nova crise a partir de 1940 com o lançamento de câmeras portáteis pela Kodak e Polaroid. Na década de sessenta fotografou celebridades como a cantora Florence Mills, o político Adam Clayton Powell Jr. e o pugilista Muhammad Ali; hoje, porém, é o seu vasto arquivo de imagens retratando moradores comuns do Harlem que é homenageado por historiadores e exibido em museus de todo o mundo. Após a Primeira Guerra Mundial, o versátil artista começou a fotografar pessoas mortas, em caixões, funerais e igrejas, com o objetivo de enviar as imagens às famílias, que muitas vezes estavam em outros estados. Uma coletânea reuniu essas produções e foi lançada em 1978, sob o título *The Harlem Book of the Dead*, também prefaciada por Toni Morrison. Foi justamente aí que a escritora conheceu a história de uma jovem que havia sido assassinada com um tiro pelo ex-namorado enquanto dançava em uma festa na casa de amigos e se recusara a revelar o nome do atirador – tal episódio a inspirou a escrever e publicar em 1992 seu sexto romance, a obra sobre a qual nos debruçaremos a seguir.

Em *Jazz*, mais ou menos três meses separam o surto de Violet na igreja (em 3 de janeiro de 1926) da aproximação entre ela e Felice, melhor amiga da amante do marido, que acontece ao fim da narrativa; contudo, a progressão da trama se dá em meio a inúmeros *flashbacks* e digressões, que conduzem o leitor a diferentes momentos da história estadunidense. Para citar somente alguns, há, por exemplo, a passagem que retrata como Joe e Violet conheceram-se no campo, aproximadamente cinco anos antes de se mudarem para o norte; o trecho que detalha a morte do pai de Dorcas, que foi pisoteado durante o massacre de East Saint Louis, no estado do Illinois, em 1917; a ocasião do desfile do 369º. Regimento de Infantaria do Exército Americano pelas ruas de Nova Iorque, após retornar da Primeira Guerra Mundial, em fevereiro de 1919; um retorno a 1888, quando a escrava True Belle – avó de Violet – precisa voltar para casa e socorrer a filha Rose Dear e os netos, que passavam necessidade; e o momento em que, quatro anos mais tarde, Rose Dear se suicida quando Violet era criança. É importante analisar essa espécie de interrupção inexplicada que transporta o leitor para 1888 e que acontece pouco após a metade da narrativa – uma passagem relativamente longa e que inclusive introduz novos personagens na história. Segundo Jean Wyatt – professora de ficção americana contemporânea da Occidental College de Los Angeles – tal inserção na progressão da diegese sugere “[...] a necessidade de confrontar o passado traumático da história afro-americana.” (WYATT, 2017, p. 46, tradução nossa)<sup>37</sup>, pois retrata os anos que se sucederam à abolição da escravidão no país, mostrando que as relações, na prática, não sofreram alterações imediatas, já que True Belle continuava a ser tratada como escrava da filha de fazendeiro Vera Louise. Wyatt justifica seu argumento baseando-se na resposta de Toni Morrison a uma pergunta sobre esse *flashback* (técnica que também havia sido utilizada em *BeLoved*): esse retorno no tempo funcionaria como uma espécie de exploração arqueológica da história dos afrodescendentes nos Estados Unidos. (WYATT, 2017, p. 58).<sup>38</sup>

Outra pesquisa relevante que nos ajuda a entender as estratégias da escritora é a realizada pela professora de estudos afro-americanos da Georgetown University,

---

<sup>37</sup> [...] the necessity of confronting the traumatic past of African American history. (WYATT, 2017, p. 46).

<sup>38</sup> Jean Wyatt explora o tema do amor como foco central e temático na ficção de Toni Morrison, propondo diferentes perspectivas de leitura. O estudo a que fazemos menção neste capítulo foi premiado com o Toni Morrison *Book Prize* em 2018.

Angelyn Mitchell<sup>39</sup>, que afirma que avó, mãe e filha, respectivamente, representam períodos marcantes da história dos Estados Unidos: o período da escravidão, o período pós-abolição e o período da diáspora negra para o norte.

[...] Morrison proporciona a oportunidade para um exame intergeracional de três mulheres negras sulistas, que têm suas vidas formadas e complicadas por suas circunstâncias históricas envolvendo raça e gênero no sul. [...]. Como defensora cultural e histórica, Morrison inscreve suas três personagens femininas do sul – True Belle, Rose Dear e Violet – como referentes textuais de seus respectivos momentos históricos: a escravidão americana, a Reconstrução, a Grande Migração. (MITCHELL, 1998, p. 50, tradução nossa).<sup>40</sup>

Como pudemos observar, são vários os enquadramentos temporais que surgem com o desenrolar da narrativa, mas sem muita linearidade ou sequência lógica, cabendo ao leitor realizar esse “encaixe” da evolução dos fatos durante a leitura.

A cada alternância no encadeamento temporal em *Jazz* os espaços também se modificam, sendo possível ao leitor conhecer um pouco do ambiente ruralista do Sul; todavia, é sem dúvida a Nova Iorque do início do século XX que configura o principal ambiente de ação da narrativa, já que a Cidade (sempre com letra maiúscula) assume papel central durante toda a trama. É interessante observar que certas palavras e lugares emblemáticos parecem muitas vezes uma espécie de “senha” para determinados assuntos; para o tema em questão, termos como “negro”, “mulato”, “tronco”, “chibatada”, “crioulo”, “capitão do mato”, “África”, “cabresto”, “senzala”, “quilombo”, “navio negreiro” dão acesso direto ao universo da escravização colonial. Já em *Jazz*, Nova Iorque é justamente o oposto disso, porque, mesmo sem ter seu nome mencionado uma única vez sequer, ela é caracterizada como a representação mais perfeita da liberdade, da igualdade, de relações menos animalizadas e mais tolerantes, completamente opostas às que se viam nos estados do Sul. O leitor é levado a deduzir que se está falando de Nova Iorque pelos nomes das ruas do Harlem e do centro da cidade, além da menção a lugares icônicos como o “Harlem Hospital”

<sup>39</sup> Angelyn Mitchell pesquisa, entre outros temas, literatura e música afro-americana e é especialista na obra de Toni Morrison; ela é uma das fundadoras da *Toni Morrison Society*.

<sup>40</sup> [...] Morrison provides the opportunity for a generational examination of three southern Black women whose lives are shaped and complicated by their racialized and genderized historical circumstances in the South. [...] As a cultural and historical conservator, Morrison inscribes her three southern women characters – True Belle, Rose Dear, and Violet – as the texts of their respective historical moment, American slavery, Reconstruction, the Great Migration. (MITCHELL, 1998, p. 50).

(MORRISON, 2004a, p. 7) ou a “stairway of the lions”<sup>41</sup> (MORRISON, 2004a, p. 223)<sup>42</sup> – que faz referência à Biblioteca Pública.

Apesar de a 18ª. Emenda Constitucional ter proibido o comércio de bebidas alcoólicas, conforme já exposto, bares, salões e *night clubs*, chamados de *speakeasies*, eram cada vez mais comuns pelo país, que contava com mais de duzentos mil estabelecimentos ilegais, trinta mil dos quais eram localizados na cidade de Nova Iorque (BULLOCK, 1996, p. 6). Nesses locais, o *jazz* e as danças (*foxtrot* e *charleston*) refletiam o espírito libertário da época e animavam homens e mulheres a viver um novo estilo de vida. Nova Iorque é descrita de inúmeras maneiras em *Jazz*, mas uma coisa é constante: o destaque que ela recebe durante toda a história. Independentemente de qual foco narrativo a descreve (eles serão examinados na sequência), a cidade é um componente fundamental do enredo. Algumas vezes ela assume caracterizações extremamente positivas, como em:

A city like this one makes me dream tall and feel in on things. Hep. It's the bright steel rocking above the shade below that does it. When I look over strips of green grass lining the river, at church steeples and into the cream-and-copper halls of apartment buildings, I'm strong. Alone, yes, but top-notch and indestructible – like the City in 1926 when all the wars are over and there will never be another one. (MORRISON, 2004a, p. 7).<sup>43</sup>

Outras vezes, porém, é apresentada de maneira menos utópica:

Nobody says it's pretty here; nobody says it's easy either. What it is is decisive, and if you pay attention to the street plans, all laid out, the City can't

---

<sup>41</sup> Neste capítulo faremos as citações do romance em língua inglesa, reproduzindo em nota de rodapé as traduções de Evelyn Kay Massaro e José Rubens Siqueira, respectivamente. No capítulo quatro, em que o foco será a análise das traduções, passaremos a citá-las no corpo do texto e a reproduzir o original em nota de rodapé.

<sup>42</sup> [...] escadaria dos leões. (MORRISON, 1992a, p. 203). / [...] escada dos leões. (MORRISON, 2009, p. 205).

<sup>43</sup> Uma cidade como esta me faz sonhar alto e perceber as coisas. Isso mesmo. É o aço brilhante que fica acima da sombra a causa de tudo. Quando olho para as faixas de grama verde ladeando o rio, as torres de igreja e os saguões creme e cobre dos prédios de apartamentos, eu me sinto forte. Sozinha, sim, mas bacana e indestrutível – como a Cidade em 1926, quando todas as guerras terminaram e nunca mais haverá outra. (MORRISON, 1992a, p. 12). / Uma cidade como essa me faz sonhar alto e sentir fundo as coisas. Bacana. O aço brilhante balançando acima da sombra abaixo é que faz isso. Quando olho as fitas de grama verde que acompanham o rio, as torres das igrejas e espio o hall creme-e-cobre dos prédios de apartamentos, me sinto forte. Sozinha, sim, mas ótima e indestrutível – como a cidade em 1926, quando todas as guerras tinham acabado e nunca haveria outras. (MORRISON, 2009, p. 20).



hurt you. [...] You have to understand what it's like, taking on a big city: I'm exposed to all sorts of ignorance and criminality. (MORRISON, 2004a, p. 8).<sup>44</sup>

O que chama a atenção quando analisamos a representação do espaço urbano e, particularmente de Nova Iorque, é que Joe e Violet sentem-se encantados ao chegarem ao grande centro; com o passar dos anos, todavia, passam a se sentir decepcionados com ela. Para Jan Furman<sup>45</sup>, professora da Universidade de Michigan, assim como todos os romances de Morrison, *Jazz* traz a história de comunidades e indivíduos em deslocamento, que muitas vezes não se dão conta de que têm suas identidades moldadas pelos (antigos e novos) espaços que habitam.

[...] o lugar é a cidade de Nova Iorque e os personagens de Morrison são seduzidos e repelidos por ela. Joe e Violet se mudaram do sul para Nova Iorque como muitos outros entre a virada do século e a Primeira Guerra Mundial. E, como esses outros, eles foram motivados a se mudar por tempos políticos e econômicos difíceis no sul e pela esperança de tempos melhores no norte. Em sua maior parte, suas esperanças foram realizadas. [...] Em algum momento, no entanto, durante vinte anos acompanhando o ritmo da cidade, Joe e Violet se perdem. (FURMAN, 2014, p. 83-4, tradução nossa).<sup>46</sup>

Essa professora embasa seu argumento no fato de que o casal passa a deixar de se falar, sendo que Violet começa a apresentar alguns sinais de perturbação mental e Joe começa a se sentir mais sozinho do que quando trabalhava no campo. Furman (2014, p. 85) observa que tais sintomas poderiam acontecer a qualquer casal junto há bastante tempo, mas ressalta que Morrison responsabiliza a cidade pelo estremecimento da relação. “Essencialmente, eles são traídos pela maravilhosa promessa de perfeição da cidade.” (FURMAN, 2014, p. 85, tradução nossa).<sup>47</sup> Outra

---

<sup>44</sup> Ninguém diz que aqui é bonito; também ninguém diz que é fácil. O importante, e decisivo, é que se você presta atenção à planta das ruas, ao mapa, a Cidade não consegue lhe fazer mal. [...] Você tem de entender o que é enfrentar uma cidade grande: estou exposta a todos os tipos de ignorância e criminalidade. (MORRISON, 1992a, p. 13). / Ninguém diz que aqui é bonito; ninguém diz que é fácil também. O que é decisivo, e se você prestar atenção no mapa das ruas, todas planejadas, a Cidade não vai agredir você. (MORRISON, 2009, p. 21).

<sup>45</sup> Jan Furman pesquisa o pensamento moderno e aspectos culturais dos Estados Unidos. O estudo a que fazemos referência nesta tese é uma edição expandida e revisada de outra obra de sua autoria, publicada em 1996.

<sup>46</sup> [...] the place is New York City, and Morrison's characters are both seduced and repulsed by it. Joe and Violet moved to New York from the South like many others between the turn of the century and World War I. And, like these others, they were motivated to move by political and economic hard times in the South and by the hope of better times in the North. For the most part their hopes were realized. [...] At some point, however, during twenty years of keeping the beat of city rhythms, Joe and Violet lose their way. (FURMAN, 2014, p. 83-4).

<sup>47</sup> In essence, they are betrayed by the city's wonderful promise of perfection. (FURMAN, 2014, p. 85).

pesquisadora que também valida essa ideia é a professora de literatura da Princeton University, Valerie Smith<sup>48</sup>:

No entanto, ao serem seduzidos pela energia, arquitetura e cultura da cidade, eles também são consumidos por seus próprios desejos, objetificando outras pessoas em vez de amá-las e tornando-se eles próprios objetificados. (SMITH, 2012, p. 79, tradução nossa.)<sup>49</sup>

Acreditamos que toda essa instabilidade de sentimentos é resultado do complexo processo de reconstrução identitária a que todos os migrantes precisaram se submeter (mesmo que inconscientemente) quando deixaram as plantações e passaram a viver em centros urbanizados, pois espaços urbanos e rurais determinam concepções distintas de comunidade. Por conseguinte, os laços afetivos mostram-se muito diferentes na cidade e no campo (basta observarmos o comportamento de Malvonne, vizinha do casal Trace, que acoberta os encontros clandestinos de Joe e Dorcas no apartamento do andar de cima). No Sul, as relações de vizinhança entre os negros precisavam ser e eram de solidariedade material e afetiva, pois essa era uma das maneiras de se resistir à escravidão e às dificuldades diárias. A cidade, pelo contrário, é fonte constante de tentação e as paixões frívolas contrastam com os amores sofridos do Sul, onde muitas vezes os enamorados arriscavam a própria vida para ficarem juntos (basta lembrar que a própria Violet sai de casa e pede emprego na fazenda onde Joe trabalhava somente para ficar mais perto dele).

Furman ressalta que por mais que Nova Iorque, assim como outras cidades nortistas, representasse a esperança de melhores condições de vida, empregos e moradias nem sempre eram abundantes e que esses fatos não são destacados em *Jazz*, uma vez que “Morrison está mais preocupada em desenvolver a identidade subjetiva e imaterial da cidade da mesma forma que ela desenvolve a identidade do espaço ao longo de seu trabalho [...]” (FURMAN, 2014, p. 86, tradução nossa).<sup>50</sup> Assim, em outras passagens é possível observar como a romancista atribui um papel enganador e manipulador à cidade, deixando claro que é ela quem modifica os indivíduos que ali vivem, tamanha a dificuldade de adaptação ao meio urbano: “I like

---

<sup>48</sup> Valerie Smith é autora de mais de quarenta artigos e três livros sobre literatura e cultura afro-americana.

<sup>49</sup> Yet as they are seduced by the energy, the architecture, and the culture of the City, they also become consumed by their own desires, objectifying other people instead of loving them, and becoming objectified themselves. (SMITH, 2012, p. 79).

<sup>50</sup> Morrison is most concerned with developing the city’s subjective, nonmaterial identity in the way that she develops identity of place throughout her work [...]. (FURMAN, 2014, p. 86).

the way the City makes people think they can do what they want and get away with it.” (MORRISON, 2004a, p. 8)<sup>51</sup>; “Do what you please in the City, it is there to back and frame you no matter what you do.” (MORRISON, 2004a, p. 8-9)<sup>52</sup> e “That’s the way the City spins you. Makes you do what it wants, go where the laid-out roads say to. [...] You can’t get off the track a City lays for you.” (MORRISON, 2004a, p. 120).<sup>53</sup>

Surpreendentemente, ao fim da narrativa, Joe e Violet reconciliam-se após o perdão mútuo entre o casal e a adoção de uma rotina diferente, já que o novo emprego de Joe possibilita que ele tenha mais tempo para aproveitar os passeios pelas ruas de Nova Iorque na companhia da esposa:

They walk down 125th Street and across Seventh Avenue and if they get tired they sit down and rest on any stoop they want to and talk weather and youthful misbehavior to the woman leaning on the sill of the first-floor window. [...] Once in a while they take the train all the way to 42nd Street to enjoy what Joe calls the stairway of the lions. Or they idle along 72nd Street to watch men dig holes in the ground for a new building.” (MORRISON, 2004a, p. 223).<sup>54</sup>

De acordo com Furman:

Morrison sinaliza a recuperação do casal como uma nova afeição um pelo outro e pela cidade. [...] Mais velhos e mais sãos, Joe e Violet não são o que eles próprios imaginaram ser, nem a cidade é o que eles imaginaram que fosse. Eles podem aproveitar o entusiasmo e as oportunidades da cidade e sem perder o melhor de suas personalidades originais. A perfeição não é

---

<sup>51</sup> Gosto do jeito como a Cidade leva as pessoas a acharem que podem fazer o que querem e se dar bem. (MORRISON, 1992a, p. 13). / Gosto do jeito que a Cidade leva as pessoas a pensar que podem fazer o que quiserem esse dar bem com isso. (MORRISON, 2009, p. 21).

<sup>52</sup> Faça o que quiser na Cidade, ela está ali para apoiá-lo e incriminá-lo não importa o que você invente. (MORRISON, 1992a, p. 14). / Faça você o que quiser na Cidade, ela está para servir de fundo e moldura para o que quer que você faça. (MORRISON, 2009, p. 22).

<sup>53</sup> É assim que a Cidade o faz girar. Ela o obriga a fazer o que ela quer, ir para onde as ruas bem demarcadas o mandam ir. [...] Ninguém consegue sair da trilha que a Cidade determina. (MORRISON, 1992a, p. 113-4). / É assim que a Cidade faz você girar. Força você a fazer o que ela quer, ir aonde as ruas dizem para ir. [...] Você não escapa da trilha que a Cidade traça para você. (MORRISON, 2009, p. 119).

<sup>54</sup> Os dois caminham pela 125 e pela Sétima Avenida e, quando se cansam, sentam-se em qualquer escada de entrada de prédio e conversam sobre o tempo ou o mau comportamento dos jovens com a mulher que está na janela do primeiro andar. [...] De vez em quando eles tomam o trem até a rua 42 para apreciar o que Joe chama de escadaria dos leões. Ou então ficam caminhando preguiçosamente pela rua 72 vendo os homens fazerem escavações para um novo prédio. (MORRISON, 1992a, p. 202-3). / Eles vão pela rua Cento e Vinte e Cinco e atravessam a Sétima Avenida, e quando se cansam sentam-se e descansam debaixo de alguma marquise e falam do tempo e do mau comportamento dos jovens com a mulher debruçada do peitoril da janela do primeiro andar. [...] De vez em quando, pegam o trem até a rua Quarenta e Dois para olhar o que Joe chama de escada dos leões. Ou seguem devagar pela Setenta e Dois para ver os homens que cavam buracos no chão para um novo prédio. (MORRISON, 2009, p. 204-5).

possível, mas transcender a imperfeição é. (FURMAN, 2014, p. 85, tradução nossa).<sup>55</sup>

É possível concluir, pois, que Nova Iorque não desempenha somente a função literária de identificar e delimitar o espaço (ou um dos espaços) da narrativa, mas, acima de tudo, assume um papel primordial tanto para o desenvolvimento da trama quanto para a recuperação da memória cultural da escravidão nos Estados Unidos, já que foi um dos destinos que mais recebeu migrantes durante a diáspora negra do início do século XX.

Como já mencionamos anteriormente, o eixo condutor de *Jazz* é o relacionamento do triângulo amoroso formado por Dorcas Manfred, Violet e Joe Trace. O casal, após deixar o estado da Virgínia para viver em Nova Iorque, passa por uma crise no casamento, fruto não só do desgaste de quase trinta anos de matrimônio, mas também de um processo de readaptação social causado pela migração forçada para o norte do país. Somam-se a essa situação os traumas individuais ocasionados pela escravidão, que continua a gerar consequências sérias em suas vidas.

Violet trabalha como cabeleireira mesmo sem ter permissão para tal e é apelidada pelos vizinhos de "*Violent*", depois de invadir o funeral de Dorcas e cortar o rosto da finada com uma faca. Ela se casou com Joe Trace na Virgínia, onde trabalhava nas plantações, e saiu de casa para se afastar das tristes memórias de um pai ausente na maioria do tempo e de uma mãe que se matou pulando em um poço porque não conseguia sustentar os filhos, após perder a terra para uma família branca. No Harlem, Violet luta para preservar sua sanidade quando – em meio ao tumulto de três abortos espontâneos, a traição do marido e seu envelhecimento iminente – passa a apresentar distúrbios psicológicos. De dormir abraçada a uma boneca a cogitar o roubo de uma criança de colo, Violet chega a trazer um “namorado” para dentro de casa, mesmo ainda morando o marido, com o objetivo de se vingar dele. Durante três meses após o funeral de Dorcas, dia após dia Violet encara a fotografia da jovem que está no parapeito da lareira na sala e, freneticamente, tenta descobrir seus gostos, hábitos e comportamentos ao interrogar vizinhos e amigos da falecida. Ao mesmo

---

<sup>55</sup> Morrison signals their recovery as a new affection for each other and for the city. [...] Older and saner, Joe and Violet are not what they imagined themselves, nor is the city what they imagined it to be. They can enjoy its excitement and opportunity without losing the best of their original selves. Perfection is not possible, but transcending imperfection is. (FURMAN, 2014, p. 85).

tempo, de maneira obcecada, começa a fazer esforços para ficar mais bonita e atrair a atenção do marido novamente.

Joe, por sua vez, cresceu em Vesper County, Virginia, adotado pelo casal Williams depois de ser rejeitado pela mãe, uma mulher marginalizada que simplesmente desaparece na floresta. Ele faz algumas tentativas fracassadas de localizá-la, sendo incapaz de superar o abandono pelo resto da vida. Ao chegar em Nova Iorque com a esposa, trabalha em diversos empregos e começa a vender cosméticos de porta em porta, momento em que melhoram de vida e se mudam para o Harlem. Ele vê na jovem Dorcas uma última oportunidade de recuperar sua juventude e entusiasmo, já que a convivência com Violet está impraticável, devido a seus delírios e obsessões. Além disso, Dorcas, que também cresceu sem a mãe, parece entender todas as angústias do vendedor. O relacionamento termina em rejeição por parte de Dorcas, que se interessa por Acton, um rapaz de sua idade. Depois de flagrá-los dançando em uma festa, Joe atira nela com um silenciador e foge, passando os próximos três meses observando a foto da amante sobre a lareira, chorando e lamentando o acontecido, encarcerado dentro do apartamento onde mora com Violet. Voltaremos a examinar esse personagem com mais detalhes no próximo subcapítulo.

Órfã, Dorcas veio morar no Harlem aos nove anos de idade com sua tia, Alice Manfred, depois que o pai foi morto, pisoteado nos tumultos que aconteceram em East St. Louis, Illinois, no ano de 1917. A mãe, cinco dias depois, morreu queimada em casa, incendiada por supremacistas brancos e Dorcas só escapou porque estava na casa da vizinha. A personagem é visivelmente afetada pelas tragédias familiares e seus interesses por *jazz* e a vida aventureira a tornavam completamente o oposto do idealizado pela educação puritana da tia. Ao ser baleada na festa, as pessoas perguntaram se ela sabia quem havia atirado e ela responde que dirá no dia seguinte, protegendo Joe e dando tempo para que ele escapasse, ou seja, mesmo sabendo que Joe era o autor do disparo, ela não quer vê-lo preso. Morrison declarou em uma entrevista que o que aconteceu com Dorcas é baseado em uma história real e afirmou que achou essa atitude tão fascinante e própria das paixões adolescentes que não havia como deixá-la de fora desse romance que se passa durante a era do *jazz* – uma era repleta de emoção, amores impulsivos e música e que empoderava os afrodescendentes vivendo em Nova Iorque. (MORRISON, 1993b, não paginado). Assim, por mais que algumas caracterizações de Dorcas a representem como uma

jovem manipuladora e interesseira, sua infância interrompida e orfandade sugerem que ela é mais vítima do que vilã. Aliás, de acordo com Furman, é a conciliação entre boas e más intenções que leva Morrison a escrever sem emissão de julgamentos de qualquer ordem:

Crime e punição não preocupam Morrison, mas sim as pessoas e a motivação. [...] então são apenas pessoas interessantes e espécimes extraordinários da condição humana: são pessoas boas que fazem coisas ruins. (FURMAN, 2014, p. 77, tradução nossa).<sup>56</sup>

Na verdade, Violet e Joe também não são pessoas ruins: Violet não pensa em roubar o bebê por que é perversa e Joe não a trai porque é mau caráter; muito pelo contrário, ela é descrita como uma jovem determinada e trabalhadora, que não consegue superar o suicídio da mãe e a interrupção de três gestações ao passar dos cinquenta anos; ele é descrito como um homem prestativo e tranquilo, que não consegue superar o abandono da mãe e se sente solitário por não saber lidar com seus próprios problemas, nem muito menos com os da esposa. Enfim, são indivíduos normais que têm dilemas e traumas pessoais causados pelas diferenças sociais históricas dos ambientes em que vivem e que, conseqüentemente, apresentam comportamentos anormais.

Severa e conservadora, Alice Manfred esforçou-se muito para criar Dorcas longe das reviravoltas culturais dos anos vinte; contudo, seus maiores temores tornam-se reais e a sobrinha frequentemente a engana para sair pelas ruas do bairro ou para se encontrar com Joe. Alice representa aquela porção da população que não aceita as inovações que emergem durante os “*Golden twenties*” e por vezes expressa seu desprezo pela música e seu medo de cair em tentação e nas armadilhas da “Cidade”. A tia se culpa pelo assassinato da sobrinha, já que acredita que falhou em protegê-la das novas liberdades que surgiam. Ela decide não denunciar Joe às autoridades pelo crime porque tem receio de ser humilhada pela polícia, que constantemente cometia abusos contra afrodescendentes. Para ela, Joe já estava pagando pelo que havia feito, pois ouvia os vizinhos comentarem sobre o sofrimento e o arrependimento que enfrentava. Furman observa que:

---

<sup>56</sup> Crime and punishment do not concern Morrison, but people and motivation do. [...] then they are merely interesting people and extraordinary specimens of the human condition: they are good people who do bad things. (FURMAN, 2014, p. 77).

[...] banimento não serviria à estrutura de Morrison, que situa seus personagens dentro de uma comunidade, nem serviria a seu interesse perene no relacionamento do indivíduo com aquela comunidade. Em vez disso, ela dá a Joe uma oportunidade de redenção. (FURMAN, 2014, p. 79, tradução nossa).<sup>57</sup>

É, paradoxalmente, Alice que ajuda Violet a se encontrar em meio a seus conflitos íntimos, dando-lhe conselhos e ouvindo os desabafos da esposa de Joe durante as conversas que tinham em seu apartamento. Elas acabam estabelecendo laços de amizade, o que faz Violet aceitar as sugestões de Alice, perdoar o marido e tentar reconquistá-lo mudando suas atitudes e não seu corpo.

Melhor amiga de Dorcas, Felice sempre a ajuda a escapar das rígidas regras da tia. No final do romance, ela reconforta Joe, que sofre de tristeza e remorso, informando-o de que Dorcas escolheu morrer e rejeitou todos os esforços para que o atendimento médico fosse acionado. Felice vai até o apartamento dos Trace para perguntar sobre um anel que estava com Dorcas na noite do crime e acaba fazendo amizade com os dois, que passam a enxergar nela a figura da filha que poderiam ter tido, não fossem os abortos que Violet sofrera. Em meio às conversas, sobre música inclusive, Felice (um nome que tem relação com os termos “felicidade” e “feliz”) desempenha o papel de consoladora e ajuda a harmonizar a relação do casal.

Ao fim da narrativa sugere-se uma reconstrução da estrutura familiar – antes esfacelada pelo adultério e pelos traumas que os personagens carregavam consigo – por meio da readaptação das relações sociais e da busca da autocompreensão que os próprios personagens realizam.

Violet e Joe consertam o que está errado em suas vidas e continuam juntos. Como os crimes de muitos outros personagens de Morrison, seus crimes são redimidos pelo sofrimento e pela iluminação espiritual. (FURMAN, 2014, p. 82, tradução nossa).<sup>58</sup>

Há outros personagens na obra, os quais desempenham papéis secundários de ligação entre os que analisamos até agora; contudo, entendemos que não há necessidade de detalhar suas caracterizações nesse momento.

---

<sup>57</sup> [...] banishment would not serve Morrison's structure, which situates her characters within a community, nor would it serve her perennial interest in the individual's relationship to that community. Instead, she gives Joe an opportunity for redemption. (FURMAN, 2014, p. 79).

<sup>58</sup> Violet and Joe fix what is wrong in their lives and continue on together. Like those of many other Morrison characters, their crimes are redeemed by suffering and by spiritual enlightenment. (FURMAN, 2014, p. 82).



Essa trama, composta também por frequentes alternâncias entre várias vozes narrativas, suscitou grande interesse por parte da crítica literária especializada, que produziu inúmeros estudos a respeito da estratégia polifônica empregada pela autora na condução da história. Assim, além das informações que obtemos por meio da narração em primeira pessoa, alguns dos demais personagens se revezam, nos deixando a par das situações, porém cada um com seu ponto de vista e lembranças pessoais, algumas vezes a respeito de um mesmo fato inclusive. Por exemplo, o momento em que Joe atira em Dorcas é narrado por ele, pela própria Dorcas e, mais adiante, lembrado por Felice. Dessa maneira, um mesmo acontecimento é relatado duas ou até três vezes ao longo da obra, mas por focos narrativos diversos, o que dá ao leitor uma sensação de ter em suas mãos um prisma, que lhe fornece diferentes visões de uma mesma coisa. O professor de literatura da Universidade de Leeds, Matthew Treherne<sup>59</sup> complementa:

A repetição no romance é, portanto, simultaneamente uma estratégia para o reforço do significado fixo e um enfraquecimento dessa estratégia. [...] dentro da estrutura narrativa do romance – da qual grande parte é uma repetição e revisitação dos eventos do primeiro capítulo – esse duplo movimento leva a narrativa a se tornar uma paródia de sua própria forma, para zombar de sua própria autoridade. (TREHERNE, 2003, p. 205, tradução nossa).<sup>60</sup>

Todavia, é, sem dúvida, a instância narrativa misteriosa e anônima<sup>61</sup> que chama até hoje a atenção de críticos literários e estudiosos em muitas partes do mundo. Ela inicia a diegese com uma sentença que a aproxima sobremaneira das demais personagens: “Sth, I know that woman.” (MORRISON, 2004a, p. 3)<sup>62</sup>. Jean Wyatt examina algumas características desse foco narrativo homodiegético que permanece obscuro durante todo o enredo, refletindo sobre as técnicas da escritora: “[...] durante todo o romance Morrison confunde as expectativas óbvias do leitor – com

---

<sup>59</sup> Matthew Treherne é especialista em literatura italiana, mas também pesquisa a obra de Toni Morrison.

<sup>60</sup> Repetition in the novel therefore is simultaneously a strategy for the reinforcement of fixed meaning, and an undermining of that strategy. As we shall see, within the narrative structure of the novel - much of which is a repetition and revisiting of the events of the first chapter – this double motion leads narrative to become a parody of its own form, to mock its own authority. (TREHERNE, 2003, p. 205).

<sup>61</sup> Em vários estudos e resenhas sobre a obra (WYATT, 2017, p. 52; FURMAN, 2014, p. 76; MENDELSON, 1992, p. 25) os críticos apontam para uma voz narrativa feminina, mesmo apesar de ela possuir um caráter extremamente misterioso e não ter seu gênero explicitado durante o enredo. Tanto na tradução de Evelyn Kay Massaro (1992) quanto na de José Rubens Siqueira (2009), a voz narrativa é caracterizada por meio de expressões e adjetivos femininos.

<sup>62</sup> EI, EU CONHEÇO ESSA MULHER. (MORRISON, 1992a, p. 9). / Xi, eu conheço essa mulher. (MORRISON, 2009, p. 17).

o objetivo de, presumidamente, mantê-lo ocupado com o enigma do narrador.” (WYATT, 2017, p. 52, tradução nossa).<sup>63</sup> Com efeito, há inclusive uma passagem em que a narradora afirma que sabe se defender, mantendo em sigilo informações sobre si mesma: “[...] Mostly it’s making sure no one knows all there is to know about me.” (MORRISON, 2004a, p. 8).<sup>64</sup> Wyatt vai além e destaca um argumento defendendo que a tal narradora misteriosa pode ser a própria “Cidade”.

Quando afirmo que a narradora é a Cidade, não quero dizer que sua voz seja a voz coletiva dos habitantes da cidade, mas sim que ela é a cidade material – a cidade de concreto e tijolo, de calçadas, ruas e edifícios altos. (WYATT, 2017, p. 46, tradução nossa).<sup>65</sup>

A pesquisadora faz essa relação porque considera que a Cidade, de fato, conhece bem as histórias dos personagens, mas também conhece minuciosamente os detalhes estruturais da metrópole, ou seja, conhece a si mesma e fala de si mesma como em uma charada, um enigma. Esse seria então, segundo Wyatt (2017, p. 50), o jogo que Morrison propõe aos leitores: descobrir quem é essa voz narrativa e de onde ela vem.

Além dessas possibilidades, WYATT (2017, p. 51) faz menção a vários estudos anteriores relacionados à construção deste foco narrativo engendrada por Toni Morrison. Para Paula Gallant Eckard, por exemplo, o próprio estilo musical *jazz* é a voz narrativa: “Com seu improviso e maleabilidade, o *jazz* como narrador constrói o texto [...]” (ECKARD, 1994, p. 18, tradução nossa).<sup>66</sup> Eckard sustenta seu argumento analisando, por exemplo, as páginas deixadas em branco entre as dez seções não numeradas do livro, que representariam as pausas feitas pelos músicos em uma performance *jazzística*, quando há espaço para o solista improvisar; esse solista seria, então, o leitor. Para o brasileiro Eusebio Rodrigues – que também reflete sobre o papel de “detetive” do leitor, que precisa resolver o enigma – a voz narrativa

---

<sup>63</sup> [...] throughout the novel Morrison baffles the easy expectations of the reader – in order, presumably, to keep the reader working on the enigma of the narrator. (WYATT, 2017, p. 52).

<sup>64</sup> O principal é me certificar de que ninguém sabe tudo o que pode ser sabido sobre mim. (MORRISON, 1992a, p. 13). / Em geral, toma-se muito cuidado para ninguém saber tudo o que há para saber a meu respeito. (MORRISON, 2009, p. 21).

<sup>65</sup> When I claim that the narrator is the City, I do not mean that her voice is the collective voice of the City’s inhabitants but rather that she is the material city—the city of concrete and brick, of sidewalks and streets and tall buildings. (WYATT, 2017, p. 46).

<sup>66</sup> With its improvisation and changeability, jazz as narrator constructs the text [...]. (ECKARD, 1994, p. 18).

é o “Thunder, Perfect Mind” (MORISSON, 2004a, p. xiii)<sup>67</sup>, o enunciador de um trecho dos Evangelhos Apócrifos egípcios que configura a epígrafe da obra. (RODRIGUES, 1993, p. 748). Rodrigues recorre à mitologia grega para fundamentar sua tese e explica que *Thunder* era o nome de uma deusa criada por Zeus, uma espécie de voz celestial que anunciava sua presença na Terra.

Fica claro que é a deusa do trovão que narra a história só no primeiro parágrafo da última seção de *Jazz*, onde as palavras “trovão” e “tempestade”, a oração “eu, o olho do furacão” e a afirmação “Eu destruo vidas para provar que posso consertá-las novamente” são ouvidas. (RODRIGUES, 1993, p. 749, tradução nossa).<sup>68</sup>

Caroline Brown, por sua vez, vê o narrador como a representação que Morrison faz do “[...] artista autoconsciente por meio do qual o processo abstrato e intangível da criatividade se torna uma manifestação ativa de amor.” (BROWN, 2003, p. 188, tradução nossa).<sup>69</sup> Enfim, Wyatt afirma que, apesar de tantas investigações realizadas sobre o foco narrativo em primeira pessoa que permeia toda a diegese, o assunto ainda permanece inconcluso e sujeito a novas leituras.

Uma vez que nenhuma interpretação consegue abranger todas as múltiplas perspectivas da narradora ou explicar toda a gama de suas contradições, a questão da identidade da narradora permanece em aberto, convidando cada novo leitor a contribuir com sua própria interpretação. (WYATT, 2017, p. 51, tradução nossa).<sup>70</sup>

Outra observação feita por Jean Wyatt é a de que Toni Morrison já havia declarado em entrevista que esse foco narrativo seria a própria narrativa, a obra em si, o livro – afirmação também lembrada por Valerie Smith:

*Jazz* era muito complicado porque eu queria rerepresentar duas coisas contraditórias – artifício e improvisação, onde você tem uma obra de arte planejada, pensada, mas que ao mesmo tempo parece inventada, como o *jazz*. Pensei na imagem como um livro. Fisicamente um livro, mas que ao mesmo tempo está se escrevendo. Imaginando-se. Falando. Ciente do que

<sup>67</sup> Trovão, *Mente Perfeita* (MORRISON, 1992a, p. 7). / O Trovão, *a Mente Perfeita*. (MORRISON, 2009, p. 7).

<sup>68</sup> That it is the thunder goddess who narrates the story becomes clear at last in the first paragraph of the final section of *Jazz*, where the words “thunder” and “storm,” the phrase “I the eye of the storm,” and the statement “I break lives to prove I can mend them back again” are heard. (RODRIGUES, 1993, p. 749).

<sup>69</sup> Through the presence of the narrator as self-conscious artist, [...] the abstract and intangible process that is creativity becomes an active manifestation of love. (BROWN, 2003, p. 188).

<sup>70</sup> Since no one interpretation can encompass all the narrator’s multiple perspectives or explain the full range of her contradictions, the question of the narrator’s identity remains open, calling on each new reader to contribute her own interpretation. (WYATT, 2017, p. 51).

está fazendo. Ele se observa pensar e imaginar. Isso me pareceu uma combinação de artifício e improvisação [...]. (MORRISON, 1993d, p. 116, tradução nossa).<sup>71</sup>

Por conta desse caráter improvisacional que o foco narrativo em questão assume, é possível observar inúmeras situações em que a voz narrativa admite que não sabe de tudo, que se engana, chegando a surpreender-se com seu próprio desconhecimento sobre coisas que pensava ter certeza. Conforme Jan Furman:

O ponto de vista da narradora é muitas vezes restrito ao tempo e ao lugar. Em tais casos, ela pode imaginar, duvidar, pensar, expressar uma opinião ou mesmo admitir que não sabe. A dicotomia da identidade de sua narradora – como onipresente por um lado e restrita ao que ela observa diretamente por outro – era nova para Morrison, que em romances anteriores atuou como contadora de histórias relatando eventos e pontos de vista, livre para se mover e comentar à vontade. A perspectiva narrativa em *Jazz*, no entanto, é mais complexa. Os eventos são narrados em primeira pessoa, embora a narradora não seja uma personagem. E embora a narradora seja livre para se mover e comentar à vontade, seus comentários nem sempre são confiáveis. [...] Na conclusão de sua história, a narradora confessa que tem pouco controle sobre a vida de seus personagens. (FURMAN, 2014, p. 89, tradução nossa).<sup>72</sup>

É indiscutível a riqueza de detalhes a serem investigados em *Jazz*, uma obra que traz inovações em alguns aspectos da escrita literária da própria autora até então, mas que também traz modificações que integram uma reconfiguração da literatura estadunidense. Para Kristin Henson<sup>73</sup>,

Alguns críticos alinham esses aspectos estilísticos da escrita de Morrison – a estrutura não linear, o uso de múltiplas vozes narrativas e o papel participativo

---

<sup>71</sup> *Jazz* was very complicated because I wanted to re-present two contradictory things – artifice and improvisation, where you have an artwork, planned, thought through, but at the same time appears invented, like jazz. I thought of the image being a book. Physically a book, but at the same time it is writing itself. Imagining itself. Talking. Aware of what it is doing. It watches itself think and imagine. That seemed to me to be a combination of artifice and improvisation [...]. (MORRISON, 1993d, p. 116).

<sup>72</sup> The narrator's point of view is often restricted to time and place. In such instances she is left to imagine, to doubt, to think, to express an opinion, or even to admit that she does not know. The dichotomy of her narrator's identity—as omnipresent on the one hand and as restricted to what she directly observes on the other—was new for Morrison, who in previous novels serves as storyteller relating events and point of view, free to move and to comment at will. The narrative perspective in *Jazz*, however, is more complex. Events are narrated in the first person even though the narrator is not a character. And although the narrator is free to move and comment at will, her comments are not always reliable. [...] At the conclusion of her story the narrator confesses that she has little control over her characters' lives. (FURMAN, 2014, p. 89).

<sup>73</sup> Kristin Henson examina o papel histórico do *jazz* na ficção estadunidense do século XX e as associações culturais que contribuíram para a formação da modernidade nos Estados Unidos.

do leitor – com as inovações literárias do "alto" modernismo. (HENSON, 2003, p. 111, tradução nossa).<sup>74</sup>

Como a própria autora declara (MORRISON, 1993b, não paginado) *Jazz*, assim como cada um de seus romances, não é escrito sobre negros para ser lido por negros, nem escrito sobre negros para ser lido por brancos; ele é escrito para pessoas que não aceitam ser subestimadas nem subjugadas.

### 2.3 FRAGMENTOS DA MEMÓRIA CULTURAL DO TRAUMA DA ESCRAVIDÃO EM *JAZZ*

Nietzsche pergunta-se como permanecem as marcas, as lembranças no animal humano, e ele mesmo responde: “Marca-se a fogo, e com isso alguma coisa ficará na memória; só o que não termina, *o que dói* fica na memória.” (NIETZSCHE, 2009, p. 49, grifo do autor). Não é à toa que as grandes tragédias da humanidade são tão e tantas vezes lembradas quanto as grandes conquistas, se não ainda mais. Do contrário, as maiores catástrofes ocorridas seriam apagadas definitivamente de nossas memórias, porque convenhamos, seria muito mais fácil esquecer o que não nos dá prazer, nem traz bons sentimentos. Contudo, se o ato de lembrar é essencial para a continuidade da vida de cada indivíduo, o que podemos dizer de sua importância para uma nação inteira, por exemplo? No caso dos Estados Unidos da América, uma das marcas que provavelmente nunca cicatrizarão e ainda doem muito é a problemática da escravidão e da segregação racial. A professora Aleida Assmann (2011, p. 267) nos explica que os estabilizadores da recordação são “mecanismos internos à memória que se opõem à tendência geral ao esquecimento, e que tornam determinadas recordações mais inesquecíveis do que as que prontamente nos escapam”. Dentre alguns estabilizadores elencados, está o trauma. Num sentido mais amplo, podemos compreender a razão pela qual inúmeras memórias do regime escravocrata vêm se esvaindo do cenário público nos Estados Unidos: a escravidão, uma ferida profunda das sociedades americanas em geral, não pode ser esquecida porque gerou um grande trauma e, ao mesmo tempo, enfrenta dificuldade em ter suas memórias – ainda muito doloridas – disseminadas, já que esse mesmo trauma muitas

---

<sup>74</sup> Some critics align these stylistic aspects of Morrison's writing-the nonlinear structure, the use of multiple narrative voices, and the participatory role of the reader-with the literary innovations of "high" modernism. (HENSON, 2003, p. 111).

vezes as impossibilita de serem compartilhadas. “O trauma é a impossibilidade da narração.” (ASSMANN, 2011, p. 281). Desse modo, observamos que o trauma age como estabilizador evitando que a escravidão seja esquecida por completo e, paradoxalmente, impede sua narrativa em certa medida.

Se, de acordo com Nietzsche, só o que não termina fica na memória, neste caso, podemos afirmar com certeza que o impasse está longe de ter um fim: mesmo depois de mais de cento e cinquenta anos da abolição da escravatura, os estadunidenses ainda vivenciam vários embates entre supremacistas brancos e afrodescendentes. Em 12 de agosto de 2017, a pequena cidade de Charlottesville no estado da Virgínia, sudeste dos Estados Unidos, foi palco de um confronto entre extremistas defensores da supremacia branca e manifestantes contrários às práticas discriminatórias. Ademais, é fato amplamente noticiado pela imprensa mundial que tais acontecimentos não se mostram isolados, nem muito menos recentes: o debate, avivado em 2015 depois de um conflito racial na Carolina do Sul, gira em torno da simbologia da velha Confederação, que alguns consideram um legado escravagista e outros um gesto de identidade histórica. A isso se soma o contexto atual: os acenos mútuos entre os supremacistas brancos e o ex-presidente Donald Trump e a impressionante onda de protestos após os assassinatos de Breonna Taylor e George Floyd por agentes da polícia de Louisville e Minneapolis, respectivamente, em 2020.

Se nos últimos anos a situação voltou a ter destaque nos noticiários e redes sociais, na literatura, ela tem sido motivação desde meados do século XIX para inúmeros autores, como por exemplo, Solomon Northup, Alice Walker, Octavia Butler, Sharon Draper e Toni Morrison, que recebe especial atenção durante este trabalho. As temáticas produzidas pela escritora nos últimos cinquenta anos versam sobre assuntos ligados à resistência cultural e política das comunidades negras dos Estados Unidos em meio à história da diáspora afro-americana, abordando relações raciais, construção da identidade negra, espiritualidade e sexualidade. A premiada escritora conquistou a sociedade e a crítica literária americana pelo modo peculiar com o qual direciona seus personagens nos contextos de desordens políticas, sociais, econômicas, culturais e de conflitos étnicos que sua escrita engajada elucida. Assim, ela expõe de modo bastante criativo o dilema da negritude americana que batalha para alcançar a prosperidade e a emancipação racial sem romper os laços da ancestralidade que são responsáveis por sustentar a identidade dos afro-americanos.

Em uma passagem do volume 68 da revista *World Literature Today*, da Universidade de Oklahoma, a professora Trudier Harris afirmou:

Em nível nacional, certamente devemos a Toni Morrison mais do que meros aplausos coletivos. Ela tem estado na vanguarda quando o assunto é estampar a imagem da diversidade na 'cara' da literatura americana. (HARRIS, 1994, p. 10, tradução nossa).<sup>75</sup>

Obviamente trata-se de uma escritora que se preocupa com as relações raciais do seu país e por isso é vista pelos críticos literários como uma das mais brilhantes escritoras de sua época, tendo sido a primeira autora negra a ser agraciada com o Prêmio Nobel de Literatura, em 1993.

Este subcapítulo pretende examinar como atos de recordação se configuram como um dos artifícios utilizados na obra literária *Jazz*, publicada por Toni Morrison em 1992, como já se observou, para narrar os horrores que continuaram a acontecer durante os anos seguintes à abolição da escravidão nos Estados Unidos. Assim, temos por objetivo analisar as lembranças de um dos protagonistas do romance, o personagem Joe Trace, à luz, principalmente, do capítulo IV da primeira parte do livro de Aleida Assmann – “Wordsworth e a mazela do tempo” – que explora a construção da identidade individual com base em atos de recordação. Pretendemos também analisar a seguir como as memórias experienciais do horror trazidas pelo personagem compõem a estratégia artística da autora Toni Morrison, que se torna, desse modo, uma agente disseminadora da memória cultural do trauma da escravidão estadunidense por meio da literatura. É fato que a grande maioria dos romances desta escritora pode ser vista como tentativas de expor de que maneira o racismo acontece nos Estados Unidos, enquadrando os diversos impactos sofridos pelas comunidades negras. Assim como os autores do *Black Aesthetic Movement* – movimento artístico americano que se prolongou de 1965 a 1976, englobando música, literatura, artes visuais e teatro, e que valorizava o orgulho racial, a herança e a cultura africanas – Toni Morrison sempre lutou para acabar com os estereótipos racistas que continuaram a se reproduzir nos Estados Unidos, publicando obras que retratassem os mais diversos tipos de violência sofrida pelos negros.

---

<sup>75</sup> Nationally, we certainly owe Toni Morrison more than mere groupie applause. She has been in the forefront of stamping diversity upon the face of American literature. (HARRIS, 1994, p. 10)



Os dois protagonistas da narrativa são exemplos do complicado processo da reconstrução de identidade dentro de uma sociedade branca e racista. Violet, cabeleireira de aproximadamente cinquenta anos, depende de sua capacidade de aprender a resistir aos discursos dominantes de beleza e felicidade, que foram implantados em sua mente desde a infância por sua avó, para conseguir aceitar-se como realmente é. Desses padrões de beleza e felicidade idealizados certamente resultaram seus comportamentos ambíguos e opostos: Violet divide-se entre a loucura de alguém que tenta desfigurar o cadáver de Dorcas, a jovem amante de seu marido e a carência de alguém que não consegue lidar com o fato de a mãe ter cometido suicídio. Entretanto, conforme avançamos na leitura, vemos que Violet torna-se capaz de afastar de si os discursos preconceituosos tão impregnados em sua mente por sua avó quando, metaforicamente, “mata” a mulher que por vezes pretendia ser: branca, jovem e delicada, assumindo-se, por fim, como uma mulher negra, de meia idade e incapaz de gerar uma criança. Enquanto a trajetória da busca identitária de Violet é narrada em terceira pessoa e linearmente do ponto de vista cronológico, seu marido Joe se reconhece como indivíduo ao lembrar suas experiências passadas de maneira fragmentada, expondo separadamente sete episódios marcantes de sua vida, pois acreditava que havia se transformado sete vezes antes de ter conhecido sua amante: “With her I was fresh, new again. Before I met her I’d changed into new seven times.” (MORRISON, 2004a, p. 123).<sup>76</sup> Esses sete “(re)nascimentos” narrados pelo próprio protagonista representam, em sua maioria, experiências de rejeição, negação, deslocamento e trauma; e a narração em primeira pessoa desses episódios possibilita a chegada de Joe a um senso unificado de seu “eu”, pois somente assim ele consegue se enxergar como um indivíduo completo. Seria como um jogo de quebra-cabeça: para entender a si próprio, Joe precisa reagrupar todas as peças que lhe representam com o propósito de se reestruturar na vida e recomeçar seu casamento; como num quebra-cabeça, quando falta uma peça o processo de montagem todo fica mais difícil e, ao fim, por mais que a figura toda seja decifrável, a imagem estará incompleta, algo sempre estará faltando. Joe lembra-se com muito carinho de Victory, seu irmão de criação, quando afirma que nunca havia contado certas coisas a ninguém, nem mesmo ao irmão, mas que as havia revelado para Dorcas. “I couldn’t talk to anybody

---

<sup>76</sup> Com ela eu era novo e fresco outra vez. Antes de conhecê-la eu me transformara em novo sete vezes. (MORRISON, 1992a, p. 116). / Com ela eu era jovem, novo outra vez. Antes de conhecer Dorcas eu tinha ficado novo sete vezes. (MORRISON, 2009, p. 122).

but Dorcas and I told her things I hadn't told myself." (MORRISON, 2004a, p. 123).<sup>77</sup> E começa então a se recordar das situações que ele afirma serem responsáveis por suas repetidas renovações.

A primeira é justamente quando ele escolhe seu próprio sobrenome, já que fora abandonado pelos pais quando recém-nascido e só havia recebido o primeiro nome: Joseph. Quando questiona sua mãe adotiva sobre quem eram seus pais verdadeiros, ela responde: "O honey, they disappeared without a trace." (MORRISON, 2004a, p. 124).<sup>78</sup> Então quando Joe (apelido para Joseph) foi à escola pela primeira vez e precisou informar seu sobrenome, disse: Joseph Trace. É necessário observar aqui o detalhe relacionado ao original em inglês: o termo *trace* em língua inglesa como substantivo em português significa rastro, pista, vestígio: o pequeno Joe entendeu que os pais haviam desaparecido sem menino nenhum e que *trace* era ele próprio, ao invés de entender que os pais sumiram sem deixar rastro. "The way I heard it I understood her to mean the 'trace' they disappeared without was me." (MORRISON, 2004a, p. 124).<sup>79</sup> Ao observarmos como as traduções apresentam esse pequeno detalhe (porém muito significativo), é possível perceber que os tradutores optaram por manter o sobrenome de Joe em inglês, mas traduziram o termo "trace" para a língua portuguesa, adotando soluções pouco felizes diante do jogo de palavras do original, conforme podemos observar nos trechos em nota. Como veremos a seguir, a privação de sua própria constituição como indivíduo, ao ser abandonado pelos pais biológicos sem sobrenome, é por si só um momento marcante da narrativa, que nas traduções passou, em certa medida, despercebido ou desvalorizado. No texto-fonte, o personagem apropria-se do vocábulo *trace* para se dar um sobrenome; nas traduções brasileiras os vocábulos traduzidos não estão presentes no sobrenome, o que, de certa forma, apaga um pouco do sentido proposto por Toni Morrison. Embora não pretendamos apontar sugestões para as escolhas tradutórias de cada profissional e saibamos que, geralmente, nomes próprios não são traduzidos, não pudemos deixar de notar nesse excerto uma oportunidade de se inserir, por exemplo, algum vocábulo

<sup>77</sup> Não consegui contar a ninguém senão Dorcas e lhe contei até coisas que não tinha contado a mim mesmo. (MORRISON, 1992a, p. 116). / Eu não podia conversar com ninguém além de Dorcas e contei para ela coisas que eu não havia contado nem para mim mesmo. (MORRISON, 2009, p. 122).

<sup>78</sup> Oh, querido, eles desapareceram sem nenhum traço. (MORRISON, 1992a, p. 117). / Ah querido, eles desapareceram sem nenhum rastro. (MORRISON, 2009, p. 123).

<sup>79</sup> Entendi que eu era o "traço" que eles não tinham levado ao desaparecer. (MORRISON, 1992a, p. 117). / Do jeito que eu ouvi, achei que ela queria dizer era que 'nenhum traço' era eu. (MORRISON, 2009, p. 123).

brasileiro (quem sabe até de origem africana) que viabilizasse maior ligação entre as memórias culturais da escravidão estadunidense e brasileira.<sup>80</sup>

Ao examinarmos o subcapítulo “Recordação e identidade”, observamos que Aleida Assmann nos explica como a concepção do sujeito se liga à memória, e como isso foi mudando com o tempo, de acordo com diversos intelectuais. No fim do século XVII, o filósofo inglês John Locke (1632-1704) propõe uma nova relação entre identidade e indivíduo: antes dele era comum que a identidade fosse atribuída ao sujeito por meio das árvores genealógicas, ou seja, o indivíduo tinha sua identidade formada somente a partir de como sua família ou dinastia era composta (duques, marqueses, condes, barões, entre outros). Por essa razão, pessoas que vinham de famílias nobres ou ilustres, por exemplo, continuavam a receber títulos e posses ao longo da vida e, não raras vezes, eram inclusive poupadas de julgamentos ou investigações, justamente por causa do título que carregavam antes de seus nomes. Famílias menos abastadas, obviamente, não poderiam oferecer tal privilégio a seus descendentes. Locke então sugere que o conceito de identidade seja vinculado ao espaço da vida pessoal do sujeito, de sua trajetória de vida, e não mais aos títulos herdados de seus antecessores. Como o sujeito burguês da Era Moderna é essencialmente individualista e egocêntrico, suas memórias também o são.

Com isso, ele se une à tradição das autobiografias puritanas, para as quais as ferramentas mais importantes foram a recordação, a observação de si próprio e a escrita. [...] O sujeito da Era Moderna é centralmente um observador. O homem que vira observador tem como objetos seu ambiente e a si mesmo. (ASSMANN, 2011, p. 106).

Ainda conforme Locke, o ato de observar só acontece mediante um distanciamento que gere controle racional e atemporalidade; em outras palavras, o observador – ou quem se recorda – “abandona o fluxo do tempo” (ASSMANN, 2011, p. 106) e concentra-se em um ato de autocontrole e auto-organização que torna possível uma reunião de experiências que se entrelaçam entre si, mas sem depender de uma linha cronológica, nem tampouco promover uma reflexão acerca de como elas

---

<sup>80</sup> Acerca da tradução de aspectos relacionados à negritude e ao “ser negro” em diferentes contextos e espaços geográficos, consultar os artigos: “Traduzir a negritude: desafio para os estudos de tradução na contemporaneidade” e “Traduzindo literatura da diáspora africana para a língua portuguesa do Brasil: o particular, o pós-colonial e o global”, ambos escritos pela professora Maria Aparecida Ferreira de Andrade Salgueiro. As indicações bibliográficas completas estão na lista de Referências.

influenciaram as mudanças pessoais sofridas. Vejamos tal ideia nas palavras do próprio Locke, citadas pela pesquisadora alemã:

A consciência, à medida que apenas consiga expandir-se, até mesmo em direção ao tempo passado, unifica no tempo, e em uma e mesma pessoa, existências e ações muito distantes entre si. [...] O eu atribui a si todas as ações daquele mesmo ser e as reconhece como próprias a si mesmo, no alcance dessa mesma consciência, mas não para além dela. (ASSMANN, 2011, p. 108).

No século seguinte, o poeta romântico inglês William Wordsworth (1770-1850) retratou em seus versos o sentimento íntimo das pessoas, ressaltando a importância da memória para os acontecimentos, o tempo, o lugar e os costumes no dia-a-dia de suas vidas. Para ele a construção da identidade só acontece por meio da recordação, fazendo parte de um projeto de autoconstituição autônoma do sujeito, que se vê transformado com o tempo e com as experiências vividas – e não pela simples observação de si como propõe Locke. Na citação a seguir, podemos ver a diferença de percepção entre os pensadores:

Wordsworth faz da construção da identidade pessoal seu projeto épico. Com isso, a recordação se torna para ele o *medium* mais importante. Recordação significa, para Wordsworth, primeiramente reflexividade, observação de si próprio no fluxo do tempo, flexão sobre si, divisão de si, duplicação de si. Como já ocorria nas autobiografias puritanas, o eu desdobra-se em um eu que recorda e outro que é recordado. Ambos se separam um do outro qualitativamente – agora não mais pela conversão moral, mas por meio do tempo. (ASSMANN, 2011, p. 112).

Quando analisamos a primeira mudança de Joe relacionando-a com as percepções dos dois autores comentados por Aleida Assmann, é possível formular duas linhas de pensamento: em primeiro lugar, no momento em que afirma que havia se renovado sete vezes anteriormente, Joe retoma sua trajetória de uma forma exatamente correspondente ao processo da recordação segundo Wordsworth, ou seja, durante todos os momentos em que se recorda de suas mudanças, o personagem ao mesmo tempo reflete sobre si, se desdobra em sete, se multiplica por sete, se divide em sete, claramente buscando, reconhecendo e também mostrando a nós leitores sua trajetória de construção identitária, que não é uma só, são várias desdobradas em inúmeros “Joes”. A segunda linha de pensamento seria relacionada à questão do sobrenome: *Trace*. Justamente o que até John Locke era tomado como um referencial absoluto da identidade de um indivíduo falta a Joe, pois ele não tem

sobrenome, muito menos um título; não vinha de família nobre e fora abandonado por seus progenitores, recebendo o nome Joseph de pais adotivos e atribuindo a si mesmo um sobrenome. Observemos aqui, além disso, o próprio caráter épico que o poeta romântico inglês vislumbra: logo a primeira transformação de Joe se dá num momento de concepção, de reinvenção de si próprio, de criação do próprio sobrenome, símbolo maior de nossa identidade, de quem somos. Novamente voltamos ao termo *trace* em inglês, que possui outros significados em português como verbo: identificar, rastrear, localizar, seguir, encontrar. Ao fim de suas digressões, quando Joe muda o tom de sua narração e se dirige à Dorcas – já morta – ele faz uma outra espécie de confissão:

Don't ever think I fell for you, or fell over you. I didn't fall in love, I rose in it. I saw you and I made up my mind. My mind. And I made up my mind to follow you too. That's something I know how to do from way back. [...] I talk about being new seven times before I met you, but back then, back there, if you was or claimed to be colored, you had to be new ad stay the same every day the sun rose and every night it dropped. (MORRISON, 2004a, p. 135).<sup>81</sup>

Fica evidente no trecho aquela autoconstituição autônoma proposta por Wordsworth, quando o protagonista assume que sempre perseguiu seus objetivos, independentemente dos impedimentos encontrados – independentemente de carregar na pele o maior dos obstáculos “daquele tempo”: a cor negra. E justamente por ser negro é que precisava ir atrás das renovações das quais se recorda e que nos trazem, caso a caso, visões do que continuava a ser o horror da escravidão e de seus duradouros efeitos no início do século XX.

A segunda mudança de Joe aconteceu quando ele e Victory foram escolhidos pelo caçador mais habilidoso da região para aprender a caçar com ele, o que foi motivo de grande orgulho para a família. Joe não cita o nome do exímio caçador, mas o admira profundamente e o chama de “caçador dos caçadores”; Joe afirma que, devido ao que aprendera com ele, sentia-se mais à vontade na floresta do que na

---

<sup>81</sup> Mas a escolha, a escolha foi somente minha. Eu a vi e decidi. Eu decidi. E também decidi segui-la. Isso é algo que faço bem desde que era moleque. [...] Eu costumo falar sobre ter me renovado sete vezes antes de encontrá-la, mas, naquele tempo, naquele lugar, quem era negro ou considerado uma “pessoa de cor”, tinha de ser novo e ao mesmo tempo parecer antigo a cada dia que o sol nascia e em cada noite em que ele se punha. (MORRISON, 1992a, p. 128). / Não pense nunca que eu caí por você, ou caí em cima de você. Eu não caí de amores, eu levantei de amores. Vi você e tomei a decisão. A decisão. E decidi ir atrás de você também. Isso é uma coisa que eu sei fazer desde muito tempo atrás. [...] Falo que eu me fiz de novo sete vezes antes de encontrar você, mas naquele tempo, naquele tempo, se você era ou dizia que era negro, tinha de ser novo e continuar igual todos os dias em que o sol nascia e todas as noites quando ele caía. (MORRISON, 2009, p. 133).

cidade, e por essa razão muitas pessoas no condado acreditavam que Joe nunca se adaptaria à vida na metrópole. “Folks thought I was the one to be counted on never to be able to stomach a city. Piled-up buildings? Cement paths? Me? Not me.” (MORRISON, 2004a, p. 126).<sup>82</sup> Joe ainda se recorda: “Taught me two lessons I lived by all my life. One was the secret of kindness from white people – they had to pity a thing before they could like it. The other – well, I forgot it.” (MORRISON, 2004a, p. 125).<sup>83</sup> Com essa recordação voltamos a perceber a importância implícita do sobrenome *Trace*: Joe – que escolheu seu próprio sobrenome – foi escolhido para aprender a caçar, a rastrear sua presa, a localizá-la, a segui-la, a encontrá-la. Logo ele, um negro, que assim como tantos outros há tão pouco tempo, quando a escravidão ainda não havia sido abolida, era a presa caçada pelos capitães do mato; e assim como muitos ainda viria novamente a ser atacado por integrantes de clãs supremacistas (em 1917, já em Nova Iorque, ao tentar ajudar um garoto em meio a um tumulto, Joe foi espancado e teve a cabeça muito machucada). O protagonista nos mostra como se configuravam as relações entre negros e brancos, mesmo após a libertação dos escravos, o que não significava a libertação do preconceito e da crueldade dos brancos. Inacreditavelmente para o leitor, a segunda lição aprendida fora esquecida por Joe. Se o havia guiado a vida inteira, como pode ter sido esquecida? Na verdade, a passagem traz uma pitada de humor, já que o caçador o havia ensinado muitas artimanhas e segredos que, obviamente, não deveriam ser reveladas tão facilmente. Contudo, o trecho é oportuno, pois, ao estudarmos um pouco mais a fundo a problemática da memória, e principalmente a memória cultural do horror nas sociedades, aprendemos que ela anda sempre junto do esquecimento: “[...] é central o significado de uma recordação reconstrutivamente remodeladora, que sempre inclui o esquecimento como parte necessária do processo.” (ASSMANN, 2011, p. 23).

Neurocientistas contemporâneos afirmam que esquecer faz parte de um raciocínio saudável, já que até noventa e nove por cento das informações que

---

<sup>82</sup> O pessoal achava que eu era o único dali que não teria estômago para viver numa cidade. Casas uma em cima das outras? Trilhas cimentadas? Não para mim. (MORRISON, 1992a, p. 119). / O pessoal achava que eu era aquele que se podia contar que nunca ia aguentar uma cidade. Prédios empilhados? Caminhos de cimento? Eu? Eu não. (MORRISON, 2009, p. 124).

<sup>83</sup> [...] me ensinou duas lições que usei toda minha vida. Uma delas foi o segredo da bondade vinda de brancos – eles têm de sentir pena de uma coisa antes de poderem gostar dela. A outra..., bem, já esqueci. (MORRISON, 1992a, p. 119). / Me ensinou duas lições que me guiaram a vida inteira. Uma era o segredo da gentileza com os brancos – eles tinham de sentir pena de alguma coisa para gostar dela. A outra – bom, esqueci. (MORRISON, 2009, p. 124).



obtemos somem alguns segundos ou minutos depois. Os pesquisadores explicam que isso é um mecanismo de limpeza que ajuda a otimizar o trabalho do cérebro, pois se tudo ficasse na cabeça para sempre, ele viraria um depósito de entulho, o que nos tornaria incapazes de focar em qualquer coisa e atrapalharia bastante nosso dia-a-dia. Assim, o esquecimento também é um trunfo da evolução. Basta imaginarmos como seria se as mulheres pudessem se lembrar exatamente, nos mínimos e mais arrepiantes detalhes, da dor que sentiram durante o parto. Provavelmente não teriam outros filhos. As investigações neurocientíficas nos ajudam a entender os mecanismos cerebrais de nossa mente; entretanto, quando falamos em memória cultural do horror, deixamos de analisar os caminhos neurológicos que o organismo humano percorre para investigar quais espaços de recordação o trauma sofrido ocupa na construção do eu de quem se recorda. Novamente recorremos a Aleida Assmann para tentar esclarecer a importância do esquecimento para os estudos da memória cultural:

Por um lado, espaços da recordação surgem por meio de uma iluminação parcial do passado, do modo como um indivíduo ou um grupo precisam dele para a construção de sentido, para a fundação de sua identidade, para a orientação de sua vida, para a motivação de suas ações. Uma recordação como essa, vinculada a um suporte individual ou coletivo, apresenta tendência basicamente perspectivista; a partir de um determinado presente ilumina-se um determinado recorte do passado de modo que ele descortina um determinado horizonte futuro. O que se seleciona para a recordação sempre está delineado por contornos de esquecimento. O recordar que enfoca e concentra implica esquecimento, da mesma forma que [...] se escurece o restante de um cômodo quando se leva uma vela até um canto desse mesmo cômodo. (ASSMANN, 2011, p. 437).

Quando Joe se renovou pela terceira vez, aos vinte anos, Vienna, sua cidade natal localizada no estado da Virginia, foi destruída por um incêndio criminoso, obrigando-o a buscar outra cidade para viver. Assim, conheceu e casou-se com Violet, se mudaram para outro condado e tiveram sua dívida de cento e oitenta dólares aumentada para oitocentos, por conta da venda da fazenda onde trabalhavam. Levaram cinco anos para pagá-la até que, oito anos mais tarde, depois de serem enganados na compra de um terreno, decidiram mudar-se para o norte do país. Foi a quarta renovação de Joe, que pegou um trem com Violet rumo a Nova Iorque; nessa época as Leis de Jim Crow – que vigoraram de 1876 até 1965 – tinham que ser cumpridas: em locais públicos, negros não podiam utilizar o mesmo banheiro que brancos, nem muito menos ocupar o mesmo ambiente e, por essa razão, Joe e Violet foram trocados de vagão cinco vezes. Estabeleceram-se inicialmente na parte baixa



da cidade, no bairro então chamado Tenderloin (atual NoMad - Madison Square North), distrito dos bares, prostíbulos e apostas, onde a polícia recebia para não servir, para não proteger, nem muito menos para prender alguém. Foi com a quinta mudança de Joe, depois de passarem por todos os tipos de emprego, que o casal mudou-se para a parte alta de Nova Iorque, mais especificamente para o bairro do Harlem, inicialmente habitado por cidadãos brancos. Joe conta como eram as casas e os prédios, além do fato de os negros se sujeitarem a pagar os altos aluguéis, razão pela qual o Harlem foi se tornando um bairro predominantemente negro. Foi lá que ele começou a vender produtos de beleza e Violet deixou de ser doméstica para trabalhar como cabeleireira, iniciando uma boa fase na vida do casal. O homem do campo, desacreditado pelos vizinhos, contrariamente ao que muitos no condado achavam, havia trilhado mais um caminho e conquistado a cidade grande.

Com a terceira, quarta e quinta lembranças de Joe, observamos a trajetória de mudanças que nos dá uma pequena amostra da diáspora negra que aconteceu no fim do século XIX e no início do século XX: os negros do Sul dos Estados Unidos enfrentavam condições de vida profundamente degradantes após sua libertação. Nos campos de algodão, milho e tabaco, trabalhavam continuamente para pagarem o arrendamento das terras e conseguirem algum sustento. Contudo, analfabetos e sem defesa legal, eram facilmente explorados, ao ponto de terminarem o ano agrícola com mais dívidas do que no início. À miséria juntava-se o terror: as atrocidades perpetradas pelas ordens secretas do *Ku Klux Klan* ou do *White Camelia Knights* eram frequentes e nenhuma autoridade parecia disposta a impedi-las, nem muito menos a puni-las. Os membros dos clãs atacavam à noite, erguendo uma cruz em chamas em frente à casa da família escolhida para vítima. Neste clima de humilhação e terror, o norte era vislumbrado como a terra prometida, onde o negro raras vezes era importunado e conseguia levar uma vida decente. Assim, nos anos de 1916 a 1918, mais de quatrocentos e cinquenta mil afrodescendentes deixaram a região Sul estadunidense, naquilo que a história consagrou pela expressão "*Great Migration*" (TOLNEY, 2003; WILKERSON, 2010; BARZOTTO, 2013). Essa diáspora em busca de esperança e liberdade estendeu-se até 1970 e tinha por destino as metrópoles de Detroit, Cleveland, Chicago, Pittsburgh e Nova Iorque. A transição não foi fácil: o migrante do Sul teve que aprender os modos e costumes do norte, enfrentar novos desafios, adaptar-se a uma paisagem e a um clima diferentes, reconstruir ou improvisar a família, reaprender, enfim, o sentido do "nós" – que significava não apenas os laços

entre os membros da comunidade, mas também entre as pessoas e o novo local escolhido para viver. Além de todo o processo de reconhecimento identitário pelo qual o personagem passa, é interessante notar que essas últimas lembranças de Joe são de extrema importância para entendermos a formação histórica da sociedade americana e a ocupação territorial do país, comprovando o que Aleida Assmann afirma a respeito dos estudos da memória:

[...] diferentes questões e interesses se cruzam, se estimulam e se condensam, provenientes dos estudos culturais, das ciências naturais e da tecnologia da informação. [...] Essa variedade de abordagens da questão revela que a memória é um fenômeno que nenhuma disciplina pode monopolizar. O fenômeno da memória, na variedade de suas ocorrências, não é transdisciplinar somente no fato de que não pode ser definido de maneira unívoca por nenhuma área; dentro de cada disciplina ele é contraditório e controverso. (ASSMANN, 2011, p. 20).

No caso específico do romance de Toni Morrison, as lembranças da diáspora afro-americana, além de atuarem como reconstrutores da identidade do protagonista, trazem ao leitor vestígios importantes de uma das maiores e mais cruéis instituições criadas pela humanidade, seus desdobramentos e como eles influenciam a sociedade atualmente.

A sexta mudança que Joe sofreu se deu por conta de um episódio violento no verão de 1917: ao tentar ajudar um menino que havia caído enquanto corria, ele foi espancado por um grupo de brancos e livrado da morte justamente por uma pessoa de pele clara. Joe faz menção ao que se chamou de “Era dos linchamentos” nos Estados Unidos (quando foram exterminados mais de quatro mil e quatrocentos afrodescendentes), que teve início logo após o término da Guerra Civil Americana em 1865; seu ápice foi entre 1890 e 1930. (PFEIFER, 2010; PFEIFER, 2011; RUSHDY, 2012). Nessa época os jornais anunciavam e faziam convites para que as pessoas de pele clara fossem prestigiar espancamentos, enforcamentos, esquartejamentos, entre outras atrocidades impostas aos negros em público. Vejamos como Joe relembra o acontecido:

I don't know exactly what started the riot. Could have been what the papers said, what the waiters I worked with said, or what Gistan said – that party, he

said, where they sent out invitations to whites to come see a colored man burn alive. (MORRISON, 2004a, p. 128).<sup>84</sup>

É importante lembrar aqui também que em 2 de julho de 1917 aconteceu um dos mais chocantes episódios da história dos Estados Unidos no estado do Illinois – o massacre de East St. Louis. Durante 24 horas, uma multidão de pessoas brancas esfaqueou, baleou e linchou qualquer pessoa de pele negra que estivesse por perto. Homens, mulheres, crianças, velhos, portadores de deficiência – ninguém foi poupado. Casas foram incendiadas e seus ocupantes mortos a tiros quando tentavam fugir. Milicianos brancos observavam a carnificina de braços cruzados. Alguns participaram ativamente. O número de mortos pode ter chegado a duzentos. Os seis mil afrodescendentes que sobreviveram ao massacre tornaram-se refugiados no leste da cidade, que se tornou um gueto.

De acordo com Aleida Assmann, a transição entre gerações pode sofrer interrupções quando há perda de conhecimento comum. A autora nos explica que a memória cultural pode ser armazenada por meio de inúmeros suportes, conforme vimos no início do capítulo; já a memória comunicativa é aquela transmitida oralmente pelos indivíduos que presenciaram ou têm o conhecimento dos fatos ocorridos. Joe, no recorte de nossa análise, é vítima, testemunha, herói de uma história lembrada por ele em detalhes, ou seja, a construção do personagem Joe é um dos artifícios utilizados pela autora Toni Morrison para transmitir memórias da escravidão americana através do ato da recordação do protagonista, por meio da obra literária *Jazz*. Entretanto, os termos “Era dos linchamentos” e “Massacre de East St. Louis” não estão escritos nas páginas do romance e o leitor que desejar saber mais precisa se dispor a pesquisar em fontes históricas, recorrendo assim a suportes armazenadores da memória cultural. Quando nossa pesquisa buscou mais detalhes, descobrimos que o período dos linchamentos está muito próximo de ser esquecido em meio à sociedade americana em geral, como pode ser visto por meio da reportagem publicada em 29 de abril de 2018, por Ángel Bermúdez da BBC Brasil:

---

<sup>84</sup> Não sei exatamente o que deu origem aos tumultos. Os jornais disseram uma coisa, meus colegas garçons disseram outra e Gistan outra ainda. Ele falou que foi por causa da tal festa. Os brancos receberam um convite para ver um negro queimar vivo. (MORRISON, 1992a, p. 121). / Não sei exatamente o que começou o tumulto. Pode ter sido o que os jornais disseram, o que os garçons com quem eu trabalhava disseram ou o que o Gistan disse – aquela festa, ele disse, onde mandaram convites para brancos irem ver um homem de cor ser queimado vivo. (MORRISON, 2009, p. 127).

Apesar de ser uma parte importante da história dos Estados Unidos, a “era dos linchamentos” é pouco conhecida. Para mudar isso, em 26 de abril [de 2018], foi inaugurado o Monumento Nacional pela Paz e Justiça em Montgomery, no Estado americano do Alabama. (BERMÚDEZ, 2018, não paginado).

Isso acontece justamente porque as pessoas que presenciaram ou sofreram tais atrocidades em praças públicas podem já ter morrido ou não terem tido a oportunidade, ou até mesmo a vontade, de transmitirem suas lembranças. Paralelamente, é preciso refletir como a memória está sendo trabalhada, por exemplo, em nível educacional pelo país. A revista *Teaching Tolerance* é um projeto americano realizado em parceria com meios de comunicação como o jornal *The New York Times* e a *NBC News* para fornecer gratuitamente planos de aula, textos, materiais fotocopiáveis, filmes e exercícios a instituições de ensino e professores, com o objetivo de inserir a temática da diversidade racial, religiosa e de gênero em todas as séries escolares. Na página de abertura do projeto *Teaching hard History: American slavery* lemos o seguinte:

A maioria dos alunos saem do ensino médio sem uma compreensão adequada do papel que a escravidão teve para o desenvolvimento dos Estados Unidos – ou de como os seus legados ainda nos influenciam hoje. (TEACHING TOLERANCE, 2018, tradução nossa).<sup>85</sup>

Ao mesmo tempo em que vislumbramos uma ação prática de combate ao esquecimento da escravidão em nível escolar – o que com certeza faz parte de um conjunto de políticas já mencionadas anteriormente neste capítulo, das quais a memória depende, dada a impossibilidade de seu autogerenciamento – percebemos também o reconhecimento da falha referente à instrução dos estudantes que finalizam sua formação colegial sem um entendimento mais amplo do que representou a escravatura para o país e de suas implicações no presente. Ademais, os meios de comunicação também têm função crucial para que a informação não seja esquecida; se eles deixam de propor o debate constantemente atualizado, a consequência será certamente o esquecimento dos fatos por grande parte da população. Assim, voltamos a reafirmar, é necessário perceber que a memória não se propaga por si só, mas

---

<sup>85</sup> Most students leave high school without an adequate understanding of the role slavery played in the development of the United States – or how its legacies still influence us today. (TEACHING TOLERANCE, 2020).

precisa de ações organizadas inclusive em nível administrativo, para tornar-se pública, partilhada, conhecida.

Hoje não temos que lidar mais com uma autossuspensão, mas pelo contrário, com uma intensificação do problema da memória. Isso se deve ao fato de que a memória experiencial das testemunhas da época, caso não se deva perder no futuro, deve traduzir-se em uma memória cultural da posteridade. Dessa forma, a memória viva implica uma memória suportada em mídias que é protegida por portadores materiais como monumentos, memoriais, museus e arquivos. (ASSMANN, 2011, p. 19).

Tal necessidade faz-se importante devido ao que Aleida Assmann chama de esquecimento coletivo, pois “é impossível haver recordação sem conhecimento.” (ASSMANN, 2011, p. 404). À medida que as diversas camadas da sociedade vão deixando de ter acesso à informação do que houve no passado e do trauma vivenciado pelas gerações anteriores, o esquecimento coletivo passa a esmaecer as memórias que deveriam ser propagadas. A reportagem da BBC nos deixa saber que o monumento denominado *The National Memorial for Peace and Justice* foi erguido numa área de mais de mais de 24.000m<sup>2</sup> no estado americano do Alabama, em conjunto com o museu chamado *The Legacy Museum*, distantes cerca de um quilômetro um do outro. As construções são projetos idealizados pela *Equal Justice Initiative* e visam expor ao público em que conjuntura acontecia a segregação racial na era dos linchamentos, por meio de recursos visuais e artísticos. (EQUAL JUSTICE INITIATIVE, 2018). Esses empreendimentos estão ligados a muitas outras ações da organização, que propõem à sociedade o enfrentamento dos inúmeros problemas sociais derivados da escravidão por meio do diálogo e do reconhecimento das falhas. Foram forjadas mais de oitocentas colunas de aço com aproximadamente dois metros de altura, duplicadas e trazendo os nomes das vítimas (quando conhecidos) gravados no aço, que serão enviadas para cada condado dos Estados Unidos em que afro-americanos sofreram desde espancamentos até a morte na fogueira. A intenção é que uma coluna fique no memorial e que a administração de cada condado requeira a placa que lhe compete como sinal de comprometimento com a causa: assumir a responsabilidade e recuperar a memória que estaria prestes a desaparecer. Seguindo uma concepção formidável, as colunas pertencentes ao acervo do memorial estão dispostas penduradas ao longo do pavilhão, remetendo aos enforcamentos que se sucediam aos espancamentos públicos. Conforme Assmann:

Espera-se dos locais da recordação, para além do valor informativo que lugares memorativos e documentais proporcionam, onde quer que se localizem, um aumento da intensidade da recordação por meio da contemplação sensorial. O palco dos acontecimentos históricos deve tornar acessível ao visitante o que as mídias escritas ou visuais não conseguem transmitir: a aura do local que não é reproduzível em *medium* algum. (ASSMANN, 2011, p. 351, grifo da autora)

FIGURA 12 - INTERIOR DO MEMORIAL



FONTE: Equal Justice Initiative (EJI) (2018)



FIGURA 13 - PLACAS DOS CONDADOS



FONTE: Equal Justice Initiative (EJI) (2018)

Aleida Assmann discorre tanto sobre a questão dos monumentos como também sobre os locais de recordação, como já havíamos mencionado na primeira parte deste capítulo, chamando a atenção para o fato de que os primeiros têm uma função notável ao imortalizar aqueles que sofreram e por inúmeras razões deixaram de ser lembrados, sendo por excelência a junção do que está no papel com o local exato da experiência real do horror:

Recordação se torna um procedimento de busca realizado em livros e em arquivos. Interligando dados arquivísticos com o local concreto, surgem, a partir de dados abstratos em papel, pistas sobre indivíduos inconfundíveis e suas correspondentes histórias. (ASSMANN, 2011, p. 404).

A autora alemã cita ainda as palavras de Monika Wagner, as quais parecem adequadas quando nos referimos à gravação de nomes nas placas de aço do memorial supracitado:

A inscrição com os nomes designa um espaço para os ausentes que permanece, porém, desocupado. [...] A ocupação do espaço vazio pelos nomes faz que o hiato da força do lugar se torne matéria. A presença do ausente e do destruído é, dessa forma, inescapável. (ASSMANN, 2011, p. 405).



Ao mesmo tempo em que se configuram como tributos, pedidos de desculpas, reconhecimento dos erros e clamor por justiça, os monumentos também se transformam em meios armazenadores da memória cultural do trauma nas sociedades, uma vez que eternizam a presença dos que foram subjugados e impedem que as gerações futuras permaneçam sem o conhecimento do sofrimento pelo qual passaram seus antecessores.<sup>86</sup> Ao aprofundarmos um tanto mais a pesquisa, descobriremos que o *The Legacy Museum* foi construído a poucas quadras do ancoradouro onde os navios carregados de negros sequestrados da África atracavam; dali os trazidos caminhavam e esperavam para serem comprados na área onde foi edificado o museu – que, além de portador material da memória da escravidão com todo seu acervo, representa também um local de recordação honorífico que abrigou parte da catástrofe. Assmann tem passagens específicas considerando simultaneamente os monumentos e os locais da recordação: “A memória do local garante a presença do morto; o monumento, em contraposição, toma a atenção para si mesmo como um símbolo representativo” (ASSMANN, 2011, 346) e, mais adiante:

A aura que confere ao local de memória seu caráter consagrado não é traduzível em monumentos quaisquer, ainda que moldados por mãos hábeis. Eles são conformados por mãos humanas e pela consciência das pessoas; suas mensagens são cartas de pedra que destinam à posteridade um conteúdo memorativo determinado. (ASSMANN, 2011, p. 347).

Nesse sentido, podemos concluir que ao idealizar e apoiar o projeto de construção do museu em concomitância com o memorial em Montgomery, além de auxiliar centenas de condenados injustamente pelo sistema judiciário estadunidense, a entidade *Equal Justice Initiative* contribui sobremaneira para que um capítulo significativo da história escravagista americana não desapareça do cenário público. Vislumbra-se o exercício da memória vinculando-se a urgências do presente que apontam, por sua vez, para perspectivas futuras de evolução do debate acerca do assunto, gerando mais aceitação em relação à diversidade racial no país e melhores práticas em relação ao sistema carcerário nacional.

Não há como falar da “Era dos linchamentos” sem registrar algo no mínimo bizarro que se sucedia aos já repugnantes atos públicos de preconceito e violência.

---

<sup>86</sup> Somente a título de curiosidade, dentre as muitas frases dispostas pelo Memorial está uma citação de *BeLoved*, localizada na saída para o parque que contorna a área onde ficam as colunas de aço.

Após serem espancados, em sua maioria os negros eram também enforcados em meio a plateias entusiasmadas. Quando possível, eram tiradas fotos do “evento” que seriam enviadas junto com cartões postais para parentes e amigos em outras localidades, relatando a acusação que motivou a punição: desde esbarrões acidentais na calçada até a recusa em ceder o lugar no bonde a um branco. Aleida Assmann também dedica algumas considerações à fotografia, esse artefato que muitas vezes dispensa palavras para nos contar o que aconteceu no passado:

A fotografia, no entanto, funciona não apenas como analogia da recordação, ela também se torna o *medium* mais importante da recordação, pois é considerada o indício mais seguro de um passado que não existe mais, [...]. É nisto que a fotografia supera todos os demais *media* da memória: por seu caráter indexador ela proporciona uma comprovação (justamente criminológica) da existência de determinado passado. [...] Eis por que a memória das fotografias, excelente e inesgotável, assume vida própria como recordação fantasmagórica, tão logo se suspenda o texto narrativo e comunicativo que as emoldura. (ASSMANN, 2011, p. 238, grifos da autora).

Com ou sem fotografias, com ou sem cartões postais, certamente a recordação deste período de atrocidades ainda assombra a memória cultural americana, exatamente com um fantasma que não descansa.

A sétima renovação de Joe se deu em 1919, quando as tropas americanas voltaram para casa com o fim da Primeira Guerra Mundial. Joe se recorda de ter acompanhado os três mil soldados negros do 369º. Regimento de Infantaria do Exército Americano (mais conhecidos como “*Harlem Hellfighters*”), durante a recepção que aconteceu no mês de fevereiro, quando foram ovacionados pela população nova iorquina nas ruas de Manhattan, ao som da banda de *jazz* do regimento.

[...] in 1919 when I walked all the way, every goddamn step of the way, with the three six nine. Can't remember no time when I danced in the street but that one time everybody did. I thought that change was the last, and it sure was the best because the War had come and gone and the colored troops of the three six nine that fought it made me so proud it split my heart in two. (MORRISON, 2004a, p. 129).<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> [...] em 1919, quando acompanhei o tempo todo, cada passo do caminho, o três seis nove. Que eu me lembre, nunca antes eu tinha dançado na rua, mas nesse dia todos dançaram. Pensei que seria a última mudança, e com certeza foi a melhor, porque a guerra tinha vindo e terminado e os soldados negros do três seis nove haviam lutado nela e me deixaram tão orgulhoso que pensei que meu coração fosse estourar. (MORRISON, 1992a, p. 122) / [...] em 1919, quando fiz o trajeto todo, cada passo do trajeto, com o três seis nove. Não lembro de ter dançado na rua nenhuma vez, só dessa quando todo mundo dançou. Achei que essa mudança era a última e decerto foi a melhor porque a guerra tinha começado e acabado e as tropas negras do três seis nove que lutaram me deixaram tão orgulhoso que meu coração se partia em dois. (MORRISON, 2009, p. 127).

Neste trecho, fizemos uma leitura em que consideramos possível inferir que Joe tem seu coração partido ao meio como uma referência que a autora Toni Morrison quis fazer aos dois maiores ícones da atuação dos *Harlem Hellfighters* na França: o cabo Henry Johnson e o soldado Needham Roberts.

Talvez nenhum tributo mais elegante ao significado duradouro do Regimento pudesse ter sido dado, a não ser pelo de Toni Morrison em seu romance *Jazz*, de 1992, no qual o desfile de retorno ao lar dos combatentes do "três seis nove" encheu o protagonista Joe Trace com tanto orgulho que "partiu seu coração em dois." (SAMMONS; MORROW JR., 2015, p. 3, tradução nossa).<sup>88</sup>

Esses militares defendiam um posto de vigia quando uma unidade alemã os atacou; feridos e com um número limitado de armas, eles ainda foram capazes de combatê-los. Então, quando Johnson viu seu companheiro ser arrastado pelos alemães, mesmo severamente ferido, conseguiu resgatá-lo utilizando apenas uma faca. Roberts e Johnson foram os primeiros estadunidenses a serem condecorados pelos franceses pelo serviço prestado, recebendo as prestigiadas medalhas *Croix de Guerre* (Cruz Militar). Diferente disso, o governo americano só os premiou com a condecoração *Purple Heart* (Coração Púrpura) setenta e sete anos depois, quando ambos já estavam mortos. Aqui é interessante abordarmos essa falta de reconhecimento do governo americano por meio de uma passagem em que Aleida Assmann nos explica que, desde os tempos antigos na Grécia Clássica, lutar e morrer em batalha eram maneiras de conseguir fama para a eternidade.

Os soldados têm sido enviados à batalha com essa promessa, desde a Guerra do Peloponeso até a Segunda Guerra Mundial. A promessa de eternidade nacional se expressa por meio de uma grande quantidade de monumentos que, desde o memorial do soldado desconhecido até os cemitérios de soldados, são a forma bombástica e desajeitada da política de memória nacional. (ASSMANN, 2011, p. 48).

Até os dias atuais é possível afirmar que receber uma condecoração de guerra é motivo de orgulho para combatentes e suas famílias. Entretanto, no que se referiu ao cabo Henry Johnson, ao soldado Needham Roberts e tantos outros militares negros

---

<sup>88</sup> Perhaps no finer tribute to the Regiment's lasting significance could be given than that by Toni Morrison in her 1992 novel *Jazz*, in which the homecoming parade of the fighting "three six nine" filled protagonist Joe Trace with so much pride that it "split his heart in two." (SAMMONS; MORROW JR., 2015, p. 3).

em 1919, esse claramente não foi o entendimento das autoridades americanas. Mesmo depois de estar ciente que o 369º. Regimento tivera um ótimo desempenho em campo de batalha, o governo americano expediu um memorando ao chefe de estado francês solicitando que o mesmo não desse aos combatentes uma noção de que poderiam se comparar aos brancos, pois não queria que os militares negros voltassem para a América exigindo direitos iguais. A Henry Johnson só restou a derrocada, visto que, após chegar em território americano, não conseguia trabalhar pelo fato de ter sido ferido no combate. Não havia registro de seu nome no alistamento do regimento e, por essa razão, o cabo não recebeu nenhuma assistência do exército americano. Johnson faleceu dez anos depois, totalmente esquecido e sem dinheiro algum, para, em 2015, receber postumamente a medalha de honra – a maior condecoração militar americana.

A imagem emblemática do cabo Henry Johnson carregando um buquê de lírios desfilando em um conversível também nos remete a um local da recordação o qual, desta vez, não traz memórias de sofrimentos a Joe, mas sim de alegria: as ruas da cidade de Nova Iorque.

[...] as mídias externalizadas da memória incluem localizações que são convertidas em lugares de memória, devido a algum acontecimento de relevância religiosa, histórica ou biográfica. Lugares podem atestar e preservar uma memória, mesmo para além de fases de esquecimento coletivo. (ASSMANN, 2011, p. 25).

Joe descreve o momento com tanta precisão que, se pesquisarmos as imagens daquele dia de comemoração, veremos inclusive a banda do regimento à frente dos pelotões. É, como o próprio Joe afirma, a lembrança mais agradável que ele tem, tamanha a felicidade que sentia. O momento fez inclusive com que Joe dançasse em meio aos outros cidadãos na rua, como era de costume desde o surgimento do *jazz* em Nova Orleans, antes ainda do início daquele século. Fica evidente o sentimento de orgulho de Joe e o júbilo coletivo compartilhado na ocasião do desfile; por essa razão não podemos deixar de considerar que, de todas as lembranças anteriormente narradas pelo protagonista, esta é a que faz o contraponto com as demais, de teor traumático. Era como se a escravidão estivesse para ser abolida mais uma vez, como se a partir daquele momento as coisas finalmente pudessem começar a mudar para os afrodescendentes, e o orgulho de ser negro pudesse, pela primeira vez, ser sentido

também pelos brancos. Infelizmente não foi essa a continuação nem da narrativa de Joe, nem da história real.

FIGURA 14 - DESFILE DOS *HARLEM HELLFIGHTERS* EM MANHATTAN



FONTE: CERQUEIRA (2019).

FIGURA 15 - A BANDA DO 369º REGIMENTO DE INFANTARIA DO EXÉRCITO AMERICANO



FONTE: ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA (2019).



## 2.4 ARTE E MEMÓRIA CULTURAL

Após analisarmos as lembranças trazidas pelo personagem Joe uma a uma, como quando utilizamos a ferramenta *zoom* para explorar minuciosamente um mapa digital, passamos a observá-las agora como que de um plano superior, diminuindo esse *zoom*, e focalizando a autoria do romance e o papel que os meios artísticos em geral assumem dentro dos estudos da memória cultural do trauma. Infelizmente, há grandes riscos de que registros da memória cultural de determinado evento traumático sejam apagados, perdidos por inúmeras razões, deturpados pela grande quantidade de mídias tecnológicas disponíveis atualmente ou até mesmo que sejam atingidos por um esquecimento coletivo gerado por falta de disseminação e debate. Paradoxalmente, há inúmeras produções artísticas (livros, peças de teatro, exposições de fotografias e pinturas, entre outros) que trazem os traumas à tona, gerando discussões produtivas. Conforme Assmann, podemos observar que:

[...] a memória artística não funciona como armazenador, mas estimula os armazenadores, ao tematizar os processos de lembrar e esquecer. [...] Com isso essa arte se torna tanto um espelho do atual estado do esquecimento e recalque no inconsciente coletivo, como também uma régua graduada para mensuração desse estado. [...] Assim, não se pode falar de uma perda pura e simples da memória cultural. Hoje é sobretudo a arte que tematiza a crise da memória e encontra novas formas para a dinâmica da recordação e do esquecimento culturais. (ASSMANN, 2011, p. 26).

Fica evidente o peso que uma obra como *Jazz* passa a ter dentre as discussões, os embates passados e as atuais circunstâncias ligadas não somente à escravidão estadunidense, mas também à brasileira, visto que nosso país foi igualmente marcado por essa instituição. Não por acaso, a autora Toni Morrison conecta diversos aspectos culturais de modo a construir a narrativa com um tom direto e provocativo ao mesmo tempo. Diáspora, identidade e música se interligam e seguem juntos desde a primeira até a última recordação de Joe – e também desde a primeira até a última linha do romance – sem que os termos propriamente ditos estejam grafados durante a narração. Aliás, a palavra *jazz* está presente somente no título e em nenhuma outra das mais de duzentas e vinte páginas do livro: o leitor é induzido a pensar no *jazz* sempre por meio dos termos música, ritmo, dança, embalo, som, melodia. Já no prefácio a autora afirma que não tinha a intenção de simplesmente fazer alusões a grandes músicos, discos ou canções durante a narrativa, mas que gostaria de

estruturá-la com as características do estilo musical, registrando a personificação da experiência afro-americana durante a década de vinte: os sentimentos de deslocamento, de mudança, de inventividade e de improviso durante os movimentos migratórios. No estudo de Aleida Assmann é possível verificar exatamente essa função que a arte assume ao se conectar à memória cultural:

A nova arte sobre a memória, que desenvolve o trabalho de recordação no modo do “como se”, coloca um espelho diante da memória cultural. Essa memória cultural se torna reflexiva por meio da arte. A arte sublinha principalmente a materialidade, a “coisidade” à qual a memória se prende sob o signo de uma desmaterialização ubíqua de todos os dados. Em uma cultura que não se lembra mais do seu passado e que também já esqueceu a sua falta de lembrança, os artistas põem atenção reforçada sobre a memória, à medida que tornam visíveis as funções perdidas, por meio de simulações estéticas. A arte, pode-se dizer, lembra à cultura o fato de que ela não se lembra mais de coisa alguma. (ASSMANN, 2011, p. 398).

Nesse sentido, justamente, desenvolveu-se um trabalho de pesquisa abordando a obra de Toni Morrison como importante instrumento de disseminação da memória cultural da escravidão. Em sua dissertação de mestrado na UFRGS, José Eduardo Fernandes Giraud investiga o papel que escritoras afro-americanas contemporâneas assumem no que se refere à recuperação da cultura africana nos Estados Unidos e ao seu legado para as gerações futuras. Em sua introdução, ele ressalta justamente a importância que o artista, em especial o romancista, assume nessa jornada e considera “as formas coletivas de criação típicas do folclore e da [...] ‘literatura oral’” tão importantes quanto a “literatura formal, de autoria de indivíduos reconhecidos”. (GIRAUDO, 1997, p. 13). Em sua proposta de uma “po-ética da memória” (GIRAUDO, 1997, p. 30), ele recorre à definição de Julia Kristeva para o termo intertextualidade e explica:

Se as artes são de fato [...] *artes da memória* num sentido amplo, uma vez que a arte é, como todo discurso, uma instância de atualização da memória coletiva, também é verdade que algumas artes, e uma certa literatura, incorporam explicitamente a função de catalizadoras do material histórico e mítico disseminado nas diversas camadas do discurso social. Numa tal *poética*, o texto fala a outros textos, e fala sobre esta fala. Trata-se de um exemplo de intertextualidade explícita, de heteroglossia, de rejeição das formas monológicas da escrita. Essa *po-ética da memória*, assim, englobaria todo o conjunto das escolhas formais feitas por muitos escritores contemporâneos, especialmente por aqueles que escrevem no contexto de uma literatura emergente étnica ou nacional. O fato de eu propor chamar-se essa *poética* uma *po-ética*, de resto, nada mais faz que introduzir [...] a ideia de que tal poética da memória, é como veremos, concomitante com (mais do



que originada em) uma *ética* da memória. (GIRAUDO, 1997, p. 30-1, grifos do autor).

Em seu primeiro capítulo, dividido em duas seções, Giraudo expõe algumas ideias a respeito dessa atenção que os escritores afro-americanos de forma geral dedicam à preservação das diferentes expressões culturais africanas que se misturaram a tantas outras em território estadunidense. Após citar um trecho de *Beloved* em que a protagonista já não se recorda mais da língua falada por seus ancestrais, ele afirma:

Talvez a dialética inteira engendrada pela oposição entre a memória e o esquecimento esteja aí resumida, bem como o papel que se espera cumpram os intelectuais. Seja como for, houve uma vez uma língua que não se fala mais (a língua que falavam os africanos antes da dominação), e a relação entre a cultura afro-americana e a cultura européia dominante é concebida, aqui, enquanto fundamentalmente diferente do que era nos primeiros momentos do cativo: não há mais uma cultura africana “pura”. (GIRAUDO, 1997, p. 36).

Ao continuar sua argumentação, Giraudo relaciona a atividade romanesca à tradução, meio pelo qual a transmissão da memória cultural de origens africanas aconteceria, pensamento que, em certa medida, alinha-se com a proposta desta tese:

[...] toda uma cultura não apenas sobreviveu mas desenvolveu-se na América, uma cultura que o escritor tem de (re)construir a partir de elementos como a canção e a dança. [...] É tarefa do escritor extrair estes sentidos dos códigos de seus pais e ancestrais. O escritor afro-americano, efetivamente, não desempenha apenas a função de escritor, mas também a de tradutor de uma outra língua [...]. (GIRAUDO, 1997, p. 36).

Sem se esquecer dos movimentos migratórios e de todas as consequências geradas por esse tipo de deslocamento nas sociedades, o autor da dissertação enfatiza mais uma vez a preocupação que os intelectuais precisam ter para resguardar suas raízes:

Constitui portanto obrigação dos escritores afro-americanos o forjar baluartes na literatura formal, protegendo e compartilhando assim o que é unicamente seu, o que pertence a sua nação afro-americana como penhor de sua identidade. Toda tradição cultural oral que enfrente as agruras de uma diáspora forçada pode desaparecer se cada geração não encontrar os meios para legar sua cultura à próxima. Toda uma cultura, portanto, se encontra assim a uma geração apenas de distância da extinção. (GIRAUDO, 1997, p. 40).

Por certo Toni Morrison já vinha desempenhando essa função em 1997, ano da publicação da pesquisa de Giraudo, mesmo tendo escrito só seis dos onze romances que escreveria, além de todos os ensaios e outros textos de caráter crítico-literário. O pesquisador afirma que a literatura afro-americana do século XX seria o resultado de uma operação mnemônica e, ao mesmo tempo, prospectiva, efetuada por agentes (os escritores) responsáveis por parte da transmissão das tradições culturais dos afrodescendentes.

A *po-ética* da literatura afro-americana contemporânea é um procedimento mnemônico na medida em que a atividade da escrita procede a uma arqueologia dos sentidos incrustados nas camadas mais profundas da memória coletiva. A construção de uma identidade étnica é aí a retextualização de sentidos ocultos ou esquecidos, um rastreamento do que não é dito mas sugerido [...]. (GIRAUDO, 1997, p. 45, grifo do autor).

Giraudo alega que as escritoras afro-americanas, em particular, contribuem de maneira especial para a disseminação da memória cultural, pois resgatam componentes específicos da vivência afro-americana feminina de forma a interligar passado e presente para a constituição de um futuro menos segregado.

A dimensão utópica ou prospectiva da literatura escrita por mulheres afro-americanas, assim, radica-se inextricavelmente na atividade da releitura do passado histórico, de reconstrução de um *éthos* comunal a partir dos elementos, com frequência dispersos, da experiência feminina afro-americana. (GIRAUDO, 1997, p. 51, grifo do autor).

Explorando as obras de três das mais importantes escritoras afrodescendentes do *Harlem Renaissance* durante a década de vinte – Jessie Fauset, Nella Larsen e Helga Crane – Giraudo traça um panorama de como cada uma delas atuou durante o movimento que impulsionaria as mais diversas formas de expressões culturais negras. Ele conclui o primeiro capítulo da dissertação (GIRAUDO, 1997, p. 64) analisando a influência materna na atividade criativa das escritoras afro-americanas, as quais pensam a história “[...] ao longo das linhas de vida de suas mães.”. Giraudo (1997, p. 68, grifos do autor) faz um paralelo com o que diz Virginia Woolf (“*women think back through their mothers*”) e declara que as escritoras afrodescendentes “*think b[ll]ack through their mothers*”. Segundo o pesquisador:

Pensar *black* através de suas mães, aí, equivale, para as escritoras afro-americanas contemporâneas, ao responder ao chamado de suas mães e irmãs oprimidas, a atingir por meio da escrita uma comunidade de experiência

narrativizada com suas mães e irmãs literais e literárias. Sua escrita se fortalece e se capacita [...] tornando-se o espaço de um diálogo em que participam as mulheres afro-americanas através das gerações e da distância física. (GIRAUDO, 1997, p. 68, grifo do autor).

Obviamente Giraudo não se refere literalmente às inspirações pessoais e ligações de parentesco de cada escritora, mas sim às relações femininas e feministas que transcendem épocas e genealogias, explorando a ideia de matrilinearidade na literatura negra feminina estadunidense do século XX. Contudo, essa proposição nos parece muito coerente também sob outro ponto de vista, porque, como veremos mais detalhadamente no capítulo quatro, Morrison tinha em sua mãe grande fonte de inspiração musical e literária.

No segundo capítulo de seu estudo, Giraudo volta-se mais detalhadamente à obra morrisoniana, com um foco bastante aplicado ao romance *Beloved*, expondo resumidamente, todavia, o enredo dos outros cinco romances publicados pela autora até então. Sobre *Jazz*, especificamente, ele escreve:

Toni Morrison, com efeito, em seu elogio da Era do jazz, presta homenagem não apenas ao jazz mas também à atividade de incessante repetição e revisão do passado que é a atividade da memória tanto na história quanto na literatura. (GIRAUDO, 1997, p. 86).

No decorrer da análise de *Beloved* ele recupera a conceituação de romance polifônico, cunhado por Bakhtin, para sustentar seu argumento de que essa obra traz uma “polifonia de memórias individuais” (GIRAUDO, 1997, p. 120) que, em meio à progressão temporal não linear da trama, configura a ligação com um passado multidimensional de eventos que não deve ser perdido. Giraudo ainda comenta sobre as narrações por meio do fluxo de consciência dos personagens (a exemplo de como Joe narra suas sete renovações, analisadas anteriormente). Nesse sentido, acreditamos que grande parte da análise realizada a respeito de *Beloved* também se aplica a *Jazz*, pois, a polifonia, o fluxo de consciência e a progressão não sequencial do tempo da narrativa são características constantes também no romance que examinamos nesta tese.

Acreditamos ser importante ressaltar que a toda essa discussão acerca da memória alia-se à linguagem dos meios utilizados para sua disseminação, ou seja, é vital voltar a destacar a importância da conexão entre memória e construção ficcional, neste caso. É fato que Toni Morrison tem seu projeto literário muito bem consolidado

ao longo de mais de trinta anos de produção, já que suas publicações versam invariavelmente sobre o trauma da escravidão nos EUA. Entretanto, em *Jazz* temos uma outra linguagem subjacente: a da música, pois algumas características do *jazz* podem ser visualizadas muito claramente à medida que avançamos na leitura do texto (MORRISON, 2008a, p. 126-8). Conforme palavras da própria Toni Morrison no prefácio do romance:

I had written novels in which structure was designed to enhance meaning; here the structure would equal meaning. The challenge was to expose and bury the artifice and to take practice beyond the rules. I didn't want simply a musical background, or decorative references to it. I wanted the work to be a manifestation of the music's intellect, sensuality, anarchy; its history, its range, and its modernity. (MORRISON, 2004a, p. xix, grifo da autora).<sup>89</sup>

O professor de música da universidade inglesa de Huddersfield, Peter Townsend<sup>90</sup>, observa que inúmeras analogias já foram feitas ao *jazz* no campo das artes visuais e, principalmente, na literatura:

Durante o século, vários artistas americanos criaram maneiras de fortalecer a semelhança, no desejo de enxertar em seu próprio trabalho algumas das propriedades do *jazz*. Esse desejo é frequentemente indicativo de uma percepção do frescor ou poder ou importância do *jazz*, uma sensação de que o que ele expressa é algo profundamente americano, ou definitivamente moderno, ou as duas coisas, uma forma de renovar ou nativizar formas de arte que carecem de base em uma cultura vernácula do século XX. (TOWNSEND, 2000, p. 140, tradução nossa).<sup>91</sup>

Por essa razão, acreditamos ser cabível afirmar que o estilo musical *jazz* também se configura como meio armazenador da memória cultural, utilizado no romance *Jazz* consciente e propositalmente pela autora, por ser profundo representante da identidade negra estadunidense.

---

<sup>89</sup> Toni Morrison escreveu o prefácio para *Jazz* em 2004, por isso ele não consta na tradução de Evelyn Kay Massaro. / Eu tinha escrito romances em que a estrutura tinha por finalidade enfatizar o sentido; aqui a estrutura se *igualava* ao sentido. O desafio era expor e enterrar o artifício e levar a prática além das regras. Eu não queria simplesmente um fundo musical ou referências decorativas a ele. Queria que a obra fosse uma manifestação do intelecto, da sensualidade, da anarquia da música; sua história, sua abrangência e sua modernidade. (MORRISON, 2009, p. 12-13, grifo da autora).

<sup>90</sup> Em seu estudo, Townsend dedica algumas páginas para examinar como Toni Morrison faz uso do estilo musical não só em *Jazz*, mas em sua produção literária como um todo.

<sup>91</sup> During the century a number of American artists have devised ways of strengthening the resemblance, in a desire to graft on to their own work some of the properties of jazz. This desire is often indicative of a perception of the freshness or power or importance of jazz, a sense that what it expresses is something deeply American, or definitively modern, or both, a way of renewing or nativizing art forms which lack its grounding in a twentieth-century vernacular culture. (TOWNSEND, 2000, p. 140).

A primeira característica observa-se, como vimos anteriormente, na presença de vários focos narrativos, sendo que nenhum deles é preponderante, nenhum deles possui mais ou menos destaque. Todas essas vozes em conjunto conduzem a narrativa, surpreendem o leitor e levam-no a desfechos inesperados, a exemplo do que acontece em uma apresentação de *jazz*, que também contava com no mínimo quatro ou cinco instrumentos diferentes e, muitas vezes, repetidos, para que o som fosse aumentado, já que na década de 1920 os sistemas acústicos amplificadores ainda não eram utilizados.

Uma segunda analogia entre a literatura e a música é relacionada às performances de *jazz*, que tendem a seguir um padrão musical no qual os arranjos e a melodia são apresentados logo no início, de certa forma se apagam por alguns momentos para então serem retomados novamente. Isso também acontece no texto, visto que logo no primeiro parágrafo o ápice da história é revelado ao leitor, sendo recuperado várias e várias vezes por meio das reminiscências dos personagens. Para Kristin Henson:

A estrutura narrativa de *Jazz* ilustra que o passado e o presente estão inextricavelmente entrelaçados de uma forma que ainda abre espaços de improvisação para o livre arbítrio individual. As histórias de Joe, Violet e Dorcas são confusas e insondáveis sem o conhecimento das histórias que compõem suas experiências anteriores. O mesmo vale para a música que é tão central no romance. A música, separada de seu contexto cultural e histórico, não pode ser interpretada adequada e efetivamente. No final, porém, o narrador percebe que ainda devemos deixar espaço para [...] o inesperado, o improvisado – para dar sentido às histórias complexamente sobrepostas. (HENSON, 2003, p. 94, tradução nossa).<sup>92</sup>

A terceira relação possível de ser estabelecida resulta da narrativa múltipla, fragmentada e circular, que, como já investigamos, é conduzida em parte por uma instância narrativa onisciente, de primeira pessoa, ambígua e indeterminada, que não tem raça, idade nem nome e que por várias vezes convida o leitor a “construir” o livro, seguindo a tradição das performances musicais do *jazz* que, ao serem normalmente feitas nas ruas, demandavam a participação do público, seja por meio da dança ou do

---

<sup>92</sup> The narrative structure of *Jazz* illustrates that the past and present are inextricably intertwined in a way that still opens improvisational spaces for individual free will. The stories of Joe, Violet, and Dorcas are confusing and unfathomable without knowledge of the stories that comprise their past experiences. The same holds true for the music that is so central to the novel. The music, divorced from its cultural and historical context, cannot be properly and effectively interpreted. In the end, however, the narrator realizes that we must still leave space for [...] the unexpected, the improvisational – to make sense of the complexly overlapping stories. (HENSON, 2003, 94).

acompanhamento vocal. O último parágrafo da obra é apenas uma demonstração do que acontece em várias passagens do texto: o chamamento feito ao leitor para que ele complete as lacunas que a própria narradora não sabe como descrever; neste caso o chamado é para que o leitor realize por si mesmo o desfecho da estória:

But I can't say that aloud; I can't tell anyone that I have been waiting for this all my life and that being chosen to wait is the reason I can. If I were able I'd say it. Say make me, remake me. You are free to do it and I am free to let you because look, look. Look where your hands are. Now. (MORRISON, 2004a, p. 229).<sup>93</sup>

Ainda de acordo com Henson: “Colocar a música no centro de seu romance ajuda Morrison a criar sua linguagem lírica para atrair do público uma “resposta típica do *jazz*”, que é, por definição, participativa.” (HENSON, 2003, p. 111, tradução nossa).<sup>94</sup>

Quarta característica própria do *jazz*, e muito presente durante o desenrolar dos fatos no texto literário, é o improviso: as apresentações jazzísticas são originais, espontâneas e geram performances inesperadas ao final; isso porque o *jazz* é uma forma democrática de se fazer música, na qual todos os intérpretes têm sua vez – há um tema pré-estabelecido antes da performance e o improviso de cada instrumentista acontece baseado no que foi previamente combinado. (MELLO, 2019, não paginado). Já os personagens da narrativa, como exposto anteriormente, estão constantemente se adaptando, se redefinindo, recomeçando, improvisando novas reações para os desafios que se apresentavam, depois de tantas mudanças advindas dos movimentos migratórios. O próprio conceito de família é recuperado e improvisado ao fim da obra, como também já observamos previamente, já que Felice, a melhor amiga da amante de Joe, é quem o ajuda a se reconciliar com a esposa Violet e reconstruir seu casamento. Esse fato por si só já representa uma surpresa para o leitor que inicia a leitura deparando com um casal em meio a uma grande crise conjugal.

---

<sup>93</sup> Mas eu não posso dizer isso em voz alta. Não posso contar a ninguém que estive pensando nisso a vida toda e que ter sido escolhida para esperar é o motivo de eu poder fazê-lo. Se fosse capaz de dizer, eu diria. Diria, me faça, me refaça. Você está livre para fazê-lo e eu estou livre para deixá-lo fazer porque olhe, olhe! Olhe onde estão suas mãos agora. Agora. (MORRISON, 1992a, p. 208). / Mas não posso dizer isso em voz alta; não posso contar a ninguém que esperei por isso toda a minha vida e que ter sido escolhida para esperar é a razão de eu poder. Se pudesse eu diria. Diria me faça, me desfaça. Você é livre para fazer e eu sou livre para deixar você fazer porque olhe, olhe. Olhe onde suas mãos estão. Agora. (MORRISON, 2009, p. 210).

<sup>94</sup> Placing the music at the center of her novel helps Morrison craft her lyrical language to draw from her audience a ‘jazz response,’ which is by definition participatory. The influence of the music also contributes to her nonlinear narrative structure that embodies a different sense of time. (HENSON, 2003, p. 111).



Embora os autores Aleida Assmann e Michael Rothberg preconizem a necessidade de discussões mais amplas e de caráter transnacional acerca da questão da memória cultural como um todo, nenhum dos dois comenta, especificamente, sobre a importância do ato tradutório como um dos veículos que podem ajudar a diminuir as fronteiras e aumentar o trânsito entre os debates. Os professores pleiteiam maior amplitude para os estudos da memória cultural do trauma no cenário mundial, mas não reservam espaço nem para a atividade tradutória, nem para os estudos da tradução nessa reivindicação. Logo na introdução de seu livro, Michael Rothberg afirma que há oportunidades reais para abertura de novas frentes de análise comparativa:

Em virtude de maneiras de pensar dominantes (como a memória competitiva) recusarem-se a reconhecer os fluxos multidirecionais de influência e articulação que a memória coletiva estimula, a crítica comparativa precisa primeiro constituir o arquivo criando conexões entre documentos dispersos. [...] A evidência está aí, mas o arquivo precisa ser construído com a ajuda de uma mudança de visão possibilitada por um novo tipo de pensamento comparativo. (ROTHBERG, 2009, p. 18, tradução nossa).<sup>95</sup>

Nesse contexto, entendemos que os estudos da tradução devem requerer seu espaço dentro das discussões sobre a memória cultural do trauma, posicionando-se também entre as outras disciplinas mencionadas por Rothberg (2009, p. 4, tradução nossa): “[...] história, representação, biografia, memorialização, e política [...]”.<sup>96</sup> Dessa forma, nossa proposta é pensar nas memórias traumáticas da escravidão americana em conjunto com as memórias da escravidão brasileira, examinando desse ponto de vista as duas traduções literárias existentes do romance *Jazz* para a língua portuguesa, e passando a considerar, então, o tradutor como um memorialista e a atividade tradutória como um *medium* multidirecional de memória cultural – assunto que passaremos a explorar a partir do próximo capítulo.

---

<sup>95</sup> Because dominant ways of thinking (such as competitive memory) have refused to acknowledge the multidirectional flows of influence and articulation that collective memory activates, the comparative critic must first constitute the archive by forging links between dispersed documents. [...] The evidence is there, but the archive must be constructed with the help of the change in vision made possible by a new kind of comparative thinking. (ROTHBERG, 2009, p. 18).

<sup>96</sup> “[...] history, representation, biography, memorialization, and politics [...]” (ROTHBERG, 2009, p. 4).

### 3 OSSOS TRANSPORTADOS, MEMÓRIAS COAGULADAS, FERIDAS TRADUZIDAS

Por que a tradução, que já foi concebida simplesmente como um conjunto de procedimentos técnicos restritos entre dois idiomas, agora vem sendo cada vez mais amplamente entendida e investigada como umas das atividades base da cultura humana? O que há de especial nesse princípio dinâmico de deslocamento, troca e renovação criativa que também o vincula ao exercício do poder político e à posse de capital linguístico e literário, bem como aos conflitos e disputas nesses domínios? Por que alguns ainda julgam a prática tradutória como um mal necessário, enquanto outros acreditam que ela seja um testemunho da rica diversidade da expressão humana? Ao considerarmos que a tradução está, de fato, presente em quase todo lugar, devemos perguntar, por um lado: alguma coisa foge à tradução? E, por outro lado, devemos ainda perguntar: tudo (em última instância) é traduzível? Como área específica, os Estudos da Tradução cresceram tremendamente nas últimas duas décadas e todos esses questionamentos têm impulsionado pesquisas<sup>97</sup> que vislumbram a tradução como um fenômeno cada vez mais abrangente e multifacetado.

O ponto de partida deste capítulo situa-se em nossa convicção de que todos os atos interpretativos são essencialmente atos de tradução; que o próprio meio que possibilita a tradução – a linguagem em si – já é uma tradução. Desse modo, contemplamo-la como o processo pelo qual os significados são transmitidos no mesmo idioma, bem como em diferentes idiomas, culturas, formas, gêneros e circunstâncias. Porque a diferença, a alteridade ou a estranheza são propriedades intrínsecas da linguagem, de todas as línguas. Talvez uma das questões mais interessantes dentro deste debate gire em torno da noção do “intraduzível”. Pautamo-nos pela ideia de que ao mesmo tempo em que algo escapa, resiste ou se perde inevitavelmente na tradução, muito se ganha. Buscamos refletir sobre a existência ou não de uma “equivalência” linguística e sobre como concebemos a distinção entre expressão literal e figurativa, formal e vernacular. Além disso, sentimos várias necessidades, como por exemplo, a de descobrir o que está por trás de nossas suposições sobre a autenticidade do texto ou enunciado “original” e de suas versões

---

<sup>97</sup> Muitas dessas pesquisas integram a *Routledge encyclopedia of translation studies*, que teve sua terceira edição publicada em 2019. A indicação bibliográfica completa está na lista de Referências.

ou adaptações subsequentes; acreditamos ser de extrema importância investigar como a história da teoria e da prática da tradução foi e continua sendo influenciada pelo colonialismo e pelo pós-colonialismo; desejamos, igualmente, compreender como tradução e poder estão ligados (não só) dentro do mercado literário global. Ousamos afirmar que a tradução é a base desafiadora e complexa – e ainda assim indispensável – dos mais variados e incontáveis intercâmbios culturais. Entretanto, entendemos que somente por meio das reflexões originadas das necessidades acima mencionadas é que conseguiremos ampliar nosso horizonte, a fim de começarmos a dar corpo à proposta desta tese, a qual sugere que admitamos o papel fundamental que o tradutor assume no campo da memória cultural e, em particular, no da memória cultural do trauma: “o papel de um memorialista *sui generis*”. Para tanto, tomaremos por base a introdução e os três primeiros capítulos do livro *Can these bones live?*, publicado em 2007, por Bella Brodzki – professora de Literatura Comparada da Sarah Lawrence College, de Nova Iorque.

A introdução de *Can these bones live?* situa o livro no contexto contemporâneo dos Estudos da Tradução e invoca os escritos de Walter Benjamin e Jacques Derrida como uma força conjunta em apoio à sua tese, já que o diálogo entre os dois pensadores de origem judaica desenvolveu inúmeros argumentos relevantes no que diz respeito aos dilemas que surgem da prática tradutória. Brodzki frisa que a política e a ética da tradução se tornaram tão importantes quanto sua poética e estética; além disso, ela afirma que a tradução é tão trans/intercultural quanto é trans/interlingual. Nesse sentido, a estudiosa assume a tradução como uma atividade crítica e ativa, que se volta ao texto-fonte sem copiá-lo e que realça possíveis desarticulações fazendo com que ele supere seus limites. A autora deixa claro que a prática tradutória não acontece isolada da produção literária, mas sim em meio a um profundo encadeamento de atos sociais, políticos, linguísticos e culturais. Por essa razão, a tradução é influenciada por contextos extrínsecos que se alteram constantemente ao mesmo tempo em que assume funções essenciais em todas as áreas do conhecimento; e, como ela dá suporte aos mais diversos tipos de operações culturais, já não se pode mais tomá-la como uma simples mescla de procedimentos técnicos com objetivos restritos. Brodzki (2007, p.3) esclarece que o propósito de seu livro é contribuir com os esforços atuais de situar os Estudos da Tradução em meio às pesquisas da Literatura Comparada e acrescenta que é necessário considerar as especificidades de cada língua durante uma empreitada tradutória. De acordo com a

autora, é por meio das trocas e do confronto entre as diferentes formas culturais que padrões são renovados e fronteiras são abertas para o surgimento de novas tendências artísticas, as quais transformam as esferas sociais com o passar dos anos. Nessa perspectiva, ela afirma que a atividade tradutória

[...] envolve a transferência de uma narrativa ou texto de uma forma significativa para outra, o transporte de textos de um contexto histórico para outro e o rastreamento da migração de significados de um espaço cultural para outro. (BRODZKI, 2007, p. 4, tradução nossa).<sup>98</sup>

Brodzki também afirma que a atividade tradutória é comumente vista como um conjunto delimitado de estratégias linguísticas, mas não deixa de chamar a atenção para o fato de que há outros modos de tradução como, por exemplo, a busca por artefatos físicos ou textuais do passado em novos contextos, a interpretação dos sonhos e até mesmo o ato de recordar (especialmente importante para esta tese). Em nota, ela faz referência a um estudo (BROGAN, 1998) que examina a ligação entre a experiência do luto e do pranto pelos mortos e a transmissão da memória cultural e esclarece que, embora de outro ponto de vista, também procura observar essa relação em seu livro. Essa referência chama de imediato nossa atenção e traz à mente as passagens de *Jazz* em que Joe e Violet choram por três meses a morte de Dorcas, perante sua fotografia em cima da lareira. Embora se lamentem por razões diferentes, a cada vez que encaram a foto da jovem assassinada, os protagonistas desencadeiam inúmeras reminiscências e com elas o leitor acaba entrando em contato com vestígios da memória cultural afro-americana. Joe, por exemplo, ao olhar para o retrato, lembra-se de quando conheceu Violet no Sul, de como era trabalhar nas lavouras e da grande diáspora negra que marcou o início do século XX (MORRISON, 2004a, p. 27). A estudiosa ainda associa a escavação de ruínas e cemitérios e a exumação de restos mortais daqueles que foram assassinados por extermínios em massa à oportunidade de se fazer justiça e de honrar aqueles que choram a perda de entes queridos. Brodzki aproxima essa leitura de corpos humanos e ossos desenterrados à possibilidade de dar voz aos que foram silenciados e sugere que isso também se configura como um ato tradutório. Assim, lança-se luz sobre o título de seu estudo, que propõe justamente

---

<sup>98</sup> [...] involves the transfer of a narrative or text from one signifying form to another, the transporting of texts from one historical context to another, and the tracking of the migration of meanings from one cultural space to another. (BRODZKI, 2007, p. 4).

caminhos para os debates envolvendo memória cultural, sobrevivência e sobrevida de textos por meio da tradução. Conforme a pesquisadora:

Cruzar o limiar da vida para a morte e da morte para a vida após a morte é *ser traduzido, estar em tradução*. Tradução é o modo pelo qual o que está morto, desaparecido, esquecido, enterrado ou suprimido supera seu estabelecido destino ao ser carregado (e, portanto, renascer) para outros contextos através do tempo e do espaço [...]. (BRODZKI, 2007, p. 6, grifos da autora, tradução nossa).<sup>99</sup>

Como resultado das trocas interculturais proporcionadas pela tradução, o texto de partida é reconfigurado, deixando de ser somente o original para, nas palavras de Brodzki (2007, p. 4, tradução nossa), passar a ser “[...] um pré-texto cuja identidade foi redefinida”.<sup>100</sup> Assim sendo, pode-se dizer que *Jazz* teve sua identidade redefinida nos dois momentos (1992 e 2009) em que foi traduzido no Brasil. Para a estudiosa, as renovações identitárias possibilitam o renascimento do que estava encoberto, escondido ou esgotado em novos contextos e épocas, o que vai ao encontro da ideia de sobrevida que o original ganha ao ser traduzido:

Prossigo, então, vinculando tradução a um conceito de sobrevivência – “sobrevivência” como prática cultural e ação simbólica e, sobretudo, como um processo que prolonga a vida, mas que também prolonga os traços de sentido da morte em vida, da vida após a morte e da vida após a vida. Tanto os corpos quanto os textos abrigam a perspectiva de se continuar vivendo, cada um de maneiras próprias e notáveis. (BRODZKI, 2007, p. 5, tradução nossa).<sup>101</sup>

A autora desenvolve uma estreita e fecunda relação entre os conceitos benjaminianos de sobrevivência e sobrevida geradas pela tradução, desdobrando uma visão progressiva da atividade tradutória e vinculando sua ação libertadora à atual “obsessão” pelas questões relativas à memória – associação especialmente relevante para esta tese:

Conecto a atual obsessão com a memória – suas funções, instituições e produções – ao trabalho redentor da tradução. Por meio do ato de tradução, vestígios e fragmentos são inscritos – recuperados e reconstituídos como

<sup>99</sup> To cross the threshold from life to death and from death to afterlife is *to be translated, to be in translation*. Translation is the mode through which what is dead, disappeared, forgotten, buried, or suppressed overcomes its determined fate by being borne (and thus born anew) to other contexts across time and space [...]. (BRODZKI, 2007, p. 6, grifos da autora).

<sup>100</sup> [...] a pretext whose identity has been redefined. (BRODZKI, 2007, p. 4).

<sup>101</sup> I proceed, then, by linking translation to a concept of survival – “survival” as a cultural practice and symbolic action, and above all as a process that extends life, but one that also prolongs the meaning traces of death-in-life, life after death, and life after life. Both bodies and texts harbor the prospect of living on in their own remarkable ways. (BRODZKI, 2007, p. 5).

narrativa – e depois recordados coletivamente; isto é, alterados e reinscritos em uma história que também sofre alteração, transformação no processo. (BRODZKI, 2007, p. 6, tradução nossa).<sup>102</sup>

Neste ponto a autora confirma sua proposta de caracterização da tradução em sentido amplo, como um tema literário, uma prática crítica, um meio de transmissão intergeracional e de intercâmbio intercultural, além de um modo de memorialização. Tal proposta pode nos ajudar a investigar os resultados dos atos tradutórios desempenhados por dois profissionais brasileiros ao trabalharem com o romance *Jazz*, em 1992 e em 2009. Brodzki contrasta suas aspirações com a imagem do tradutor como uma figura ignorada ou negligenciada, que transcreve, mas não inscreve – uma visão lamentavelmente ainda predominante, como apontado por ela ao mencionar o importante livro publicado por Lawrence Venuti, em 1995, *The translator's invisibility*. A estudiosa explica que, assim como a sintomática ausência do nome dos profissionais nas capas das obras traduzidas, diversas noções equivocadas ainda são muito frequentes e fortes nesse âmbito, como, por exemplo, a ideia de iluminação sagrada que inspiraria a escrita do texto-fonte e a afirmação de que a tradução não seria digna de maior atenção por não criar nada de novo. A autora reconhece então um paradoxo ao demonstrar que

[...] quanto mais a tradução é celebrada como algo penetrante, bem como necessária ao desenvolvimento, interdependência e intercâmbio cultural em geral [...] e, portanto, frequentemente descrita em termos econômicos, mais suas dimensões materiais são geralmente esquecidas. (BRODZKI, 2007, p. 7, tradução nossa).<sup>103</sup>

Com a propagação cada vez mais enérgica dos Estudos da Tradução a partir da década de 1990, as correntes de pesquisa pós-coloniais têm direcionado maior foco à relação entre a “invisibilidade” do tradutor e a “transparência” que faria uma tradução ser ideal, tema que ganhou ainda mais destaque em meio às discussões acadêmicas. Ao discutir as teses de Venuti, Brodzki (2007, p. 8) revela a importância de se refletir sobre essas metáforas, pois ao mesmo tempo em que ser invisível pode

<sup>102</sup> I connect the current obsession with memory – its functions, institutions, and productions – to the redemptive work of translation. Through the act of translation, remnants and fragments are inscribed – reclaimed and reconstituted as a narrative – and then recollected collectively; that is, altered and reinscribed into a history that also undergoes alteration, transformation, in the process. (BRODZKI, 2007, p. 6).

<sup>103</sup> [...] the more translation is celebrated as being pervasive, as well as necessary to overall cultural development, interdependency, and exchange [...], and is thus often described in economic terms, the more its material dimensions are usually overlooked. (BRODZKI, 2007, p. 7).



ser considerado uma ofensa, isso permite aos agentes que atuam em meio à prática tradutória se movimentarem sem chamar a atenção, o que pode ser muito útil, particularmente quando o movimento em questão for de resistência. A autora também atribui uma vantagem a essa metáfora da transparência na atividade tradutória: quando se tenta adaptar ao máximo o texto de partida à cultura alvo, as adaptações ficam tão óbvias e gritantes que acabam sendo facilmente percebidas no polo receptor. Assim, ela resume sua pesquisa da seguinte maneira:

[...] já que meu argumento geral é que o tradutor sob apagamento sempre foi indispensável à produção e renovação cultural, essa investigação se preocupa, sem dúvida, menos com o específico viés da figuração – se a imagem do tradutor é corruptora ou curativa, ou, mais interessante, ambas – do que com o tradutor (e seu trabalho) sendo dotado de significado cultural. (BRODZKI, 2007, p. 17, tradução nossa).<sup>104</sup>

A pesquisadora deixa claro que, em sua opinião, advogar unicamente a favor da domesticação ou da estrangeirização de forma geral não se mostra frutífero, pois, como a atividade tradutória nunca se desliga do uso das línguas em coordenadas particulares (históricas, sociais, culturais, políticas etc.), ela tem de ser pensada em contexto, inserida em uma situação específica.<sup>105</sup>

Brodzki chama atenção para a presença dos processos tradutórios na base de toda operação cognitiva e comunicativa nas sociedades, destacando a capacidade

---

<sup>104</sup> [...] since my overall point is that the translator under erasure has always been indispensable to cultural production and renewal, this investigation is less concerned with the particular slant of figuration – whether the image of the translator is corrupting or curative, or, more interestingly, both – than with (the work of) the translator being endowed with cultural significance at all. (BRODZKI, 2007, p. 17).

<sup>105</sup> Venuti's point that linguistic and cultural dominance are, characteristically, signaled by an implicit, if not, declared, preference for "transparency" is almost incontestable in the case of English-language translation. Should we therefore generalize, however, that transparency and the suppression of linguistic difference *always* masks or protects an asymmetric linguistic transaction, or, if they do, that the asymmetry is always the same? If such asymmetry is endemic to the translation enterprise, is it "inevitable" that the target language is always exercising power? What about cases in which both are minority languages? What other ideological positions lurk behind various translation techniques? These important questions about translation practice demonstrate how techniques of translation and their theoretical frameworks are interconnected; those who focus on one must engage the other. (BRODZKI, 2007, p. 9, grifo da autora). / O argumento de Venuti de que as dominâncias linguística e cultural são, caracteristicamente, sinalizadas por uma preferência implícita, se não declarada, por "transparência" é quase incontestável no caso da tradução para a língua inglesa. Devemos, portanto, generalizar, no entanto, que a transparência e a supressão da diferença linguística *sempre* mascaram ou protegem uma transação linguística assimétrica, ou, se o fazem, que a assimetria é sempre a mesma? Se tal assimetria é endêmica à empreitada da tradução, é "inevitável" que a língua-alvo esteja sempre exercendo poder? E os casos em que ambas são línguas minoritárias? Que outras posições ideológicas se escondem por trás das várias técnicas de tradução? Essas questões importantes sobre a prática da tradução demonstram como as técnicas de tradução e suas abordagens teóricas estão interligadas; aqueles que se concentram em uma devem envolver a outra. (BRODZKI, 2007, p. 9, grifo da autora, tradução nossa).

transformadora que cada encontro cultural gera, encontro esse que inevitavelmente implicará o contato com o “outro”, com o diferente (já que se tudo fosse igual, não haveria razão para a tradução existir). E pelo fato de as relações com o “outro” serem tão frágeis de uma maneira geral, a autora reforça a necessidade de mobilização de interesses, forças e recursos materiais a fim de que o papel da tradução seja reconhecido como essencial para o intercâmbio cultural entre as nações; ela vai além e declara que essa seria uma discussão que deveria ser levada para fora da esfera acadêmica, para que a tradução também fosse considerada *como* cultura e não somente como uma mediadora entre culturas. Ainda frisando a falta de reflexão sobre o tema, a estudiosa afirma que a tradução é um bem mundial que não tem seu valor dividido adequadamente e que, por essa razão, o ofício necessita ser reconhecido para que seu grande poder não esteja sob a custódia de alguns poucos privilegiados.

Como sujeitos em um universo multicultural, poliglota, transnacional e intertextual, todos nós “vivemos em/na tradução”, mas também ocupamos esse espaço de forma diferente, dependendo de nosso capital linguístico e do status de nossa(s) língua(s) em contextos históricos, políticos e geográficos que mudam rapidamente. Também ocupamos esse espaço de forma mais ou menos autoconsciente e somos mais ou menos iludidos pelo que passa como transparência em nossos encontros comunicativos ao redor do globo. (BRODZKI, 2007, p. 11, tradução nossa).<sup>106</sup>

Por isso Brodzki aponta tanto o incentivo ao estudo da tradução quanto o estudo de línguas estrangeiras como dois meios paralelos de se contestar ou se contrapor a um domínio linguístico de qualquer idioma, mas em particular do inglês.

Finalmente, a autora não busca definir a prática tradutória como um tipo único de procedimento ou técnica fixamente estruturada, nem muito menos comparar aspectos positivos e negativos de traduções realizadas. Para ela, a caracterização da tradução como uma capacidade intelectual ou uma orientação transcultural, ao mesmo tempo em que se vale de estratégias linguísticas, textuais e estéticas, representa a flexibilidade, a alteridade a intertextualidade próprias de qualquer criação literária. Ela termina a introdução de seu livro reiterando que cultura – essencialmente flexível, mutável e sincrética – e tradução – essencialmente dinâmica – são

---

<sup>106</sup> As subjects in a multicultural, polyglot, transnational, and intertextual universe, all of us “live in translation,” but we also occupy that space differently, depending on our linguistic capital and the status of our language(s) in rapidly changing historical, political, and geographic contexts. We also occupy that space more or less self-consciously, and are more or less deluded by what passes as transparency in our communicative encounters around the globe. (BRODZKI, 2007, p. 11).

absolutamente inseparáveis; assim, Brodzki sustenta que tal ideia deve figurar em primeiro plano em nossa consciência cultural e não à margem dela.

Na sequência, enfatizaremos algumas reflexões acerca das funções da tradução evidenciadas pela pesquisadora americana em diversos excertos de seu estudo. Em primeiro lugar, analisaremos mais detalhadamente como o capítulo inicial do estudo de Bella Brodzki explora questões de letramento diaspórico, autoria e leitura, agência sexual, subjetividades de resistência e de gêneros, pós-colonialidade, trauma e memória histórica por intermédio da figura do tradutor.

### 3.1 OBSERVATÓRIO DE TRADUTORES INSUBORDINADOS

O primeiro capítulo de *Can these bones live?*, intitulado “Figuring Translation”, exhibe algumas representações do tradutor na literatura, por intermédio de quatro narrativas especialmente selecionadas, escritas por dois homens e duas mulheres. Tais escolhas, explica Bella Brodzki (2007, p. 18), trazem para primeiro plano personagens – duas tradutoras e dois tradutores – que não se enquadram absolutamente em nenhuma das posições submissas tantas vezes impostas a esses profissionais ao longo dos tempos. Tais figuras, pelo contrário, desconstroem os antigos binarismos opressores que por tanto tempo impediram a prática tradutória de alcançar o devido reconhecimento: homens falam, mulheres escutam; o masculino é forte, o feminino é fraco; o “original” é masculino, a tradução é feminina; o “original” é sagrado, a tradução é desvirtuada; o pai insemina, a mãe reproduz; o autor cria, o tradutor imita; o “original” é belo, a tradução, se for bela, com certeza é infiel. Longe dessas enganosas dicotomias, os quatro personagens tradutores nas obras analisadas pela autora atuam livre e insubordinadamente, revelando como se libertam das prisões representadas pelas clássicas relações patriarcais de poder. É interessante mencionar ainda a referência feita por Bella Brodzki e que está presente nos textos literários sobre os quais ela se debruça: a eterna contradição relacionada à posição do tradutor, o profissional que parece sempre ter sido fadado à invisibilidade e que, ao mesmo tempo, por suas habilidades linguísticas fora dos padrões, por vezes parece também ocupar um lugar separado, proeminente:

Por causa de seu translanguismo, senso de deslocamento e experiência intercultural, os tradutores ocupam uma posição privilegiada precisamente porque, geralmente, são figuras marginalizadas; por causa de seu

conhecimento raro, eles trazem uma perspectiva mais elevada e mais consciente tanto de sua própria língua como de sua cultura e das dos autores que traduzem. (BRODZKI, 2007, p. 17, tradução nossa).<sup>107</sup>

Isto posto, a autora apresenta estudos de caso sobre as reveladoras ligações entre escritores e seus personagens tradutores nas seguintes obras: *Envy; or Yiddish in America* (1969) de Cynthia Ozick (sem tradução no Brasil); *If on a winter's night a traveler* (1981) – Brodzki utiliza a tradução para a língua inglesa do original italiano *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) de Italo Calvino (no Brasil a primeira tradução foi realizada por Nilson Moulin em 1990, sob o título *Se um viajante numa noite de inverno*); *Gaudí Afternoon* (1990) de Barbara Wilson (sem tradução no Brasil) e *The Professor of Desire* (1977) de Philip Roth (traduzido no Brasil como *O professor do desejo* por Gabriella Mendonça Taylor, em 1977 e por Jorio Dauster, em 2013). Faremos, a seguir, uma exposição resumida desses estudos, com o objetivo de demonstrar como Brodzki analisa nos textos mencionados a problematização e a atualização da figura do profissional da tradução por meio da ficção contemporânea.

A ironia na obra de Cynthia Ozick reside nas figuras do tradutor tido como indispensável e do autor atormentado pela urgência de ter sua obra traduzida. Nessa trama, o desesperado protagonista, Hershele Edelshtein – ao contrário de seu rival, o bem-sucedido contista Yankel Ostrover – não consegue que Hannah, uma mulher de 23 anos, traduza suas poesias, já que ela as rejeita como desinteressantes. Mesmo após morar mais de quarenta anos nos Estados Unidos, ele tem extrema dificuldade em se adaptar ao estilo de vida do pós-guerra na América. Para Edelshtein – consumido ao mesmo tempo pela inveja de Ostrover e pela angústia que sente ao se comparar com o ídiche (sua língua materna, já quase extinta) – o fato de não ter seu trabalho traduzido significa que ele estaria fadado a morrer no anonimato. Bella Brodzki cita uma passagem do célebre texto redigido em 1923 pelo crítico literário alemão Walter Benjamin, “Die Aufgabe des Übersetzers” – fundamental para a teoria da tradução e traduzido para a língua inglesa como *The task of the translator*<sup>108</sup>. A autora destaca a conexão com o sentido de fama que a traduzibilidade de um escrito

---

<sup>107</sup> Because of their translingualism, sense of displacement, and intercultural experience, translators occupy a privileged position precisely because, typically, they are marginalized figures; because of their rare knowledge, they bring a heightened, more self-conscious perspective to both their own language and culture and that of the authors they translate. (BRODZKI, 2007, p. 17).

<sup>108</sup> Há uma reunião de traduções desse texto para o português, organizada por Lucia Castello Branco, indicada na lista de Referências.

propicia tanto ao autor quanto ao próprio artefato literário – justamente o que Edelshtein mais deseja e que lhe é negado por Hannah.

A história das grandes obras de arte nos fala sobre sua descendência de modelos anteriores, sua percepção na era do artista e o que, em princípio, deveria ser sua sobrevivência eterna após a morte nas gerações seguintes. Quando esta sobrevivência das obras se manifesta, a isso chamamos fama. (BENJAMIN, 1996, p. 255, tradução nossa).<sup>109</sup>

Cynthia Ozick nos apresenta um personagem profundamente afetado pela diáspora judaica desencadeada pelo Holocausto e por seu subsequente exílio na América. Constantemente a vitimizar-se por seu anonimato, além de arrogante ao não reconhecer o talento especial que seu suposto adversário tem para escrever, Edelshtein não compreende que Yankel Ostrover não persegue a fama utilizando-se da tradução para obtê-la; pelo contrário, ao recorrer a ela, Ostrover consegue abrir as portas da interculturalidade e celebrar o futuro do idioma. Edelshtein, que não consegue adaptar-se ao encontro de culturas e que não enxerga na tradutora Hannah mais do que um veículo para alcançar suas aspirações (BRODZKI, 2007, p. 27), acaba por lamentar eternamente seu malogro.

Após implorar para ser traduzido, o psicótico poeta fracassado agride a tradutora fisicamente, atingindo-a na boca. Contudo, mesmo depois da violência sofrida, Hannah não se abala, mostrando, metaforicamente, que o masculino, considerado mais forte, não pode obrigá-la a traduzir; mostrando ainda que ela não precisa estar subjugada a seus desejos e intenções, sob o contrato de prestação de serviços proposto pelo autoritário poeta. Acima de tudo, ao desqualificá-lo por meio dos termos “vampiro, parasita, canibal, sanguessuga” (BRODZKI, 2007, p. 29, tradução nossa)<sup>110</sup>, Hannah inverte o conhecido estereótipo de que é a tradução que se aproveita da “essência” do texto “original”, anunciando como que uma sentença de morte a Edelshtein, ao declarar que simplesmente não tinha interesse pelo material – a intraduzibilidade de Edelshtein estava, então, na prática, decretada. Por meio de outro trecho de Walter Benjamin, Bella Brodzki responde aos lamentos recalcados de Edelshtein, que não se cansa de perguntar o porquê de somente seu oponente ter direito a uma tradutora que lhe trará fama e visibilidade e ele não.

---

<sup>109</sup> The history of the great works of art tells us about their descent from prior models, their realization in the age of the artist, and what in principle should be their eternal afterlife in succeeding generations. Where this last manifests itself, it is called fame. (BENJAMIN, 1996, p. 255).

<sup>110</sup> “vampire, parasite, cannibal, bloodsucker” (BRODZKI, 2007, p. 29).

A traduzibilidade é uma qualidade essencial de certas obras, o que não quer dizer que é essencial para as próprias obras que elas sejam traduzidas; quer dizer, antes, que um significado específico inerente ao original se manifesta na sua traduzibilidade. (BENJAMIN, 1996, p. 254, tradução nossa).<sup>111</sup>

A novela de Cyntia Ozick levanta questões sobre a possibilidade de a tradução poder ou não salvar um idioma com sua população de falantes em declínio, bem como sobre o que significa para um judeu escrever em inglês. A atenção de Ozick à tradução em seus vários aspectos nos propõe refletir sobre nossas próprias suposições acerca de cultura, algo que Edelshtein não consegue fazer, culpando os outros por suas derrotas.

Por sua vez, o Leitor, com letra maiúscula, é a ligação entre os dez textos que compõem *If on a winter's night a traveler*, de Italo Calvino. O escritor italiano joga com os personagens e com o receptor, interrompendo cada uma das histórias similarmente – o leitor é sempre deixado à espera de um desfecho, logo após o clímax da ação. Depois de comprar o livro *If on a winter's night a traveler* e de ler o primeiro capítulo, o Leitor encontra um erro de tipografia, um desarranjo na organização das páginas que o obriga a voltar à livraria para trocar o exemplar. Na loja, não só fica sabendo que a editora está a recolher os volumes porque houve uma confusão, como também que o capítulo que leu não era sequer de Italo Calvino, mas de outro escritor. É na livraria que o Leitor conhece a Leitora, Ludmilla, que está na mesma situação. O Leitor vai até à editora e descobre que o responsável por aquela desordem toda é o tradutor mau-caráter Ermes Marana. Patrocinado por uma seita de terroristas, Marana copia e publica obras inacabadas pelo mundo, com o objetivo de inundá-lo de livros entrecruzados e incompletos, sem dar a mínima importância para informações sobre língua original, autor ou enredo. A população mundial parece estar hipnotizada por esse plano, fascinada pelo contrabando literário de Marana e, a esta altura, o leitor de carne e osso já se deu conta de que ele próprio está igualmente enredado por tal esquema desonesto – uma estratégia metaliterária extremamente sagaz engendrada por Italo Calvino. Silas Flannery, o Autor, também com letra maiúscula, adentra a diegese e, depois de saber pelo próprio Marana que suas criações vinham sendo traduzidas e publicadas sem o seu consentimento, tem uma reação surpreendente,

---

<sup>111</sup> Translatability is an essential quality of certain works, which is not to say that it is essential for the works themselves that they be translated; it means, rather, that a specific significance inherent in the original manifests itself in its translatability. (BENJAMIN, 1996, p. 254).



pois não se sente de maneira alguma explorado ou enganado por tal atividade inescrupulosa.

Sua identificação compreensiva com o Tradutor é o pontapé inicial para o processo crítico pelo qual ambos são apresentados não como adversários, mas sim como dependentes cúmplices um do outro, porque ocupam posições complementares dentro da mesma organização extraordinária e multifacetada que é a ficção. (BRODZKI, 2007, p. 38, tradução nossa).<sup>112</sup>

Nesse sentido, Bella Brodzki demonstra como o escritor Italo Calvino, sutilmente, propõe reflexões fundamentais para o campo da tradução literária por intermédio de sua astuta prosa ficcional. Uma delas refere-se ao surgimento de uma oportunidade há muito esperada: ao atuar mais autonomamente, o tradutor tem a chance de valer-se da instável subjetividade pós-moderna e das facilidades técnicas do mundo contemporâneo, passando a compartilhar com o autor o manto do herói artístico antes tão exclusivo. Nas palavras da autora:

O texto ilimitado, sempre incompleto, está aberto à interpretação – à tradução, uma espécie de preenchimento das lacunas que, ao criar novas lacunas, chama por outras traduções. Calvino parece perguntar: o Tradutor não deveria finalmente se beneficiar, especialmente na era da reprodução mecânica e tecnológica, em que as posições dos sujeitos são instáveis, as categorias deslocadas e as hierarquias desvalorizadas, apropriando-se da aura artística que antes pertencia apenas ao Autor? (BRODZKI, 2007, p. 38, tradução nossa).<sup>113</sup>

Outra consideração proposta pelo escritor italiano tem a ver com a figura de Ermes Marana, que, segundo a análise de Brodzki, poderia inicialmente até ser associado ao clássico clichê italiano “tradutor, traidor” (*traduttore, traditore*), assumindo o papel de vilão da intriga. Contudo, não há na trama uma caracterização negativa deste personagem e, antes do que como um malfeitor, ele pode ser visto mais como um malandro vigarista. Assim sendo, observando inclusive a origem grega de seu nome, inspirado na imagem divina de Hermes, o mensageiro dos deuses,

---

<sup>112</sup> His sympathetic identification with the Translator kick-starts the critical process by which both are shown to be not adversaries, but rather each other’s complicitous co-dependents, because they occupy complementary positions within the same marvelous, multifaceted enterprise that is fiction. (BRODZKI, 2007, p. 38).

<sup>113</sup> The unbounded, always incomplete text is open to interpretation – translation, a kind of filling in the blanks that, in creating new blanks, invites other translations. Calvino seems to ask, shouldn’t the Translator finally benefit, especially in the age of both mechanical and technological reproduction, when subject positions are unstable, categories displaced, and hierarchies devalored, by appropriating the artistic aura that once belonged only to the Author? (BRODZKI, 2007, p. 38).

Brodzki nos leva a enxergar o trapaceiro como um pirata que contrabandeia mercadorias e movimenta a atividade comercial: ao mesmo tempo em que traduz as obras sem o consentimento dos autores, Ermes Marana também as dissemina e consegue estimular o desejo pela leitura em todo o mundo. Aqui o binarismo a ser desconstruído é o eterno bem x mal: aceitarmos que as coisas são multifacetadas e que mesmo o que parecia ruim de início terá alguma serventia mais adiante, parece ser a proposta de Calvino. Dessa forma, Bella Brodzki mostra como o autor estrutura um mosaico que mescla estilos e intrigas, o qual questiona escrita, leitura e tradução, obrigando o receptor a estar em constante confronto (auto)reflexivo com uma densa rede textual.

Em *Gaudí Afternoon*, a escritora Barbara Wilson nos oferece um universo ficcional investigativo que nos leva a conhecer Cassandra Reilly, uma tradutora viajante de literatura espanhola de quarenta anos que está em Londres traduzindo um drama latino-americano. Ela recebe um telefonema de Frankie Stevens, que está partindo para Barcelona para tentar encontrar seu marido, Ben Harris. Além de ser riquíssima, Stevens não quer se incomodar em aprender espanhol básico para turistas e por isso não vê problema em “alugar” um intérprete pessoal para acompanhá-la. Cassandra acaba aceitando a proposta e não fica nem um pouco surpresa quando a situação de Frankie começa a se desvelar, juntamente com a verdadeira descrição do trabalho que ela realizará. Frankie e Ben são divorciados e Ben (na verdade Bernadette) não é um ex-marido, mas uma ex-esposa: Frankie é um homem que decidiu mudar de sexo por meio de cirurgia. O ponto de discórdia entre eles é a filha Delilah, de seis anos. Ben fugiu para a Espanha para escapar da guarda conjunta e porque, agora que Frankie tornou-se mulher, ela também quer ser a mãe de Delilah. Logo, a tradutora se vê obrigada a procurar por elas, atuando como uma detetive amadora. Conforme explica Bella Brodzki:

Operando como tradutora cultural e linguística, Cassandra interpreta as atuais políticas nacionalistas, linguísticas e, crucialmente, de identidade sexual em um cenário de intrigas internacionais, transculturais, translinguais e transgêneros. (BRODZKI, 2007, p. 42, tradução nossa).<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> Operating as a cultural as well as a linguistic translator, Cassandra interprets current nationalist, linguistic, and, crucially, sexual-identity politics against a backdrop of international, transcultural, translingual, transgender intrigue. (BRODZKI, 2007, p. 42).

Em meio às buscas, Cassandra continua a executar a tradução iniciada em Londres – um livro que retrata a procura desenfreada de uma filha (Maria) pela mãe desconhecida (Cristobel), enredo que a protagonista critica e menospreza em diversos momentos. Ela – cujos traços de personalidade reiteradamente enfatizados são a autossuficiência, a autoconfiança e o autoconhecimento – não entende os sofrimentos vividos pelos personagens do drama com o qual está trabalhando, o que, conseqüentemente, dificulta o andamento da atividade tradutória, fato que a deixa profundamente frustrada. Por conseguinte, Barbara Wilson sugere que a tradução, que possui esse caráter de operação transitiva, desafia e revoluciona classes padronizadas de julgamento, além de nos lembrar do fato que o próprio tradutor não é infalível. Cassandra, sempre tão segura, considera-se uma profissional altamente diferenciada para se deixar levar por estereótipos ou possibilidades de interpretação de qualquer produção literária. No entanto, do mesmo jeito que se sente desconcertada por não conseguir progredir com a tradução do romance, ela se sente desapontada por não conseguir compreender Frankie, admitindo em certo ponto que a transexual seria intraduzível. Sobretudo, Wilson estrutura a narrativa de modo a sempre questionar posições fechadas e estabilizadas, abrindo o horizonte do leitor para possibilidades mais plurais no que se refere a sexo, gênero e definições gerais da experiência humana – abertura essa que se reflete igualmente nas visões pós-modernistas de tradução, a qual não se caracteriza por ser um exercício de equivalência ou troca, mas de múltiplas opções. Outro exemplo desse questionamento também pode ser observado nas decisões que Cassandra precisa tomar durante sua tradução, diante da tríade linguística espanhol colombiano, espanhol castelhano, catalão – que traz à tona a problemática da exclusão desse último, já que é um dialeto não reconhecido pelo Império Espanhol, representando, na prática, a voz das minorias. Em cena distinta, Cassandra não consegue postular uma definição para o termo mulher, indagando a si própria sobre o que faz uma mulher ser mulher e, quando questionada se era mulher ou homem, responde: “Nenhum deles. [...] Eu sou tradutora.” (BRODZKI, 2007, p. 46, tradução nossa).<sup>115</sup> Para Bella Brodzki há algumas questões cruciais a serem salientadas pela resposta evasiva do personagem: que tipo de abrigo pessoal ou espaço privilegiado o fato de ser tradutora proporciona a Cassandra, sendo ela completamente hostil a quaisquer relações de pertencimento

---

<sup>115</sup> Neither, [...] I am a translator. (BRODZKI, 2007, p. 46).

ou formas de engajamento? O leitor deveria deduzir então que o tradutor desfruta de privilégios que o possibilitam anular ou superar as categorias linguísticas, culturais e sexuais, com o objetivo de se tornar um comunicador livre e independente? No fim da trama, Cassandra tem sua bolsa roubada e dentro dela estava a versão quase concluída da tradução. Ao realizar uma leitura meticulosa do clássico *The task of the translator*, o filósofo Jacques Derrida – em sua contribuição igualmente fundamental, *Des tours de Babel* (1985) – aponta uma série de ideias arrojadas para uma prática da tradução mais consciente de si. De acordo com Brodzki (2007, p. 54) o texto de Bárbara Wilson, personificado em Cassandra Reilly, não se aproxima da visão genealógico-generativa da tradução de Walter Benjamin em um sentido histórico e cultural. Considerando o fato de a tradução de Cassandra ter sido interrompida, a narrativa de Wilson está mais próxima dos conceitos trazidos por Jacques Derrida em 1985, em que percebemos imagens do inacabado, do pendente, do inconcluso, a mesma incompletude que toda obra “original” deseja preencher por meio de suas traduções – ainda que de forma não definitiva. Tais imagens correspondem a características consistentes com a própria natureza inconstante e evasiva da protagonista.

Em 1977, com *The professor of desire*, Philip Roth retoma um personagem já existente em um de seus escritos, o professor universitário David Kepesh, protagonista de *The breast* (1972), e que voltaria a ser destaque em *The dying animal* (2001). No romance analisado por Bella Brodzki, David Kepesh narra muitas de suas experiências da juventude (sexuais, principalmente), bem como situações transformadoras que aumentam o seu autoconhecimento, mas que não o tornam mais feliz. Durante toda a diegese, o protagonista vive um dilema: seguir o que considera ser sua natureza, que é ceder aos desejos e viver aventuras sexuais passageiras, ou seguir o que é esperado dele por sua família de origem judaica, por seus colegas de emprego e pela sociedade em si. Preso a essa dicotomia, conseqüentemente, ele vive insatisfeito com os relacionamentos que tem com as mulheres. Na esperança de conseguir livrar-se da impotência sexual que o acomete, Kepesh resolve fazer uma viagem romântica com sua esposa Claire à Praga. Lá encontra outro acadêmico, o Professor Soska, também docente de Literatura, aposentado compulsoriamente da universidade onde lecionava na antiga Tchecoslováquia, por conta da invasão soviética em 1968, que interrompeu o movimento reformista conhecido como Primavera de Praga. Desde seu desligamento atuava como guia turístico e tradutor

frustrado, trabalhando com o clássico de Herman Melville, *Moby Dick* (1851), mesmo sabendo que a obra já dispunha de uma boa versão tcheca no mercado; além disso, com o regime totalitarista soviético em vigor, seria muito improvável que qualquer produção assinada ou traduzida por um professor dissidente e crítico do regime fosse publicada. A presença de Soska no romance de Philip Roth pode, inicialmente, parecer rápida e sem relevância, mas é justamente a partir desse encontro que Kepesh se revigora – visto que o autor acredita que a atividade tradutória tem o poder de gerar mudanças políticas e culturais (BRODZKI, 2007, p. 58). A visão que Soska apresenta a Kepesh durante esse encontro de troca de experiências profissionais, políticas e pessoais pode ser comparada ao papel que a prática tradutória assume em meio às relações socioculturais: o de dar novas forças a um texto-fonte que será ressignificado em outras épocas. De acordo com Brodzki:

A política e a economia da tradução em constante mudança ainda regulam o mercado literário, mesmo que segundo novas linhas. Mas o que permanece é a intensificação que Roth faz da noção de que a tradução é o ato de leitura mais íntimo possível. Por meio desse ato, envolvendo tradutor, autor e leitor também, novas interpretações de textos são produzidas sempre, afirmando e inspirando; luta-se com o texto assim como luta-se na vida pessoal e política. A vitalidade infinita do processo - tanto na leitura quanto na vida - é valorizada aqui. A tradução é chamada a fornecer a injeção no braço, o impulso, a infusão de alteridade que salvará o corpo culturalmente, textualmente/sexualmente estagnado. (BRODZKI, 2007, p. 61, tradução nossa).<sup>116</sup>

Dessa maneira, podemos observar um tradutor que atua – mesmo sabendo que seu esforço não terá o devido espaço nem reconhecimento, pois se encontra num país cerceado pela opressão política, e desempenhando, conseqüentemente, um papel de luta e perseverança. É preciso sempre lembrar que, conforme afirma Brodzki:

[...] especialmente em uma economia psíquica/cultural deprimida ou insular, a tradução como palavra reprimida ou censurada torna-se uma tábua de salvação para o externo, indicando uma escapatória do solipsismo e da estagnação. (BRODZKI, 2007, p. 64, tradução nossa).<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> The ever-changing politics and economics of translation still regulate the literary marketplace, if along new lines. But what remains is Roth's reinforcement of the notion that translation is the most intimate act of reading possible. Through that act, involving translator, author, and reader as well, ever new interpretations of texts are produced, affirming and inspiring; one struggles with the text as with one's personal and political life. The endless vitality of the process – in both reading and living – is valorized here. Translation is called upon to provide the shot in the arm, the boost, the infusion of otherness that will save the stagnating cultural, textual/sexual body. (BRODZKI, 2007, p. 61).

<sup>117</sup> [...] especially in a depressed or insular cultural/psychic economy, translation as a repressed or censored term becomes a lifeline to the outside, pointing a way out of solipsism and stagnation. (BRODZKI, 2007, p. 64).

Por meio do caso do professor que lecionava apaixonadamente sobre o desejo na literatura, embora tivesse tamanha dificuldade em lidar com as suas próprias vontades, Philip Roth desenha o protagonista com profundidade e ao mesmo tempo com delicadeza, sendo capaz de fazer uma crítica, sem impor uma conclusão a respeito do que torna as pessoas mais felizes: seguir seus impulsos ou se encaixar em uma vida compatível com as expectativas sociais; porquanto, para o autor, essas duas opções não são sentimentos opostos, mas inseparáveis. Da mesma forma como o ato de traduzir, que não domestica nem estrangeiriza apenas, mas faz as duas coisas inseparavelmente, tornando-se um processo vital e regenerativo que acontece durante as trocas entre autor, tradutor e leitor.

A partir desses quatro exemplos, Bella Brodzki conclui persuasivamente o primeiro capítulo de seu estudo afirmando que a tradução não é simplesmente um mecanismo de recodificação que se aplica a textos ou línguas estrangeiras. Na verdade, ela ressalta que é exatamente por causa da existência da linguagem que há tradução, visto que cultura demanda mediação e que transitividade é a característica mais marcante de qualquer aspecto cultural. A autora acrescenta ainda que nenhuma jornada de experiência humana, seja ela estética, sexual, econômica ou política, deixa de entrar em contato com a tradução em algum âmbito, fato que nos possibilita estabelecer elos com histórias e memórias diversas. Por todas essas razões, nos detivemos a examinar as minúcias desta primeira parte da publicação de Brodzki, que elencou mais de uma dezena de títulos os quais

[...] não são apenas meditações sobre a arte e o poder de se traduzir em si, mas também representam leitura, escrita, ensino, atuação, culinária, viagens, cinema, amor e até mesmo o ser, como atos de tradução. (BRODZKI, 2007, p. 213, tradução nossa).<sup>118</sup>

Decidimos dedicar alguma atenção a essas obras ficcionais destacadas pela autora por considerarmos que os conflitos enfrentados pelos quatro personagens tradutores podem nos ajudar a analisar, mais adiante, os trabalhos realizados pelos profissionais brasileiros que traduziram *Jazz* para a língua portuguesa. Ademais, com cada uma dessas figuras, Brodzki recupera conceitos discutidos por estudiosos da

---

<sup>118</sup> [...] are not only meditations on the art and power of translating itself, but also represent reading, writing, teaching, acting, cooking, traveling, filmmaking, lovemaking, even simply being, as acts of translation. (BRODZKI, 2007, p. 213).



área de tradução durante muitos anos e os atualiza em perspectivas contemporâneas. Com Hannah, em *Envy; or Yiddish in America*, observamos a representação de uma profissional que demonstra que nem o tradutor nem a atividade tradutória devem ser vistos como meros decodificadores de textos ou línguas; nem como instrumentos que servem somente para divulgar obras e autores. Ao contrário, precisam ser vistos como agentes que assumem missões especiais ao proporcionarem o intercâmbio cultural *entre* textos, línguas e autores. Ao relacionarmos a experiência ficcional tradutória na obra de Cynthia Ozick com as experiências reais de tradução de *Jazz*, percebemos que mais do que traduzir títulos de uma escritora agraciada com o Prêmio Nobel de Literatura que narra os traumas da escravidão nos Estados Unidos, Evelyn Kay Massaro e José Rubens Siqueira – em alguma medida – ajudam a (re)pensar as consequências da escravidão também no Brasil, conforme veremos no próximo capítulo.

Já a construção do personagem Ermes Marana em *If on a winter's night a traveler*, de Italo Calvino, nos mostra uma provocante, intensa e profícua ligação entre os processos de leitura, escrita e tradução, que leva texto-fonte e texto-alvo muito além das posições fixas e definitivas impostas a essas categorias com tanta frequência, conforme já discutimos anteriormente. Nessa ordem de ideias, podemos dizer que as traduções, não somente de *Jazz*, mas de toda a obra morrisoniana (entre outras), impulsionam o público leitor no Brasil a descobrir histórias estrangeiras ligadas à escravatura, incentivando, dessa forma, o diálogo entre as memórias de cada nação. O que nos leva de novo à proposta de investigar como Toni Morrison representou no romance parte da memória cultural do trauma da escravidão estadunidense e de que forma ela foi – e vem sendo – traduzida em nosso país, que também continua amargando as consequências do passado escravagista.

Em *Gaudí afternoon*, de Barbara Wilson, Cassandra, que inicialmente se recusa a assumir uma definição rígida de si mesma, acaba por admitir que certas ações humanas são abertas e multifacetadas, assim como a própria tradução literária. A caracterização dessa personagem desvela os sentidos múltiplos que relações pessoais, sociais e identitárias possuem e como elas podem influenciar o tradutor durante sua prática profissional. Em relação às traduções de *Jazz*, cabe associarmos essa multiplicidade de caminhos sugerida na narrativa de Barbara Wilson justamente às escolhas que os tradutores precisaram (ou poderiam) fazer e que vão muito além de decisões restritas em âmbito linguístico. Finalmente, em *The professor of desire*,

de Phillip Roth, com o professor Soska – o tradutor que motivou o personagem David Kepesh a se reinventar em seu ofício acadêmico – foi possível enxergar que a prática tradutória pode, ao contrário do que se afirmava costumeiramente há alguns anos (e ainda hoje, aqui e ali), revigorar o texto de partida de forma a dar-lhe novas interpretações, suscitando diferentes reflexões em meio ao público receptor. A segunda tradução de *Jazz* em nosso país foi publicada dezessete anos após a primeira e, como também observaremos no próximo capítulo, percebemos como cada uma delas contribui tanto para a transmissão e cultivo da memória cultural da escravidão quanto para um projeto maior e crescente de combate ao racismo e às desigualdades sociais não só nos Estados Unidos, mas acima de tudo no Brasil.

Em suma, o primeiro capítulo do livro de Bella Brodzki busca repensar amplamente o estatuto e o lugar da tradução e, por meio da discussão de diferentes representações do tradutor em obras literárias ficcionais, visa desconstruir oposições binárias que podem prejudicar tanto o processo tradutório quanto o processo de leitura e recepção textual. Por essa razão decidimos explorá-lo antes de analisarmos as traduções de *Jazz*: para estabelecer pontes entre as inspiradoras reflexões brodzkianas sobre a prática tradutória retratada na ficção e as meritórias empreitadas de tradução realizadas por Evelyn Kay Massaro e José Rubens Siqueira.

### 3.2 UM GÊNERO LITERÁRIO REDIMENSIONADO

A escravidão e suas narrativas são o assunto do segundo capítulo de *Can these bones live?*, "Genre and Genealogy", que gira em torno de três obras literárias transculturais do fim do século XX, as quais tratam da questão da escravatura como memória histórica – razão pela qual dedicaremos especial atenção a ele. São elas: *Oxherding tale* (1982), de Charles Johnson; *The slave girl* (1977), de Buchi Emecheta e *La mulâtresse Solitude* (1972), de André Schwarz-Bart (nenhum deles foi traduzido no Brasil). Argumentando que os três romances reposicionam os limites dos gêneros literários em geral e do próprio gênero literário americano da *slave narrative*, Brodzki (2007, p. 71) habilmente insere a escravidão como um "termo silencioso" dentro da

dinâmica da tradução e do gênero<sup>119</sup>, tratando cada um desses textos como uma “*slave narrative in translation*”.

Nos Estados Unidos e no Reino Unido, bem como em outros países falantes de língua inglesa, os testemunhos em primeira pessoa de ex-escravizados constituem um gênero literário de imensa importância chamado *slave narrative*, que abarca diversos exemplos de registros autobiográficos de mulheres e homens africanos ou afrodescendentes submetidos ao tráfico negreiro e à escravidão. Com construções textuais (aparentemente) simples, porém poderosas, as composições seguem em geral um roteiro comum: o escravizado escapa da fazenda e descreve a luta pela sobrevivência nos campos ou florestas, as incertezas e a busca pelo reconhecimento ao longo de sua jornada para a liberdade. Elas eram escritas retrospectivamente por escravizados libertos ou ditadas a seu advogado abolicionista (visto que a grande maioria dos cativos não havia aprendido a ler nem a escrever antes da fuga), daí o foco na transformação do escravizado desumanizado no homem livre emancipado. Publicados desde 1703 (BRODZKI, 2007, p. 70), esses relatos tiveram grande relevância para o estabelecimento, consolidação e crescimento dos movimentos abolicionistas no Reino Unido, no Caribe de colonização britânica, no Canadá e nos Estados Unidos. Tanto na Europa quanto nas Américas do Norte e Central, os depoimentos que descreviam a vida no cativeiro e as façanhas da fuga foram acolhidos como fortes ferramentas de comoção e conscientização social para a causa abolicionista. Com a ajuda da imprensa que defendia a abolição e que estava em plena ascensão, essas narrações foram descobertas por um amplo público americano, que foi conquistado por elas devido ao fato de combinarem, em larga medida e a um só tempo, a militância política, certo tom de aventura por meio dos cenários exóticos dos relatos de viagem e o apelo sentimental. O êxito editorial, ainda no século XVIII, incentivou o registro e a reprodução de muitos outros testemunhos de vivências da escravidão, suscitando o interesse de leitores diversificados, que cada vez mais buscavam conteúdos dessa natureza.

---

<sup>119</sup> Optamos por utilizar o termo “*slave narrative*” ao longo de nossa pesquisa por considerarmos que, como não é um gênero textual comum na literatura brasileira, destacaríamos a identidade afro-americana ao não traduzi-lo para o português. Nossa opção chama a atenção para questões que buscaremos discutir mais detidamente ao longo do capítulo quatro desta tese: de que modo conceitos, narrativas e outros textos ligados ao trauma histórico da escravidão nos Estados Unidos são traduzidos para o português do Brasil? Que efeitos são produzidos por diferentes opções tradutórias? Há, contudo, estudos brasileiros em que observamos as nomenclaturas “narrativas de escravos” (NAKANISHI, 2018) e “narrativas escravas” (SAMPAIO; ARIZA, 2019) sendo utilizadas.

A partir de 1840, o viés político dessas produções vinculou-se profundamente ao fortalecimento dos ideais abolicionistas na América do Norte, reunindo, além de apoio, capital para o movimento antiescravista. Nesse cenário – de acordo com o professor de Língua Inglesa da University of North Carolina, William Leake Andrews – as descrições das realidades violentas sob o chicote dos fazendeiros “[...] fizeram uma contribuição vital e indelével para uma literatura global de direitos humanos” (ANDREWS, 2019, p. 317, tradução nossa).<sup>120</sup> Com efeito, o professor Andrews (2014, p. 219), autor e editor de mais de quarenta livros sobre História e Literatura Afro-americana, afirma que – desde a célebre rebelião de Nat Turner (liderada pelo pastor escravizado Nathaniel Turner, que morreu ao fim da revolta) em 1831 – as *slave narratives* haviam se transformado no gênero mais lido da literatura afro-americana, superando inclusive os números alcançados por romances e autobiografias escritas por cidadãos negros emancipados.

Todavia, após o triunfo do Norte sobre o Sul escravagista na Guerra da Secessão, em 1865, e com a homologação da 13ª emenda feita à constituição estadunidense, que proibiu a escravidão em todo o território, as narrativas dos afrodescendentes perderam, em parte, a influência política que adquiriram e passaram a contar com um número de leitores cada vez menor. Bella Brodzki (2007, p. 69), ainda de acordo com William Andrews, explica que, com a abolição, as imagens da escravidão e da identidade negra passaram por modificações que desmotivaram os leitores a continuarem buscando por suas trajetórias de fuga e aventura. Por mais que outros volumes tenham continuado a ser publicados sob o formato de livros ou panfletos após a abolição, o maior número de testemunhos foi produzido no âmbito do *Federal Writers Project*, desenvolvido na década de 1930 sob a égide da *Works Progress Administration*. Essa agência americana, criada juntamente com outros programas pelo governo do presidente Franklin Roosevelt, tinha o objetivo de recuperar e reformar a economia do país, além de auxiliar os prejudicados pela Grande Depressão.

É importante registrar que narrativas contemporâneas da escravidão surgiram entre o fim dos anos 1960 até o fim dos anos 1980 e foram chamadas *neo-slave narratives*. O gênero reconfigura os padrões dos relatos históricos escritos anteriormente à Guerra da Secessão e posteriormente à emancipação, com ênfase

---

<sup>120</sup> [...] made a vital and indelible contribution to a global literature of human rights. (ANDREWS, 2019, p. 382).

na descrição da formação de sujeitos do período pós-escravatura. Bell (1987) propõe o termo pela primeira vez e Rushdy (1999) o populariza hifenizado, explicando que as *neo-slave narratives* desafiam a historiografia da escravidão enquanto revisitam e retrabalham as *slave narratives* dos séculos XVIII e XIX. Essa classificação engloba "romances contemporâneos que assumem a forma, adotam as convenções e assumem a voz de primeira pessoa da narrativa anterior à guerra." (RUSHDY, 1999, p. 3, tradução nossa).

Dentre as três publicações analisadas por Brodzki está *Oxherding tale* (1982), uma *neo-slave narrative* (BRODZKI, 2007, p. 218) escrita por Charles Johnson, e que se passa no Sul dos Estados Unidos. A primeira parte da história, apresentada principalmente por meio de *flashbacks*, nos informa sobre a vida do mulato Andrew na plantação e seu envolvimento com a costureira escrava Minty. Com a ida de Andrew para uma fazenda distante, o casal é impedido de se unir; mesmo assim, ele partiu com o intuito de retornar e casar-se com ela. A segunda etapa retrata a vida de Andrew no mundo branco, buscando a emancipação e sofrendo com o vício em ópio; quando encontra Minty prestes a ser vendida em um leilão, ele a compra e percebe que ela está muito doente, não demorando a morrer, fato que o deixou arrasado. A terceira parte nos mostra o casamento de Andrew – já emancipado e com outro nome, William Harris – com Peggy, uma mulher branca apaixonada por literatura e que só muito tempo depois se dá conta que o marido tem origens africanas.

O título da obra remete à tradição do Zen Budismo que visa revelar os caminhos para a autorrealização espiritual do ser humano. Uma dessas abordagens está na alegoria budista do boi e seu pastor, difundida desde o século XI – *The ten oxherding pictures*. São dez ilustrações acompanhadas de um esclarecimento em forma de poema e que mostram os estágios para a evolução da alma. Desde sair à procura do boi, seguir suas pegadas, domá-lo, montá-lo e trazê-lo para casa, fica claro que nessa parábola oriental o boi simboliza o “eu”, o “si mesmo” que está sendo procurado; e o pastor representa o ser humano, em seu esforço para alcançar seu verdadeiro “eu”. Conforme um estudo do professor William Gleason, da Princeton University:

*Oxherding Tale* é temática e estruturalmente influenciado por inúmeras formas, talvez a mais óbvia seja a *slave narrative*. [...] em sua superfície, *Oxherding Tale* encena o relato convencional da narrativa escrava sobre “escravidão e liberdade física e psicológica”. [...] *Oxherding Tale*, ao mesmo tempo, é transculturalmente “fertilizado” pelos escritos do Zen

Budismo. O Zen, em sua essência, de acordo com Daisetz Suzuki, também “aponta o caminho da escravidão à liberdade” [...]. (GLEASON, 1991, p. 708, tradução nossa).<sup>121</sup>

Durante todo o romance, Charles Johnson constrói um personagem que, para se tornar completo como ser humano, precisa passar por inúmeras provações durante a jornada, numa combinação entre o modelo tradicional de *slave narrative* – em que há o relato dos acontecimentos após a fuga – e a parábola budista do boi e seu pastor – em que o sujeito busca sua evolução espiritual. Brodzki argumenta que é possível estabelecer conexões a partir de uma comparação implícita entre raça e gênero textual, já que eles “[...] constituem tipos paralelos de estruturas conceituais e de formação social [...]” (BRODZKI, 2007, p. 72, tradução nossa).<sup>122</sup> A autora parte do ensaio “The law of genre”, escrito por Jacques Derrida em 1980<sup>123</sup>, para mostrar como o filósofo desafia as classificações automáticas e simplistas dos textos em gêneros e como a mescla de repertórios já é parte inerente da própria criação textual. Quando se tenta classificar e organizar uma composição em categorias, tenta-se naturalizá-la, mesmo que não exista nada de natural nessa rotulação; além disso, muitas vezes é difícil legitimar um gênero, mesmo com o amparo da História, pois ele desafia classificações históricas. Ou seja, o ato de agrupar textos significa que devemos ser capazes de identificá-los e classificá-los por meio de seus traços comuns. Entretanto – se tentarmos responder à pergunta de Brodzki (2007, p. 72, tradução nossa) “[...] e se a origem (o original) já for sempre heterogênea(o)?”<sup>124</sup> – como então rotular esses artefatos por meio de características comuns? Por conseguinte, quando uma produção é inserida sob um gênero, ela ao mesmo tempo se fecha e continua aberta. Conforme explica Derrida (BRODZKI, 2007, p. 74), um texto não consegue ficar sem ser atribuído a um gênero, mas isso não significa que ele pertença a esta categoria definitivamente. Ao submeter a arte às classes de gênero, a comunidade acadêmica de modo geral acaba instituindo essa atitude como natural ou lógica, todavia, como

---

<sup>121</sup> *Oxherding Tale* is thematically and structurally influenced by a number of forms, perhaps the most obvious being the slave narrative. [...] on its surface *Oxherding Tale* enacts the slave narrative's conventional account of "physical and psychological bondage and freedom. [...] *Oxherding Tale* at the same time, however, is cross-culturally "fertilized" by the writings of Zen Buddhism. Zen in its essence, according to Daisetz Suzuki, also "points the way from bondage to freedom" [...].(GLEASON, 1991, p. 708).

<sup>122</sup> [...] constitute parallel kinds of conceptual structures and social formation [...]. (BRODZKI, 2007, p. 72)

<sup>123</sup> Esse texto foi apresentado originalmente por Derrida como conferência em 1979, no *International Colloquium on Genre*, na cidade de Estrasburgo, nordeste da França.

<sup>124</sup> [...] what if the origin(al) is always already heterogeneous? (BRODZKI, 2007, p. 72).



sabemos, esse não é o caso; a arte transcende, combina e participa de gêneros – embora nunca realmente pertença a – ou se esgote em – um só.

Vejamos como James Olney, pesquisador e professor da Louisiana State University, explica a composição de uma *slave narrative* dos séculos XVIII e XIX:

É claro que o argumento das *slave narratives* é que os eventos narrados são factuais e verdadeiros e que todos realmente aconteceram com o narrador, mas esse é um argumento de segundo estágio; antes da afirmação da veracidade, está a afirmação existencial simples: "eu existo". Fotografias, retratos, assinaturas, cartas de autenticidade fazem a mesma afirmação: "Este homem existe". Só então a narrativa pode começar. (OLNEY, 1984, p. 52, tradução nossa).<sup>125</sup>

Como podemos observar, essas produções não traziam somente as palavras ditadas ou escritas pelos ex-escravizados, mas, diferente disso, tratava-se efetivamente de um compêndio de elementos que visava confirmar a veracidade dos fatos relatados e mostrar aos leitores como era a vida sob o regime de servidão, tentando convencê-los a aderir à causa abolicionista. Acima de tudo, justamente por dependerem desse conjunto de peças heterogêneas anexadas à narração propriamente dita, as *slave narratives* são um exemplo do que expúnhamos anteriormente: a transcendência da arte de maneira tão ampla que não é possível delimitá-la em uma só moldura. Brodzki também faz referência a outros três aspectos que tornam *Oxherding tale* uma *neo-slave narrative*, como por exemplo a narração em primeira pessoa do protagonista Andrew Hawkins, que, ao contrário da maioria dos escravizados ao longo da história, foi alfabetizado e havia desenvolvido a capacidade de pensar criticamente. Andrew frequentemente questionava-se sobre sua condição bipartida: não era nem completamente negro, nem completamente branco, afinal – e isso representava um grande dilema naquela época. A narrativa foge do modelo tradicional desde o início, quando há um relato caricato da concepção de Andrew, visto que ele é filho da esposa do proprietário da plantação de algodão e de seu capataz escravizado: uma noite, após beberem demais, patrão e serviçal simplesmente trocaram de quarto ao irem dormir. De acordo com James Olney, esse era o início da grande maioria das *slave narratives* escritas antes da Guerra da Secessão:

---

<sup>125</sup> Of course the argument of the slave narratives is that the events narrated are factual and truthful and that they all really happened to the narrator, but this is a second-stage argument; prior to the claim of truthfulness is the simple, existential claim: "I exist." Photographs, portraits, signatures, authenticating letters all make the same claim: "This man exists." Only then can the narrative begin. (OLNEY, 1984, p. 52).

1. uma primeira frase que começa com 'eu nasci...', depois especificando um local, mas não uma data de nascimento; 2. uma descrição superficial da paternidade, muitas vezes envolvendo um pai branco; [...]. (OLNEY, 1984, p. 50, tradução nossa).<sup>126</sup>

Assim, Andrew – que não nasce de um pai branco, mas de uma mãe branca – não começa sua narrativa convencionalmente, o que leva Bella Brodzki a afirmar que

[*Oxherding Tale*] desafia repetida, alegre e estrategicamente as expectativas dos leitores e as premissas herdadas não apenas sobre raça e gênero, mas também sobre a representação dominante da escravidão, como nos foi transmitida na literatura afro-americana. (BRODZKI, 2007, p. 76, tradução nossa).<sup>127</sup>

Outra observação da autora refere-se ao fato de Andrew ter sido enviado para trabalhar na fazenda de Flo Hatfield, viúva já onze vezes, e ter se tornado seu escravo sexual. A inversão proposta por Johnson ao posicionar o homem como o ser sexualmente oprimido é mais uma estratégia que desafia o leitor a desconstruir o padrão da exploração do sexo feminino há muito tempo enraizado. Por último, Brodzki comenta a passagem de Andrew para o “mundo dos brancos”, que aconteceu de forma muito natural e sem tensões físicas. Ele muda de nome, consegue um emprego como professor e casa-se com uma mulher branca, ou seja, conquista sem maiores impedimentos todas as etapas que um homem branco alcançaria – o que, como sabemos, não era nada fácil para um afrodescendente naquela época, mesmo após a abolição. Acima de tudo, Johnson deixa claro que toda essa trajetória do protagonista acontece sem que ele precise cruzar a Linha *Mason-Dixon*, uma espécie de pré-requisito para todo escravizado que desejasse se emancipar e que, frequentemente, era parte do enredo de muitas *slave narratives*. A Linha *Mason-Dixon*, convém esclarecer, foi um limite de demarcação, medindo 375 quilômetros de extensão, entre quatro estados dos Estados Unidos da América – Pensilvânia, Virgínia Ocidental, Delaware e Maryland. A demarcação foi feita quando esses territórios ainda eram colônias inglesas, entre 1763 e 1767, pelos britânicos Charles Mason e Jeremiah Dixon, com o objetivo de resolver uma disputa entre grandes proprietários de terra da

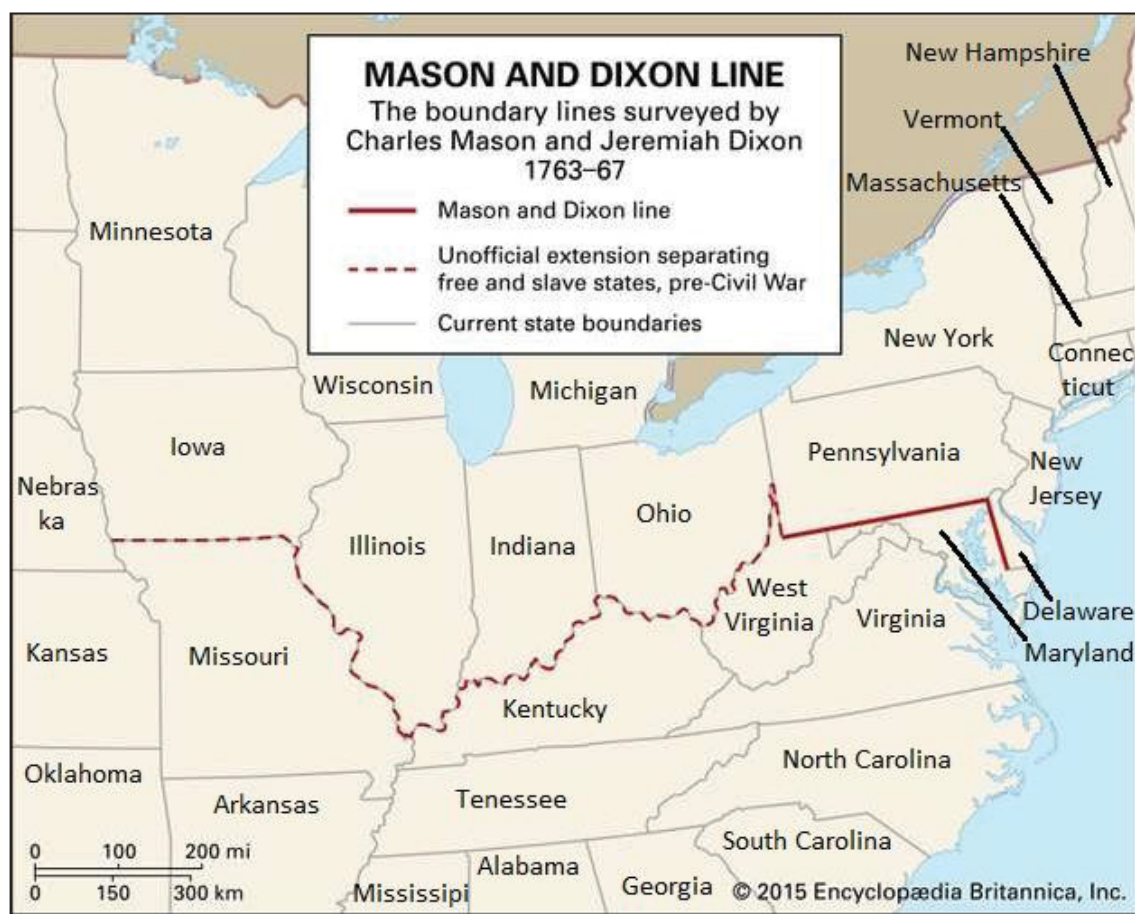
<sup>126</sup> 1. a first sentence beginning, "I was born ...," then specifying a place but not a date of birth; 2. a sketchy account of parentage, often involving a white father; [...] (OLNEY, 1984, p. 50).

<sup>127</sup> it [*Oxherding Tale*] repeatedly, joyfully, and strategically challenges readerly expectations and inherited assumptions not only about race and genre but also about the dominant representation of slavery as it has been passed down to us in African American Literature. (BRODZKI, 2007, p. 76).

região. Na cultura popular, utiliza-se simbolicamente a Linha *Mason-Dixon* como uma fronteira cultural que divide o Norte e o Sul dos Estados Unidos. Conforme Bella Brodzki:

[...] em todas as suas peregrinações, Andrew nunca cruza aquela que é considerada a fronteira mais crucial de toda *slave narrative*: a linha Mason-Dixon. A profunda mensagem é que ele não precisa atravessá-la: sua verdadeira liberdade não depende disso. (BRODZKI, 2007, p. 79, tradução nossa).<sup>128</sup>

FIGURA 16 - A LINHA MASON-DIXON



FONTE: ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. Adaptada pela autora<sup>129</sup> (2019).

A professora afirma que o romance de Charles Johnson apresenta um narrador espiritualizado, articulado e racialmente híbrido, subvertendo o modelo convencional de *slave narrative* e interrogando a norma da subjetividade racial incrustada nos estudos literários americanos, propondo um entendimento de

<sup>128</sup> [...] in all his peregrinations, Andrew never crosses what is considered to be every slave narrative's most crucial boundary: the Mason-Dixon line. The radical message is that he doesn't have to: his true freedom doesn't depend on it. (BRODZKI, 2007, p. 79).

<sup>129</sup> Os nomes dos estados americanos foram inseridos no mapa.

identidade e gênero “[...] fluido, polimórfico e verdadeiramente transcultural.” (BRODZKI, 2007, p. 79, tradução nossa).<sup>130</sup>

A próxima produção transcultural investigada por Bella Brodzki no segundo capítulo de sua pesquisa intitula-se *The slave girl* (1977), quarta obra da escritora nigeriana Buchi Emecheta, que apresenta as complexidades da escravidão sob o sistema colonial britânico na África do início do século XX, que subjugava as mulheres e fazia do comércio de seres humanos um elemento importante de sua economia. Os habitantes da fictícia tribo de Ibuza pertencem ao grupo étnico Igbo, uma das três maiores etnias entre as mais de 250 existentes na Nigéria até hoje. Quando os pais da protagonista Ogbanje Ojebeta morrem durante uma epidemia de gripe, o irmão do meio, Enuhu, foge e o irmão mais velho, Okolie, passa a ser o guardião da menina. Ele vende a irmã de sete anos para pagar as despesas de sua cerimônia de maioridade para Ma Palagada, parente da família e comerciante de roupas da cidade de Onitsha, para onde a menina é levada. É importante salientar aqui que, até os dias atuais, essa é uma prática legítima e comum tanto na Nigéria quanto em outros países da África. Junto com mais quatro escravas e dois escravos, Ojebeta trabalha como costureira, passando a frequentar a escola e a igreja. Com o tempo, Clifford Palagada, filho da comerciante, deseja se casar com a jovem cativa, razão pela qual ela recebe aulas de etiqueta e boas maneiras; no entanto, quando Ma Palagada morre, ele perde o interesse e concorda em cedê-la para ser criada de sua irmã, Victoria, que constantemente maltratava Ojebeta. Em vez disso, ela decide voltar para casa e estabelece um negócio em Ibuza. Sofisticada e perspicaz, Ojebeta começa a vender óleo de palma e ascende financeiramente; por essa razão, com seu retorno próspero, fica sugerido pela narradora que os moradores acreditavam que ela teve mais êxito na vida do que aqueles que nunca foram escravizados.

Algum tempo depois ela decide que vai escolher seu marido, recusando os planos que seus tios traçam para ela. Assim, em meio a orações para encontrar um homem que tenha experiência com “trabalho de branco”, um que possa valorizar tudo o que ela aprendera em Onitsha, Ojebeta conhece o jovem trabalhador da capital Jacob Okonji. O casal precisa do consentimento de seus dois irmãos mais velhos e, além disso, Jacob deve pagar o preço da noiva a Clifford, que se tornou seu proprietário quando Pa Palagada, viúvo de Ma Palagada, faleceu. Jacob e Ojebeta se

---

<sup>130</sup> [...] fluid, polymorphic, and truly transcultural. (BRODZKI, 2007, p. 79).

casam, no entanto, sem pagar a quantia a Clifford, o que vem a acontecer no fim da diegese. A união é feliz no início, mas fica claro que, como é usual dentro das tribos nigerianas e africanas em geral, a posição da esposa é sempre inferior à do marido, o qual tem autoridade total sobre todos os aspectos da vida da mulher. Transferida do irmão para Ma Palagada, depois para Pa Palagada, dele para Clifford e por último para Jacob, Ojebeta não consegue escapar de sua posição de objeto feminino que é literalmente trocado dentro de uma economia patriarcal; durante toda a trama sua condição é de propriedade.

Embora a protagonista experimente sentimentos momentâneos de independência – por exemplo, quando retorna a Ibuza ou quando escolhe um marido com base em seu livre arbítrio –, o discurso narrativo reitera que Ojebeta ainda está escravizada. A ênfase principal do romance sugere que, para as mulheres nigerianas, a liberdade é efêmera e a independência de um senhor leva sempre à escravidão por outro; ou seja, dentro o povo nigeriano, especialmente, a escravidão acontece também noutro âmbito, já que a mulher é subjugada pelo homem e não consegue reagir porque simplesmente não há escolha. A última cena da narrativa retrata essa impossibilidade de reação: estão reunidos os dois irmãos, Clifford e Jacob para acertar os papéis e o pagamento pelo casamento, quando Ojebeta recebe de seu marido a ordem de voltar para a cozinha e finalizar o jantar, enquanto os homens terminavam de estabelecer sua “posse permanente”. Ela então olha ao redor de sua pequena casa e, resignada, pensa consigo mesma que jamais trocaria aquela situação pela que vivia em Onitsha. Localizando a obra em uma época em que os grupos étnicos nigerianos passavam do domínio português para o britânico, Buchi Emecheta nos conta a trajetória de uma garota escrava que, tal qual sua terra natal, se vê continuamente dominada por figuras opressoras. Sua história está inserida em um ciclo enraizado de dominação em que não somente um ou mais povos se veem controlados por outra nação mais forte, como também seres humanos se veem submissos a outros seres humanos da mesma comunidade. A autora nigeriana finaliza sua criação com uma afirmação que resume essa situação:

Então, enquanto a Grã-Bretanha emergia mais uma vez vitoriosa da guerra, e afirmava que havia acabado com a escravidão que ela mesma havia ajudado a disseminar em todas as suas colônias negras, Ojebeta, agora uma

mulher de trinta e cinco anos, mudava de senhor. (EMECHETA, 1995, p. 184, tradução nossa).<sup>131</sup>

Bella Brodzki justifica seu interesse em examinar este romance de Buchi Emecheta pelo fato de ele exemplificar como a prática do tráfico negreiro e do trabalho escravo pôde muitas vezes atravessar divisões estruturais dentro de sociedades que já adotavam outros modelos de dominação em seus próprios espaços. Ela deixa claro que seu intuito não é o de meramente comparar a escravatura que se deu no continente americano com as vertentes exploratórias típicas do continente africano; sua intenção é tentar fugir de um discurso monológico que conceitua a escravidão sempre do mesmo modo, exclusivamente de um ponto de vista, o eurocêntrico. “Assim, a pergunta contraintuitiva é: o que se ganha lendo textos literários contemporâneos sobre a escravidão através das lentes da tradução, lendo-os como exemplos de trocas interculturais?” (BRODZKI, 2007, p. 84, tradução nossa).<sup>132</sup> Podemos acrescentar às trocas interculturais o próprio objetivo de propor mudanças para esses mecanismos opressores que não desaparecem nem diminuem senão depois de inúmeros e incansáveis movimentos sociais, artísticos e políticos iniciados por aqueles que, afortunadamente, têm mais acesso ao conhecimento. É o caso de Buchi Emecheta, que publicou mais de vinte livros sobre a luta permanente das mulheres africanas para desenvolver o seu potencial em uma coletividade regida e dominada por homens.

Assim como fez com a publicação de Charles Johnson, Bella Brodzki destaca algumas relações que a escrita de Emecheta assume com o gênero literário das *slave narratives*. A primeira delas diz respeito à jornada em busca da liberdade propriamente dita: a protagonista Ojebeta migra de uma situação de liberdade e infância feliz para uma condição de sujeição e sofrimento, seguindo na contramão dos autores das *slave narratives*, nas quais a escravidão movimentava a agricultura nos campos e a chegada aos centros urbanos representa melhores condições de vida. Para Ojebeta, deixar o campo e a tribo rumo à cidade grande representou justamente sua decadência, seu rebaixamento a um estado subserviente. Outra observação feita por Brodzki mostra

---

<sup>131</sup> So as Britain was emerging from war once more victorious, and claiming to have stopped slavery which she had helped to spread in all her black colonies, Ojebeta, now a woman of thirty five, was changing masters. (EMECHETA, 1995, p. 184).

<sup>132</sup> Thus the counterintuitive question is: what is gained by reading contemporary literary texts about slavery through the lens of translation, by reading them as examples of intercultural exchange? (BRODZKI, 2007, p. 84).



que, enquanto cada evento do percurso de uma *slave narrative* é narrado de maneira extremamente detalhada e emotiva, a descrição do caminho percorrido por Ojebeta é feita em poucas linhas, sem dar muita ênfase à travessia que é tão simbólica nas *slave narratives*. Analisando as instâncias narrativas, Brodzki afirma que, enquanto em uma *slave narrative* o narrador de primeira pessoa se engaja em fugas e lutas pela liberdade e igualdade de direitos, a narração em terceira pessoa em *The slave girl* sugere a incapacidade de reação e de resistência em face da opressão, não somente por parte de Ojebeta, mas das mulheres nigerianas em geral, incluindo ela mesma, a própria narradora. Brodzki também examina a questão da instrução dada à protagonista de Emecheta, que não representa de forma alguma uma ponte miraculosa para sua libertação definitiva. As *slaves narratives* expunham veementemente a importância de se saber ler e escrever para o escravizado que almejava livrar-se do cativo e, ao mesmo tempo, os riscos que os fazendeiros corriam ao possuírem criados alfabetizados. Ao contrário, quando Ojebeta recebe educação formal, quem se beneficia com isso são sempre seus senhores. Por possuir costureiras que sabiam ler e escrever, Ma Palagada podia cobrar mais caro pelas roupas que produzia, além de aumentar seu prestígio entre as mulheres ricas da cidade; Clifford desejava se casar com uma mulher que soubesse se portar à mesa, para que pudesse exibi-la em eventos sociais. Ou seja, nesse romance, o conhecimento não representa ameaça alguma ao proprietário de escravos, pois não é por meio de seu letramento que um cativo vislumbra sua libertação; para as mulheres o casamento é a única forma de se “libertar” da servidão laboral. Resgatando a conhecida obra *Incidents in the life of a slave girl*, escrita pela escrava Harriet Jacobs durante toda a década de 1850 e publicada somente em 1861, Brodzki refere-se a uma sentença para fazer o contraponto: “Leitor, minha história termina com liberdade, não da maneira usual, com casamento.” (JACOBS, 1861, não paginado, tradução nossa).<sup>133</sup> Ao fazer isso, a autora tensiona a tese de Buchi Emecheta de que não só as trajetórias das mulheres nigerianas vêm terminando em casamento há muito tempo, mas suas próprias existências terminam ao se casarem, pois elas nada mais têm a aspirar.

Bella Brodzki (2007, p. 95) busca repensar convergências textuais entre as escritas de autoras africanas e americanas, entre *slave narratives* redigidas antes e

---

<sup>133</sup> Reader, my story ends with freedom, not in the usual way, with marriage. (JACOBS, 1861, não paginado).

depois da Guerra da Secessão, entre relatos escritos por homens e por mulheres. Para ela é crucial prestar atenção a essas convergências, que ela compara a um processo de tradução intercultural, o qual vem desconstruir interpelações tradicionais que podem sugerir, por exemplo, que romances modernos nigerianos são influenciados por *slave narratives* americanas. O objetivo seria transformar essas interpelações em reflexões que considerem, na verdade, como as recepções contemporâneas dos textos americanos são atravessadas por escritas africanas modernas. Ao focalizar *The slave girl*, Brodzki frisa a importância de uma leitura comparativa entre contextos sociais e históricos mais amplos, em que se analise a instituição da escravidão como um trauma de várias facetas. Com o auxílio de narrativas culturais que exponham questões de identidade e agência individual e social em diversos cenários mundiais, talvez possamos descobrir como nossos conceitos acerca da escravidão foram moldados através dos tempos – e para que essa reflexão possa de fato acontecer, a professora afirma que a tradução intercultural será o grande instrumento a nos ajudar.

A escravidão não é nem foi somente um fenômeno; ela foi e continua sendo muitos e diferentes traumas que se sobrepõem, se revezam, se multiplicam, infelizmente. Em março de 2019, uma reportagem da revista *Time* expôs a realidade já antiga e extraordinariamente lucrativa do tráfico de pessoas dentro do continente africano: homens forçados a trabalhar em grandes minas de pedras preciosas ou obrigados a atuar no tráfico de drogas e armas; mulheres, por sua vez, compelidas a se prostituírem em países da Europa ou presas nas cruéis fábricas de bebês para darem à luz às crianças que serão vendidas pelo comércio ilegal de recém-nascidos.

A escravidão pode parecer uma relíquia da história. Mas, de acordo com a Organização Internacional do Trabalho (OIT) da ONU, há três vezes mais pessoas em servidão forçada hoje do que foram capturadas e vendidas durante os 350 anos de duração do comércio transatlântico de escravos. (BAKER, 2019, não paginado, tradução nossa).<sup>134</sup>

Depois que a Nigéria foi completamente conquistada pelos britânicos em 1900, a escravidão foi abolida oficialmente em 1916 e depois novamente (no Norte) em 1936. Com a independência em 1960, inúmeras legislações antiescravagistas

---

<sup>134</sup> Slavery may seem like a relic of history. But according to the U.N.'s International Labor Organization (ILO), there are more than three times as many people in forced servitude today as were captured and sold during the 350-year span of the transatlantic slave trade. (BAKER, 2019, não paginado).

foram aprovadas, mas a maioria das ações do governo não teve êxito, fazendo com que o número de escravizados continuasse aumentando. Após dois golpes militares, em 1966 o país passou a ser regido por um sistema ditatorial, vindo a ter eleições somente em 1979, as quais foram anuladas em 1983 por um novo golpe militar. Somente dezesseis anos depois o país voltou a ter eleições, entretanto, até os dias atuais, os nigerianos que vivem perto da fronteira com Camarões temem os invasores que regularmente sequestram e vendem os habitantes não-muçulmanos para a escravidão. Acreditamos ser importante recuperar esse histórico sobre o que acontece no continente africano como um todo e, especialmente em território nigeriano, para justamente tentar desenvolver a leitura intercultural proposta por Brodzki. Tendo em vista que nossa tese objetiva analisar o papel da tradução como médium de memória – e, para isso, nos concentramos em uma obra literária que tem como pano de fundo a escravidão americana e seus desdobramentos – acreditamos ser essencial realçarmos essa ponte transcultural proposta pela professora estadunidense. Faz-se necessário, pois, reconhecer outras formas de escravidão sendo impostas nesse exato momento em diferentes partes do globo que, assim como a escravidão colonial que aconteceu no passado, aprofundam cenários cruéis de desigualdade social, preconceito e opressão. Logo no início do segundo capítulo desta tese afirmamos que lembrar é acionar um conjunto de demandas disparadas em um presente, acerca de fatos ou ocorrências passadas, tensionadas por coordenadas futuras; é nesse sentido que julgamos ser produtivo refletir sobre a escravidão colonial, estimular a disseminação de sua memória via tradução, sem perder de vista que outros povos vivenciam a mesma situação maligna atualmente e que, certamente, têm esperanças de um futuro livre da subserviência. Em outras palavras, entendemos que estudar as traduções de *Jazz* publicadas no Brasil, considerando-as como meios transmissores de memória cultural, não leva em conta somente as instituições escravocratas abolidas no século XIX, mas também essas que desgraçadamente ainda existem no século XXI.

Para darmos continuidade a nosso estudo, passamos a explorar o terceiro romance em foco no segundo capítulo de *Can these bones live? – La mulâtresse Solitude* (1972), escrito em francês por André Schwarz-Bart.<sup>135</sup> Em 1635, os franceses

---

<sup>135</sup> Bella Brodzki (2007, p. 222) faz citações da versão inglesa desta obra, traduzida por Ralph Manheim em 1985, mas explica que, por não concordar com a redução que o título em inglês (*A woman named*

desembarcaram no arquipélago de Guadalupe e a partir do século XVIII utilizaram o comércio transatlântico de negros africanos a fim de obter mão de obra barata para a colonização. A partir de 1789, ideais de liberdade, igualdade e fraternidade transmitidos pela Revolução Francesa incentivaram inúmeras conspirações lideradas por escravos contra os grandes fazendeiros. Em 1793, a França declarou guerra à Grã-Bretanha, sua rival na conquista de novas colônias e, no início de 1794, os britânicos atacaram e dominaram Guadalupe. Jean-Baptiste Victor Hugues, político e administrador de colônias enviado de Paris, proclamou a abolição da escravidão em Guadalupe e, dentro de alguns meses, recuperou o território dos britânicos, graças à incorporação de ex-escravos e homens negros livres às forças militares; contudo, os que não se uniram às guarnições foram obrigados a continuar trabalhando nas plantações. Em 1799, na França, Napoleão Bonaparte tomou o poder com um golpe de estado e, em outubro de 1801, enviou Jean-Baptiste Raymond de Lacrosse para governar Guadalupe e recrutar combatentes negros para lutar pelos franceses contra os ingleses na Europa. No entanto, muitos soldados escaparam e, liderados por oficiais militares, organizaram um movimento de resistência. Em 28 de maio de 1802, uma tropa composta por militares e civis, incluindo muitas mulheres, foi encurralada em uma casa em Matouba, onde estava refugiada. Eles espalharam dinamite ao redor dela e a explodiram quando os soldados franceses a invadiram, evitando assim tornarem-se prisioneiros. Entre maio e dezembro de 1802, mais de 3.000 insurgentes morreram nos combates e na repressão de revoltas no arquipélago.

Esse resumo sobre a colonização das ilhas de Guadalupe está disponível nos livros de História em geral e outras fontes de consulta como, por exemplo, em um compêndio organizado pela Unesco (2014), do qual falaremos mais adiante. O que foi parcamente registrado é o fato de uma mulher ter tido papel de destaque nas batalhas. Da mesma forma, ínfimos detalhes de sua vida são conhecidos e o pouco que se sabe está publicado na pesquisa escrita por Auguste Lacour, em 1858, *Histoire de la Guadeloupe* – a única fonte que faz referência a essa mulher no século XIX. Nascida por volta de 1780, ela é conhecida como a mulata Solitude, pois provavelmente era filha de mãe negra e pai branco. Logo após a escravatura ter sido declarada extinta, Solitude fugiu para um acampamento no meio da floresta e uniu-se a muitos outros rebeldes. Em 1802, grávida de alguns meses, ela se juntou à luta contra as tropas

---

*Solitude*) denota em relação à raça da protagonista, ela prefere fazer referência ao título original em francês.

francesas, foi capturada e condenada à morte; esperou até 29 de novembro daquele ano, um dia após o parto, para ser torturada – possivelmente até morrer. Aqui se encerra o que de histórico existe registrado a respeito da mulata Solitude e é aqui mesmo que André Schwarz-Bart inicia o romance *La mulâtresse Solitude*, que narra as revoltas que aconteceram em solo guadalupense no início do século XIX. Entretanto, a ação começa pela descrição de como vivia a mãe da revolucionária, a jovem Bayangumay, ainda na África, quando muitas tribos não haviam sido dominadas e trazidas à força para o continente americano pelos europeus. Após assistir ao assassinato do marido durante a invasão da tribo, ela é capturada e estuprada pelos tripulantes, como frequentemente acontecia nos porões dos navios negreiros. Já em solo caribenho, Bayangumay dá à luz a uma menina, Rosalie, iniciando o segundo capítulo do livro, o qual retrata os anos que a menina viveu como escrava e como rebelde. Em referência à experiência de humilhação vivenciada por negros arrancados da África, Édouard Glissant afirmou:

O que acontece no Caribe durante três séculos é, literalmente, o seguinte: um encontro de elementos culturais vindos de horizontes absolutamente diversos e que realmente se crioulizam, realmente se imbricam e se confundem um no outro para dar nascimento a algo absolutamente imprevisível, absolutamente novo – a realidade crioula. A *Neo-America*, seja no Brasil, nas costas caribenhas, nas ilhas ou no sul dos Estados Unidos, vive a experiência real da crioulação através da escravidão, da opressão, do desapossamento perpetrados pelos diversos sistemas escravocratas, [...], e através desses desapossamentos, dessas opressões e desses crimes realiza uma verdadeira conversão do “ser”. (GLISSANT, 2005, p. 17-8, grifo do autor).

Parece-nos que é exatamente essa “conversão do ser” que se sucede à Bayangumay após ser deportada de sua terra natal, visto que a doce nativa se modifica por completo a ponto de rejeitar seu próprio bebê. Rosalie nasce com olhos de cores diferentes: um verde e o outro escuro e o tom mais claro de sua pele a insere numa subdivisão que enseja conflitos entre os próprios escravos: a classe dos mulatos. Por conta desses dois fatores, os cativos a chamam de “Two Souls” (BRODZKI, 2007, p. 109). A rejeição e o conseqüente abandono de sua mãe, somados ao desprezo dos demais escravos devido à sua condição híbrida, fazem com que ela desenvolva distúrbios psicológicos já na adolescência. Ela troca seu nome para Solitude e foge para a floresta, passando a morar com muitos outros escravos fugitivos; alguns anos se passam, Solitude conhece o moçambicano Maimouni e engravida. Quando as tropas francesas desembarcam na ilha ela não somente se

junta a, mas também lidera os rebeldes que não aceitam mais serem escravizados. Ao tentar escapar dos soldados franceses, foi capturada e esperou presa para ser enforcada no dia seguinte após dar a luz. Esse, porém, não é o fim do romance, o qual só se encerra com o significativo epílogo do qual logo adiante trataremos.

Filho de imigrantes poloneses judeus, André Schwarz-Bart nasceu na França, em 1928. Morava em uma comunidade judaica em Metz, no nordeste do país, e falava ídiche até os treze anos, quando começou a estudar francês. Durante a perseguição aos judeus ao longo da Segunda Guerra Mundial, os pais e dois de seus seis irmãos foram deportados e mortos em Auschwitz, fato que o motivou a se engajar em movimentos de resistência antinazista. Em 1959, conheceu a jovem Simone Brumant, em Paris, e um ano mais tarde casaram-se, passando ela a se chamar Simone Schwarz-Bart desde então. A biografia do autor se faz importante aqui porque o casal tem uma trajetória literária conjunta que esclarece muito do que se lê em *La mulâtresse Solitude* e em outras de suas publicações. Os pais de Simone eram guadalupenses e a menina, mesmo tendo nascido na França, foi criada na capital da ilha caribenha, Pointe-à-Pitre; após morarem no Senegal e na Suíça, os escritores se mudaram em 1978 para a vila de Goyave, em Guadalupe.

Em uma entrevista concedida ao jornalista Michel Salomon, em 1967, André Schwarz-Bart afirmou que logo após a guerra sentiu que o Holocausto isolou radicalmente os judeus do resto da humanidade, em uma experiência de sofrimento tão profunda que não pôde ser comunicada a outras pessoas. Somente depois de seu contato com as raízes caribenhas ele percebeu que poderia haver pontes para outras ilhas de sofrimento; que, com todas as diferenças reconhecidas, ainda poderia haver uma espécie de comunidade universal de vítimas da história. É justamente essa relação profunda de parceria literária que o autor mantém com sua esposa que parece explicar sua capacidade de se projetar em outra raça, outro sexo, outra era. Precisamente, esse é um dos pontos que Bella Brodzki busca entender:

Como ler os esforços de um homem branco, europeu, moderno, para traduzir em prosa a consciência desordenada, a vitimização abjeta de uma escrava negra profundamente angustiada que morava no Caribe duzentos anos atrás? (BRODZKI, 2007, p. 97, tradução nossa).<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> How to read a modern, European White male's efforts to translate into prose the disordered consciousness, the abject victimization of a deeply distressed black woman slave who lived in the Caribbean two hundred years ago? (BRODZKI, 2007, p. 97).



É apenas nas últimas palavras do epílogo de seu livro que André Schwarz-Bart chama a atenção para sua própria identidade: adentra a diegese um visitante imaginário, que é guiado pelo narrador até o local da última posição da rebelião em Matouba, o lugar que sediava a casa que foi explodida pelos rebeldes. Causando certo choque ao leitor, Schwarz-Bart lança uma perspectiva adicional sobre o enredo, utilizando o sofrimento judaico como uma janela de percepção para outros tormentos. Vejamos como prossegue o narrador:

Se ele estiver disposto a saudar uma memória, sua imaginação irá ocupar o espaço que o rodeia, e figuras humanas surgirão ao seu redor, assim como se diz que os fantasmas que vagam pelas ruínas humilhadas do gueto de Varsóvia se erguem diante dos olhos dos viajantes. (BRODZKI, 2007, p. 103-4, tradução nossa).<sup>137</sup>

É como se o autor – na voz do narrador – não conseguisse deixar de pensar num episódio de igual coragem que viria a se repetir cento e quarenta anos depois: o Levante do Gueto de Varsóvia – um dos maiores marcos da resistência contra o regime totalitário nazista (UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM, 2020) – que teve início no dia 19 de abril de 1943 e consiste em um símbolo de valentia e heroísmo de fundamental importância. Em julho de 1942, quando aproximadamente trezentos mil judeus foram deportados para o campo de extermínio de Treblinka, alguns dos habitantes remanescentes do gueto passaram a organizar-se militarmente e decidiram morrer lutando. O movimento de insurgência armada que se deu em janeiro de 1943 surpreendeu a SS e obrigou os nazistas a recuarem; três meses depois as tropas alemãs retornaram e ainda foram rechaçadas nas duas primeiras tentativas de ataque. Após ordens expressas de Hitler, em 16 de maio de 1943, os alemães assumiram o controle do levante e a destruição final do gueto deu-se com a explosão da sinagoga, marcando o fim de um ato heroico que viria a ser conhecido por toda a História. Ao inesperadamente trazer a imagem do Gueto de Varsóvia e tudo o que ela representa bem ao fim do romance, o autor André Schwarz-Bart une duas circunstâncias diferentes em que os oprimidos foram compelidos a fazer escolhas parecidas. Nessas duas circunstâncias o objetivo não era escapar da morte, mas

---

<sup>137</sup> If he is in the mood to salute a memory, his imagination will people the enviroing space, and human figures will rise up around him, just as the phantoms that wander about the humiliated ruins of the Warsaw ghetto are said to rise up before the eyes of the travelers. (BRODZKI, 2007, p. 103-4).

escolher como morrer. Tanto os negros de Guadalupe quanto os judeus de Varsóvia escolheram morrer lutando.<sup>138</sup>

É interessante salientar que tal interface entre essas duas catástrofes da humanidade já está presente em *Un plat de porc aux bananes vertes* (sem tradução no Brasil), escrito em conjunto pelo casal Schwarz-Bart em 1967 e dedicado a dois expoentes da sociedade moderna: Aimé Césaire e Elie Wiesel. O primeiro – natural da Martinica, político, ensaísta e escritor – consolidou-se como uma das figuras centrais do Movimento da Negritude, que articulou ações de reivindicação das origens africanas na formação identitária e literária antilhana e de outros países colonizados pela França. Foi prefeito de Fort-de-France, capital da Martinica, e um dos responsáveis pela departamentalização da ilha junto à França, em 1946. O segundo – romeno, de origem judaica – foi filósofo, professor universitário e escritor, escreveu mais de sessenta livros centrados na temática da Shoah. Sobrevivente dos campos de concentração nazistas de Auschwitz e Buchenwald, criou e presidiu o conselho do Memorial do Holocausto dos Estados Unidos, em 1980. Recebeu inúmeras condecorações, dentre as quais se destacam o prêmio Nobel da Paz, em 1986, pelo conjunto de sua obra e o prêmio Mensageiro da Paz, pela Organização das Nações Unidas, em 1988. Portanto, ao homenagear esses dois grandes líderes humanitários, o casal Schwarz-Bart estabelece uma convergência dos dramas de judeus e de negros escravizados que sofreram perseguições, exílios e massacres; além disso, observamos um desejo do casal de não isolar tão lamentáveis tragédias, mas de uni-las de alguma forma, já que ambas são marcadas pela diáspora, pela opressão, pelo extermínio. Tanto para André quanto para Simone Schwarz-Bart existe um dever de resgatar a memória dessas catástrofes e, acima de tudo, um dever de resistência às suas heranças de preconceito e repressão.

Ao contemplar a articulação dos infortúnios da escravidão transatlântica e do Holocausto por meio dos lugares de memória invocados no desfecho do romance de André Schwarz-Bart, Brodzki (2007, p. 105) faz referência à questão da alteridade. Mais do que uma simples associação entre essas catástrofes, ela afirma, com base em estudos de Sander Gilman, que a escrita do autor francês confirma que negros e judeus têm sido vistos historicamente como raças que carregam consigo características próprias que levaram os opressores a lhes estereotipar e,

---

<sup>138</sup> Vale, nesse ponto, lembrar as lutas dos quilombolas no Brasil, que também resistiram à opressão e, heroicamente, morreram lutando.

consequentemente, escravizar e exterminar. Ou seja, por possuírem traços, religiões e tradições que representavam o diferente, o novo, o incomum, esses povos foram perseguidos e subjugados simplesmente por serem considerados inferiores. Outro elemento que não pode ser ignorado é o fato de que o escritor francês – como que evitando disputar o jogo de soma zero a que se refere Michael Rothberg<sup>139</sup> – “[...] através da recuperação imaginativa, resiste a qualquer privilégio de uma catástrofe coletiva em detrimento de outra.” (BRODZKI, 2007, p. 67, tradução nossa).<sup>140</sup> A estudiosa esclarece, sobretudo, que um texto como *La mulâtresse Solitude* precisa ser lido de maneira transnacional, ou seja, transtradutória, para que se evite cair numa tentativa de análise binária e simplista em termos de nomenclatura de gênero. Além do mais, ela frisa a necessidade de notarmos que o autor parece querer escapar de um modelo tradicional de construção textual do Holocausto por meio de sua estratégia de escrita.

Parece-nos que André Schwarz-Bart cumpriu com um dever muito importante ao escrever *La mulâtresse Solitude*, visto que contribuiu para, além de suprir lacunas e silêncios da memória, disseminar a trajetória de uma escrava africana que liderou parte da resistência na luta pela liberdade. Prova disso é a figuração importante que a publicação assume num compêndio didático e histórico-literário (UNESCO, 2014) para homenagear mulheres negras de destaque na História da África<sup>141</sup>. Esse material, composto de cinco partes, traz uma história em quadrinhos inspirada nos registros de Auguste Lacour e na criação de André Schwarz-Bart; percebe-se, ao mesmo tempo, que é um instrumento que tem como objetivo mediar o ensino deste episódio da colonização das ilhas de Guadalupe, podendo ser utilizado por educadores e escolas, já que indica, na parte final, recursos paradidáticos de instrução.

Dedicamos especial atenção ao capítulo intitulado "Genre and Genealogy" porque esta tese tem como objeto de pesquisa um romance escrito no fim do século XX sobre afrodescendentes que vivenciaram a diáspora da *Great Migration*, publicado por uma escritora afrodescendente, engajada nas causas da negritude e empenhada em diminuir as diferenças sócio-raciais de seu país. As reflexões que o segundo

---

<sup>139</sup> Conforme o conceito de memória multidirecional investigado no capítulo dois desta tese.

<sup>140</sup> [...] through imaginative recovery it resists any privileging of one collective catastrophe over another. (BRODZKI, 2007, p. 67).

<sup>141</sup> Foi neste compêndio que pesquisamos os registros históricos da vida da mulata Solitude.

capítulo do livro *Can these bones live?* nos permite realizar lançam luz não somente sobre o que foi a instituição da escravatura em aspectos bastante específicos, mas também nos ajudam a entender como inúmeros autores contemporâneos de diversas partes do mundo foram influenciados por ou lançam mão de uma herança literária preciosa deixada por escravizados ao conseguirem escapar da servidão na Europa, América do Norte e Central.

Consideramos apropriado neste momento fazer referência à noção de “*travelling memory*”, apresentada por Astrid Erll (2011), professora e pesquisadora da Goethe-University Frankfurt. Dialogando com o conceito de “*travelling culture*” de James Clifford (1992), Astrid Erll propõe uma nova perspectiva de investigação para a área dos estudos da memória cultural – uma proposta que pode nos auxiliar a vislumbrar a importância das *slave narratives* de outro ângulo. A metáfora da “*travelling memory*” remete à dimensão transcultural, transnacional e multidirecional que a memória alcança, evidenciando sua característica palimpséstica e a noção de que memória é algo que está (e sempre esteve) constantemente em movimento, em circulação. Erll (2011, p. 14) aponta sua proposta como um possível próximo passo na trilha dos estudos da memória cultural – iniciados no início do século XX com Maurice Halbwachs e Aby Warburg, entre outros –, já que a área pode ser e já está sendo revigorada por uma decisiva mudança de enfoque. Isso significa deixar um pouco de lado a ênfase na teoria dos grupos sociais que partilham memórias de maneira mais ou menos estáveis e dentro de certas fronteiras (lançada por Halbwachs na década de 1920), assim como a ênfase na teoria dos locais de memória como meios de construção das identidades nacionais (proposta por Pierre Nora em 1982), para se concentrar mais na natureza dinâmica da memória e nos movimentos transculturais e transnacionais que ela faz. A pesquisadora reconhece a grande contribuição dada pelas teorias fundadoras desse campo de estudo, mas alega que é preciso ampliar as perspectivas e passar a considerar conceitos mais atualizados. Em outras palavras, ela afirma ser necessário libertar-se das ligações mais rígidas entre grupos sociais/nações e memória, entre lugares e recordações, para começar a observar a movimentação realizada pelas diferentes memórias culturais existentes não somente no mundo pós-moderno (visto que essas “viagens” e deslocamentos acontecem desde muito antes dos primeiros estudos sobre memória serem publicados). Erll define essa abordagem transcultural da memória como

[...] certa *perspectiva de pesquisa*, um foco de atenção, que é direcionado aos processos mnemônicos que se desdobram *através* e *além* das culturas. Significa transcender as fronteiras dos tradicionais “estudos de memória cultural”, olhando além de suposições de pesquisa, objetos e metodologias estabelecidas. (ERLL, 2011, p. 9, grifos da autora, tradução nossa).<sup>142</sup>

A atenção, portanto, direciona-se a examinar como as memórias culturais executam essas “viagens”, ao invés de considerar simplesmente seus “destinos finais”, com o objetivo de reiterar sempre que a memória existe porque se movimenta, porque está sempre “viajando” para muito mais longe do que se propunha anteriormente. A pesquisadora explica:

Os contextos possíveis de tal movimento variam da interação cotidiana entre diferentes grupos sociais à recepção da mídia transnacional e do comércio, migração e diáspora à guerra e colonialismo. Na verdade, os próprios fundamentos do que assumimos ser a memória cultural ocidental são o produto de movimentos transculturais. (ERLL, 2011, p. 11, tradução nossa).<sup>143</sup>

Acreditamos ser oportuno abordar o conceito de “*travelling memory*” nesse momento, mesmo que resumidamente, porque as obras de Charles Johnson, Buchi Emecheta e André Schwarz-Bart podem ser consideradas bons exemplos de como a memória cultural do trauma da escravidão “viajou” pelo tempo e espaço por meio da literatura, revelando pontos de contato que evidenciam uma “[...] ‘história entrelaçada’, ‘trançada’ e ‘global’”. (ERLL, 2011, p. 8, tradução nossa).<sup>144</sup> Assim como – desnecessário dizer – as obras de Morrison em suas traduções brasileiras.

Ao propor um olhar mais atento a três obras que dialogam com o gênero das *slave narratives*, Bella Brodzki abre caminhos para um melhor entendimento de tantas referências a essa tradição presentes em produções modernas e contemporâneas. Cada uma delas faz parte da genealogia das *slave narratives*, pois vieram atualizando o gênero, cada uma a sua maneira e a seu tempo. De acordo com Brodzki,

<sup>142</sup> [...] a certain *research perspective*, a focus of attention, which is directed towards mnemonic processes unfolding *across* and *beyond* cultures. It means transcending the borders of traditional ‘cultural memory studies’ by looking beyond established research assumptions, objects and methodologies. (ERLL, 2011, p. 9, grifos da autora).

<sup>143</sup> Possible contexts of such movement range from everyday interaction among different social groups to transnational media reception and from trade, migration and diaspora to war and colonialism. In fact, the very fundamentals of what we assume to be Western cultural memory are the product of transcultural movements. (ERLL, 2011, p. 11).

<sup>144</sup> “[...] ‘entangled’, ‘braided’ and ‘global history’”. (ERLL, 2011, p. 8).

Cada um desses textos provocativos e perturbadores, implícita e explicitamente, impulsiona de uma posição estratégica diferente, para outra direção diferente, reposicionando os limites do gênero. Lidos através das lentes da tradução entre gêneros, eles mantêm em suspense e suspendem as mesmas questões de semelhança e diferença, inclusão e exclusão, universalismo e particularismo que sua tradução intercultural inevitavelmente traz à tona. (BRODZKI, 2007, p. 110, tradução nossa).<sup>145</sup>

E mesmo que muitos sejam os esforços para se manter o gênero puro, as fronteiras bem demarcadas, a autora lembra que a alteridade, irrevogavelmente, é intrínseca ao próprio “original”, e que é justamente o fato de tantas outras variações terem surgido das *slave narratives* que as mantêm vivas, para muito além de seus enquadramentos temporais e históricos originários.

O legado das *slave narratives* é tão forte que, embora elas tenham sido produzidas em um contexto histórico específico, sua marca é detectada em todos os escritos afro-americanos subsequentes, não apenas naqueles empenhados em reescrever ou traduzir *slave narratives*. (BRODZKI, 2007, p. 67, grifo da autora, tradução nossa).<sup>146</sup>

Se, como afirma a pesquisadora, “todos os escritos afro-americanos subsequentes” trazem consigo algo das primeiras *slaves narratives*, não poderíamos deixar de enquadrar a obra morrisoniana nessa moldura. Além disso, Toni Morrison afirmou em entrevistas (MORRISON, 1993d, p. 103) e ensaios (MORRISON, 1995, p. 85) que lia *slave narratives* para tentar apreender como era a realidade dos escravizados, a fim de poder escrever suas obras de modo a “[...] traduzir o histórico para o pessoal.” (MORRISON, 1993d, p. 103, tradução nossa).<sup>147</sup> Em “The site of memory”<sup>148</sup>, ensaio escrito na mesma época em que concluía seu romance *Beloved*, ela explica que, por mais minuciosamente que os afrodescendentes fugitivos descrevessem suas aventuras rumo à travessia da Linha *Mason-Dixon*, eles nunca entravam em detalhes sobre os castigos físicos, as privações e os abusos sofridos enquanto eram oprimidos nas plantações. Isso acontecia para que as narrativas não

---

<sup>145</sup> Each of these provocative and perturbing texts implicitly and explicitly pushes from a different vantage point, in a different direction, repositioning the limits of genre. Read through the lens of generic translation, they keep in suspense and in suspension the very issues of similarity and difference, inclusion and exclusion, universalism and particularism their intercultural translation inevitably brings to the fore. (BRODZKI, 2007, p. 110).

<sup>146</sup> So strong is the legacy that although slave narratives were produced in a specific historical context, their imprint is detected in *all* subsequent African American writing, not only those engaged in rewriting or translating slave narratives per se. (BRODZKI, 2007, p. 67, grifo da autora).

<sup>147</sup> [...] translate the historical into the personal. (MORRISON, 1993d, p. 103).

<sup>148</sup> Esse ensaio foi proferido por Toni Morrison num ciclo de palestras em 1987 e está inserido no compêndio editado por William Zinsser em 1995, conforme indicado na lista de referências.



“chocassem” o público leitor, que preferia não entrar em contato com as minúcias “desagradáveis” da vida sob a chibata nas grandes fazendas; por isso o tom dos relatos remete quase sempre à bravura, aventura e emoção ao invés de sofrimento e tristeza: “[...] qualquer que fosse o nível de eloquência ou a forma, o gosto popular desencorajava os escritores de se deterem por muito tempo ou com muito cuidado nos detalhes mais sórdidos de sua experiência” (MORRISON, 1995, p. 90, tradução nossa).<sup>149</sup> Assim, em lugar de narrar o chicoteamento ou o abuso sexual, os autores e autoras das *slave narratives* preferiam colocar tais acontecimentos de lado e mudar de assunto utilizando sentenças do tipo: “Fui deixado num estado de desorientação tal que não deve ser descrito [...]” (MORRISON, 1995, p. 90, tradução nossa).<sup>150</sup> De acordo com Morrison (1995, p. 91, tradução nossa): “Ao moldar a experiência para torná-la palatável àqueles que estavam em posição de aliviá-la, eles se calaram sobre muitas coisas e ‘esqueceram’ muitas outras.”<sup>151</sup> A romancista acrescenta que eram justamente os sentimentos de humilhação e sofrimento ocasionados por esses fatos ocultados que ela gostaria de transmitir em seus textos, em particular em *Beloved* (MORRISON, 1993d, p. 103-4). Ao examinar como as *slave narratives* continuam a inspirar a escrita de romances contemporâneos e a redefinir a escravidão como legado histórico e literário, Brodzki (2007, p. 219), afirma que *Beloved* é um exemplo de obra ficcional moderna que, em alguma medida, segue o modelo de *slave narrative*.

Ora, sendo *Jazz* o romance que dá sequência à trilogia iniciada por *Beloved*, impõe-se considerar como Toni Morrison pode ter absorvido e processado em seu texto a forte influência das *slave narratives* e, mais ainda, as possíveis implicações disso nas traduções brasileiras da obra. Não nos referimos a toda a estrutura do romance, pois, conforme investigado no capítulo anterior, vimos que *Jazz* possui características diferentes de uma *neo-slave narrative*, principalmente no que se refere a seus múltiplos focos narrativos; referimo-nos, particularmente, à jornada de Joe e Violet partindo do Sul rumo ao Norte do país, enfrentando diversas etapas até alcançar certa melhora na qualidade de vida, e a vários aspectos da memória cultural do trauma causado pela escravidão nos Estados Unidos contidos em *Jazz*. Nossa intenção ao explorarmos o gênero das *slave narratives* com algum nível de profundidade e toda a

---

<sup>149</sup> [...] whatever the level of eloquence or the form, popular taste discouraged the writers from dwelling too long or too carefully on the more sordid details of their experience. (MORRISON, 1995, p. 90).

<sup>150</sup> I was left in a state of distraction not to be described [...]. (MORRISON, 1995, p. 90).

<sup>151</sup> In shaping the experience to make it palatable to those who were in a position to alleviate it, they were silent about many things, and they "forgot" many other things. (MORRISON, 1995, p. 91).

discussão acerca do gênero revitalizado por traduções transculturais e transnacionais trazida por Bella Brodzki foi a de tentar nos aproximar das origens da literatura afro-americana. Primeiramente porque concordamos com Brodzki (2007, p. 66) quando a pesquisadora explica os benefícios de se analisar como esses relatos foram deslocados, transferidos e transportados de um determinado contexto para outro e como isso ajuda a transformar nossa compreensão da escravidão, atualizando-a e enriquecendo-a. Acreditamos que por meio do trabalho de análise a partir das traduções de *Jazz no Brasil* é possível caminhar na mesma direção e atualizar o entendimento sobre escravidão e suas consequências, que nunca estiveram tão escancaradas tanto na sociedade estadunidense quanto na brasileira. Em segundo lugar, e principalmente, porque consideramos extremamente relevante a ligação que Toni Morrison repetidas vezes declarou possuir com tal gênero literário.

Junto com a lembrança pessoal, a matriz do trabalho que realizo é o desejo de estender, preencher e complementar *slave narratives*. Mas apenas a matriz. O que vem de tudo isso é ditado por outras preocupações, entre elas a própria integridade do romance. (MORRISON, 1995, p. 99, tradução nossa).<sup>152</sup>

Ademais, é igualmente importante salientar nesse contexto o peso que a romancista atribui à memória para sua produção, não somente às suas próprias recordações, mas às de outros indivíduos, sejam eles membros de sua família ou autores das *slave narratives* lidas por ela.

Devo confiar em minhas próprias lembranças. Devo também depender das lembranças dos outros. Assim, a memória pesa muito no que escrevo, em como começo e no que considero significativo. (MORRISON, 1995, p. 91-2, tradução nossa).<sup>153</sup>

Brodzki (2007, p. 68) menciona as discussões em meio à sociedade estadunidense que consideram a escravidão um elemento chave para o entendimento de parte da identidade nacional, explicando que o país, ao invés de seguir noutro caminho, deu

---

<sup>152</sup> Along with personal recollection, the matrix of the work I do is the wish to extend, fill in and complement slave autobiographical narratives. But only the matrix. What comes of all that is dictated by other concerns, not least among them the novel's own integrity. (MORRISON, 1995, p. 99).

<sup>153</sup> I must trust my own recollections. I must also depend on the recollections of others. Thus memory weighs heavily in what I write, in how I begin and in what I find to be significant. (MORRISON, 1995, p. 91-2).

continuidade ao projeto escravocrata europeu, estendendo e aperfeiçoando as relações de dominação dos afrodescendentes. Para a autora, as *slave narratives*

[...] representam modos e forjam modelos de subjetividade e identidade negra nos contextos mais desafiadores. Testemunhos de transplante, brutalização e escravidão de negros por aqueles que resistiram, sobreviveram e, não por acaso, conseguiram obter acesso a redes cruciais de publicação, baseiam-se na capacidade de um narrador individual de representar, defender e dar suporte àqueles cujas vozes foram silenciadas, mas cujas histórias estão entrelaçadas com as narrativas de outros. (BRODZKI, 2007, p. 69, tradução nossa).<sup>154</sup>

Visualizamos, assim, uma conexão entre construção da identidade afro-americana, memória individual e memória cultural na escrita de Toni Morrison; por meio da tradução de suas obras todos esses elementos foram e podem continuar sendo disseminados pelo mundo. Por todas essas razões, não convém perdermos de vista o tema das *slave narratives*, nem deixar de lado as reflexões suscitadas em torno delas por Bella Brodzki: como esperamos ter mostrado, *Jazz* traz em sua composição muito do legado formal e simbólico dessas narrativas.

### 3.3 O TRADUTOR COMO MEMORIALISTA: MAIS UMA TAREFA?

"Scenes of inheritance", o terceiro capítulo do estudo de Bella Brodzki, concentra-se nos processos de transmissão intergeracional e troca intercultural concebidos como atos tradutórios. Nele, a autora destaca a representação do trauma como uma forma de tradução em uma época em que os meios de comunicação passam por constante diversificação midiática e tecnológica, uma preocupação que se estende, na verdade, ao longo de toda a sua pesquisa. Pautando-se pela ideia de "sobrevida" gerada por meio da tradução do texto-fonte – conforme Benjamin propõe em *The task of the translator* –, Brodzki analisa duas publicações: o livro de memórias de um sobrevivente francês do Holocausto, escrito por Claude Morhange-Begue, *Chamberet: recollections from an ordinary childhood* (1987) e o romance nigeriano de T. Obinkaram Echewa, *I saw the sky catch fire* (1992).

---

<sup>154</sup> [...] enact modes and forge models of black subjectivity and identity in the most challenging of contexts. Testimonials to the transplantation, brutalization, and enslavement of black people by those who endured, survived, and, not incidentally, managed to gain access to crucial networks of publication, they are predicated on an individual narrator's capacity to represent, stand for, and stand in for those whose voices have been silenced, but whose stories are interwoven with the narratives of others. (BRODZKI, 2007, p. 69).

Apontando dois aspectos que estabelecem a relação entre tradução e sobrevida do texto de partida – proposta por Walter Benjamin e explorada mais tarde por Jacques Derrida – Brodzki destaca: primeiro, o texto-fonte é reavivado por meio e por causa de sua tradução; segundo, texto de partida e texto de chegada são vinculados por uma ligação mútua de reinvidicação e dívida.

Embora a tradução deva sua existência ao original, ele também ganha algo, torna-se mais do que ele próprio em virtude de ser traduzido; ambos precisam um do outro para preencher espaços que, de outra forma, permaneceriam no reino das imagens, desarticulados e sem significado. (BRODZKI, 2007, p. 124, tradução nossa).<sup>155</sup>

Propondo-se a refletir sobre os escritos benjaminianos, em especial acerca das questões da linguagem e da tradução em *The task of the translator* (“Die Aufgabe des Übersetzers”), Jacques Derrida observa que o termo *Aufgabe* remete às noções de dever, missão, tarefa, problema, devolução e restituição; mas que esse *Aufgabe* não seria da língua nem da tradução, e sim de seu sujeito – o tradutor, o qual teria sido indicado por Benjamin como alguém que receberia um espólio em forma de encargo, de obrigação para com o “original”.

Benjamin não fala da tarefa ou do problema da tradução. Ele nomeia o sujeito da tradução como sujeito endividado, obrigado por um dever, já em situação de herdeiro, inscrito como sobrevivente dentro de uma genealogia, como sobrevivente ou agente de sobrevida. (DERRIDA, 2002, p. 33).<sup>156</sup>

Avançando em sua leitura dos argumentos benjaminianos, Derrida se questiona do seguinte modo:

O tradutor seria assim um receptor endividado, submetido ao dom e ao dado de um original? De forma alguma. Por diversas razões, entre as quais a que se segue: o elo ou a obrigação da dívida não passa entre um doador e um donatário, mas entre dois textos (duas “produções” ou duas “criações”). (DERRIDA, 2002, p. 33)

O filósofo chega à conclusão de que a tradução será sempre um suplemento, um acréscimo que nunca complementarmente integralmente o texto-fonte, visto que este

<sup>155</sup> Although the translation owes its existence to the original, it also gains something, becomes more than itself by virtue of its being translated; both need each other to fill in spaces that would otherwise remain in the realm of images, unarticulated and unsignified. (BRODZKI, 2007, p. 124).

<sup>156</sup> O autor da versão em inglês de *Des Tours de Babel*, Joseph F. Graham, reconhece as limitações de sua tradução na nota que se segue ao texto traduzido. Há estudos (CARRERES, 2008) que discutem tais limitações e por essa razão, decidimos recorrer à tradução do texto para a língua portuguesa.

último é irreparavelmente “incompleto”. Daí estarem tradução e “original” sempre ligados por uma dívida recíproca. Sobre isso, Bella Brodzki afirma:

Somente por ser considerado digno de tradução é que um texto pode ter garantias de que continuará a viver fora de seus próprios contextos: sua capacidade de ser traduzido é um sinal de seu significado estético e político. Assim, o original está em dívida com sua futura tradução. O tradutor, como herdeiro, está em dívida com o original porque ele impõe a tarefa que o tradutor deve tentar realizar: o tradutor assume uma responsabilidade pela sobrevivência do original assumindo essa tarefa, respondendo à sua reivindicação, no entanto, [...], não sem reservas ou re-visão. (BRODZKI, 2007, p. 145-6, tradução nossa).<sup>157</sup>

O elo subjacente a toda associação entre o texto de partida e o de chegada começa a aparecer de forma cada vez mais complexa e imbricada: o tradutor e o autor, ou melhor, suas respectivas criações, já não são vistas numa ligação de dependência unilateral e sim num contrato que as implica mutuamente. Essa noção permite que o vínculo de dependência tradicionalmente aplicado à tradução no que se refere à produção “original” seja invertido por Derrida.

[...] todo tradutor está em posição de falar *da* tradução, em um lugar que é tudo menos segundo ou secundário. Pois se a estrutura do original é marcada pela exigência de ser traduzido, é que, fazendo disso a lei, o original começa por endividar-se *também* em relação ao tradutor. O original é o primeiro devedor, o primeiro demandador, ele começa por faltar – e por lastimar após a tradução. (DERRIDA, 2002, p. 40, grifos do autor).

É por essa razão que, para Derrida, quando o material de partida é traduzido, ele é revivido ou rejuvenescido por uma injeção de alteridade e consegue, desse modo, viver para além dos meios que existiam no momento de sua criação. Assim, traduzir é legar àqueles que vêm depois e a outros espaços. Por consequência, temos também implicada aí a transmissão da memória cultural, que leva, por sua vez, à sobrevivência da memória cultural do trauma, bem como sua disseminação multidirecional, nos termos de Michael Rothberg. A tradução, portanto, seria um processo que estende a vida do texto-fonte mediante uma espécie de “outrificação”

---

<sup>157</sup> Only by being deemed worthy of translation can a text be assured of living on outside of its own contexts: its capacity to be translated is a sign of its aesthetic and political significance. Thus, the original is indebted to its future translation. The translator, as an inheritor, is indebted to the original because it imposes the task the translator must try to fulfill: the translator assumes a responsibility for the survival of the original by taking on that task, by responding to its claim, though, [...], not without reservations or re-vision. (BRODZKI, 2007, p. 145-6).

que acontece durante o ato tradutório. Logo, podemos apreender um pouco do que representa o título do estudo de Bella Brodzki:

[...] todos os esforços para organizar o poder subversivo e transformador da tradução para servir a um ou outro interesse são inúteis e equivocados: a tradução serve a todos os interesses. Mas como a tradução nunca é final ou autoritária, assim como o original não era, ela nada promete senão uma outra chance, ainda um outro caminho: porque as palavras continuam, mas nada permanece. Qualquer que seja a posição ou status de alguém, a ordem atual de interpretação, o estado das coisas, o arranjo dos ossos ainda cederá – para o bem e para o mal – à alteridade e à mudança. (BRODZKI, 2007, p. 189, tradução nossa).<sup>158</sup>

Assim, entendemos o que propõe Benjamin (1996, p. 254) quando afirma que o “original” ganha sobrevida ou “pervivência” por intermédio da tradução. Ao ilustrar seu escrito com a metáfora da tangente (a tradução) que encosta na circunferência (o “original”), o escritor alemão afirma que o ponto de contato entre as linhas não limita o ato tradutório dentro da língua-alvo.

[...] uma tradução toca o original levemente e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido, depois disso continua seguindo seu próprio curso, de acordo com as leis da fidelidade na liberdade do fluxo linguístico. (BENJAMIN, 1996, p. 261, tradução nossa).<sup>159</sup>

No caso da tradução de construções narrativas que se referem às grandes catástrofes sociais, bem como suas recordações, as marcas coaguladas das tragédias tanto instigam quanto compelem o tradutor a desempenhar novas tarefas, como por exemplo, a função de agente da memória – quando, não raras vezes, feridas ainda abertas em diferentes partes do globo devem, urgem ser traduzidas.

[...] cada geração reescreve suas relações com o passado na esperança de inscrever um futuro, [...] traduzir e ser traduzido significa ser salvo do esquecimento. [...] Os processos temporais e espaciais entrecruzados da tradução subscrevem atos de transmissão intergeracional, operando como o

---

<sup>158</sup> [...] all efforts to marshal the subversive and transformative power of translation to serve one interest or another are futile and misplaced: translation serves every interest. But because translation is never final or authoritative, just as the original was not, it promises nothing but another chance, the promise of yet another way: for words continue but nothing remains. Whatever one's position or status, the current order of interpretation, the state of things, the arrangement of the bones will yet yield – for better and for worse – to otherness and change. (BRODZKI, 2007, p. 189).

<sup>159</sup> [...] a translation touches the original lightly and only at the infinitely small point of the sense, thereupon pursuing its own course according to the laws of fidelity in the freedom of linguistic flux. (BENJAMIN, 1996, p. 261).



meio crucial pelo qual as narrativas ameaçadas sejam transmitidas, recebidas e sobrevivam na memória. (BRODZKI, 2007, p. 145, tradução nossa).<sup>160</sup>

É nesta direção, porém mais focada nos resultados da prática tradutória, que esta tese pretende destacar não só a figura chave do tradutor como memorialista, mas também a atividade da tradução, em sentido amplo, como um *medium* de memória. Traduzir, desse ponto de vista, é ampliar as possibilidades de memória formativa e de disseminação de uma determinada memória cultural em outras línguas e sociedades. Percebe-se, entretanto, que nem tradutor nem atividade tradutória têm sido alvos de pesquisas mais aprofundadas e sistemáticas nesse sentido; mesmo Brodzki, na importante obra que nos serve de base, não se atém a um só estudo de caso que considere mais cuidadosamente a atividade tradutória *como* memória. Conforme já observamos no fim do capítulo anterior, os teóricos contemporâneos que se dedicam a estudar memória cultural, memória cultural do trauma e memória multidirecional alegam reiteradas vezes que tais áreas de pesquisa necessitam incorporar as mais variadas memórias em uma grande arena global, de modo que se possam realizar análises e percepções transnacionais. Contudo, esses estudiosos não apontam a atividade tradutória como meio nem instrumento insubstituível para levar esse projeto a se concretizar. Em um trecho do artigo *Tradução: multi(pós-)memória*, escrito pelo professor da Universidade Federal do Paraná, Marcelo Paiva de Souza, vemos

[...] que os encontros e trocas entre diferentes tradições de memória dependem substancialmente do mister do tradutor. Estudos da memória e estudos da tradução, contudo, parecem por ora subestimar tais problemas. A despeito de recorrerem fartamente a literatura traduzida, por exemplo, os estudos da memória em regra ignoram por completo a temática da tradução. E a pesquisa tradutológica, de sua parte, por exemplo nos domínios da história e da crítica da tradução, ainda não se debruçou com diligência e vagar sobre a temática do fazer tradutório como memória. (SOUZA, 2020, p. 357-8).

Nesse sentido, cabe aqui também perguntar: será que o tradutor tem consciência disso? Será que ele está alerta para esse desafio? Recuperando o conceito de memória multidirecional de Michael Rothberg, propomos a seguinte indagação: será que o tradutor está ciente de que já pratica (ou pode praticar) um

---

<sup>160</sup> [...] each generation rewrites its relations with the past in the hopes of inscribing a future, [...] to translate and to be translated is to be saved from oblivion. [...] Translation's intersecting temporal and spatial processes underwrite acts of intergenerational transmission, operating as the crucial means by which imperiled narratives are passed down, received, and survive in memory. (BRODZKI, 2007, p. 145).

exercício de multidirecionalidade de memória, pelo fato de ele próprio estar num outro contexto quando dá início a uma empreitada tradutória? Quando Rothberg afirma que: “[...] as literaturas nacionais precisam ser lidas ‘em outros continentes’ e em relação a temporalidades não lineares [...]” (ROTHBERG, 2009, p. 321, tradução nossa)<sup>161</sup>, podemos verificar a necessidade de compartilhamento das literaturas entre todas as nações, mas como isso há de se realizar se os leitores não compartilham uma língua única? Sabemos que é a tradução que faz com que leitores que não conseguem ler no idioma em que o texto foi escrito originariamente possam ter acesso a uma diversidade imensa de materiais estrangeiros. Se, conforme afirma Michael Rothberg, as obras literárias locais precisam ser lidas em outros lugares do mundo, isso só poderá acontecer se elas forem traduzidas; se as memórias devem poder se encontrar e ser estudadas em um mosaico de variedade global, só será por meio da tradução que elas se tornarão acessíveis a todos que se interessarem em fazer parte desta grande discussão, podendo o tradutor ser considerado, por essa razão, um ativista da memória.

Concluimos, então, reiterando com Bella Brodzki um entendimento da tradução como forma de fazer sobreviver e circular a memória cultural do trauma histórico. Por intermédio dos textos narrativos examinados pela pesquisadora e das múltiplas articulações feitas entre eles, verificamos em um notável leque de exemplos como os movimentos da memória cultural traumática podem (e poderiam) acontecer, pois uma recordação nunca se reduz somente a uma lembrança isolada, mas consiste sempre em um conjunto de memórias. Todavia, quando a pesquisadora afirma que “A tradução é o estágio em que a linguagem, no seu sentido mais amplo (e às vezes mais selvagem), é chamada a executar, projetar e dispersar o próprio significado de ‘original’, em outro lugar e de outro jeito” (BRODZKI, 2007, p. 72, tradução nossa)<sup>162</sup>, constatamos que ela não se concentra especificamente no ofício do profissional da tradução e nas particularidades de linguagem das obras traduzidas. Ao contrário, conforme assevera Eva Karpinski (2009, p. 840, tradução nossa), Brodzki é “uma comparatista que espera revigorar sua área por meio da tradução”. E, nesse sentido,

---

<sup>161</sup> [...] national literatures need to be read ‘through other continents’ and in relation to nonlinear temporalities [...]. (ROTHBERG, 2009, p. 321).

<sup>162</sup> Translation is the stage on which language in its widest (and sometimes wildest) sense is called upon to perform, project, and disperse the very meaning of “original”, elsewhere and otherwise. (BRODZKI, 2007, p. 72).

desejamos ir além. É justamente do ponto de vista dos Estudos da Tradução que nos propomos abordar aqui a problemática da memória cultural da escravidão em Toni Morrison. A partir do próximo capítulo, o foco de nossa análise se concentrará nos meandros *do fazer tradutório*, nos vários aspectos relevantes para um exame cuidadoso das duas versões brasileiras de *Jazz*. Como cada uma se incumbe das tarefas da “*travelling memory*”?

#### 4 MEMÓRIA CULTURAL DA ESCRAVIDÃO EM JAZZ E A TRADUÇÃO COMO *MEDIUM* DE MEMÓRIA

A tradução de forma geral e a tradução literária desempenham variadas funções: além de constituírem-se como mediadoras entre trocas culturais, assumem papéis econômicos e políticos em meio às atividades comerciais envolvendo os mercados editoriais, além de proporcionar legitimação e reconhecimento a autores e obras (HEILBRON; SAPIRO, 2009, p. 24). Independentemente de qual função exerça, a atividade tradutória nos possibilita visualizar tensões verbais inerentes à obra de partida, situando-se em um espaço dialógico onde considerar o “outro” pressupõe “relação” com ele e não “apropriação”. Como vimos anteriormente, Jacques Derrida argumenta que todo texto-fonte reivindica ser traduzido; José Lambert e Hendrik Van Gorp (2011, p. 215), por sua vez, declaram que abordagens reducionistas em relação à prática tradutória só fazem limitar análises que poderiam englobar uma variedade de aspectos concernentes tanto ao contexto do material de partida quanto ao contexto do material de chegada; já Antoine Berman (1942-1991), crítico literário francês e tradutor de literaturas latino-americanas e alemã, afirma que o texto-fonte é “[...] o lugar de uma luta [...]” (BERMAN, 2002, p. 303). Nessa espécie de arena textual, é interessante observar uma movimentação contínua de busca pelo outro dentro da própria língua que, por conseguinte, desmistifica a noção de estabilidade, de unissonância do texto de partida. Desse modo, o essencial é justamente estarmos atentos a essa procura pela alteridade, sabendo que as possibilidades não são irrefutáveis, nem únicas. Ao mesmo tempo, o próprio trabalho de construção textual do autor já envolve um processo de enfrentamento do outro em busca de sua própria identidade, de uma autenticidade que muitas vezes é difícil de ser traduzida. Esse embate declarado por Berman seria então o duelo que o “original” trava ao solicitar uma tradução e ao resistir a ela, simultaneamente. O teórico afirma: “[...] só o movimento da tradução faz *aparecer* a luta que se desenrolou no original [...]” (BERMAN, 2002, p. 305, grifo do autor).

Considerado um dos mais importantes referenciais teóricos para os Estudos da Tradução na atualidade, Antoine Berman escreveu, em 1984, *L'épreuve de l'étranger* – livro traduzido em 2002 para o português por Maria Emília Pereira Chanut, professora da UNESP, sob o título *A prova do estrangeiro*. Nessa obra, o crítico francês propõe alguns questionamentos muito significativos para a área dos Estudos

da Tradução, contribuindo, entre outras, para as investigações das relações que a prática tradutória assume com a cultura literária em geral: o que é tradução? (2002, p. 15) e qual lugar ocupa a tradução em uma cultura? (2002, p. 15). Além do recorte específico sobre o ato de traduzir, Berman trata de questões mais abrangentes, examinando aspectos ontológicos dessa atividade nas relações com o “estrangeiro”, assim como a problemática do caráter do texto-fonte e da natureza da língua em que ele foi escrito. Acreditamos que nenhuma dessas questões deva ser considerada separadamente de uma análise do universo cultural ao qual pertence o tradutor; por isso, buscaremos destacar alguns tópicos socioculturais e literários abordados pelas teorias de Berman.

Conforme podemos observar por meio do subtítulo de *A prova do estrangeiro*<sup>163</sup>, assim como de sua introdução, a proposta do autor foi a de recuperar o contexto linguístico-literário romântico germânico com o objetivo de estabelecer pontes entre a tradição tradutória dele proveniente e o pensamento tradutório em voga na modernidade. Para ele, as particularidades da teoria da tradução elaborada pelos românticos alemães constituem “[...] em muitos aspectos o solo de uma certa consciência literária e tradutória moderna.” (BERMAN, 2002, p. 40). Nesse cenário tradicional alemão, a tradução foi praticada e assumida como uma atividade de expansão do idioma, responsável pela constituição de um universo linguístico particular (2002, p. 54), pautada sempre pela fidelidade à letra, o que leva a língua-alvo a se abrir à estrangeiridade e à estranheza da língua do texto de partida. Logo, o teórico francês não endossa os métodos de tradução etnocêntricos e defende os procedimentos estrangeirizantes, além de compreender a prática tradutória como uma ação de caráter crítico. Ele argumenta que uma tradução organizada por meio dessa ética da diferença não apaga os vestígios de sua origem e contraria a sólida convicção na hegemonia de determinados textos, línguas, literaturas ou culturas. Essa prática, ou seu autor, busca um espaço de atuação pragmática e discursiva na forma de um ambiente dialógico, no qual os discursos representantes de hegemonias de qualquer tipo (ideológico, religioso, econômico, político, cultural, linguístico ou de gênero, por exemplo) e aqueles provenientes de universos não-dominantes possam entrar num acordo para não verem seus traços identitários e sotaques diminuídos ou restringidos. Ao explorarmos o texto a ser traduzido, é com a língua do outro que nos confrontamos,

---

<sup>163</sup> **A prova do estrangeiro**: cultura e tradução na Alemanha romântica.

com seu contexto cultural e ideológico, sua interação com outros textos, seu momento histórico e social, em suma, todos os sinais individuais e coletivos que vêm gravados no idioma estrangeiro. Dessa maneira, uma teoria da tradução moderna para Berman (2002, p. 43-4, grifo do autor) torna-se um “ato de descentramento criador, consciente de si mesmo” que, ao “refletir sobre si mesma”, estimula “uma *auto-afirmação*” da própria literatura. Esse pensamento já estava presente também em seu artigo intitulado “La traduction et ses discours” (1989), traduzido para a língua portuguesa por Marlova Aseff, em 2009. Neste texto, o pensador afirma:

Reflexão e experiência: eis algumas categorias nas quais a filosofia nunca parou de pensar, [...] e cuja unidade é sempre seu foco de reflexão. Pois quando a experiência volta-se sobre ela mesma para compreender-se e tornar-se mais plenamente “experiência”, ela se torna reflexão. Mais exatamente, a reflexão não é nada mais que tal retorno, que se efetua no âmbito da língua natural. (BERMAN, 2009a, p. 347).

Ao longo de sua produção como crítico, Antoine Berman valoriza a interlocução e a troca entre as línguas e as culturas: um ato de abandono da origem, do semelhante, do familiar; o deslocamento em direção ao outro, do qual surgiria um universo de mestiçagem em que fossem enaltecidas as particularidades e diferenças das culturas e das línguas de cada povo.

No segundo capítulo desta tese defendemos que, conforme Aleida Assmann e Maurice Halbwachs, o exercício da memória cultural perde muito de sua força e intensidade se for empreendido individualmente; além disso, afirmamos que o conceito de memória multidirecional, de acordo com Michael Rothberg, nos leva à necessidade de congregar as memórias culturais de maneira global, possibilitando um encontro transnacional entre elas. Do mesmo modo, conforme pudemos constatar por meio das proposições de Antoine Berman, a tradução também se configura como um esforço de comunicação, que atenta para o outro, para o diverso; uma mediação de diálogos e conversas. Afinal, o mundo precisa de profissionais da tradução e agentes editoriais que se proponham a estabelecer essa ponte para que pessoas que não falam russo possam ler Dostoiévski ou Tolstoi; para pessoas que não entendem um determinado idioma consigam assistir a uma palestra internacional; para que pessoas que não vivenciaram episódios trágicos da História da humanidade possam pelo menos ter acesso à sua memória e evitar cair na cômoda armadilha do inimaginável



a que nos referimos no segundo capítulo deste estudo<sup>164</sup>. Por acreditarmos que a prática tradutória seja capaz de integrar a pluralidade social dos pensamentos, que ela se constitui em um processo de (re)construção de identidades, julgamos que tal atividade contribui decisivamente para a disseminação da memória cultural em âmbito globalizado.

Todavia, sabemos que o texto traduzido passa por inúmeras instâncias antes de chegar às mãos do público-alvo e não é resultado somente do exercício do profissional da tradução, mas sim do trabalho de um conjunto de agentes que é mais complexo do que a maioria das pessoas imagina. A partir de uma perspectiva sociológica, Johan Heilbron e Gisèle Sapiro, entre outros pesquisadores, afirmam ser imprescindível considerar quatro aspectos fundamentais para se compreender os encadeamentos, entraves e papéis das traduções, bem como suas agências e agentes. Esses aspectos são: a) o espaço de intercâmbio cultural internacional; b) as exigências político-econômicas que permeiam tais intercâmbios; c) os agentes responsáveis pelas intermediações e d) os procedimentos de importação e recepção de traduções no país de chegada. (HEILBRON; SAPIRO, 2009, p. 16). Quando se considera o espaço de intercâmbio cultural internacional, os pesquisadores asseveram que a tradução é ladeada por relações hierárquicas e de poder entre as nações e seus respectivos idiomas. Tais relações podem ser de caráter político, econômico e cultural; já as relações culturais podem acontecer entre comunidades linguísticas que medem forças de dois modos: devido ao número de falantes primários e secundários do idioma ou devido à expressividade do capital simbólico acumulado pelas comunidades. Por essa razão, Heilbron e Sapiro (2009, p. 17) atestam: “Enquanto os países dominantes ‘exportam’ largamente seus produtos culturais e traduzem pouco em sua língua, os países dominados ‘exportam’ pouco e ‘importam’ muitos livros estrangeiros, notadamente pela tradução [...]”. Por conseguinte, a distribuição do capital literário no espaço internacional, marcada por disputas pela legitimidade e pelo poder de consagração, é inevitavelmente assimétrica, ou seja, o prestígio e o valor atribuído à tradição literária de um idioma não dependem somente das qualidades imanentes das obras (sua antiguidade, o refinamento de sua poesia, o requinte das formas literárias e dos padrões dessa língua). Assim, a estrutura do campo literário internacional, bem como o capital linguístico-literário de cada nação e

---

<sup>164</sup> Ver página 50.

os resultados ligados às traduções e à quantidade de traduções produzidas em determinado país situam a tradução como uma operação desigual envolta por relações de dominação e não como um processo isento e de mão única que parte da língua-fonte para a língua-alvo pura e simplesmente. Nesse sentido, os autores explicam que

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

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

A recepção é em parte determinada pelas representações da cultura de origem e do estatuto (majoritário ou minoritário) da língua. Os receptores as reinterpretam em função dos desafios próprios do campo de recepção. As obras traduzidas podem ser apropriadas de maneiras diversas e por vezes

contraditórias, em função dos desafios próprios ao campo intelectual de recepção. (HEILBRON; SAPIRO, 2009, p. 24).

Sendo assim, dedicaremos este quarto capítulo a explorar as duas traduções do romance *Jazz* por ora publicadas no Brasil, com o objetivo de elucidar e discutir como a prática tradutória, impulsionada pelo mercado editorial e livreiro, desempenha a função de disseminar parte da memória cultural da escravidão estadunidense no polo receptor brasileiro. Nossa intenção é verificar o embricamento entre memória cultural da escravidão estadunidense e construção ficcional em ambas as versões da obra em língua portuguesa, considerando as especificidades da linguagem e os demais traços distintivos de cada empreitada tradutória (características materiais das duas edições, paratextos etc.). Conforme registramos no item 1.3 de nossa Introdução, de acordo com pesquisa realizada em primeiro de julho de 2020 e atualizada em 21 de fevereiro de 2021 no portal *Index Translationum*, iniciativa da UNESCO de reunir informações sobre livros traduzidos mundialmente, *Jazz* já foi traduzido para ao menos vinte e um países, sendo a Alemanha o país que mais o retraduziu, contando com seis volumes diferentes; o Brasil, por sua vez, conta com duas edições: uma de 1992, traduzida por Evelyn Kay Massaro e publicada pela editora Best Seller, e outra de 2009, traduzida por José Rubens Siqueira e publicada pela editora Companhia das Letras (UNESCO, 2020, não paginado). Vindas a lume com um intervalo de tempo de mais de quinze anos entre uma e outra, como se lidou nelas com a questão da transmissão da memória cultural? Assim, inicialmente, traçaremos um panorama geral das publicações da obra morrisoniana pelas editoras Best Seller e Companhia das Letras, apresentaremos os dados biográficos dos tradutores e uma perspectiva comparativa entre os paratextos das duas traduções. Na sequência, apresentaremos um histórico sobre como os processos de abolição e miscigenação moldaram o preconceito linguístico nos Estados Unidos, o que nos levará a conhecer mais a fundo questões relacionadas ao *African American Vernacular English* (AAVE), dialeto falado pela comunidade afrodescendente no país. Conheceremos, ainda, as diferenças entre os dois contextos socioculturais e de que maneira preconceito e racismo permeiam o polo receptor brasileiro. Faremos, então, uma análise intrínseca das traduções brasileiras de *Jazz*, analisando as soluções adotadas pelos tradutores em relação ao dialeto *African American Vernacular English* (AAVE), pautando-nos por pesquisas especializadas sobre essas particularidades linguísticas do texto-fonte. Por último, nos concentraremos em questões relacionadas

à função memorativa do gênero musical *jazz*, dando foco ao aspecto sociocultural atribuído a ele desde o período colonial escravagista e de que forma essa caracterização está (ou não) presente nas traduções publicadas.

Ao abrir o foco de nossas análises, objetivamos: a) considerar a figura dos tradutores como agentes de criação e de crítica e b) realizar uma leitura minuciosa da forma do texto traduzido, que é autônomo e possui densidade própria, pautando-nos pelo modelo de crítica da tradução proposto por Antoine Berman e pelo esquema de descrição de traduções proposto por José Labert e Hendrik Van Gorp. Pretendemos levar a cabo um estudo acerca da tarefa tradutória que evite uma visão estreita do fenômeno e privilegie uma abordagem abrangente de algo que sabemos ser multifacetado e extremamente complexo.

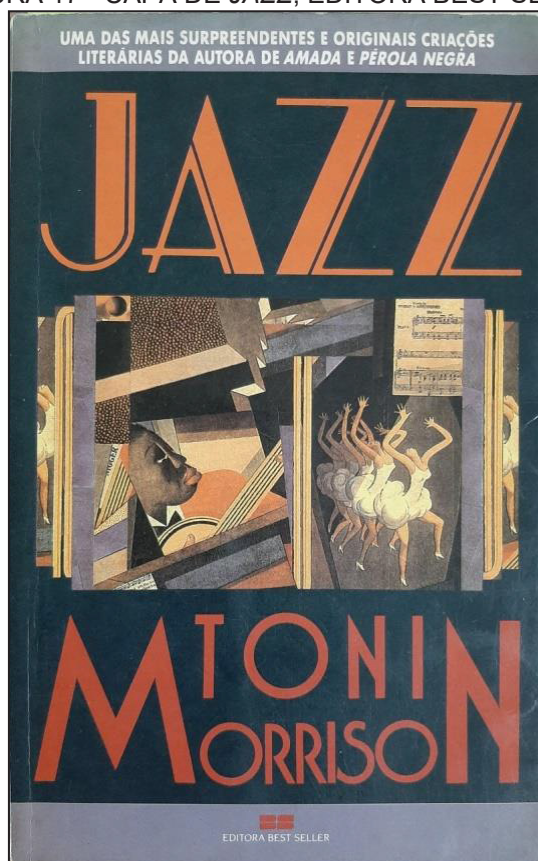
#### 4.1 JAZZ E AS TRADUÇÕES DE TONI MORRISON NA EDITORA BEST SELLER

Em 1992, a editora Best Seller lançou *Jazz* com a seguinte referência na parte superior da capa: “Uma das mais surpreendentes e originais criações literárias da autora de *Amada* e *Pérola Negra*”, o que aponta para aspectos de estratégia editorial, já que as duas obras citadas também foram publicadas pela Best Seller: *Amada*, em 1989 (traduzida por Massaro), e *Pérola Negra*, em 1987 (traduzida por Augusto Meyer Filho). Em seguida vem o título da obra, grafado em letras maiores que as do nome “Toni Morrison”; a disposição gráfica do nome da autora aliada ao efeito do título, que lembra um letreiro luminoso comum em clubes de *jazz*, parece configurar um cartaz que anuncia a apresentação da noite, remetendo aos anos de ouro do *jazz*. Entre o título do romance e o nome da autora há uma ilustração que contém, sobre um fundo preto, a imagem de um músico negro tocando banjo (remetendo ao grupo social que está ligado à origem e ao desenvolvimento do *jazz*), um grupo de cinco bailarinas brancas num palco iluminado dançando, ao que tudo indica, *Charleston* (sugerindo como essa música é apresentada ao público, sua aura vibrante, festiva) e uma partitura musical. É possível também observar a geometria quebrada nos traços das ilustrações, própria da arte cubista, sugerindo uma possível correspondência artística, um certo paralelismo estético entre a modernidade musical da linguagem do *jazz* e a modernidade plástica do cubismo. No livro *The art of jazz*, Alyn Sipton afirma que tanto o cubismo de Pablo Picasso quanto o neoplasticismo de Theo Van Doesburg e Piet Mondrian ganharam inspirações vindas, em alguma medida, do ritmo do *jazz*:

Os artistas tentavam representar – com vários graus de realismo – a experiência de testemunhar o jazz sendo tocado, ou tentavam abstrair os sons em um gráfico equivalente ao próprio jazz. [...] Picasso, que pintou músicos como em *The Man with the Blue Guitar*, durante suas fases azul e rosa no início dos anos 1900, combinou elementos das imagens afro-americanas em sua própria estética visual. [...] Van Doesburg e Mondrian continuariam a produzir imagens amplamente copiadas que estavam inexoravelmente ligadas ao *ragtime* tocado no piano e ao *boogie-woogie*. (SHIPTON, 2020, p. 30, tradução nossa).<sup>165</sup>

O autor da capa não é identificado na ficha catalográfica e em nenhuma outra parte do livro, mas pode-se verificar a complexidade dos elementos plásticos nela dispostos: em conjunto, eles remetem ao universo musical, criando uma espécie de equivalente visual do título; em detalhe, cada aspecto sugere a sonoridade e o movimento do gênero musical *jazz*.

FIGURA 17 - CAPA DE JAZZ, EDITORA BEST SELLER



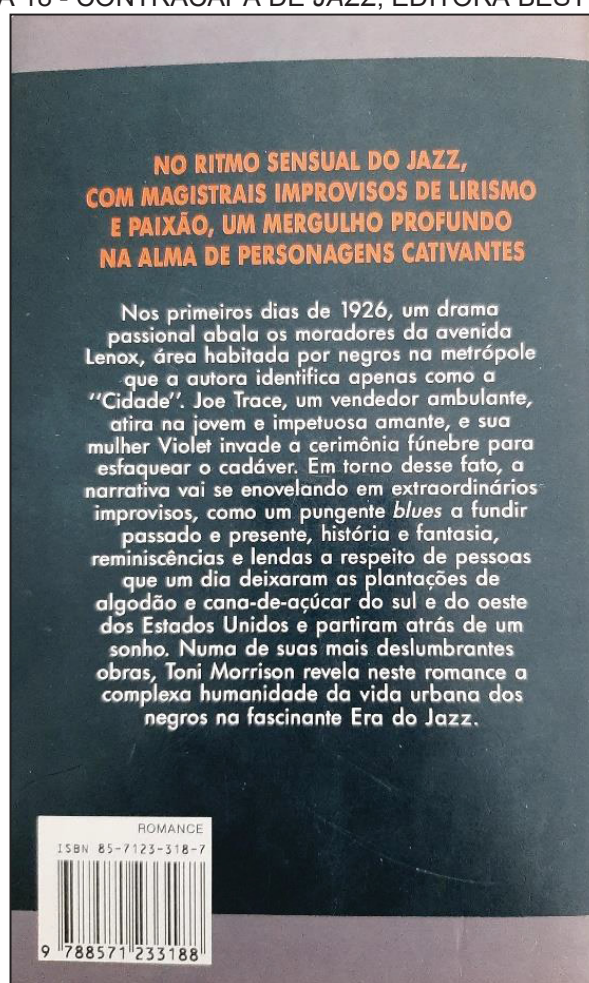
FONTE: A autora (2021).

<sup>165</sup> Artists attempted either to represent – with varying degrees of realism – the experience of witnessing jazz being played, or to abstract the sounds into a graphic equivalent to jazz itself. [...] Picasso, who had painted musicians such as *The Man with the Blue Guitar* during his Blue and Rose periods of the early 1900s, combined elements of African American imagery into his own visual aesthetic. [...] Van Doesburg and Mondrian would go on to produce a widely imitated imagery that was inexorably bound up with piano ragtime and boogie-woogie. (SHIPTON, 2020, p. 30).



A contracapa também conta com um fundo preto e apresenta um resumo do enredo dando ênfase à migração dos afrodescendentes para o Norte do país e à Era do *Jazz*.

FIGURA 18 - CONTRACAPA DE *JAZZ*, EDITORA BEST SELLER

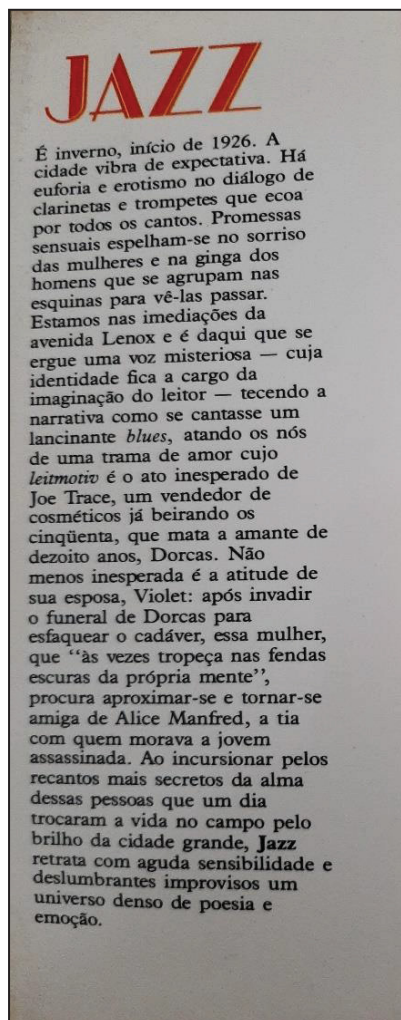


FONTE: A autora (2021).

O texto da orelha da capa não está assinado e dá grande destaque aos vocábulos que se relacionam ao título: "clarinetas, trompetes, ginga, improvisos". A orelha da contracapa traz uma foto da autora em preto e branco, uma breve biografia, além da informação de que ela foi "premiada com o Pulitzer para ficção em 1988 com seu romance *Amada*". É dado novo destaque para outras obras de Morrison publicadas pela editora, com o acréscimo de uma referência a *A canção de Solomon* (traduzida por Evelyn Kay Massaro, em 1988).

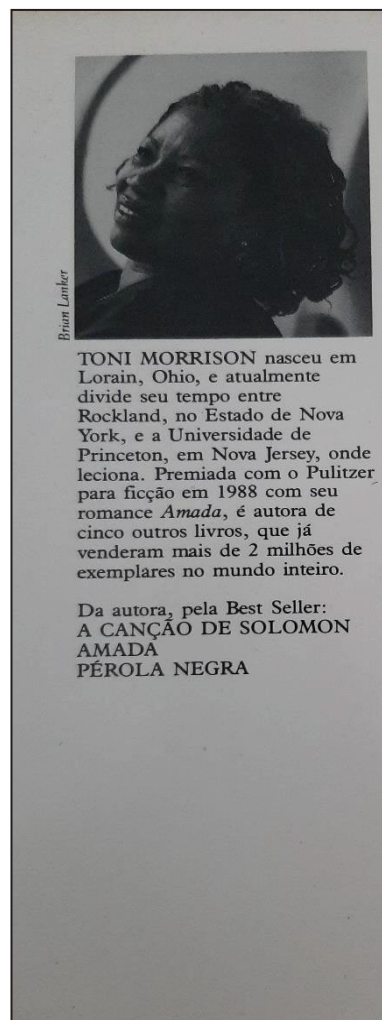


FIGURA 19 - ORELHA DA CAPA DE JAZZ, EDITORA BEST SELLER



FONTE: A autora (2021).

FIGURA 20 - ORELHA DA CONTRACAPA DE JAZZ, EDITORA BEST SELLER



FONTE: A autora (2021).

De acordo com nossas pesquisas, não houve mudança de capa ou formato nas reimpressões do livro. Um elemento especialmente importante para esta tese: não há nenhuma nota da tradutora nem do editor na edição de *Jazz* publicada pela Best Seller. Além disso, chamamos a atenção para outro dado muito importante. Em 2004, Toni Morrison escreveu um prefácio para a reedição do romance pela editora Vintage Books, uma divisão do Grupo Random House. Publicada mais de dez anos antes do aparecimento desse texto, a edição brasileira de *Jazz* da Best Seller não pôde contar com tal paratexto traduzido, o que veio a ser uma das diferenças da nova tradução do romance publicada posteriormente pela Companhia das Letras, conforme será examinado mais adiante neste estudo.

A Best Seller foi fundada em 1986 e no ano de 2006 foi incorporada ao Grupo Editorial Record. No *site* do grupo a informação disponível atualmente é que seus lançamentos têm se dado no campo da autoajuda, com foco em temas relacionados ao crescimento pessoal e profissional, passando “[...] pelas mais diversas áreas de finanças, liderança, marketing, estilo de vida, saúde, relacionamento, moda e educação.” (GRUPO EDITORIAL RECORD, 2020, não paginado). Além desses gêneros, há referência à edição de biografias. Contudo, quando se faz uma busca por títulos de Toni Morrison, não aparecem resultados, o que se explica, muito provavelmente, pelo fato de que a Companhia das Letras detém os direitos autorais da obra de Toni Morrison no Brasil hodiernamente (SILVA, 2020, p. 1003). Em suma, a editora Best Seller tem quatro romances de Toni Morrison traduzidos para a língua portuguesa no Brasil, os quais elencamos por ordem de publicação das traduções, a seguir:

TABELA 3 - ROMANCES DE TONI MORRISON TRADUZIDOS PELA BEST SELLER

Título original / Título traduzido	Primeira publicação nos EUA	Publicação da tradução no Brasil	Tradutor(a)
<i>Tar baby / Pérola negra</i>	1981	1987	Augusto Meyer Filho
<i>Song of Solomon / A canção de Solomon</i>	1977	1988	Evelyn Kay Massaro
<i>Beloved / Amada</i>	1987	1989	Evelyn Kay Massaro
<i>Jazz / Jazz</i>	1992	1992	Evelyn Kay Massaro

FONTE: A autora (2020).

Por um lado, o projeto editorial de traduzir a escritora estadunidense pode parecer limitado em certa medida, visto que mais dois romances morrisonianos foram lançados após *Jazz*, antes da incorporação da Best Seller pelo Grupo Record, e não foram traduzidos pela empresa (para não mencionar, além disso, os dois primeiros romances da autora – *The bluest eye* e *Sula* – tampouco publicados). Por outro lado, não podemos desconsiderar o fato de que a editora foi pioneira em traduzir a obra morrisoniana no Brasil, abrindo caminho para a visibilidade da romancista e de sua escrita no país, com intenso fluxo de publicações durante certo período, lançando quatro títulos em seis anos.

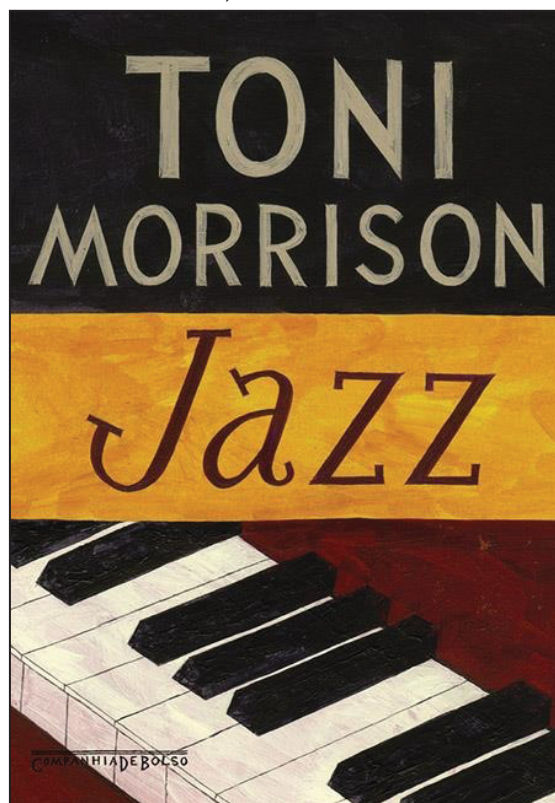
Além de traduzir *Beloved* pela Best Seller, Evelyn Kay Massaro teve essa mesma tradução republicada em uma edição de capa dura pela editora Círculo do Livro, em 1993. Formada em História Natural pela USP em 1959, Massaro seguiu carreira na área da tradução e, a partir de 1992, assinou a versão de mais de trinta

publicações em diversas editoras e áreas, como por exemplo: ficção, autoajuda, culinária, entre outras. Essas informações foram retiradas de portais de venda de livros na *internet*, pois – salvo engano – não encontramos uma fonte onde seus trabalhos estejam compilados. Tentamos fazer contato com ela por meio de uma rede social em outubro de 2020 e de outras formas em 2021, mas infelizmente não obtivemos resposta até o momento.

#### 4.2 JAZZ E AS TRADUÇÕES DE TONI MORRISON NA EDITORA COMPANHIA DAS LETRAS

Quanto à tradução de *Jazz* publicada pela editora Companhia das Letras em 2009, sua capa (arte idealizada pelo ilustrador Jeff Fisher) traz o nome da autora em destaque na parte superior sobre um fundo escuro e o título em seguida, grafado em outro estilo de fonte sobre um fundo mais claro (ao contrário da capa da Best Seller, na qual observamos o destaque sendo dado ao título, que vem por primeiro). Abaixo está o desenho das teclas de um piano (um dos instrumentos utilizados pelas bandas de *jazz*) e a indicação de que o livro faz parte da coleção Companhia de Bolso.

FIGURA 21 - CAPA DE JAZZ, EDITORA COMPANHIA DAS LETRAS

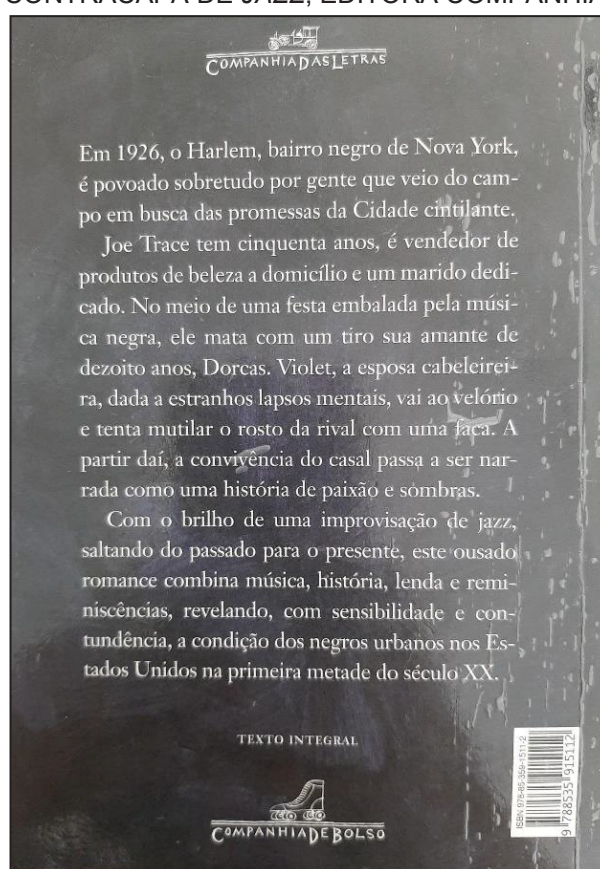


FONTE: GRUPO COMPANHIA DAS LETRAS (2020a).

Em comparação com a capa da editora Best Seller, verificamos menos componentes ilustrativos e nenhuma referência à autora ou a alguma de suas obras anteriormente publicadas pela Companhia das Letras; isso se deve ao formato desta edição, sobre o qual falaremos mais detalhadamente a seguir.

A contracapa mostra um resumo do enredo da obra, fazendo referência ao “brilho de uma improvisação de jazz” e esclarece que o volume contém o texto integral da edição de partida.

FIGURA 22 - CONTRACAPA DE JAZZ, EDITORA COMPANHIA DAS LETRAS



FONTE: A autora (2021).

Nesta publicação não há orelhas, porém consta um resumo da biografia de Toni Morrison no fim do volume, além da lista de seis romances da autora publicadas pela editora até aquela data. Existem dez notas do tradutor<sup>166</sup> com explicação de referências culturais e a tradução de títulos ou trechos de músicas citadas durante a

<sup>166</sup> Essas dez notas serão examinadas mais adiante.

narrativa. De acordo com nossas pesquisas, não houve mudança de capa ou formato nas reimpressões do livro.

Fundada também em 1986, a editora Companhia das Letras publicou – além de oito romances de Toni Morrison – as obras ensaísticas *A fonte da autoestima* (2020) e *A origem dos outros* (2019), além do infantil *Quem leva a melhor?* (2008). Em 2011, a editora britânica Penguin Books adquiriu quarenta e cinco por cento das ações da Companhia das Letras, situada em São Paulo. Da junção da empresa paulista com a carioca Objetiva, em 2015, nasceria o Grupo Companhia das Letras, que, segundo informações retiradas de seu *site*, possui dezesseis selos sob seu organograma, dentre os quais: Companhia de Mesa, dedicado a publicações de temas culinários e relacionados a bebidas; Companhia das Letrinhas, dedicado à literatura infanto-juvenil; Breve Companhia, que centraliza os títulos no formato e-book; e Companhia de Bolso, selo criado em 2005 para veicular livros no formato de 12,5 cm X 18 cm, entre outros. (GRUPO COMPANHIA DAS LETRAS, 2020b, não paginado).

Em um estudo apresentado em 2015, no XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, o pesquisador da USP Willian Eduardo Righini de Souza (2015, p. 4) constatou que até 2013, ou seja, oito anos após sua criação, o selo Companhia de Bolso havia colocado no mercado uma média de dois livros por mês. Atualmente, sete anos após a divulgação dessa estatística, de acordo com pesquisa realizada no *site* do grupo, o selo conta com 217 títulos e atinge a média de um lançamento por mês, demonstrando, portanto, uma queda no índice de publicações, certamente relacionada às crises econômicas dos últimos anos. Segundo William de Souza, as obras editadas pela Companhia de Bolso não são inéditas, já que muitas delas são reimpressões de trabalhos já veiculados em outros formatos pela Companhia das Letras; outras ainda foram publicadas no país por um grupo concorrente, como é o caso de *Jazz*, que já havia sido lançado dezessete anos antes pela Best Seller. É importante ressaltar que, ao contrário do que muitos podem achar, o conteúdo dos exemplares de bolso da editora é o mesmo dos livros em formatos tradicionais, ou seja, incluem notas e anexos (há sempre a menção “Texto integral” na contracapa). O que os torna diferentes são uma breve biografia do autor ao fim do texto (que na versão tradicional é apresentada na orelha da contracapa), além de uma lista de divulgação de outros títulos da coleção. Logo, os exemplares publicados sob o selo da Companhia de Bolso, além de serem impressos em formato menor, não apresentam orelhas, características que indicam a intenção de oferecer uma coleção



mais acessível do ponto de vista financeiro. William de Souza também explica que uma obra pode vir a ser relançada em formato de bolso se tiver obtido bons índices de venda em formato maior inicialmente, mas que, por alguma razão, apresente queda nas vendas com o passar do tempo. O pesquisador acrescenta que as capas são idealizadas por Jeff Fisher, desenhista de origem australiana que reside na França desde 1993 e ilustra todas as capas manualmente, dispensando o uso de tecnologia. Vencedor de várias premiações, suas produções já divulgaram no Brasil, por exemplo, a Festa Literária de Parati (FLIP). A disposição dos elementos nas capas segue o mesmo estilo na maioria das vezes, além das contracapas serem sempre monocromáticas – aspectos que integram um projeto de continuidade entre os exemplares, proporcionando uma identidade visual às publicações do selo. Por essas razões, seria possível afirmar que essa espécie de padronização gráfica – que não possui a variedade presente em outras obras ilustradas por Jeff Fischer para os demais selos do grupo – é consequência de uma coleção que visa custar pouco ao consumidor, e que exclui elementos que certamente representariam seu encarecimento. Ao mesmo tempo, conforme William de Souza, é plausível afirmar que a Companhia das Letras se preocupa em manter um padrão gráfico-editorial elevado mesmo para as tiragens de preço popular, visto que escala um desenhista conceituado para ilustrar todas as capas. O romance é o gênero mais publicado pela Companhia de Bolso e, ainda de acordo com o pesquisador da USP, os lançamentos do selo são dedicados a leitores que possuem um grau de instrução mais alto. Com relação ao valor dos exemplares, ele faz a seguinte comparação:

Se, por um lado, os preços dos livros de bolso da Companhia das Letras são mais altos que de diversas outras coleções do setor, por outro, eles são os mais acessíveis de todos os selos da editora. Como a Companhia privilegia materiais de qualidade, projeto gráfico-editorial que se destaca e uma forte publicidade, suas edições, por conseguinte, possuem um preço final mais elevado. (SOUZA, 2015, p. 13).

Listamos a seguir as publicações dos romances de Toni Morrison pela Companhia das Letras e, para melhor visualização, novamente optamos por uma tabela classificada por ordem de lançamento das traduções:



TABELA 4 - ROMANCES DE TONI MORRISON TRADUZIDOS PELA COMPANHIA DAS LETRAS

Título original / Título traduzido	Primeira publicação nos EUA	Publicação da tradução no Brasil	Tradutor
<i>Paradise / Paraíso</i>	1998	1998	José Rubens Siqueira
<i>The Bluest eye / O olho mais azul</i>	1970	2003; 2019	Manoel Paulo Ferreira
<i>Love / Amor</i>	2003	2005	José Rubens Siqueira
<i>Beloved / Amada</i>	1987	2007; 2011; 2019	José Rubens Siqueira
<i>Jazz / Jazz</i>	1992	2009	José Rubens Siqueira
<i>A mercy / Compaixão</i>	2008	2009	José Rubens Siqueira
<i>Home / Voltar para casa</i>	2012	2016	José Rubens Siqueira
<i>God help the child / Deus ajude essa criança</i>	2015	2018	José Rubens Siqueira

FONTE: A autora (2020).

É curioso observar que a editora publica *Paraíso* logo no mesmo ano em que a obra é lançada nos Estados Unidos e somente em 2007 – ou seja, vinte anos depois da publicação do original – publica o romance que rendeu a Toni Morrison o Prêmio Pulitzer, talvez sua mais famosa obra, *Amada*. Algo parecido ocorre com *O olho mais azul*, que foi traduzido mais de trinta anos depois de seu lançamento nos Estados Unidos. Ao observarmos as duas primeiras traduções da Best Seller, percebemos uma lógica semelhante: a primeira tradução corresponde ao título mais recente publicado pela autora e só na sequência traduz-se outra obra escrita anteriormente. Nota-se, entretanto, uma sutil diferença: pela Best Seller, primeiro se traduziu o título mais recente à época (*Tar baby*) e na sequência o livro imediatamente anterior a ele (*Song of Solomon*); já a Companhia das Letras publicou *Paradise*, e depois recuou até o primeiro romance da escritora (*The bluest eye*). *Jazz*, por sua vez, é lançado em formato de bolso; acreditamos que isso se deva ao fato de haver outro lançamento no mesmo ano, *Compaixão*, e o primeiro, por ser mais curto, tenha se encaixado melhor em formato menor, diminuindo assim os custos de lançamento, conforme explicado anteriormente.

José Rubens Siqueira traduziu sete das onze obras de Toni Morrison publicadas pela Companhia das Letras e ainda teve *Paradise* lançado pela editora Planeta DeAgostini, em 2004. Traduziu também o infantil *O que me diz, Louise?* (2014) – escrito pela autora em parceria com seu filho mais novo, Slade Morrison – publicado pela editora Globo, ainda em 2014. Em outubro de 2020, ele gentilmente respondeu a um questionário<sup>167</sup> que enviamos por *e-mail* (APÊNDICE 1) – e

<sup>167</sup> Esse questionário também seria enviado à Evelyn Kay Massaro, caso ela tivesse respondido ao contato que fizemos por rede social.

registramos aqui nossos sinceros agradecimentos pela colaboração e rapidez do retorno. De acordo com uma de suas respostas, Siqueira passou por vários cursos de graduação, como direito, filosofia, letras e cinema, porém não concluiu nenhum deles. Recebeu um certificado de notório saber da PUC para que pudesse lecionar na instituição. José Rubens Siqueira possui uma página na internet onde registra todos os seus trabalhos durante mais de cinquenta anos de carreira, os quais envolvem, além da prática tradutória, projetos relacionados ao cinema, teatro e dança. De acordo com o *site* (SIQUEIRA, 2017, não paginado), ele realizou setenta e quatro traduções para a Companhia das Letras e mais cinquenta e oito por outras editoras.

#### 4.3 AS TRADUÇÕES DE JAZZ NO BRASIL: UM OLHAR COMPARATIVO

Passaremos agora a observar algumas questões envolvendo as duas traduções de *Jazz* referidas acima. Primeiro, a identificação do tradutor. Ainda na introdução de *Can these bones live?*, Bella Brodzki recupera argumentos que demonstram certa invisibilidade do profissional da tradução, assim como certa desvalorização da prática tradutória, mazelas que são percebidas até os dias de hoje.

A invisibilidade da tradução não é uma metáfora, como mostrará qualquer olhar na capa de um livro traduzido. Raramente o nome do tradutor está na capa, embora a edição obviamente não esteja no idioma original; geralmente o nome do tradutor não pode ser encontrado nem na folha de rosto e não está incluído em outras informações bibliográficas essenciais. Não é difícil concluir que ainda existem muitos preconceitos nesse campo, incluindo uma mistificação do processo autoral ou criativo como divinamente inspirado e a crença concomitante de que apenas o original é verdadeiramente inscrito, enquanto a tradução é meramente transcrita e, portanto, não realmente digna de menção distinta. O original é aclamado como uma obra de arte; a tradução é vista como um produto técnico. (BRODZKI, 2007, p. 7, tradução nossa).<sup>168</sup>

De fato, em ambas as edições brasileiras de *Jazz*, os nomes dos tradutores não estão presentes nas capas. Contudo, aparecem na segunda página, ou seja, na folha de rosto, abaixo do nome da autora e do título. Somente o exemplar da

---

<sup>168</sup> The invisibility of the translation is not a metaphor, as any glance at a cover of a translated book will show. Rarely is the name of the translator on the cover, although the edition is obviously not in the original language; often the translator's name cannot even be found on the title page and is not included with other essential bibliographical information. It is not difficult to conclude that many biases still abound in this domain, including a mystification of the authorial or creative process as divinely inspired, and the concomitant belief that only the original is truly inscribed, whereas the translation is merely transcribed, and thus not really worthy of separate mention. The original is acclaimed as a work of art; the translation is viewed as a technical product. (BRODZKI, 2007, p. 7).

Companhia das Letras apresenta na ficha catalográfica a identificação do tradutor, indicando o nome de José Rubens Siqueira como responsável pela versão em português. A ficha catalográfica do livro da Best Seller não indica o responsável pela tradução, trazendo apenas o título original, o nome de Toni Morrison como detentora dos direitos autorais e informações sobre a Best Seller ser uma divisão da Editora Nova Cultural, proprietária da tradução.

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

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

Se Van Der Zee era o olho do *Harlem Renaissance*, podemos dizer que Morrison foi o ouvido do *jazz* que embalava o movimento naquela época. Em uma tese que versa em grande parte sobre memória, é interessante observarmos que esse valioso elemento paratextual que é o prefácio do romance está abarrotado de recordações da autora, principalmente no que se refere à maneira como ela consegue aproximar o estilo narrativo da obra do estilo musical que a intitula. Ela atinge seu objetivo por meio da memória, tanto a registrada pelos meios de comunicação e armazenamento, como a sua própria:

Para reproduzir o clima da época, li exemplares de todos os jornais negros do ano de 1926 que consegui encontrar. Os artigos, as propagandas, as colunas, os anúncios de empregos. Li programas de escolas dominicais, programas de cerimônias de formaturas, atas de reuniões de clubes de mulheres, periódicos de poesia, ensaios. Escutei discos “raciais” riscados, como selos como Okeh, Black Swan, Chess, Savoy, King, Peacock. E recordei. Minha mãe tinha vinte anos em 1926; meu pai, dezenove. Cinco anos depois, eu nasci. Os dois deixaram o sul quando eram crianças, cheios de histórias apavorantes ao lado de uma curiosa nostalgia. Eles tocavam discos, cantavam as canções, liam os jornais, usavam as roupas, falavam a

língua dos anos 1920; debatendo infindavelmente o *status* do negro. (MORRISON, 2009, p. 10-1).<sup>169</sup>

São quatro as passagens do prefácio em que a autora registra suas lembranças: ela começa pelas palavras de Van Der Zee sobre a fotografia da moça assassinada; na sequência, lembra-se das histórias e dos debates infindáveis sobre a condição dos negros no país proferidos em casa por seus pais, após deixarem o Sul; em seguida, ela se recorda do episódio em que, quando criança, abriu um baú cheio de roupas e acessórios de sua mãe e desmaiou de dor quando a tampa caiu em cima de sua mão, e, finalmente, ela registra trechos de várias canções e preces que sua mãe costumava cantar – Toni Morrison considerava esse hábito da mãe essencial em sua vida. As duas primeiras recordações têm fortes relações com a escravidão estadunidense, com o processo de libertação e com a diáspora negra que aconteceu nos anos seguintes. James Van Der Zee e o *Harlem Renaissance*, conforme já explicamos<sup>170</sup>, ajudaram a modificar a imagem dos afrodescendentes a partir da década de 1920; as narrativas assustadoras de seus pais e aspectos da língua que falavam naquela época incorporavam ligações profundas com o período pós-abolição e suas consequências. Já as duas últimas lembranças são sobre suas vivências em família, mais especificamente relacionadas à mãe, que nos dois momentos é retratada cantando, fato que nos ajuda a entender a ligação absolutamente marcante da autora com a música.

Podemos afirmar, portanto, que no prefácio de *Jazz* Toni Morrison faz um notável exercício de recordação, assim como também o faz em inúmeros trechos da própria diegese. Contudo, nessa parte específica do livro, é sua própria voz que ouvimos, sem o filtro criativo da ficção; em outras passagens, tanto a narradora quanto os demais personagens engendrados ficcionalmente serão os porta-vozes da memória cultural que a autora objetiva transmitir. O tradutor, por sua vez, está alerta para isso, pois faz parte de seu trabalho reparar em todos esses elementos; ele sabe

---

<sup>169</sup> To reproduce the flavor of the period, I had read issues of every “Colored” newspaper I could for the year 1926. The articles, the advertisements, the columns, the employment ads. I had read Sunday School programs, graduation ceremony programs, minutes of women’s club meetings, journals of poetry, essays. I listened to the scratchy “race” records with labels like Okeh, Black Swan, Chess, Savoy, King, Peacock. And I remembered. My mother was twenty years old in 1926; my father nineteen. Five years later, I was born. They had both left the South as children, chock full of scary stories coupled with a curious nostalgia. They played the records, sang the songs, read the press, wore the clothes, spoke the language of the twenties; debating endlessly the status of the Negro. (MORRISON, 2004a, p. xvi-ii).

<sup>170</sup> Ver item 2.2.

que é preciso tomar muito cuidado na análise da linguagem que o autor utiliza, para somente então poder traduzi-la. Assim, embora não por “culpa” da editora, vale insistir, Evelyn Kay Massaro executou seu trabalho sem ter acesso a um depoimento muito esclarecedor, um item paratextual de particular importância, que decerto poderia ter ajudado na tradução da narrativa e, talvez, sugerido opções e soluções tradutórias valiosas, sobretudo no que respeita à rica dimensão de memória nos detalhes e meandros de *Jazz*. E quanto à tradução de Siqueira: ela terá se beneficiado de algum modo dos elementos postos em evidência por Morrison em seu prefácio para o romance?

Retomando o artigo *A tradução e seus discursos*, destacamos o seguinte excerto escrito por Antoine Berman: “[...] unindo passado e presente, próximo e distante, a tradução semeia a cultura, ela mesma experimentada como um conjunto de tradições” (BERMAN, 2009a, p. 341). Nesse sentido, entendemos que a apreciação de um projeto tradutório, além de considerar os propósitos de seus criadores e executores, deve observar as relações entre a cultura do texto-fonte e a do texto-alvo em vários momentos e lugares. Para este trabalho analítico, tais momentos e lugares seriam: a) o presente da produção do texto original, ou seja, o ano de 1992, na cidade de Nova Iorque; b) o presente da tragédia histórica real que o inspirou – mais especificamente o período pós-abolição nos EUA, a fase em que acontece a diáspora negra para o Norte e os anos que se seguiram em Nova Iorque; c) o presente das traduções, logo, 1992 e 2009, no Brasil; além ainda dos incontáveis momentos em que os textos traduzidos serão recepcionados pelos seus respectivos leitores. Entendemos que o prefácio escrito por Toni Morrison em 2004, além do compêndio biográfico da autora exposto tanto na introdução quanto no quinto capítulo desta tese dão conta de explicar o que foi o presente da escrita de *Jazz*. No segundo capítulo, por meio das lembranças narradas por Joe, demonstramos em linhas gerais como era a vida dos afrodescendentes durante os anos após a Guerra da Secessão. Agora, por conseguinte, passaremos a uma análise mais concentrada em aspectos que nos ajudem a explorar a atividade tradutória a serviço da memória cultural e de sua transmissão intergeracional e intercultural, em consonância com o que afirma Walter Benjamin:

Assim como a tradução é uma forma própria, também a tarefa do tradutor pode ser considerada distinta e claramente diferenciada da tarefa do escritor. A tarefa do tradutor consiste em encontrar a intenção específica em relação

ao idioma alvo que produz nesse idioma o eco do original. (BENJAMIN, 1996, p. 258, tradução nossa).<sup>171</sup>

Ao procurarmos ouvir os ecos da obra de Toni Morrison no Brasil, ouviremos inicialmente o som incômodo de um preconceito velado que por inúmeras vezes se propaga em afirmações inverídicas como: “No Brasil não há racismo devido à miscigenação racial que vem desde o tempo da colônia”, “Como no Brasil há uma grande quantidade de negros e mulatos, o número de pessoas racistas é baixo”, ou ainda “O brasileiro é um povo pacífico e tolerante às diferenças raciais”. É necessário investigar as origens de tais impropriedades de modo a compreender algumas diferenças entre o nefasto espólio gerado pela instituição da escravidão em territórios brasileiros e estadunidenses.

#### 4.3.1 Abolição e miscigenação no Brasil e nos EUA

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

---

<sup>171</sup> Just as translation is a form of its own, so, too, may the task of the translator be regarded as distinct and clearly differentiated from the task of the poet. The task of the translator consists in finding the particular intention toward the target language which produces in that language the echo of the original. (BENJAMIN, 1996, p. 258).



Mesmo com o decreto da Abolição, em 1888, e com o fim da monarquia, em 1889, os problemas sociais e raciais continuavam a existir, já que negros e brancos seguiram ocupando lugares muito distantes na sociedade. Com o objetivo de manter o projeto de dominação idealizado pela elite branca após a libertação dos cativos, modos de hierarquia social foram elaborados com base em conceitos raciais. Esses fundamentos, fabricados para elucidar origens e divergências entre grupos étnicos por meio de fatores biológicos, foram importados dos Estados Unidos e da Europa, tendo grande aceitação no Brasil entre os anos de 1860 e 1930 – para se ter uma amostra, basta recuperar as *Cartas a favor da escravidão*, escritas por José de Alencar, em 1867 (ALENCAR, 2008). Dentre os principais pressupostos estavam: a raça humana é dividida em raças diferentes; os brancos são melhores e mais propensos a viver civilizadamente do que os negros; cada raça teria valores, costumes e comportamentos peculiares; toda raça, para evoluir, precisa subjugar outra. (ALBUQUERQUE; FILHO, 2006, p. 205).

Tais concepções contribuíram para que se estabelecesse uma controvérsia a respeito da miscigenação no Brasil. Havia os que a desaprovavam, pois afirmavam que levaria a população brasileira à decadência. Na obra *Populações meridionais do Brasil*, publicada em 1920, o jurista e professor Francisco José de Oliveira Vianna (1883-1951) declarou que (2005, p. 118) a mestiçagem entre a raça branca e a indígena seria superior à mestiçagem entre a raça branca e a negra, já que o fruto desta última resultaria em um ser inferior, em uma divisão biológica e social subalterna. Ao observarmos o vocábulo “mulato”, por exemplo, derivado da palavra “mula”, perceberíamos tal degradação. Por outro lado, havia aqueles que encaravam a miscigenação como uma fórmula para o clareamento da sociedade e para a evolução da nação. Assim, estímulos à imigração de estrangeiros tornaram-se comuns a partir de 1890; contudo, negros e asiáticos não estavam entre os convidados para se mudar para cá. Lilia Schwarcz resume o grande propósito dessas iniciativas:

[...] paralelamente ao processo que culminaria com a libertação dos escravos, iniciou-se uma política agressiva de incentivo à imigração, ainda nos últimos anos do Império, marcada por uma intenção também evidente de “tornar o país mais claro.” (SCHWARCZ, 2012, p. 31).

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

O Movimento Modernista, a partir de 1920, com a publicação – entre várias outras – do romance *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, deu início a uma corrente de exaltação da mestiçagem, ao propor uma nova perspectiva do mito das raças originárias da nação. Nessa mesma esteira, muitos políticos e intelectuais contribuíram para a valorização das contribuições dos índios e negros na formação da cultura nacional. Entretanto, conforme Schwarcz (2012, p. 58-9), tal enaltecimento trouxe consigo uma espécie de “desafricanização” de componentes culturais, os quais, em alguma medida, sofreram clareamentos, como por exemplo: de “comida típica dos escravos”, a feijoada tornou-se prato emblemático da cozinha brasileira; a capoeira, antes contida pelas autoridades policiais, foi reconhecida como modalidade esportiva; o samba, por sua vez, deixa de ter um caráter marginal e passa a ter espaço e data reservados para os desfiles de rua no carnaval. Ainda de acordo com a pesquisadora da USP, a escolha de Nossa Senhora Aparecida, de pele negra, como a padroeira do Brasil e a instituição do “Dia da Raça” em 30 de maio de 1939 representaram os esforços de se forjar a imagem de um país racialmente tolerante.

Paralelamente, inúmeras outras ações se sucederam com a finalidade de estabelecer padrões de cidadania mais dignos para os afrodescendentes brasileiros. A Lei Afonso Arinos foi decretada em 1951, em meio ao novo governo de Getúlio Vargas (1951-1954), transformando o preconceito de raça em uma contravenção penal. Na realidade, esta lei não teve eficácia, pois atos de discriminação racial eram enquadrados como infrações menos graves que crimes e, desse modo, não eram combatidos de maneira firme. É necessário também destacar o incessante protagonismo negro em todas as lutas nesses processos e transformações históricas. Nomes como Solano Trindade (1908-1974), Abdias Nascimento (1914-2011), Antonieta de Barros (1901-1952) e Laudelina de Campos Melo (1904-1991), entre tantos outros, devem ser lembrados até hoje como ativistas que se sobressaíram ao lutar pelas causas dos afrodescendentes. O primeiro, tido como um dos poetas mais eloquentes do Brasil, concebeu e realizou o I Congresso Afro-Brasileiro no Recife, em 1934, participou da segunda edição do evento em Salvador, em 1937 e, nesse mesmo ano, criou o Centro Cultural Afro-Brasileiro e a Frente Negra Pernambucana. Contribuiu também para a inclusão dos negros no teatro, no cinema e na dança. O segundo, em 1938, realizou o I Congresso Afro-Brasileiro na cidade de Campinas, em comemoração aos cinquenta anos da abolição. Em 1945 fundou o Teatro Experimental do Negro (TEN) – onde brilharam Léa Garcia e Ruth de Souza – com a colaboração de Solano Trindade, e liderou a Convenção Nacional do Negro. Em 1948 fundou o jornal Quilombo, abrindo uma perspectiva diferenciada de inserção do afrodescendente na sociedade, reunindo intelectuais negros e brancos como já faziam alguns periódicos franceses e norte-americanos. Em 1950 conduziu o I Congresso do Negro Brasileiro, onde foram discutidas iniciativas políticas nacionais para combater o racismo. Exerceu mandatos de deputado federal e senador durante as décadas de 1980 e 1990 pelo PDT. Antonieta de Barros – professora, jornalista e deputada estadual por Santa Catarina – foi a primeira mulher negra a ser eleita no país em 1934. Escreveu dois capítulos da Constituição catarinense – Funcionalismo e Educação e Cultura – até ser destituída do cargo pelo golpe de Getúlio Vargas. Foi eleita novamente em 1947, propondo o projeto de lei que instituiu o dia 15 de outubro como o Dia do Professor em Santa Catarina (Lei n. 145, de 12 de outubro de 1948); a data seria oficializada no país inteiro somente quinze anos depois, em 1963, pelo presidente João Goulart. Antonieta frustrava-se por não ter cursado Direito na faculdade, exclusivo até então para homens, mas nunca deixou de acreditar que a

educação seria a única arma capaz de libertar os desfavorecidos da servidão. Laudelina de Campos Melo era filha de pais alforriados pela Lei do Ventre Livre de 1871 e desde os sete anos trabalhou como empregada doméstica para ajudar a família. Aos 16 anos passou a atuar junto a organizações sociais em prol dos negros e das mulheres; na década de 1930 filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e militou pela Frente Negra Brasileira (FNB). Em 1961 fundou a primeira associação de trabalhadores domésticos do Brasil, em Santos (em 1988, com a promulgação da nova Constituição, a associação finalmente se tornaria um sindicato). A atuação de Laudelina e de outras pioneiras foi essencial para a categoria porque as trabalhadoras domésticas não eram protegidas pela legislação vigente.

Os manifestos de luta contra a intolerância étnica passaram a ser coibidos pela ditadura instaurada com o golpe militar de 1964, numa clara intenção de disseminar a idealização de um país racialmente democrático e tranquilo. Motivada pelos protestos em prol dos direitos civis e por iniciativas de evidenciação da estética negra nos Estados Unidos – como o *Black Arts Movement* – e pelas batalhas por independência em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau, a juventude negra brasileira se engajou politicamente em prol da igualdade e liberdade sociais com renovado ímpeto a partir de 1970. Em 1988, ano de comemoração do centenário da Abolição, foram realizados protestos liderados pelo Movimento Negro Unificado contra as condições sociais e econômicas desiguais impostas aos afrodescendentes brasileiros. Nesse mesmo ano foi criada a Fundação Cultural Palmares, que infelizmente vê hoje muitos de seus símbolos relegados à sombra ou vilipendiados tanto pelo atual presidente da fundação quanto pelo governo federal. Assinada em 05 de janeiro de 1989, a Lei 7.716 classificou o racismo como crime inafiançável e imprescritível. De acordo com Schwarcz, ainda uma lei sem efetividade à época, visto que “Só são consideradas discriminatórias atitudes preconceituosas tomadas em público. Atos privados ou ofensas de caráter pessoal não são imputáveis, mesmo porque precisariam de testemunhas para a sua confirmação” (SCHWARCZ, 2012, p. 65).

Com a virada do século percebem-se avanços mais palpáveis na luta contra as desigualdades raciais e sociais historicamente construídas no Brasil. A Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Formas Correlatas foi realizada na África do Sul, em 2001, com o propósito de orientar as nações sobre a adoção de políticas afirmativas. Por conseguinte, no âmbito do governo Lula, foram instituídos programas de cotas em algumas universidades. Em 2003 foi sancionada a

Lei 10.639, que alterou a Lei de Diretrizes e Bases (LDB) da Educação Nacional, tornando obrigatório o ensino da disciplina “História e Cultura Afro-Brasileira” em escolas públicas e particulares. Nesse documento (Art. 79-B) ficou estabelecido que o calendário escolar celebrasse o “Dia Nacional da Consciência Negra” em 20 de novembro, data em que Zumbi, líder do Quilombo de Palmares, morreu assassinado. Todavia, foi somente por meio da Lei 12.519, de 10 de novembro de 2011, sancionada no governo de Dilma Rousseff, que essa data foi oficializada, instituindo-se o “Dia Nacional de Zumbi e da Consciência Negra”. No ano de 2010, teve início o funcionamento do Estatuto da Igualdade Racial, que visa estipular diretrizes e garantir direitos aos afrodescendentes. Dois anos mais tarde, foi aprovada a Lei de Cotas para as universidades federais, que destina cinquenta por cento das vagas para alunos que completarem o ensino médio em escolas públicas, além de vagas para os que se identificarem como pretos, pardos ou indígenas. No ano de 2014 entrou em vigor a Lei de Cotas para concursos públicos da União, a qual determina que vinte por cento das vagas deva ser destinado para candidatos que se autodeclararem pretos ou pardos.

Parece-nos essencial essa exploração dos ambientes sócio-históricos ligados a cada versão de *Jazz* no que se refere a questões raciais, porque embora Brasil e Estados Unidos sejam marcados por passados escravagistas, há obviamente peculiaridades em cada caso. Além disso, as duas sociedades enxergam tais históricos e seus legados de formas diferentes e isso deve ser levado em conta para pensar a recepção desse romance uma vez traduzido no Brasil. Por conseguinte, quando um texto dessa natureza é lido em meio à conjuntura brasileira, somos fatalmente levados a pensar sobre a escravidão que aconteceu em nosso país e seu espólio para nossa cultura e nossa sociedade. E, se o entendimento acerca da tradução passa pelo modo como nos relacionamos com o outro, faz-se necessária uma imersão em tais aspectos sócio-históricos. O sociólogo e professor da USP Oracy Nogueira (1917-1996) desenvolveu estudos relevantes acerca do racismo brasileiro por meio da definição de “preconceito de marca” que, distinta da definição de “preconceito de origem” – comum, por exemplo, nos Estados Unidos – foi concebida em meio às pesquisas sobre relações raciais da UNESCO, durante a década de 1950. Esse estudo, escrito em 1954, bem como todas as críticas e atualizações que vem sofrendo, ainda é de extrema importância no contexto brasileiro. Nele, Nogueira (2006, p. 293) contrastou as formas de preconceito existentes nos dois países,

utilizando tipos-ideais de sujeitos para expor doze tópicos que explicavam as diferenças comportamentais entre brasileiros e estadunidenses. Enquanto no Brasil o critério do fenótipo é determinante para a classificação étnica de um indivíduo (incluindo não só a cor da pele, como também as características do cabelo e os traços faciais), nos Estados Unidos, ser negro não significa necessariamente ter uma cor de pele escura, mas sim qualquer grau de ascendência africana.<sup>172</sup> É por essa razão que no Brasil os negros sofrem mais discriminação que os pardos; porém, indivíduos que normalmente são considerados brancos aqui podem vir a sofrer preconceito em terras estadunidenses. Entre outras diferenciações elencadas na pesquisa de Oracy Nogueira, estão: “carga afetiva”; “relações interpessoais”; “efeito sobre o grupo discriminado” e “tipo de movimento político que inspira” (NOGUEIRA, 2006, p. 293-305). No Brasil, em razão do preconceito de marca e do mito da democracia racial (argumentos disseminados durante o Estado Novo pelo antropólogo Gilberto Freyre e pelo médico psiquiatra e antropólogo Arthur Ramos de Araújo Pereira) – ambos resultados do projeto de embranquecimento da sociedade impetrado pela monarquia portuguesa que detalhamos previamente – a construção da identidade negra foi obstruída historicamente. Se o ideário do branqueamento se manteve como uma ideologia dominante, foi porque não houve a proposição de um projeto social e político que tivesse como objetivo a inclusão social efetiva dos afrodescendentes recém-libertos. Essa ideologia, além de encobrir o teor discriminatório ali embutido, atuou também no sentido de isolar aqueles que poderiam se organizar em torno de uma reivindicação comum, tornando conveniente a ideia de se apresentar no cotidiano como o mais “branco” possível.

A instituição da escravatura marcou profundamente nosso desenvolvimento social, tanto quanto o dos Estados Unidos; contudo, lá, além de a escravidão ter sido abolida antes e por vias diferentes, a miscigenação jamais foi uma opção, pois os relacionamentos entre brancos e negros não eram incentivados, já que havia uma criminalização institucionalizada dos matrimônios inter-raciais por leis que vigoraram até 1967, como podemos observar por meio de três dos onze decretos contidos nas Leis de “Pureza racial” do estado da Virgínia<sup>173</sup>:

---

<sup>172</sup> Discussões recentes em grupos organizados brasileiros fazem distinção entre preto (cor da pele) e negro (herança cultural ou a opção pela qual o indivíduo prefere ser chamado).

<sup>173</sup> Para mais informações sobre as leis de miscigenação racial do estado da Virgínia, é possível acessar um estudo da Virgínia Commonwealth University, publicado em 1995, no endereço:



1691. Ato XVI. [...] para a prevenção dessa mistura abominável e situações ilícitas que daqui em diante possam aumentar também por negros, mulatos e índios se casarem com inglesas ou outras mulheres brancas, está decretado que, daqui em diante, qualquer pessoa, seja inglês ou outro homem ou mulher branco (a), escravizado (a) ou livre, que se casar com um negro (a), mulato (a) ou índio (a), escravizado (a) ou livre, dentro de três meses será banido (a) deste estado para sempre.<sup>174</sup> (HARRIS; LEVITT; FURMAN; SMITH, 2019, p. 87-8, tradução nossa).<sup>175</sup>

1879. Capítulo 252. Todos os casamentos entre uma pessoa branca e um negro serão absolutamente nulos sem qualquer decreto de divórcio ou outro processo legal. (HARRIS; LEVITT; FURMAN; SMITH, 2019, p. 90, tradução nossa).<sup>176</sup>

1932. Capítulo 78. Se qualquer pessoa branca casar com uma pessoa de cor, ou qualquer pessoa de cor casar com uma pessoa branca, ela será culpada por cometer crime e será confinada na penitenciária de um a cinco anos. (HARRIS; LEVITT; FURMAN; SMITH, 2019, p. 87, tradução nossa).<sup>177</sup>

Por isso, segundo o antropólogo Roberto Da Matta (1981, p. 63), o racismo nos Estados Unidos é direto e formal (ou se é branco ou não; ou se é negro ou não), enquanto, no Brasil, ele é disfarçado, velado, dando a muitos a impressão que não existe. Para o antropólogo, a urgência de se criarem ideologias e meios de racionalização para as diferenças internas do país logo após a Proclamação da Independência deu origem ao que ele chamou, há quatro décadas, de “fábula das três raças” ou “racismo à brasileira” (DA MATTA, 1981, p. 58), em que a fantasia de um país sem conflitos raciais foi amplamente defendida e estimulada. Mas isso desde que os negros “permanecessem em seu lugar, transparentes, invisíveis”, aí então o preconceito não se manifestaria; ou seja, o que aconteceu na realidade foi a delimitação discriminatória do “lugar do negro” na sociedade brasileira, algo que se

---

[http://scholarscompass.vcu.edu/wilder\\_pubs/3](http://scholarscompass.vcu.edu/wilder_pubs/3). Este estudo traça um histórico sobre os decretos que legislavam as relações inter-raciais entre 1630 e 1932.

<sup>174</sup> Esse decreto foi derrubado somente em 1967, quando a Suprema Corte estadunidense julgou o caso Loving X Estado da Virginia, concedendo ao casal Richard e Mildred Loving o direito de voltar a residir na Virginia. Tal episódio inspirou uma produção cinematográfica em 2016, intitulada *Loving*.

<sup>175</sup> 1691. Act XVI. [...] for prevention of that abominable mixture and spurious issue which hereafter may increase as well by Negroes, mulattoes and Indians intermarrying with English, or other white women, it is enacted that for the time to come, that whatsoever English or other white man or woman, bond or free, shall intermarry with a Negro, mulatto, or Indian man or woman, bond or free, he shall within three months be banished from this dominion forever. (HARRIS; LEVITT; FURMAN; SMITH, 2019, p. 87-8).

<sup>176</sup> 1879. Chapter 252. All marriages between a white person and a Negro shall be absolutely void without any decree of divorce or other legal process. (HARRIS; LEVITT; FURMAN; SMITH, 2019, p. 90).

<sup>177</sup> 1932. Chapter 78. If any white person intermarry with a colored person, or any colored person intermarry with a white person, he shall be guilty of a felony and confined in the penitentiary for from one to five years. (HARRIS; LEVITT; FURMAN; SMITH, 2019, p. 87).

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

Essa concepção de um povo miscigenado, híbrido e igual, na qual o preconceito não existe ou é mais brando do que em outros países, faz parte de um projeto que não deveria ter mais validade atualmente. No momento, o maior acesso e circulação de informações pelo território nacional deveria gerar maior transparência para os cidadãos em geral. Dados demonstram (REDE DE OBSERVATÓRIOS DA SEGURANÇA, 2020, não paginado), porém, que o número de denúncias por crimes de racismo e injúria racial ainda é mínimo, enquanto negros e pardos são maioria entre os que morrem em ações policiais, por exemplo; além disso, a discussão pública está longe de debater efetivamente o fato de os negros constituírem maioria entre as vítimas da violência urbana. Essas são algumas dentre tantas outras estatísticas que revelam o tamanho da dívida que herdamos do sistema colonial escravista. Ademais, as crescentes reivindicações de grupos marginalizados como indígenas, homossexuais e os próprios negros, a implantação de ações afirmativas, políticas de cotas e demais mecanismos legais que visam diminuir a desigualdade, entre outras atitudes concretas, têm demonstrado que o mito das três raças precisa ser definitivamente desmistificado, para que esse “racismo cordial” – como já foi chamado – seja repellido e expurgado de nosso meio. Em uma coluna do jornal *Nexo*, intitulada “Um antídoto para a cegueira racial: a obra de Toni Morrison”, Lilia Schwarcz relembra alguns romances e ensaios morrisonianos e o documentário *Toni Morrison: the pieces I am* (2019), com o objetivo de mostrar como a autora fomenta a discussão sobre o racismo em seu país. Contudo, Schwarcz não deixa de frisar que esse debate acerca do racismo precisa ser feito globalmente, pois, na visão da romancista, todas as pessoas que vivem em sociedades racistas estão implicadas nele e são responsáveis por ele. (A publicação dessa coluna nos fornece evidências relevantes acerca do projeto editorial da Companhia das Letras em publicar a obra morrisoniana que, como veremos no quinto capítulo, abriu-se para além de sua produção ficcional a partir de 2017). Sem esquecer os outros países que também passaram pela colonização europeia escravocrata, a historiadora afirma:

Morrison é uma pensadora, que, trazendo protagonistas e espaços de sociabilidade negros, rompe com uma bolha social e, dessa maneira, realiza uma literatura de alcance “universal”. Ao fazê-lo, a escritora também destrói

a ideia de que a brancura, à sua maneira, é “neutra”, não só porque se converte em um ideal de status, mas porque vira régua e compasso para medir e comparar todos os demais. O certo é que, ao trazer a negritude para o primeiro plano, ao implicar o gênero nessa sua reflexão, Morrison acaba também questionando e provocando um certo “ideal de branquitude” que carrega justamente o que esconde com seu silêncio: o fato de deter, como se fosse natural, todas as posições de poder e de privilégio. No entanto, negritude e brancura só se definem na relação que estabelecem entre si, uma vez que a segunda posição não opera tão somente entre aqueles que a ocupam; acaba invadindo outros espaços sociais, concebendo-se como modelo onisciente e assim universal. Além do mais, branquitude é uma prática social que requer e acarreta uma desvalorização da negritude, ao mesmo tempo transformando-se num ideal partilhado, cujo passado data da longa história da escravidão moderna, que uniu e separou diferentes experiências africanas dispersas nas colônias americanas. (SCHWARCZ, 2020a, não paginado).

Não por acaso – e muitíssimo diferente do que ocorre com a literatura afro-americana que, progressivamente, passou a integrar o cânone da literatura estadunidense – o trabalho de autores afro-brasileiros continua a pleitear espaço e reconhecimento em meio à cena literária nacional, sendo ainda insuficientemente difundido entre o público leitor de forma geral. Talvez até mesmo por esse motivo, ao chegar ao contexto cultural brasileiro, Toni Morrison é geralmente considerada como uma romancista americana de sucesso, agraciada com inúmeros prêmios literários. No entanto, sua extensa trajetória de engajamento político-racial nos Estados Unidos é bastante mitigada e, em alguns casos, puramente omitida. Acreditamos que tal situação pode estar relacionada, entre outras, às seguintes razões: a falta de projeção da própria literatura afro-brasileira, realidade que vai se modificando, mas em que ainda repercute o estereótipo de que o negro em geral não sabe escrever e nem ler; o mito da democracia racial, o qual pinta o Brasil como um país livre de conflitos étnicos e do preconceito, colocando Morrison e suas obras dentro de um contexto político-cultural particular, alheio e totalmente distinto do nosso.<sup>178</sup> Nesse sentido, a professora e pesquisadora da Universidade Federal do Espírito Santo, Stelamaris Coser, afirma:

Sempre vulnerável e dependente da tradução, o diálogo transnacional é constantemente exposto à simplificação e/ou à idealização. Além da inevitabilidade de significados escorregadios e ambíguos, é preciso considerar as hierarquias desiguais de poder e as tendências gerais no mercado comercial e cultural. (COSER, 2013, p. 203)

---

<sup>178</sup> Em sua tese de doutorado, Luciana de Mesquita Silva (2015, p. 119) examina em detalhes a literatura afro-americana traduzida no Brasil, estabelecendo um diálogo com outros acadêmicos brasileiros.

Mantendo essa importante advertência em mente e visando examinar a relação dialógica estabelecida entre Estados Unidos e Brasil por meio da tradução de *Jazz*, passaremos em seguida a investigar aspectos decorrentes da “inevitabilidade de significados escorregadios” que Coser menciona. Dentre eles certamente estão questões de raça e identidade; por essa razão, pretendemos verificar como os tradutores e as traduções propõem correspondências efetivas para a língua portuguesa e para o contexto brasileiro. A primeira questão refere-se ao *African American English* (AAE), um termo guarda-chuva que abarca o mais comumente utilizado *African American Vernacular English* (AAVE), um entre tantos outros dialetos da língua inglesa falados nos Estados Unidos da América. A segunda versará a respeito da música popular *jazz* e sua função memorativa da identidade afro-americana.

#### 4.4 O AFRICAN AMERICAN VERNACULAR ENGLISH

Examinamos anteriormente o dito “racismo cordial” no Brasil, suas raízes e de que forma ele se diferencia do que acontece nos Estados Unidos, país que vivencia outro tipo de preconceito além do étnico, advindo também do sistema escravocrata colonial: o preconceito linguístico, certamente um dos sustentáculos que integram a base do racismo estrutural lá existente. Parte de uma discussão antiga e constantemente preterida, o preconceito linguístico nos Estados Unidos afeta principalmente os cidadãos negros que utilizam o *African American Vernacular English* (AAVE) para se comunicar e, por essa razão, são rejeitados em seleções de emprego, desmerecidos nas escolas, considerados menos inteligentes ou ainda preguiçosos, sendo que, inacreditavelmente, até mesmo num tribunal podem vir a ter seus testemunhos desacreditados devido ao seu modo de falar. É o que mostra parte do artigo de opinião *Preconceito contra falantes de inglês afro-americano é um pilar do racismo sistêmico* (KING; KINZLER, 2020, não paginado, tradução nossa)<sup>179</sup>, publicado em 14 de julho de 2020, no jornal *Los Angeles Times*.

A história do AAVE e as variedades linguísticas com as quais está relacionado são motivo de controvérsia entre os linguistas estadunidenses, que apresentam

---

<sup>179</sup> *Bias against African American English speakers is a pillar of systemic racism.* (KING; KINZLER, 2020, não paginado).

basicamente quatro correntes acadêmicas de estudo que propõem hipóteses para entender o surgimento do dialeto nos Estados Unidos, três delas mais relevantes. A *Creolist Hypothesis* (WOLFRAM; SCHILLING, 2016, p. 226) sugere que o AAVE se desenvolveu a partir de uma língua crioula que resultou do contato entre africanos e europeus. Primeiro, uma língua de contato é criada (*pidgin*), para permitir que grupos falantes de diferentes idiomas se comuniquem. Essas pseudolínguas são geralmente simples e agramaticais; no entanto, é possível que continuem a se desenvolver até transformarem-se em uma linguagem funcional, o que normalmente acontece com a próxima geração de falantes, gerando assim um idioma crioulo, que teria se espalhado por todo o Sul dos Estados Unidos, segundo os defensores desta hipótese. Ela foi desacreditada com a descoberta de dados históricos – na forma de registros escritos de ex-escravizados, as *slave narratives*. As narrativas não diferiam tanto do dialeto pós-colonial quanto seria de se esperar se o AAVE realmente tivesse se desenvolvido a partir de um idioma crioulo.

Uma segunda teoria é a *Anglicist Hypothesis* (WOLFRAM; SCHILLING, 2016, p. 226), cujo argumento é que o desenvolvimento do AAVE seguiu o mesmo caminho que o idioma falado pelos demais imigrantes. Recém-chegados da África e agrupados pelos traficantes europeus de modo a conviverem com indivíduos integrantes de tribos diferentes (já desde a viagem no navio, para evitar que se comunicassem e arquitetassem rebeliões), os escravizados falavam dialetos diversos; com o tempo, ao serem expostos à língua inglesa dos colonizadores britânicos, eles começaram a aprendê-la, mesmo que sem o suporte de uma educação formal, visto que cativos não frequentavam a escola. Como os negros escravizados tiveram filhos, suas línguas nativas foram preservadas cada vez menos; esse padrão também é visível nos dias de hoje – muitos filhos de imigrantes falam pouco ou quase nada da língua nativa de seus pais. Dessa maneira, acredita-se que, ao longo de duas gerações, as línguas nativas dos escravos tenham morrido nos Estados Unidos e foram substituídas pelo dialeto corrente que os cercava na época.

A terceira linha de pensamento chama-se *Neo-Anglicist Hypothesis* (WOLFRAM; SCHILLING, 2016, p. 228) e, bem como a segunda hipótese, sustenta que o AAVE originou-se com base na língua inglesa falada nas colônias. No entanto, ela não acredita que os recursos modernos do AAVE tenham ligação com as variedades britânicas antigas; em vez disso, ela afirma que o AAVE tornou-se mais diversificado devido à unificação da comunidade afro-americana após a abolição e,

principalmente, com o início do século XX. Ou seja, para essa teoria, as características mais distintas do AAVE são, de fato, inovações relativamente recentes que foram obra dos próprios afro-americanos, e não o resultado de alguma influência externa ou ancestral. A sociolinguista e professora da Universidade de Ottawa, Shana Poplack, juntamente com a linguista e professora da Universidade de Toronto, Sali Tagliamonte, apoiadoras dessa terceira teoria, afirmam:

Os resultados de nosso programa de pesquisa legitimam, apropriadamente, o inglês afro-americano como uma *variedade conservadora* de inglês – e não como uma *variedade incorreta* – cujas diferenças gramaticais essenciais parecem residir apenas em sua resistência às mudanças convencionais. (POPLACK; TAGLIAMONTE, 2001, p. 251, grifos das autoras, tradução nossa).<sup>180</sup>

Em todas as fontes pesquisadas encontramos sempre um consenso em afirmar que os estudos acerca do AAVE estão longe de chegar a uma conclusão definitiva. Por isso, parece-nos razoável reiterar que as visões expostas acima colaboram entre si para o enriquecimento do assunto, já que o AAVE se desenvolveu por meio de uma reestruturação linguística, ao mesmo tempo em que herdou muitas de suas características das variações mais antigas da língua inglesa e das línguas africanas, sem dúvida. O que certamente não é nada razoável é afirmar que, por ter tido contato com tradições africanas e se mesclado com algumas de suas peculiaridades, o AAVE seja inferior ao Standard English (SE) – teoria amplamente difundida por muito tempo e até hoje em circulação em todo o território americano, inclusive formalmente, em instituições de ensino, onde crianças são constantemente corrigidas e constrangidas por “não serem capazes” de aprender a variedade padrão da língua inglesa. Nessa perspectiva, de acordo com as pesquisadoras citadas:

Talvez ainda mais importantes sejam as implicações sociais e culturais dessas questões. O tema de um [idioma] crioulo anterior surgiu, em parte, em resposta a gerações de estereotipação e estigmatização das variedades afro-americanas como deformações agramaticais e inferiores do inglês padrão, promovidas por educadores e outros elementos da política branca dominante e, em parte, como componente de uma herança unificadora de um [idioma] afro-americano diferente do [idioma] convencional que circula. Talvez seja controverso o fato de que as caracterizações desinformadas e cientificamente falsas a respeito das variedades de fala afro-americanas, propagadas por mais de 200 anos nos Estados Unidos, possam ser mais bem explicadas

---

<sup>180</sup> The results of our research program rightly legitimize African American English as a *conservative*, rather than an *incorrect variety* of English, one whose core grammatical differences appear to reside only in its resistance to mainstream changes. (POPLACK; TAGLIAMONTE, 2001, p. 251, grifos das autoras).



tanto por um construto histórico incerto quanto pelo reconhecimento da validade estrutural e funcional linguisticamente inegável de uma variedade que não é a padrão. (POPLACK; TAGLIAMONTE, 2001, p. 1, tradução nossa).<sup>181</sup>

Parte desse construto histórico de preconceito e discriminação data de 1877, quando as Leis *Jim Crow* foram promulgadas pela elite supremacista branca sulista, regularizando e agravando ainda mais a situação precária que os ex-escravizados enfrentavam depois da abolição – que, assim como no Brasil, não melhorou em nada a qualidade de vida da população negra. Essas leis prejudicavam os afro-americanos na busca por trabalho e benefícios sociais do governo, além de promover a segregação racial em termos muito mais fortes do que quando os mesmos eram escravizados, pois agora eles também disputavam as vagas de emprego com os brancos proletários. O fato de não poderem utilizar as mesmas dependências públicas (banheiros, bondes, trens, escolas, hospitais) e de não poderem morar nos mesmos bairros em que cidadãos brancos moravam causou um isolamento que só promoveu a consolidação do AAVE como código linguístico das comunidades negras. Conforme o linguista e professor da Universidade de Chicago, Salikoko Mufwene,

Todas essas mudanças acarretaram uma interação limitada entre afro-americanos e euro-americanos, fornecendo a primeira condição socioeconômica para a divergência linguística entre os vernáculos das duas raças [...]. (MUFWENE, 2000, p. 248, tradução nossa).<sup>182</sup>

Com as frágeis condições econômicas de vida e com a perigosa ameaça dos supremacistas brancos que, por meio da *Klu Klux Klan*, incendiavam casas e matavam afrodescendentes, a migração para as regiões Norte e Oeste do país foi inevitável. Primeiro em 1879, quando vinte mil pessoas partiram para o estado do Kansas (o que ficou conhecido como *Black Exodus*) e, três décadas mais tarde, quando quase um

---

<sup>181</sup> Perhaps even more important are the social and cultural implications of these questions. The theme of a prior creole arose partly in response to generations of stereotyping and stigmatization of African American varieties as ungrammatical and inferior deformations of Standard English by educators and other elements of the White establishment, and partly as a component of a unifying heritage of an African American distinct from the surrounding mainstream. It is perhaps controversial whether or not the uninformed and scientifically false characterizations of African American speech varieties propagated for more than 200 years in the United States are better answered by an uncertain historical construct, or by recognition of the linguistically undeniable structural and functional validity of a non-standard variety. (POPLACK; TAGLIAMONTE, 2001, p. 1).

<sup>182</sup> All these changes entailed limited interaction between African and European Americans, thus providing the first socioeconomic ecology for linguistic divergence between the vernaculars of the two races [...]. (MUFWENE, 2000, p. 248).

milhão de afrodescendentes deixou os estados do Sul até 1930, a chamada *Great Migration*. Mufwene novamente avalia tal quadro ao afirmar que

[...] a grande maioria desses afro-americanos se viu segregada em guetos urbanos, onde se socializaram principalmente entre si e interagiram com outras populações apenas no trabalho e, em certa medida, em locais públicos. Essas novas condições de vida permitiram-lhes consolidar as peculiaridades da fala que trouxeram dos estados do sul [...]. (MUFWENE, 2000, p. 250, tradução nossa).<sup>183</sup>

Portanto, é possível perceber o quão interligados são os preconceitos racial e linguístico nos Estados Unidos, já que “A estigmatização (mais extensa) do AAE foi uma expansão da (mais ampla) segregação da população afro-americana depois que as leis *Jim Crow* foram aprovadas em 1877.” (MUFWENE, 2001, p. 23, tradução nossa).<sup>184</sup>

A controvérsia a respeito do AAVE não se concentra somente em torno de suas origens, mas também no que se refere à sua longa trajetória de mudanças durante o século XX. Assim como a discussão quanto à nomenclatura dos cidadãos americanos descendentes de africanos é algo que se estende desde 1607 – quando o primeiro navio negreiro aportou na cidade de Jamestown, na Virgínia – também o AAVE passou por uma série de modificações terminológicas.

Variando entre *African*, *Colored*, *negro*, *Negro*, *Black*, *Afrikan*, *African American* em 1989 (com oscilações entre *AfroAmerican*, *AfriAmerican*, *AfraAmerican*), essa é uma complexa caminhada que está longe de terminar para o povo estadunidense. Segundo Geneva Smitherman, professora da Universidade Estadual de Michigan, “[...] a situação dos negros permanece incerta. Mudanças de nome e debates sobre nomes refletem nossa situação incerta e vêm à tona durante crises e convulsões envolvendo a condição negra.” (SMITHERMAN, 1998, p. 211, tradução nossa).<sup>185</sup> Em uma declaração dada por John Wright à jornalista Wendy Tai, o professor afirma: “A discussão acerca de como deve ser chamado reflete um debate

<sup>183</sup> [...] the vast majority of these African American found themselves segregated in urban ghettos, where they have socialized primarily among themselves and interacted with other populations only at work and, to some extent, in public places. These new living conditions enabled them to consolidate speech peculiarities they had brought from the southern states [...].(MUFWENE, 2000, p. 250).

<sup>184</sup> The (more extensive) stigmatization of AAE was an extension of the (further) segregation of the African-American population after the Jim Crow Laws were passed in 1877. (MUFWENE, 2001, p. 23).

<sup>185</sup> [...] the status of Blacks remains unsettled. Name changes and debates over names reflect our uncertain status and come to the forefront during crises and upheavals in the Black condition. (SMITHERMAN, 1998, p. 211).

contínuo a respeito do lugar do povo negro na sociedade americana.” (TAI, 1989, não paginado, tradução nossa).<sup>186</sup>

Sem ser de forma alguma uma coincidência, o AAVE também sofreu inúmeras mudanças de nomenclatura desde a década de 1960: *Negro Dialect*, *Nonstandard Negro English*, *Black English*, *Vernacular Black English*, *Afro-American English*, *Ebonics* (uma junção das palavras "ebony" e "phonics"), *African American English* (AAE), *African American Vernacular English* (AAVE) e por último, em 2015, *African American Language* (AAL). (WOLFRAM; SCHILLING, 2016, p. 218). Entretanto, AAVE continua a ser o termo mais aceito e utilizado entre os profissionais e estudiosos da área de Linguística. Assim como aspectos relacionados à raça, classe e gênero moldam nossas identidades sociais, a maneira como falamos (fator muitas vezes ignorado) também nos define como sujeitos dentro da coletividade, porque nosso discurso reflete amplamente as vozes que ouvimos e incorporamos durante toda a nossa trajetória. Podemos até mudar a maneira como falamos em certa medida, seja por meio da alternância de códigos entre dialetos ou registros a depender da situação ou por meio do aprendizado de um novo idioma; com o tempo, nosso discurso muda até mesmo para refletir nossas aspirações sociais em evolução. Todavia, somos marcados para sempre pela nossa língua nativa – e, frequentemente, somos inclinados a julgar o outro pela língua nativa dele, o que muitas vezes acarreta sérias consequências. O sotaque por si só pode determinar a oportunidade econômica ou a discriminação que um indivíduo encontra na vida, fazendo-nos refletir inclusive sobre o preconceito linguístico que também acontece no Brasil, mesmo que de uma maneira diferente da que acontece nos Estados Unidos. Tal discussão obviamente não cabe a esta tese, todavia é tema de estudos mais específicos e aprofundados desenvolvidos por autores como o professor da UnB, Marcos Bagno, por exemplo. Especificamente sobre a sociedade estadunidense, o professor Salikoko Mufwane (2001, p. 36, tradução nossa) afirma: “A realidade é que o estigma não está no vernáculo, mas em seus falantes.”<sup>187</sup> Acreditamos que os seres humanos podem se beneficiar da exposição a vários idiomas, pois daí pode vir a inspiração para dominar antigas inclinações que nos levam a julgar e querer subjugar o diferente; além de nos fazer

---

<sup>186</sup> The discussion over what to call themselves reflects a continuous debate over black people's place in American society. (TAI, 1989, não paginado).

<sup>187</sup> “The reality is that the stigma is not on the vernacular but on its speakers.” (MUFWANE, 2001, p. 36).

repensar o papel que o discurso desempenha em todos os sistemas sociais. É certo que nossas diferenças linguísticas apresentam desafios, mas também podem ser um vetor que impulsiona rumo à tolerância e à diversidade. Por essa razão, Mufwene (2001, p. 37) refuta a necessidade de se definir rígida e categoricamente o AAVE como o dialeto falado somente por afro-americanos; porque, ao ressaltar todas as mínimas diferenças entre o AAVE e o SE os estadunidenses estão, na verdade, ignorando as muitas similaridades que eles possuem – fomentando, conseqüentemente, o preconceito linguístico em todo o país.

Poderia até ser melhor se não ficássemos tentando definir AAE e falando somente de peculiaridades observáveis entre afro-americanos. Provavelmente, não há maneira de definir AAE – se é que uma variedade de idiomas pode ser definida de fato – que não reflita um viés específico, e esse problema é verdadeiro para qualquer variedade de idiomas no mundo. (MUFWENE, 2001, p. 37, tradução nossa).<sup>188</sup>

Com a comoção intercontinental que se seguiu ao homicídio de George Floyd em Minneapolis, ocorrido em 25 de maio de 2020, os debates em torno da desigualdade racial e do preconceito ganharam ainda mais destaque nos Estados Unidos, em concordância com a afirmação de Geneva Smitherman, citada acima. O também já aludido artigo de opinião publicado no jornal *Los Angeles Times* registra justamente essa preocupação com a discriminação devido ao código linguístico utilizado pelos afrodescendentes para se comunicarem. É importante destacar que a foto que ilustra esse editorial é justamente a de Toni Morrison recebendo a Medalha Presidencial da Liberdade, em 2012, do então presidente Barack Obama, acompanhada pela seguinte legenda: “A literatura americana – como os romances de Toni Morrison, que ganhou o Prêmio Nobel de Literatura – é impregnada pelo inglês afro-americano [...]” (KING; KINZLER, 2020, não paginado, tradução nossa).<sup>189</sup> Consideramos relevante evidenciar tal detalhe porque enquanto nossa pesquisa buscava por informações na *internet* sobre o assunto, chamou-nos a atenção o fato de Toni Morrison fazer parte do texto; assim como vale enfatizar também uma entrevista da autora mencionada no livro *Sociocultural and historical contexts of*

<sup>188</sup> We might even be better off not even trying to define AAE and just speaking of peculiarities observable among African Americans. There is probably no way of defining AAE – if a language variety can be defined at all – that does not reflect a particular bias, and this problem is true of any language variety in the world. (MUFWENE, 2001, p. 37).

<sup>189</sup> American literature — like the novels of Toni Morrison, who won the Nobel Prize for literature — is infused with African American English. [...]” (KING; KINZLER, 2020, não paginado).

*African American English*, do qual alguns trechos foram citados neste subcapítulo. Esses dois últimos destaques nos dão segurança para afirmar que a figura de Toni Morrison é onipresente não somente no cenário literário estadunidense, como também no contexto de luta por tolerância e igualdade linguístico-racial. Na referida conversa, a escritora responde à pergunta do jornalista que quer saber o que ela acha que torna sua escrita diferente e de boa qualidade, ao que Morrison declara:

A língua, apenas a língua. A língua deve ser cuidadosa e deve parecer fácil. Não deve suar. Deve sugerir e ser provocante ao mesmo tempo. É o que os negros amam tanto – dizer palavras, segurando-as na língua, experimentando-as, brincando com elas. É um amor, uma paixão. Sua função é como a de um pregador: fazer você se levantar da cadeira, fazer você se perder e ouvir a si mesmo. A pior de todas as coisas possíveis de acontecer seria perder essa língua. Há certas coisas que não posso dizer sem recorrer à minha língua. É terrível pensar que uma criança que conhece cinco aspectos verbais diferentes no presente vem à escola para se deparar com aqueles livros que são menos que sua própria língua. E então ouvir coisas sobre sua língua, que é a própria criança, que às vezes são permanentemente prejudiciais. [...]. (MORRISSON, 1981, não paginado, tradução nossa).<sup>190</sup>

Para verificarmos na prática como Morrison se vale do AAVE em *Jazz*<sup>191</sup> e para analisarmos as alternativas de correspondência entre AAVE e língua portuguesa propostas pelos tradutores Evelyn Kay Massaro e José Rubens Siqueira, selecionamos algumas passagens por ordem de aparição na obra, dispostas em quadros comparativos para melhor visualização<sup>192</sup>. Separamos uma carta que a personagem Malvonne encontra no quarto de seu sobrinho, o qual havia roubado caixas de correio na vizinhança, e cinco diálogos entre alguns personagens, destacando as ocorrências do AAVE por meio dos recursos gráficos “sublinhado” e “negrito”. Faz-se necessário salientar que no Brasil não existe um dialeto análogo ao

<sup>190</sup> The language, only the language. The language must be careful and must appear effortless. It must not sweat. It must suggest and be provocative at the same time. It is the thing that black people love so much—the saying of words, holding them on the tongue, experimenting with them, playing with them. It's a love, a passion. Its function is like a preacher's: to make you stand up out of your seat, make you lose yourself and hear yourself. The worst of all possible things that could happen would be to lose that language. There are certain things I cannot say without recourse to my language. It's terrible to think that a child with five different present tenses comes to school to be faced with those books that are less than his own language. And then to be told things about his language, which is him, that are sometimes permanently damaging. [...]. (MORRISSON, 1981, não paginado).

<sup>191</sup> De acordo com Luciana de Mesquita Silva (p. 72), muitos escritores brancos que faziam uso do AAVE em suas obras tinham, na verdade, o objetivo de reforçar as tradições de supremacia racial e, por esse motivo, entre outros, muitos escritores afrodescendentes no fim do século XIX e no início do século XX evitavam fazer uso do dialeto em seus escritos.

<sup>192</sup> Sem nunca esquecer que cada texto publicado resulta do filtro de todas as instâncias e procedimentos do trabalho editorial.

AAVE falado pelas comunidades afrodescendentes em geral. Conforme Marcos Bagno,

Ao contrário dos Estados Unidos, não se pode dizer que no Brasil exista um “português dos negros”: o que existe é uma polarização, decorrente da profunda discriminação social que tem caracterizado a nossa sociedade, entre a língua dos segmentos mais pobres – a maioria da nossa população, composta de brancos e, mais essencialmente, de não-brancos – e a língua dos segmentos mais ricos – essencialmente brancos. As variedades linguísticas mais estigmatizadas em nossa sociedade são faladas por negros, índios, mestiços e brancos com menor acesso à escolarização, ao trabalho e à renda. Embora, no plano social, o Brasil seja um país impregnado de racismo, no plano linguístico as diferenças que separam as variedades urbanas privilegiadas das demais, estigmatizadas, são de ordem socioeconômica: a gramática dos negros pobres e dos brancos pobres é a mesma. (BAGNO, 2013, p. 4).

Nossa intenção é verificar, entre outros detalhes, como os tradutores buscaram compensar a inexistência de um dialeto afro-brasileiro em nosso país<sup>193</sup>, sem deixar de registrar um aspecto importante da memória cultural não só da sociedade estadunidense, mas também da brasileira, visto que em ambos os Estados os escravizados não tinham direito à educação. Nosso objetivo é analisar como as traduções lidaram com o fato de haver mais de uma realidade linguística nas páginas de *Jazz* e nos Estados Unidos. É importante esclarecer que não ofereceremos sugestões de tradução, visto que esse não é o objetivo desta pesquisa, nem tampouco pretendemos fazer nenhum julgamento de qualidade a respeito dos dois textos de chegada.

QUADRO 1 - CARTA DA SRA. WINSOME CLARK PARA O MARIDO

Jazz	Tradução de Evelyn Kay Massaro	Tradução de José Rubens Siqueira
The sad moment came when she read the letter to Panama from Winsome Clark complaining to her husband who worked in the Canal Zone about the paltriness and insufficiency of the money he had sent her – money of so little help she was giving up her job, picking up the children and returning to Barbados. [...] “I don’t know what to do,” she wrote. “Nothing I do <b>make</b> a	O momento mais triste aconteceu quando Malvonne leu a carta enviada para o Panamá por Winsome Clark, queixando-se ao marido que trabalhava na Zona do Canal da insignificância e da insuficiência do dinheiro que ele enviava. Tão pouco que estava desistindo do emprego, pegando as crianças e voltando para Barbados. [...] “Não sei mais o que fazer”, escreveu	O momento mais triste foi quando leu uma carta de Winsome Clark para o Panamá, reclamando com o marido que trabalhava na Zona do Canal sobre a miséria e a insuficiência do dinheiro que ele lhe mandava – dinheiro que ajudava tão pouco que ela ia largar o emprego, pegar os filhos e voltar para Barbados. [...] “Não sei o que fazer”, ela escreveu. “Nada que eu faço

<sup>193</sup> Paulo Henriques Britto – escritor, tradutor e estudioso da tradução – discute a questão da tradução das marcas dialetais da língua inglesa para a língua portuguesa no capítulo “A tradução de ficção”, de seu livro *A tradução literária* (2012).



QUADRO 1 - CARTA DA SRA. WINSOME CLARK PARA O MARIDO

Jazz	Tradução de Evelyn Kay Massaro	Tradução de José Rubens Siqueira
<p>difference. Auntie <b>make</b> a racket about everything. I am besides myself. The children <b>is</b> miserable as me. the money <b>you senting</b> can not keeping all us afloat. Us drowning here and may as well drown at home where your mother is and mine and big trees.” [...] Winsome said she was ‘sorry your good <b>friend dead</b> in the big fire and pray for he and you how come so much colored <b>people dying</b> where whites doing great stuff. I guess <b>you thinking</b> that <b>aint no</b> grown person question. Send anything else you get to Wyndham Road where I and babies <b>be</b> two pay envelopes from now. Sonny <b>say</b> he <b>have</b> shoe shinning money for his own passage so <b>don’t</b> worry <b>none</b> except to stay among the quick. your dearest wife Mrs. Winsome Clark.” (MORRISON, 2004a, p. 42-3).</p>	<p>Winsome. “Nada que eu faço parece <b>adiantar</b>. Titia <b>implica</b> com tudo. Eu não agüento mais. <b>As crianças estão</b> tão tristes quanto eu. O dinheiro que <b>você anda mandando</b> não dá para viver. Se é para morrermos aqui, o melhor é morrermos em casa onde está sua mãe, a minha e as grandes árvores.” [...] Winsome dizia “sinto muito pelo seu bom <b>amigo ter morrido</b> no incêndio e rezo para ele e você porque tem tantos negros morrendo onde os brancos constroem grandes obras? Penso que você <b>vai dizer</b> que isso <b>não é</b> pergunta que se faça. Mande qualquer coisa que puder para Wyndham Road onde eu e os <b>bebês estaremos</b> daqui a dois envelopes de pagamento. Sonny disse que tem dinheiro de engraxar sapatos para pagar pela sua passagem por isso <b>não se preocupe</b>, exceto para ficar entre os mais rápidos. Sua amada esposa sra. Winsome Clark.” (MORRISON, 1992a, p. 44-5).</p>	<p><b>adianta</b>. Titia <b>arma briga</b> com tudo. Eu acabada por conta. <b>As criança tá</b> tão mal quanto eu. O dinheiro que <b>você manda</b> não chega para o sustento. A gente aqui afundando e podia muito bem estar afundando na nossa terra onde tá a minha mãe, a sua e as árvores grandes.” [...] Winsome dizia “que pena que o seu <b>amigo morreu</b> no incêndio grande e rezo por ele e por você como pode tanta gente de cor morrer onde os brancos faz coisa tão grande. Acho que <b>você está pensando</b> que isso não é pergunta de mulher crescida. Mande o que mais conseguir para a rua Wyndham que é onde eu e as <b>crianças vamo estar</b> para mais dois envelopes de pagamento a partir de agora. Sonny disse que tem o dinheiro que ganhou engraxando sapato para pagar a passagem dele então <b>não preocupe não</b>, só trate de ficar no meio dos espertos. sua amada esposa sra. Winsome Clark. (MORRISON, 2009, p. 52).</p>

FONTE: A autora (2020).

A ausência da marca da terceira pessoa do singular no tempo verbal presente simples ou do verbo *to be* conjugado como *is* é uma das características do AAVE (WOLFRAM; SCHILLING, 2016, p. 221). Podemos observar essas particularidades nas sentenças: “Nothing I do **make** a difference.” / “Auntie **make** a racket about everything.” / “Sonny **say** he **have** shoe shinning money for his own passage [...]”. Vemos que José Rubens Siqueira se utiliza da expressão popular “arma briga” e da falta de plural no substantivo “sapato” em “Sonny disse que tem o dinheiro que ganhou engraxando sapato [...]”, para enfatizar marcas de oralidade e tentar se aproximar da imagem modesta da remetente – uma mulher negra, provavelmente ex-escravizada e sem instrução – gerada pelo texto de partida. Além dessas escolhas, o tradutor ainda deixa de lado a concordância verbal em “[...] eu e as criança vamo estar [...]” e o pronome pessoal reflexivo *se* em “[...] então não preocupe não [...]”. Evelyn Kay Massaro, por sua vez, optou na maioria das vezes pela variante padrão da língua

portuguesa, embora utilize as expressões coloquiais “implica com tudo” e “anda mandando”. A tendência que prevalece no texto da editora Best Seller, como veremos mais adiante, é de “adequação” à norma escrita; contudo, há várias soluções de orientação diversa. Nesse sentido, é indispensável ressaltar um ponto importante antes de seguirmos para as próximas análises: o texto que afinal vem a ser publicado resulta do trabalho de várias mãos, não se limitando somente às mãos do tradutor. Isso quer dizer que revisores e editores muitas vezes modificam partes do texto após a entrega da versão traduzida.

Outra característica comum do AAVE é não se conjugar o verbo *to be* com a palavra *are* após sujeito no plural em afirmações enfáticas (GREEN, 2002, p. 36). Verificamos essa ocorrência em “The children **is** miserable as me.”, que novamente foi traduzida por meio da variante padrão da língua portuguesa por Massaro, ao passo que Siqueira optou pelas concordâncias nominal e verbal próprias do português coloquial: “As criança tá tão mal quanto eu.”. Há outros traços próprios do AAVE relacionados ao verbo *to be*, como sua ausência antes do gerúndio (*present progressive* ou *continuous*) e adjetivos (WOLFRAM; SCHILLING, 2016, p. 221). Na carta, observamos as sentenças “the money **you senting** [...]” / “[...] sorry your good **friend dead** [...]” / “[...] how come so much colored **people dying** [...]” / “I guess **you thinking** [...]”. Massaro se utilizou de uma fala mais coloquial em “O dinheiro que você anda mandando não dá para viver.” e “você vai dizer que isso não é pergunta que se faça”, mas manteve a variante padrão para as outras duas sentenças. Já Siqueira recorre às expressões “que pena que o seu amigo morreu” e “como pode tanta gente de cor morrer”, optando por um tom mais formal nas outras sentenças.

A redução e a ausência de verbos auxiliares e modais também são muito frequentes nos discursos dos falantes do AAVE (GREEN, 2002, p. 36, 40-41). No excerto “[...] where I and babies **be** two pay envelopes from now.” é possível observar que o auxiliar *will* indicador de futuro não aparece antes do verbo *to be*, tendo sido traduzida por Massaro com uma linguagem neutra e por Siqueira com uma linguagem coloquial ao novamente optar pela falta de concordância verbal: “onde eu e as crianças vamo estar para mais dois envelopes de pagamento a partir de agora.”.

Outra particularidade do AAVE consiste na dupla negação das sentenças (GREEN, 2002, p. 77) e na substituição dos verbos auxiliares ou *to be* combinados com a palavra *not* pelo termo *ain't* (GREEN, 2002, p. 39), conforme observamos em “[...] that **aint no** grown person question.” e “[...] so **don't** worry **none** except to stay

among the quick”. Massaro mais uma vez optou por utilizar uma linguagem mais formal e literal na tradução da última sentença, enquanto Siqueira novamente apresentou uma solução mais coloquial, recorrendo a expressões da oralidade: “então não preocupe não, só trate de ficar no meio dos espertos”.

Mais aspectos da carta destacam-se por não pertencerem ao SE, porém não estão entre as características próprias do AAVE, como por exemplo a expressão “I am besides myself”, que é grafada corretamente como “I am beside myself”; o verbo modal *can*, que na forma negativa é grafado como um só termo (“can not keeping”); o pronome pessoal oblíquo *us* ao invés do pronome pessoal reto *we* (“Us drowning”); o pronome pessoal reto *he* ao invés do pronome pessoal oblíquo *him* após preposição (“for he”); o verbo no gerúndio *senting* ao invés de *sending* (“you senting”). Outras ocorrências como a falta das letras maiúsculas após o ponto final (“the money” e “your dearest”) e a falta de pontuação (vírgula ou ponto final) entre “you how come” demonstram o resultado da falta de educação formal imposta aos afrodescendentes de todo o continente americano. Na tradução desenvolvida por Massaro percebemos menos escolhas que reflitam tal perfil ao leitor e na realizada por Siqueira é possível ter essa sensação devido às opções tradutórias realizadas. Construções como: “Eu acabada por conta”, “A gente aqui afundando e podia muito bem estar afundando na nossa terra onde tá a minha mãe” e “onde os brancos faz coisa tão grande”, além das escolhas anteriormente elencadas, levam-nos a acreditar que, pelo menos nesse trecho, o trabalho de José Rubens Siqueira ficou mais aproximado das particularidades formais do texto-fonte. Por meio das soluções apresentadas pelo tradutor, é possível ao leitor apreender que a carta foi escrita por alguém com pouca instrução formal, já que são bastante frequentes os momentos em que variantes do português coloquial ocorrem. Assim, mesmo que no Brasil não haja um dialeto específico falado pela população afrodescendente, como já vimos, esse trecho do texto de Siqueira apresenta uma solução tradutória efetiva para compensar o AAVE no contexto receptor brasileiro: a introdução bem marcada de traços da língua falada na língua escrita.

Contudo, é de grande importância lembrar que o AAVE não deve ser tomado como uma variedade agramatical da língua inglesa, inferior ou empobrecida, assim como seus falantes não deveriam sofrer preconceito por utilizarem-no para se comunicar, visto que ele possui suas próprias regras e mecanismos de funcionamento. Conforme o histórico apresentado no início deste subcapítulo, esse

dialeto originou-se e desenvolveu-se em meio a um contexto social de profunda segregação que perdura até hoje; contudo, sua organização estrutural, sintática e fonológica já foi e continua sendo demonstrada por meio de inúmeros estudos linguísticos. Conforme a autora Lisa Green (2002, p. 35, tradução nossa): “Regras específicas governam a ocorrência sistemática de palavras e frases no AAE, assim como em outras línguas e dialetos.”<sup>194</sup>

A seguir, passaremos a analisar cinco diálogos de *Jazz* em que o AAVE ocorre por mais vezes. Neste primeiro, Joe pede a ajuda de Malvonne para conseguir se encontrar com sua amante, Dorcas, escondido de sua esposa, Violet.

QUADRO 2 - DIÁLOGO ENTRE JOE E MALVONNE

<i>Jazz</i>	Tradução de Evelyn Kay Massaro	Tradução de José Rubens Siqueira
<p>“What brings this on? You <b>ain’t</b> selling <b>you giving</b> away free for what reason?” Malvonne looked at the clock on the mantel, figuring out how much time she had to talk to Joe and get her letters mailed before leaving for work.</p> <p>“A favor you might say.”</p> <p>“Or I might not say?”</p> <p>“You will. It’s a favor to me, but a little pocket change for you.” Malvonne laughed. “Out with it, Joe. <b>This something</b> Violet <b>ain’t</b> in on?”</p> <p>“Well. She. This is. I’m not going to disturb her with this, you know?”</p> <p>“No. Tell me.”</p> <p>“Well, I’d like to rent your place.”</p> <p>“What?”</p> <p>“Just an afternoon or two, every now and then. While <b>you at</b> work. But I’ll pay for the whole month.”</p> <p>“<b>What you</b> up to, Joe? You know I work at night.”</p> <p>[...]</p> <p>“<b>You</b> think I need your money or your flimsy soap?”</p>	<p>– Não estou entendendo nada Joe. Você <b>não veio vender e está dando de graça</b>. Por quê?” – Malvonne lançou um olhar para o relógio colocado no console da lareira, calculando quanto tempo teria para conversar com Joe e enviar as cartas antes de sair para o emprego.</p> <p>– Eu... estou precisando de um favor.</p> <p>– De mim?</p> <p>– Sim. É um favor para mim, mas você ganhará um dinheirinho.</p> <p>– Vamos, Joe, desembuche – riu Malvonne. – <b>É alguma coisa</b> que Violet não pode saber?</p> <p>– Bem... ela... é isso, Vi não precisa saber. Não quero perturbá-la com certas coisas você sabe.</p> <p>– Não sei, não. Me conte.</p> <p>– Bem, eu gostaria de alugar seu apartamento.</p> <p>– O quê?</p> <p>– Só uma ou duas tardes, de vez em quando. Enquanto <b>você estiver trabalhando</b>. Mas eu pagarei o mês inteiro.</p> <p>– <b>Que invenção é essa</b>, Joe? Você sabe que eu trabalho à noite.</p> <p>[...]</p>	<p>“O que é isso tudo? Você <b>não está vendendo, está dando de graça</b> por quê?” Malvonne olhou o relógio no aparador, calculando quanto tempo tinha para conversar com Joe e pôr as cartas no correio antes de ir para o trabalho.</p> <p>“Um favor, pode-se dizer.”</p> <p>“Ou pode-se não dizer.”</p> <p>“Vai aceitar. É um favor para mim, mas um dinheirinho para você.”</p> <p>Malvonne riu. “Fale logo, Joe. <b>É alguma coisa</b> que Violet não está sabendo?”</p> <p>“Bom. Ela. Quer dizer. Vio é. Não quero que ela se incomode com isso, sabe?”</p> <p>“Não. Me diga.”</p> <p>“Bom. Eu gostaria de alugar seu apartamento.”</p> <p>“O quê?”</p> <p>“Só uma ou outra tarde, de vez em quando. Enquanto <b>você está no trabalho</b>. Mas pago pelo mês inteiro.”</p> <p>“<b>O que você está aprontando</b>, Joe? Sabe que eu trabalho de noite.”</p> <p>[...]</p>

<sup>194</sup> Specific rules govern the systematic occurrence of words and phrases in AAE as they do in other languages and dialects. (GREEN, 2002, p. 35).

QUADRO 2 - DIÁLOGO ENTRE JOE E MALVONNE

Jazz	Tradução de Evelyn Kay Massaro	Tradução de José Rubens Siqueira
<p>“No, no Malvonne. Let me explain. <b>Ain’t many women</b> like you understand the problem men have with their wives.”</p> <p>“What kind of problem?”</p> <p>“Well. Violet. You know how funny <b>she been</b> since her Change.”</p> <p>“<b>Violet funny</b> way before that. Funny in 1920 as I recall.”</p> <p>“Yeah, well. But now –”</p> <p>“Joe, you want to rent Sweetness’ room to bring another woman in here while I’m gone just cause Violet <b>don’t</b> want <b>no</b> part of you. What kind a person <b>you</b> think I am? Okay, there’s no love lost between Violet and me, but I take her part, not yours, you old dog.”</p> <p>[...]</p> <p>“Aw, no, Malvonne. No. You got me all wrong. I <b>don’t</b> want <b>nobody</b> off the street. Good Lord.”</p> <p>“No? Who do you think but a streetwalker <b>go traipsing</b> off with you?”</p> <p>“Malvonne, I’m just hoping for a lady friend. Somebody to talk to.”</p> <p>“Up over Violet’s head? Why <b>you</b> ask me, a woman, for a hot bed. <b>Seem</b> like you’d want to ask some nasty man like yourself for that.”</p> <p>“I thought about it, but I <b>don’t</b> know <b>no</b> man <b>live</b> alone and it <b>ain’t</b> nasty. Come on, girl. <b>You driving</b> me to the street. What I’m asking is better, <b>ain’t</b> it? Every now and then I visit with a respectable lady.”</p> <p>[...]</p>	<p>– <b>Você acha</b> que preciso de seu dinheiro e de seu sabonete?</p> <p>– Não, não. Malvonne, ouça. Deixe-me explicar. <b>Não existem muitas mulheres</b> como você, que compreendem os problemas que os homens têm com as esposas.</p> <p>– Que tipos de problemas?</p> <p>– Bem... Violet... Você sabe como <b>ela ficou</b> esquisita desde que entrou na meno... que entrou na idade crítica.</p> <p>– <b>Violet já era esquisita</b> antes disso. Desde 1920, pelo que me lembro.</p> <p>– Bem, talvez, mas agora...</p> <p>– Joe, você quer alugar o quarto de doçura para trazer uma mulher aqui enquanto estou fora porque Violet <b>não quer mais nada com você</b>. Que tipo de gente <b>pensa</b> que eu sou? Certo, eu e Violet não morremos de amores uma pela outra, mas estou do lado dela, viu, seu cachorro velho?</p> <p>[...]</p> <p>– Não, Malvonne, não. Você entendeu tudo errado. <b>Não quero ninguém</b> da rua. Deus me livre.</p> <p>– Não? E quem senão uma mulher da vida <b>ficaria farreando</b> com você à tarde?</p> <p>– Malvonne, espero apenas encontrar uma amiga. Alguém com quem eu possa conversar.</p> <p>– Passando a perna em Violet? Por que <b>você veio pedir</b> uma cama quente para mim, uma mulher? <b>Seria melhor</b> usar a casa de um amigo safado, igualzinho a você.</p> <p>– Pensei nisso, mas <b>não conheço nenhum</b> homem que <b>mora sozinho e não se trata de safadeza</b>. Vamos, Malvonne, <b>você está me jogando na rua. Não acha que o que estou pedindo é melhor?</b> De vez em quando virei fazer uma visita acompanhado de uma senhora respeitável.</p>	<p>“<b>Acha</b> que eu preciso do seu dinheiro ou do seu sabonete vagabundo?”</p> <p>“Não, não, Malvonne. Olhe. Me deixe explicar. <b>Não existe muita mulher</b> como você capaz de entender os problemas que um homem tem com a esposa.”</p> <p>“Que tipo de problema?”</p> <p>“Bom. Violet. Você sabe como <b>ela anda</b> esquisita desde a Mudança.”</p> <p>“<b>Violet sempre foi esquisita</b> muito antes disso. Esquisita em 1920 que eu me lembro.”</p> <p>“É, bom. Mas agora...”</p> <p>“Joe, você quer alugar o quarto do Benzinho para trazer outra mulher aqui enquanto eu não estou porque Violet <b>não quer mais nada com você</b>. Que tipo de pessoa <b>acha</b> que eu sou? Tudo bem, a Violet e eu, a gente não é muito amiga, mas eu fico do lado dela, não do seu, seu sem-vergonha.”</p> <p>[...]</p> <p>“Ah, não, Malvonne. Não. Você está entendendo tudo errado. <b>Não quero ninguém</b> da rua. Deus me livre.”</p> <p>“Não? Quem você acha que <b>vai sair</b> com você por aí senão uma da rua?”</p> <p>“Malvonne, eu só estou esperando encontrar uma amiga. Alguém para conversar.”</p> <p>“Em cima da cabeça de Violet? Por que <b>você vem pedir</b> uma cama quente para mim, que sou mulher? Acho que <b>devia pedir</b> era para algum homem ruim feito você.”</p> <p>“Pensei nisso, mas <b>não conheço nenhum</b> homem que <b>more sozinho e não seja ruim</b>. Vamos lá, mulher. <b>Está me empurrando para a rua. O que estou pedindo é melhor, não é?</b> De vez em quando eu faço uma visita com uma dama respeitável.”</p>



QUADRO 2 - DIÁLOGO ENTRE JOE E MALVONNE

Jazz	Tradução de Evelyn Kay Massaro	Tradução de José Rubens Siqueira
<p>“But believe me girl, you won’t know when or if I come or go. Except, maybe, your faucet <b>don’t</b> drip no more.”</p> <p>[...]</p> <p>“<b>You be</b> surprised what you can save if <b>you like</b> me and <b>don’t</b> drink, smoke, gamble or tithe.”</p> <p>[...]</p> <p>“No notes to pass. No letters. I’m not delivering any messages.”</p> <p>“Course not. I don’t want a pen pal. We talk here or we don’t talk at all.”</p> <p>[...]</p> <p>“You don’t have to think about none of it. You <b>ain’t</b> in it. <b>You ever see</b> me mess with anybody? <b>I been</b> in this building longer than you have. <b>You ever hear</b> a word against me from any woman? [...].” (MORRISON, 2004a, p. 45-9).</p>	<p>[...]</p> <p>– Mas acredite-me, meu bem, você nem me verá. Só notará que sua torneira, por exemplo, <b>não está</b> mais pingando.</p> <p>[...]</p> <p>– <b>Você se surpreenderia</b> com o que um <b>homem como eu, que não bebe</b>, não fuma, não joga e não farreia consegue economizar.</p> <p>[...]</p> <p>– Nada de me pedir para mandar recados nem cartas. Não sou carteiro.</p> <p>– Claro que não. Não pretendo namorar por correspondência. Conversamos aqui ou não conversamos.</p> <p>[...]</p> <p>– Você não vai ter de se preocupar com nada, Malvonne. Afinal, <b>não tem nada a ver</b> com essa história. Já me viu sacanear alguém? <b>Moro neste prédio</b> há mais tempo do que você e tenho certeza de que <b>nunca lhe disseram</b> que estive metido com uma mulher. [...]. (MORRISON, 1992a, p. 46-50).</p>	<p>[...]</p> <p>“Mas acredite, mulher, você não vai ficar sabendo se ou quando eu vim ou fui. A não ser, claro, que a sua torneira <b>não esteja</b> mais pingando.”</p> <p>[...]</p> <p>“<b>Você não imagina</b> o que se economiza <b>quando se é como eu, que não bebo</b>, não fumo, não jogo nem dou dízimo.”</p> <p>[...]</p> <p>“Nada de recados para entregar. Nem cartas. Não vou entregar recado algum.”</p> <p>“Claro que não. Não quero uma correspondente. A gente conversa aqui ou não conversa em lugar nenhum.”</p> <p>[...]</p> <p>“Você não precisa pensar em nada disso. <b>Não tem nada a ver</b> com isso. Já me viu armar confusão com alguém? <b>Estou neste prédio</b> há mais tempo que você. <b>Já ouviu</b> alguma mulher falar alguma coisa de mim? [...].” (MORRISON, 2009, p. 54-8).</p>

FONTE: A autora (2020).

Todas as ocorrências típicas do AAVE destacadas nesse diálogo já foram explicadas anteriormente, com exceção da omissão do pronome relativo; em “I don’t know no man **live** alone [...].” o pronome *who* não aparece para iniciar a oração subordinada e fazer relação ao objeto, outra particularidade do AAVE. (GREEN, 2002, p. 90). Ao contrário do que aconteceu com a carta que analisamos anteriormente, esse diálogo não foi vertido de maneiras tão diferentes pelos tradutores. Ambos utilizaram termos coloquiais e expressões da fala cotidiana para aproximar o texto em língua portuguesa do texto-fonte. No entanto, destacamos o trecho: “‘Você acha que preciso de seu dinheiro e de seu sabonete?’ ‘Não, não. Malvonne, ouça. Deixe-me explicar. Não existem muitas mulheres como você, que compreendem os problemas que os homens têm com as esposas.’ ‘Que tipos de problemas?’” em que Massaro não traduz o adjetivo *flimsy* e utiliza a ênclise em “Deixe-me explicar”, além de inserir o plural dos



termos nas penúltima e última sentenças – escolhas que tornam o texto um tanto mais formal. Sabemos, contudo, que durante o processo de edição pode se dar algum tipo de interferência de revisores, o que explicaria tais opções. Já Siqueira traduz a passagem inserindo a palavra “vagabundo”, utilizando a próclise em “Me deixe explicar.” e optando por deixar as sentenças citadas no singular, escolhas que dão ao texto-alvo um aspecto mais informal. Destacamos ainda uma opção feita por Massaro ao traduzir o vocábulo *tithe* como “farrear”, sendo que não encontramos outro significado para essa palavra que não “dízimo”.

O diálogo seguinte acontece entre Violet e Alice, tia da falecida Dorcas.

QUADRO 3 - DIÁLOGO ENTRE VIOLET E ALICE

Jazz	Tradução de Evelyn Kay Massaro	Tradução de José Rubens Siqueira
<p>“You look froze.”            “Near <b>bout</b>,” said Violet.            “March can put you in the sickbed.”            “Be a pleasure,” Violet answered. “All my <b>troubles be stead</b> of my head.”</p> <p>[...]            “Don’t tell me, I said. I don’t want to hear about it and where their money comes from. <b>You want</b> tea or not?”</p> <p>[...]            “I wasn’t born with a knife.”            “No, but you picked one up.”            “You never did?” Violet blew ripples into the tea.            “No I never did. Even when my husband ran off I never did that. And you. You didn’t even have a worthy enemy. Somebody worth killing. You picked up a knife to insult a dead girl.”            “But that’s better, <b>ain’t</b> it? The harm was already done.”            (MORRISON, 2004a, p. 83-85).</p>	<p>– Você parece gelada.            – <b>Quase</b> – disse Violet.            – Março pode pôr você de cama.            – Seria um prazer – respondeu Violet. – Todos os meus <b>problemas terminariam</b> se eu ficasse com o corpo, <b>e não</b> a cabeça doente.</p> <p>[...]            – Já lhe disse para parar com essa conversa. Não quero ouvir sobre elas nem de onde vem o dinheiro que ganham. E então, <b>você quer ou não chá?</b></p> <p>[...]            – Eu não nasci com uma faca.            – Não, mas você pegou uma.            – E você? Nunca pegou uma? – Violet assoprou o chá.            – Não, nunca. Nem mesmo quando meu marido me abandonou. Já você... nem mesmo arranjou um inimigo digno. Alguém que valesse a pena matar. Você pegou uma faca para insultar uma moça morta.            – Mas foi melhor assim, <b>não acha?</b> O mal já estava feito.            (MORRISON, 1992a, p. 82-4).</p>	<p>“Você parece congelada.”            “<b>Quase</b>”, disse Violet.            “Março é capaz de jogar a gente doente na cama.”            “Seria um prazer”, Violet respondeu. “Meus <b>problemas acabavam</b> todos se eu pudesse fazer meu corpo ficar doente <b>em vez</b> da minha cabeça.”</p> <p>[...]            “Não me conte, eu disse. Não quero saber disso e de onde vem o dinheiro delas. <b>Quer o chá ou não?</b>”</p> <p>[...]            “Eu não nasci com uma faca.”            “Não, mas pegou uma.”            “Você nunca pegou?” Violet soprou ondinhas no chá.            “Não, nunca peguei. Nem quando meu marido fugiu eu nunca fiz isso. E você. Você nem tinha inimigo à altura. Alguém que valesse a pena matar. Você pegou uma faca para insultar uma menina morta.            “Mas isso é melhor, <b>não é?</b> O mal já estava feito.”            (MORRISON, 2009, p. 89-90).</p>

FONTE: A autora (2020).

Novamente nessa conversa notamos peculiaridades do AAVE ligadas à ausência de auxiliares e à presença do termo *ain’t*. O texto de partida traz ainda dois

aspectos fonológicos a serem observados: as preposições *about* e *instead of* estão transcritas da maneira como são pronunciadas, ou seja, sem as primeiras sílabas, evidenciando o tom coloquial do discurso de Violet. Contudo, é importante frisar que tais aspectos não são características exclusivas do AAVE, já que falantes do SE ou de qualquer outro dialeto de língua inglesa podem vir a pronunciar tais vocábulos dessa maneira. As traduções não guardam grandes diferenças, porém, mais uma vez, consideramos que José Rubens Siqueira fez escolhas que imprimem à sua redação um tom mais coloquial, aproximando-se mais nesse aspecto do texto de Toni Morrison.

O próximo diálogo se dá entre Violet e Joe, quando se encontram pela primeira vez.

QUADRO 4 - DIÁLOGO ENTRE VIOLET E JOE

Jazz	Tradução de Evelyn Kay Massaro	Tradução de José Rubens Siqueira
<p>The thump could not have been a raccoon's because it said Ow. Violet rolled away too scared to speak, but raised on all fours to dash.</p> <p>"Never happened before," said the man. "I've been sleeping up there every night. <b>This the</b> first time I fell out."</p> <p>Violet could see his outline in a sitting position and that he was rubbing his arm then his head then his arm again.</p> <p>"<b>You</b> sleep in trees?"</p> <p>"If I find me a good one." "Nobody sleeps in trees."</p> <p>"I sleep in them." "Sounds softheaded to me. <b>Could</b> be snakes up there." "Snakes around here crawl the ground at night. Now who's softheaded?" "<b>Could've</b> killed me." "Might still, if my arm <b>ain't</b> broke."</p> <p>"I hope it is. You <b>won't</b> be picking <b>nothing</b> in the morning and climbing people's trees either."</p>	<p>O impacto contra o chão não podia ter sido um guaxinim porque disse ai. Violet rolou para o lado, amedrontada demais para falar, mas já de quatro para sair correndo.</p> <p>– Nunca aconteceu antes – disse o homem. – Faz dias que venho dormindo lá em cima. <b>Foi a</b> primeira vez que caí.</p> <p>Violet podia ver seu vulto. Ele estava sentado e esfregou o braço, depois a cabeça e o braço de novo.</p> <p>– <b>Você dorme em árvores?</b></p> <p>– Quando encontro uma boa. – Ninguém dorme em árvores.</p> <p>– Eu durmo. – Isso me parece maluco. <b>Pode haver cobras</b> lá em cima. – As cobras aqui se arrastam pelo chão à noite. Agora quem é a maluca? – <b>Você podia</b> ter me matado. – O pior seria eu quebrar o braço. Mas acho que está inteiro. – Espero que esteja quebrado. <b>Assim você não vai colher nada</b> amanhã cedo e não ficará subindo nas árvores dos outros.</p>	<p>O baque não podia ser de um guaxinim porque disse Ai. Violet rolou de lado, apavorada demais para falar, mas se pôs de quatro para sair correndo.</p> <p>"Nunca me aconteceu antes", disse o homem. "Tenho dormido aí em cima todas as noites. <b>É a</b> primeira vez que eu caio."</p> <p>Violet podia ver sua silhueta na posição sentada e que ele esfregou o braço, depois a cabeça, depois o braço de novo.</p> <p>"<b>Você dorme em cima da árvore?</b>"</p> <p>"Se encontro uma boa." "Ninguém dorme em cima de árvore." "Eu durmo." "Parece coisa de miolo mole. <b>Pode ter cobra</b> lá em cima." "As cobras aqui andam no chão durante a noite. Quem é miolo mole agora?" "<b>Podia</b> ter me matado." "Ainda posso, se meu braço não estiver quebrado."</p> <p>"Espero que esteja. <b>Não vai colher nada</b> de manhã nem trepar nas árvores das pessoas."</p>

QUADRO 4 - DIÁLOGO ENTRE VIOLET E JOE

Jazz	Tradução de Evelyn Kay Massaro	Tradução de José Rubens Siqueira
<p>"I don't pick cotton. I <b>work the gin house</b>."</p> <p>"<b>What you</b> doing out there, then, Mr. High and Mighty, sleeping in the trees like a bat?"</p> <p>[...]</p> <p>"<b>You not</b> going back up there over my head." [...] (MORRISON, 2004a, p. 103-4).</p>	<p>– Eu não colho algodão. <b>Trabalho</b> na descaroçadora.</p> <p>– Então, <b>o que está fazendo</b> aqui senhor Bacana, dormindo em árvores como um morcego? [...]</p> <p>– <b>Não pense que você vai subir</b> para ficar de novo sobre a minha cabeça. [...] (MORRISON, 1992a, p. 99-100).</p>	<p>"Eu não colho algodão. <b>Trabalho</b> na casa de gim."</p> <p>"<b>O que está fazendo</b> aqui fora então, Míster Todo-Poderoso, dormindo na árvore feito um morcego?"</p> <p>[...]</p> <p>"<b>Você não vai voltar lá para cima</b> da minha cabeça." [...] (MORRISON, 2009, p. 106-7).</p>

FONTE: A autora (2020).

Neste trecho, além da ausência de verbos auxiliares e do verbo *to be*, da ocorrência de sentença duplamente negativa, entre outros traços do AAVE, verificamos a ausência do pronome pessoal reto *you* em "Could've killed me." e também da preposição *at* em "I work the gin house.", ambas situações corriqueiras na oralidade da língua inglesa de maneira geral. Dentre as escolhas feitas pelos tradutores, destacamos as opções de Massaro ao utilizar o verbo haver e o plural do substantivo "cobra" em "Pode haver cobras lá em cima.", ao passo que Siqueira recorre a uma alternativa mais informal: "Pode ter cobra lá em cima". Logo adiante, o trecho traduzido por ele como "Ainda posso, se meu braço não estiver quebrado" nos parece mais adequado do que "O pior seria eu quebrar o braço. Mas acho que está inteiro.", proposto pela tradutora.

Na sequência selecionamos uma conversa entre o caçador Henry e seu empregado, Honor, ambos negros.

QUADRO 5 - DIÁLOGO ENTRE O CAÇADOR (HENRY) E SEU EMPREGADO (HONOR)

Jazz	Tradução de Evelyn Kay Massaro	Tradução de José Rubens Siqueira
<p>Honor looked from one to the other. "Glad <b>you back</b>, Mr. Henry."</p> <p>"<b>Who be</b> these?"</p> <p>"<b>They both</b> in here before me."</p> <p>"Who <i>be</i> these?"</p> <p>"Can't say, sir. The woman <b>she bad</b> but coming around now."</p> <p>(MORRISON, 2004a, p. 169, grifo da autora).</p>	<p>Honor olhava de um para o outro.</p> <p>– <b>Estou contente em vê-lo de volta</b>, senhor Henry.</p> <p>– <b>Quem são essas pessoas?</b></p> <p>– <b>Os dois já estavam</b> aqui antes de eu chegar.</p> <p>– Quem <i>são</i>?</p> <p>– Não sei, senhor Henry. <b>A mulher estava mal</b>, mas já acordando.</p> <p>(MORRISON, 1992a, p. 156, grifo da autora).</p>	<p>Honor olhou de um para o outro. "<b>Que bom que voltou</b>, Mr. Henry."</p> <p>"<b>Quem são esses?</b>"</p> <p>"<b>Eles estava</b> aqui antes de mim."</p> <p>"Quem <i>são</i> esses?"</p> <p>"Não sei, não, se'or. <b>A mulher tá mal</b>, mas tá voltando agora."</p> <p>(MORRISON, 2009, p. 160, grifo da autora).</p>

FONTE: A autora (2020).

Nesse diálogo, além de algumas ocorrências do AAVE já exploradas anteriormente, constatamos outra: a não conjugação do verbo *to be* quando se tratam de fatos ou situações permanentes (GREEN, 2002, p. 49-50), como acontece na sentença “**Who be** these?”. No que tange às traduções, é possível verificar que José Rubens Siqueira fez escolhas que aproximam mais o texto-alvo da coloquialidade por meio da falta de concordância verbal em “Eles estava aqui antes de mim” e da representação sonora para a palavra “senhor” em “[...] se’or”, solução que acentua o caráter informal da comunicação cotidiana, a falta de articulação linguística e a submissão do escravizado Honor.

A última passagem a ser analisada reproduz parte da conversa que Joe e Felice têm após a morte de Dorcas.

QUADRO 6 - DIÁLOGO ENTRE JOE E FELICE

Jazz	Tradução de Evelyn Kay Massaro	Tradução de José Rubens Siqueira
<p>“Then he said, ‘<b>You mad</b> cause she’s dead. So am I.’</p> <p>“ ‘<b>You the</b> reason she is.’</p> <p>“ ‘I know. I know.’</p> <p>“ ‘Even if you didn’t kill her outright; even if she made herself die, it was you.’</p> <p>“ ‘It was me. For the rest of my life, it’ll be me. <b>Tell</b> you something. I never saw a needier creature in my life.’</p> <p>“ ‘Dorcas? <b>You</b> mean <b>you still</b> stuck on her?’</p> <p>“ ‘Stuck? Well, if you mean did I like what I felt about her. I guess I’m stuck to that.’</p> <p>“ ‘What about Mrs. Trace? What about her?’</p> <p>“ ‘<b>We working</b> on it. Faster now, since you stopped by and told us what you did.’</p> <p>[...]</p> <p>“ ‘Dorcas. Soft. The girl I knew. Just cause she had scales <b>don’t</b> mean she wasn’t fry. Nobody knew her that way but me. Nobody tried to love her before me.’</p>	<p>– <b>Você está com raiva</b> porque ela morreu. Eu também.</p> <p>– <b>Ela está morta por sua culpa.</b></p> <p>– Eu sei, eu sei.</p> <p>– Mesmo que o senhor não a tenha matado na hora, mesmo que ela tenha se deixado morrer, o senhor a matou.</p> <p>– Sim, fui eu e pelo resto de minha vida serei eu. <b>Deixe-me lhe contar</b> uma coisa. Nunca encontrei alguém tão carente.</p> <p>– Dorcas? <b>O senhor está dizendo que ainda está parado na dela?</b></p> <p>– Parado? Bem, se é isso que você costuma usar para descrever o que eu sentia, acho que ainda estou parado na dela.</p> <p>– E quanto a Sra. Trace? E ela?</p> <p>– <b>Estamos trabalhando</b> nisso. Mais rápido, agora, já que você resolveu vir aqui e nos contar o que contou.</p> <p>[...]</p> <p>– Sim, meiga. A moça que eu conhecia. <b>Era como uma fruta espinhosa por fora, porém macia e doce por dentro.</b> Só eu a conheci sob esse aspecto. Ninguém tentou amá-la antes de mim.</p>	<p>“Ele falou: ‘<b>Você está brava</b> porque ela morreu. Eu também.’</p> <p>“ ‘<b>Você é a razão dela ter morrido.</b>’</p> <p>“ ‘Eu sei. Eu sei.’</p> <p>“Mesmo que você não tenha matado imediatamente, mesmo se ela se deixou morrer, foi você.’</p> <p>“ ‘Fui eu. Pelo resto da minha vida, vai ser eu. <b>Vou te dizer</b> uma coisa. Nunca vi criatura mais carente na minha vida.’</p> <p>“ ‘Dorcas? <b>Quer dizer que ainda está ligado nela?</b>’</p> <p>“ ‘Ligado? Bom, se você está falando do que eu sentia por ela. Acho que estou ligado nisso.’</p> <p>“ ‘E sua mulher? Como ela fica?’</p> <p>“ ‘<b>A gente está trabalhando</b> nisso. Agora mais depressa, depois que você passou aqui e contou o que fez.’</p> <p>[...]</p> <p>“ ‘Dorcas. Suave. A moça que eu conheci. <b>Só porque era coberta de escamas não quer dizer que não fosse mole.</b> Ninguém conheceu Dorcas como eu. Ninguém tentou amar Dorcas antes de mim.’</p>

QUADRO 6 - DIÁLOGO ENTRE JOE E FELICE

Jazz	Tradução de Evelyn Kay Massaro	Tradução de José Rubens Siqueira
<p>“ <b>‘Why’d</b> you shot at her if you loved her?’</p> <p>“ ‘Scared. Didn’t know how to love anybody.’</p> <p>“ <b>‘You</b> know now?’</p> <p>“ ‘No. Do you, Felice?’</p> <p>“ <b>‘I got</b> other things to do with my time. [...]’ (MORRISON, 2004a, p. 212-3).</p>	<p>– <b>‘Por que o senhor atirou nela se a amava?’</b></p> <p>– Fiquei com medo. Eu não sabia como amar alguém.</p> <p>– <b>‘E sabe agora?’</b></p> <p>– Não. E você, Felice, sabe?</p> <p>– <b>‘Tenho coisas</b> mais úteis a fazer. [...] (MORRISON, 1992a, p. 194-5).</p>	<p>“ <b>‘Se amava a Dorcas por que deu um tiro nela?’</b></p> <p>“ ‘Apavorado. Eu não sabia amar ninguém.’</p> <p>“ <b>‘E agora sabe?’</b></p> <p>“ ‘Não. Você sabe, Felice?’</p> <p>“ <b>‘Tenho mais coisas</b> para fazer com o meu tempo. [...]’ (MORRISON, 2009, p. 196-7).</p>

FONTE: A autora (2020).

Nesse excerto é possível observar novamente a ausência de verbos auxiliares em perguntas e afirmativas, assim como a do verbo *to be* e a falta de correspondência entre o auxiliar da negativa *don’t* e a terceira pessoa do singular no presente simples. Quando comparamos os materiais produzidos pelos tradutores, continuamos a perceber maior tendência à formalidade nas escolhas de Evelyn Kay Massaro, enquanto José Rubens Siqueira opta por utilizar recursos que aproximam seu texto da informalidade da língua portuguesa falada e cotidiana. Em uma de suas respostas ao questionário enviado a ele, Siqueira afirmou que não sentia dificuldades para traduzir a linguagem de Toni Morrison e que o maior desafio era manter a fidelidade à oralidade da autora, sem cair em exageros antigramaticais (APÊNDICE 1). Tal declaração deixa evidente a condução que o tradutor deu à sua prática tradutória para estabelecer paralelos entre texto-fonte e texto-alvo.

Nosso objetivo ao destacarmos essas passagens do romance foi o de verificar as soluções encontradas pelos tradutores para realizar a correspondência entre língua portuguesa e AAVE – proeminente elemento cultural que a escravidão legou à sociedade estadunidense – já que no Brasil não existe uma variedade que corresponda a um dialeto falado por afrodescendentes, como acontece nos Estados Unidos. Tais soluções geram diferentes efeitos e possibilidades de sentido para o leitor brasileiro. Acreditamos que nos extratos que selecionamos se acham exemplos, nas palavras de Antoine Berman, daquelas

[...] passagens do original que são, por assim dizer, os lugares onde a obra se condensa, se representa, se significa ou se simboliza. Essas passagens são zonas significantes onde uma obra literária atinge seu próprio propósito

(não necessariamente o do autor) e seu próprio centro de gravidade. (BERMAN, 2009b, p. 54, tradução nossa).<sup>195</sup>

Ainda, encontramos razões para justificar a importância de se analisar tais excertos em uma entrevista em que Toni Morrison afirma:

Minha intensa vontade era capturar o vernáculo, a lírica, o sermão – todo esse jogo de camadas do inglês que acontece na maneira como os afro-americanos falam. Muitas pessoas tentaram captar isso na literatura, e geralmente o fazem de uma forma que considero muito ofensiva. Elas apenas a tornam agramatical ou [...] apenas mudavam a ortografia para algo que ninguém conseguia ler. [...] Para certas pessoas com um determinado tipo de educação, obviamente o idioma estaria fora do padrão, mas tento misturar vernáculo coloquial e padrão. (MORRISON, 2008a, p. 130-1, tradução nossa).<sup>196</sup>

É necessário, mais uma vez, reiterar que nossa intenção não é fazer qualquer tipo de julgamento ou de cotejo de valor entre as duas produções, mas sim utilizá-las como material palpável para propormos uma discussão produtiva acerca da função de memorialista desempenhada pelos profissionais da tradução e da literatura traduzida como meio de memória. Pudemos constatar que, em geral, parecem ter sido poucas as tentativas por parte de Evelyn Kay Massaro de se marcar a diferença desse dialeto em nosso idioma a partir, por exemplo, do uso de uma variante subpadrão, sendo que a opção por uma linguagem formal aponta para certo “embranquecimento” do texto de chegada. As escolhas tradutórias, certamente submetidas a questões de poder, foram feitas muito provavelmente para atender às demandas de um editor ou de um público leitor talvez pouco abertos a variedades que não fossem o sistema padrão da língua portuguesa àquela época. Ao discutir algumas teorias sobre análise de tradução propostas pela Escola de Tel Aviv e considerar as várias traduções do livro infantil alemão *Max und Moritz* para o hebraico, Antoine Berman explica:

Essas normas [culturais judaicas dos séculos XIX e XX] forçam o tradutor a fazer transformações em todos os níveis se quiser que seu trabalho seja

<sup>195</sup> [...] those passages of the original that are, so to speak, the places where the work condenses, represents, signifies, or symbolizes itself. These passages are signifying zones where a literary work reaches its own purpose (not necessarily that of the author) and its own center of gravity. (BERMAN, 2009b, p. 54).

<sup>196</sup> It was my intense desire to capture the vernacular, the lyric, the sermonic – all these layers of English that play about in the way African Americans speak. Many people have tried to grasp that in literature, and usually they do it in a way that I find very offensive. They just make it ungrammatical, or [...] just changed the spelling to something nobody could possibly read at all. [...] For certain people with a certain kind of education, obviously the language would be nonstandard, but I try to blend colloquial vernacular and standard. (MORRISON, 2008a, p. 130-1).



aceito. O “sistema de transformação” apresentado por qualquer tradução é, portanto, o resultado da internalização dessas normas, que de fato o tradutor não aplica como se fossem diretrizes externas. Por sua vez, o conteúdo das normas de tradução pode variar de acordo com as demandas do polissistema literário e cultural receptor. [...] Analisar uma tradução sem voltar ao sistema de normas que a moldou, para então julgá-la nesta base, é, portanto, absurdo e injusto, pois a tradução *não poderia* ser de outra forma, e dessa maneira, como ato de tradução, ela apenas teve *sentido* na medida em que foi uma operação sujeita a essas normas. (BERMAN, 2009b, p. 39, grifos do autor, tradução nossa).<sup>197</sup>

Assim, após contemplarmos o contexto sociocultural e o sistema de normas editoriais vigentes no início da década de noventa do século passado, compreendemos o porquê de determinados caminhos seguidos por Evelyn Kay Massaro em sua empreitada tradutória de *Jazz*. Por outro lado, José Rubens Siqueira, já inserido numa conjuntura social muito mais aberta à problemática racial após a implantação de diversas políticas afirmativas em nível governamental, faz um esforço para conciliar o AAVE presente no texto de partida com uma nuance mais coloquial da língua falada cotidianamente no Brasil. O tradutor rompe com as expectativas de um texto padrão ao utilizar mais amplamente o recurso da oralização e, dessa forma, aumenta a potência literária de seu texto, pois causa um impacto literário diferenciado no leitor, contribuindo, ainda que indiretamente, para o movimento de memória cultural. Tal fato nos leva a afirmar que esse tradutor desempenha a função de memorialista de maneira mais eficaz do que a primeira, pois consegue mostrar ao leitor brasileiro um dos aspectos que é marca registrada do regime escravocrata – a marginalização social que os cativos sofreram, a começar pela proibição de se frequentar a escola e ter acesso à alfabetização e que resultou em um dialeto próprio, também estigmatizado. Aqui estamos apenas tentando abordar as duas versões de acordo com uma das diretrizes dadas por Berman, que afirma ser imprescindível realizar “[...] um exame das condições sócio-históricas, culturais e ideológicas que tornaram uma tradução o que ela é [...]”. (BERMAN, 2009b, p. 37, tradução nossa).<sup>198</sup> Além de todo o ambiente sociocultural que circunda a realização de uma tradução, Berman também

---

<sup>197</sup> These norms force the translator to make transformations at all levels if he wants his work to be accepted. The “transformation system” presented by any translation is thus the result of the internalization of these norms, which indeed the translator doesn’t apply as if they were external directives. In turn, the content of translation norms can vary according to the demands of the receptor literary and cultural polysystem. [...] To analyze a translation without going back to the system of norms that shaped it, then to judge it on this basis, is thus absurd and unjust, since the translation *could not* be otherwise, and since, as an act of translation, it only had *meaning* insofar as it was an operation subjected to these norms. (BERMAN, 2009b, p. 39, grifos do autor).

<sup>198</sup> [...] an examination of the socio-historical, cultural, and ideological conditions that made a translation what it is [...]. (BERMAN, 2009b, p. 37).

avalia a premência de se pensar no sujeito que a executa. O crítico literário já havia escrito sobre isso em *A prova do estrangeiro* (1984, p. 20) e reafirmou essa necessidade onze anos mais tarde:

[...] a própria noção de sujeito, seja qual for a interpretação que dermos à palavra, supõe tanto a noção de *individuação* (todo sujeito é este sujeito aqui; é único), de *reflexão* (todo sujeito é um “si mesmo” [...], um ser que se relaciona “consigo mesmo” [...]), e de *liberdade* (todo sujeito é responsável). Essa noção de sujeito também se aplica à psique que traduz. [...] Por ser o *responsável* pelo seu trabalho, o tradutor pode e deve ser julgado: uma tradução é sempre *individual*, sempre uma tradução de ..., porque procede de uma individualidade, mesmo que sujeita a “normas”. Um tradutor que se conforma totalmente com as normas só prova que *decidiu* torná-las suas, reconhecidamente na maioria das vezes sob as sombras quase inconscientes de sua psique. (BERMAN, 2009b, p. 45, grifos do autor, tradução nossa).<sup>199</sup>

Sabemos que existem várias figuras que compõem o universo editorial de forma geral (editoras, agentes literários, patrocinadores das premiações literárias, crítica jornalística, crítica acadêmica), entretanto, de acordo com essa passagem do texto de Berman, o ato tradutório parte de uma atitude intencional do tradutor, alimentada pela sua posição tradutiva e ajustada à especificidade do texto a ser traduzido, que orchestra seu processo tradutório. O autor (BERMAN, 2009b, p. 60) ainda sustenta que o projeto de tradução – cujo intuito pode ou não ser explicitado ou teorizado – só é acessível de fato a partir da tradução, que é a própria realização desse projeto, isto é, o material publicado.

[...] a verdade deste projeto é, afinal, acessível apenas a partir da própria tradução e do tipo de transferência literária que realiza. Pois tudo o que um tradutor pode dizer e escrever sobre seu projeto se torna realidade apenas na tradução. E, no entanto, a tradução nunca é mais do que a realização do projeto: vai *onde* e *até os limites* para onde o projeto a conduz. Só nos conta a verdade do projeto ao nos revelar *como* foi realizado (e não se, no final, foi realizado) e quais foram as *consequências* do projeto em relação ao original. (BERMAN, 2009b, p. 61, grifos do autor, tradução nossa).<sup>200</sup>

<sup>199</sup> [...] the very notion of subject, whatever interpretation we give to the word, supposes both the notion of *individuation* (every subject is this subject right here; it is unique), of *reflection* (every subject is a “oneself” [...], a being that relates to “oneself” [...]), and of *freedom* (every subject is responsible). This notion of subject also applies to the translating psyche. [...] Because he is *responsible* for his work, the translator can and must be judged: a translation is always *individual*, always a translation by ..., because it proceeds from an individuality, even one subjected to “norms”. A translator who conforms completely to norms only proves that he *decided* to make them his own, admittedly most often in the barely conscious shadows of his psyche. (BERMAN, 2009b, p. 45, grifos do autor).

<sup>200</sup> [...] the truth of this project is, in the end, accessible only based on the translation itself and on the type of literary transfer that it achieves. For everything that a translator can say and write about his project becomes a reality only in the translation. And yet the translation is never more than the realization of the project: it goes *where* and *up to the limits* of where the project leads it. It tells us the truth of the

Assim, a partir dos textos traduzidos por Evelyn Kay Massaro e José Rubens Siqueira, podemos tentar reconstruir seus projetos tradutórios, constatando que ambos são resultados das escolhas feitas por eles em épocas distantes e, por conseguinte, distintas, o que certamente influenciou os resultados e as consequências em relação ao texto de partida, como afirmou Berman. Sem esquecer que a própria língua portuguesa passou por modificações no intervalo de tempo entre uma tradução e outra, tal como assegura Walter Benjamin.<sup>201</sup>

É o que verificamos, por exemplo, no trecho em que a personagem Felice pergunta a Joe sobre Dorcas e se ele ainda estaria “parado na dela?” (Quadro 6). Massaro utiliza uma gíria que já não era mais comum em 2009, quando Siqueira realizou sua versão optando pela expressão “ligado nela”. Muitas vezes a língua-alvo abraça a língua estrangeira, outras vezes a repele e isso também é contextual e construído pelo tradutor, que precisa saber se determinada solução vai funcionar em determinado momento histórico. E, por mais crítico que seja o profissional, nunca será possível controlar todas as escolhas e as possibilidades, pois é difícil ter o controle sobre exatamente tudo o que se faz – fato que contraria totalmente aqueles que acreditam que, para se executar uma tradução basta apenas falar uma língua estrangeira. Françoise Massardier-Kennedy introduz sua tradução do livro *Toward a translation criticism* explicando como Berman pensa a tradução:

Depois de adentrada, a abertura [...] leva à margem estrangeira, o que induz a uma reflexão sobre o que é estrangeiro, sobre o que há para se aprender, para que, com o regresso a casa, a apropriação do que é próprio possa ser realizada, e o estrangeiro que foi transformado e trazido de volta possa ser apresentado. (BERMAN, 2009b, p. xv, tradução nossa).<sup>202</sup>

---

project only by revealing to us *how* it was carried out (and not whether, in the end, it has been carried out) and what the *consequences* of the project in relation to the original were. (BERMAN, 2009b, p. 61, grifos do autor).

<sup>201</sup> Pois assim como o teor e o significado das grandes obras da literatura passa por uma completa transformação ao longo dos séculos, a língua materna do tradutor é transformada também. (BENJAMIN, 1996, p. 256, tradução nossa). / For just as the tenor and the significance of the great works of literature undergo a complete transformation over the centuries, the mother tongue of the translator is transformed as well. (BENJAMIN, 1996, p. 256).

<sup>202</sup> When its openness [...] is passed through, it leads to the foreign shore, which induces a reflection of what is foreign, what is to be learned, so that, with the return home, the appropriation of what is one's own can be accomplished, and the foreign that has been transformed and brought back can be presented. (BERMAN, 2009b, p. xv).

Com isso, voltamos ao início deste capítulo quando afirmamos que o material a ser traduzido nos proporciona o contato não só com a língua estrangeira, mas com momentos e cenários sócio-históricos particulares, que, ao mesmo tempo, exigem do profissional da tradução uma flexibilização de conceitos, exigem que perspectivas sócio-históricas da cultura de chegada também sejam acionadas para que esse diálogo seja possível. Acreditamos que, assim como advoga Berman, esse intercâmbio social, cultural e linguístico só se faz mais efetivo por intermédio de uma ética da diferença que rejeita posições hegemônicas, sem que haja manipulação ou extinção dos traços contidos no material originário; em última instância, desenvolver seu trabalho por meio de uma ética da diferença pode levar o tradutor a atuar como memorialista de formas mais proveitosas. Por mais que Brasil e Estados Unidos tenham tido passados escravocratas, as inúmeras problemáticas inseridas nesses períodos históricos são completamente distintas. A herança da língua, a combinação entre culturas, a relação com os brancos, a abolição, o pós-abolição, dentre outros incontáveis aspectos apenas confirmam que sociedades escravagistas podem ter se utilizado do mesmo sistema opressor, contudo, certamente são formadas por memórias culturais totalmente diversas. E são essas memórias que devem ser colocadas naquela arena global idealizada por Michael Rothberg, examinada no início desta tese – proposta que será ainda mais bem viabilizada, em nossa concepção, por meio da tradução.

Nesse sentido, como afirmamos anteriormente, acreditamos ainda que não é somente o profissional da tradução o responsável por desempenhar essa tarefa; trata-se, sem dúvida, de um processo bem mais abrangente, pois sabemos que o tradutor profissional trabalha por encomenda das editoras. Então, é necessário observar como cada obra, cada edição traduzida cumpre o papel de transmitir memória cultural – o que envolve, portanto, todos os aspectos editoriais próprios de uma empreitada tradutória. Vejamos, por exemplo, a questão da publicação do prefácio escrito por Toni Morrison pela Companhia da Letras: uma decisão editorial que representa uma evolução do processo de disseminação da memória cultural do trauma da escravidão estadunidense no Brasil. Esse paratexto amplia o horizonte de recepção do público leitor, pois, conforme demonstrado anteriormente, trata-se de um texto que está repleto de lembranças pessoais da autora e de materiais pesquisados por ela em diversos meios armazenadores a fim de escrever o romance. Se levarmos em conta o que afirma Bella Brodzki, quando assevera que: “Como a escrita confere sua própria

condição ontológica e performativa, virtualmente toda escrita é uma forma de memorialização – se não na intenção, certamente no efeito” (BRODZKI, 2007, p. 150, tradução nossa)<sup>203</sup>, veremos tanto no trabalho de Evelyn Kay Massaro quanto no de José Rubens Siqueira a função de memorialista ali desempenhada, pois toda tradução recria, reescreve a obra de partida, reinscrevendo-a em novos contextos. Independentemente das diferenças entre as soluções tradutórias encontradas pelos profissionais e da época em que foram publicadas, ambas as edições buscam e motivam um diálogo multicultural entre nações que possuem memórias culturais de traumas semelhantes, transformando a própria tradução em uma atividade de ordem crítica. É inclusive fundamental refletir, à luz da noção bermaniana de ética da diferença, e asseverar a relevância de cada uma dessas traduções em seu tempo e espaço próprios; pois mesmo observadas as distinções entre elas, certamente cada uma contribui(u) para disseminar aspectos de memória cultural em nosso país.

Em um de seus muitos textos, os pesquisadores José Lambert e Handrik Van Gorp propõem um esquema para que as traduções possam ser examinadas fora dos tradicionais questionamentos sobre fidelidade ao texto de partida e qualidade do texto de chegada, evitando a formação de juízos categóricos de valor. Lambert e Van Gorp (2011, p. 213) afirmam que seu modelo de descrição de traduções observa elementos funcionalmente importantes da empreitada tradutória, como o período histórico e as características textuais, dentre outros aspectos sociológicos. Segundo os estudiosos,

[...] deveríamos evitar uma preocupação exclusiva com tradutores individuais e com textos individuais ou sua recepção. É parte da abordagem “atomística” examinar textos traduzidos um a um, em vez de examinar uma série de textos, ou uma série de problemas tradutórios. (LAMBERT & VAN GORP, 2011, p. 220).

É nesse sentido que propomos um estudo sobre as traduções de *Jazz* para a língua portuguesa, no intuito de analisá-las sob perspectivas culturais, linguísticas e literárias integradas, com o objetivo de refletir acerca de uma “série de problemas tradutórios” que envolvem a transmissão da memória cultural traumática da escravidão de afrodescendentes nos Estados Unidos e no Brasil. Ao buscarmos tal integração em nossa pesquisa, evitamos abordar “atomisticamente” um ou outro texto

---

<sup>203</sup> Because writing confers its own ontological and performative status, virtually all writing is a form of memorializing – if not in intention, then certainly in effect. (BRODZKI, 2007, p. 150).

de chegada, uma ou outra opção; compartilhamos, assim, da visão de Lambert e Van Gorp e visamos analisar tais textos à luz das concepções de memória cultural e memória multidirecional.

#### 4.5 O JAZZ COMO MÍDIA MEMORATIVA

No segundo capítulo desta tese analisamos como Toni Morrison estrutura seu sexto romance de acordo com as características de uma apresentação de *jazz*, escrevendo cada página variando entre o improviso, a espontaneidade e a imprevisibilidade. Neste quarto capítulo, diante do prefácio escrito pela autora para a reedição do volume, vimos também sua intenção de dar destaque a esse estilo musical não somente por meio do título, mas pelo desejo de vê-lo estruturando o enredo, configurando uma espécie de técnica narrativa. “A improvisação, a originalidade, a transformação. Mais que versar sobre essas características, o *romance procuraria se transformar nelas.*” (MORRISON, 2009, p. 12, grifo nosso). Sabe-se por meio de entrevistas para revistas e programas de TV que Toni Morrison sempre foi muito influenciada pela música desde criança: sua mãe era cantora e tocava piano; seu avô era violinista. (FUSSEL, 1994, p. 283; MICUCCI, 1994, p. 275; MORRISON, 1993c, não paginado). De fato, não é só *Jazz* que reverbera essa forte ligação de Morrison com o universo musical, já que inúmeras outras obras trazem referências também do *blues*. Conforme afirma a professora Stelamaris Coser:

[...] ela gostaria que seus romances soassem como *blues* e que tivessem o mesmo papel que a música tem para a comunidade negra. [...] Morrison tem enfatizado constantemente que a música negra é a melhor maneira de se transmitir cultura. (COSER, 1995, p. 103, tradução nossa).<sup>204</sup>

A autora, sempre preocupada com a problemática racial em seu país, tinha consciência de que a formação da identidade afro-americana, assim como a transmissão da memória cultural, passa pela música. Por conseguinte, dizer que *jazz* é “música de escravo” é diminuir por demais essa relação. Luís Fernando Veríssimo, no prefácio à edição brasileira de *The jazz scene – História social do jazz* – resume:

---

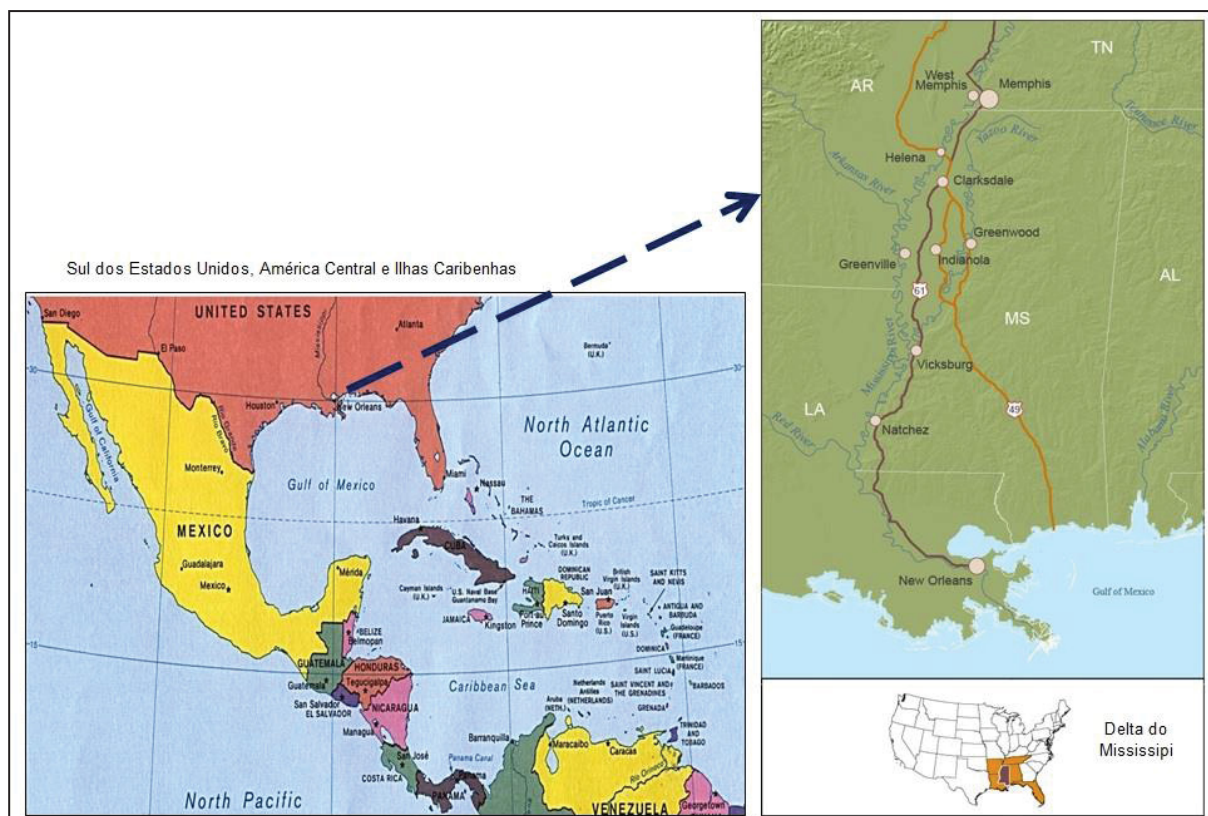
<sup>204</sup> [...] she would like her novels to sound like the blues and play the same role as music for the black community. [...] Morrison has constantly emphasized that black music is the best way to convey culture. (COSER, 1995, p. 103).



A origem do *jazz* é bem mais sofisticada do que a plantaço, é uma mistura em que formas musicais européias têm quase tanta importância quanto a tradição africana, mas uma das raízes é o *blues* rural, cuja versão mais primitiva é o canto do escravo. (HOBSBAWM, 1990, p. 9, grifos do autor).

Sabe-se que os africanos capturados eram vendidos de acordo com suas habilidades e os que possuíam talentos diferenciados, como cantar ou tocar banjo, eram escolhidos pelos brancos para entretê-los como servos domésticos e, por conseguinte, conseguiam viver em condições menos precárias do que os cativos que dormiam nas senzalas. (HOBSBAWM, 1990, p. 57). Muito além de qualquer redução simplista, Eric John Ernest Hobsbawm, autor de *The jazz scene*, classifica o *jazz* como “[...] um dos fenômenos mais significativos da cultura mundial do século XX [...]” (HOBSBAWM, 1990, p. 12). E tal grandeza jamais poderia ser possível sem uma ampla mistura de tradições; conforme o historiador britânico, na região do Delta do Mississippi, Sul dos Estados Unidos, houve a fusão da influência dos traficantes de escravos franceses, dos africanos trazidos por eles da costa ocidental da África, dos colonizadores ingleses que já habitavam o local e dos povos vizinhos caribenhos e centro-americanos de tradição espanhola. (HOBSBAWM, 1990, p. 53-4).

FIGURA 23 - O DELTA DO MISSISSIPI E OS VIZINHOS HISPÂNICOS



FONTE: Adaptada de UNIVERSITY OF TEXAS LIBRARIES (1994); WILSON (2004).

As cidades ao sul que possuíam saídas portuárias (assim como Nova Orleans) eram fortes militares estrategicamente construídos para apoiar as tropas durante a Guerra da Secessão. Com o fim do combate e a derrota dos Confederados, os instrumentos de sopro utilizados pelos militares foram deixados para trás e acabaram dando grande apoio à diversificação das composições musicais – mesmo sem saber ler partituras, os afrodescendentes tocavam de ouvido e, por essa razão, o improvisado era constante. Com isso, o *blues* rural entoado pelos escravizados nas lavouras, repleto do saudosismo das raízes africanas, ganhou novos ritmos e, com toda a pluralidade cultural acima elencada, estavam amalgamados os elementos que dariam origem ao *jazz*. Contudo, outro item ainda teria um papel fundamental nessa combinação: a tradição religiosa africana, que era, em certa medida, permitida pelos escravocratas católicos como uma forma de “lazer” para os cativos; já entre os senhores protestantes as práticas “pagãs” aconteciam disfarçadas ou escondidas. Esses costumes foram transmitidos geração após geração e até hoje podem ser observados em Nova Orleans e em várias cidades próximas a ela como, por exemplo, o hábito de se realizar cortejos festivos com música e dança para levar o caixão até o cemitério após o velório dos falecidos. Essa é uma herança de tribos africanas pertencentes ao reino Daomé, atual República do Benin, que eram frequentemente capturadas pelos franceses e trazidas para a região do Delta do Mississippi. Com a libertação dos escravizados, a igreja passou a ser a única instituição que podia ser controlada por negros – visto que a segregação racial foi imediatamente instituída após o término da guerra em 1865 – o que abriu espaço para que os cultos mantivessem o padrão tradicional das celebrações africanas de “canto e resposta” (HOBSBAWM, 1990, p. 52), no qual o pastor faz a pregação cantando e os fiéis respondem em coro.<sup>205</sup> Essa característica foi preservada durante os anos seguintes nas congregações gospel batistas e pentecostais e se destaca em performances *jazzísticas* de qualquer tipo, quando ouvimos as alternâncias entre as “frases musicais” dos trombones e trompetes respondidas pelos saxofones. E tudo isso só foi possível devido à transmissão da memória cultural, conforme argumenta Édouard Glissant, recorrendo ao exemplo do *jazz* no contexto de suas reflexões sobre a migração e o migrante:

---

<sup>205</sup> Para se ter uma ideia de como eram esses cultos, é possível acessar os registros do reverendo James M. Gates (1884-1945) – pregador americano que gravou mais de cem discos com sermões e canções gospel entre 1920 e 1940 – no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.youtube.com/channel/UCzjN-psXdC6mVdjjG0xxquA>>. Acesso em 20 set. 2020.

O que acontece com esse migrante? Ele recompõe, através de *rastros / resíduos*, uma língua e manifestações artísticas, que poderíamos dizer válidas para todos. Por exemplo, uma comunidade étnica do continente americano preservou a memória dos cantos entoados nos funerais, casamentos, batismos, que expressam a dor, a alegria, vindos do antigo país de origem, e que são cantados há cem anos ou mais em diversas ocasiões da vida familiar. Ora, o africano deportado não teve a possibilidade de manter, de conservar essa espécie de heranças pontuais. Mas criou algo imprevisível a partir unicamente dos poderes da memória, isto é, somente a partir dos pensamentos do rastro / resíduo, que lhe restavam: compôs linguagens crioulas e formas de arte válidas para todos, como por exemplo, a música de jazz, que é re-constituída com a ajuda de instrumentos por eles adotados, mas a partir de rastros / resíduos de ritmos africanos fundamentais. (GLISSANT, 2005, p. 20, grifos do autor).

Nas ruas, o *jazz* ganhou espaço em meio às tradições francesas que foram trazidas para Nova Orleans e que demandavam som alto, dentre elas o carnaval local (Mardi Gras), os desfiles públicos de conjuntos musicais e as confrarias; daí o surgimento da banda de *jazz* e da tradição de se tocar nas calçadas que permanece até os dias de hoje não só lá, mas em outras localidades próximas também. Essa é a razão pela qual muitos acreditam que Nova Orleans seja a cidade onde o *jazz* “nasceu”; todavia, Hobsbawm explica que

[...] a mistura entre elementos africanos e europeus estava se cristalizando em forma musical em muitas partes da América do Norte. No entanto, Nova Orleans pode arrogar-se o título de berço do *jazz*, contra todos os outros postulantes, pois foi lá, e só lá, que a banda de *jazz* surgiu como fenômeno de massa. (HOBSBAWM, 1990, p. 59, grifos do autor).

Estando as Leis Jim Crow vigentes desde 1877 e, a partir de 1896, o decreto que considerava constitucional o direito dos estados da União de impor a segregação racial em locais públicos, após o julgamento do caso Plessy X Ferguson, as comunidades negras (africanas e afro-caribenhas) viram-se obrigadas a isolar-se em bairros separados. Assim, em 1897, foi criado em Nova Orleans um distrito de dezesseis quarteirões com o objetivo de limitar a crescente atividade de meretrício que acontecia na cidade. Era Storyville, conhecido como *red light district*, que ficava próximo aos ancoradouros e abrigava bares, prostíbulos, casas de jogos e salões de dança. Todas essas atrações necessitavam da música para conquistar e entreter os clientes, que viam na vida noturna e boêmia um alívio para as desolações do dia a dia; eram nesses estabelecimentos que muitos afrodescendentes combinavam seus

estilos musicais aos dos caribenhos e encontravam trabalho tocando nas bandas de *Early Jazz*.

Três décadas mais tarde, em 1917 – quando os Estados Unidos entraram na Primeira Guerra Mundial – a marinha americana fechou o distrito, pois era dos portos ali localizados que seriam lançadas as embarcações para o combate; além disso, as autoridades militares viam grande possibilidade de as “atrações culturais” desviarem os soldados de suas missões. Não obstante, as atividades só deixaram de acontecer definitivamente no bairro após 1920; por isso, durante esses três anos, os músicos e suas bandas começaram a migrar para o Norte do país em busca de melhores empregos e mais igualdade social em meio à *Great Migration*, à qual já nos referimos anteriormente.

O jazz é, entre outras coisas, a música da diáspora. Sua história é parte da migração em massa do Sul antigo, e, por razões econômicas (e freqüentemente psicológicas), é feita por pessoas desimpedidas que passam grande parte do tempo na estrada. Certamente não teria se tornado tão cedo a música nacional norte-americana, se homens com trompetes não a tivessem levado a lugares onde não era conhecida. (HOBSBAWM, 1998, p. 338-9).

Para muitos artistas, no entanto, o longo percurso não era feito pela estrada; navegando pelo rio Mississippi rumo a Chicago, muitos artistas negros da região do Delta trabalhavam de dia integrando a tripulação nas embarcações, limpando e cozinhando, e à noite entretendo os brancos com sua música. De Chicago partiam para a cidade do Kansas e Nova Iorque; e foi dessa maneira que essas três cidades se tornaram os maiores centros irradiadores do *jazz* para todo o resto dos Estados Unidos.

A verdade é que o *jazz* apareceu, depois da Primeira Grande Guerra, como uma música altamente variada, tocada por músicos de todo o país, sendo o estilo de Nova Orleans apenas uma das formas, ainda que, sem dúvida, fosse a mais desenvolvida delas. Os puristas poderão, é claro, argumentar que o que o resto tocava “não era *jazz* de verdade”. A esse tipo de argumento, entretanto, não devemos dar maior atenção. (HOBSBAWM, 1990, p. 64, grifos do autor).

Essa explicação nos ajuda a entender o fato de esse gênero musical ter se desenvolvido e gerado tantas outras variedades num relativo curto espaço de tempo: o *dixieland*, o *ragtime*, o *swing*, o *bebop*, o *jazz* latino, o *fusion*, entre outros. (HOBSBAWM, 1990, p. 86).

Mudar-se para o Norte significava ter mais liberdade do que no Sul; todavia, o racismo não havia deixado de existir e muitos *jazzistas* não encontravam empregos fixos ou bem remunerados. O mercado de trabalho artístico, no entanto, era um pouco mais acolhedor e os intérpretes mais talentosos tiveram a chance de se tornar musicistas reconhecidos e famosos. Nova Iorque rapidamente tornou-se cosmopolita devido ao dinamismo das influências culturais que recebeu de todas as partes do mundo; o *show business* cresceu e a música proporcionava entretenimento em novos estilos. Ouvir *jazz* e ir aos salões de dança também era uma maneira de as pessoas esquecerem seus problemas diários, se expressarem e se posicionarem contra a discriminação, por exemplo. Durante o *Harlem Renaissance*, o *jazz*, dentre tantas outras formas de expressões artísticas afro-americanas, teve grande impulso e um novo fenômeno surgiu: as *Big Bands*. Elas visavam agradar às pessoas que gostavam de *jazz*, mas que achavam insuficiente o fato de as performances serem realizadas por pequenos grupos ou mesmo solistas; assim, mais instrumentistas foram introduzidos nas apresentações com o objetivo de criar um novo ritmo que permitisse ao som se propagar mais amplamente e, conseqüentemente, que permitisse ao público dançar mais livremente. (HOBBSAWM, 1990, p. 77). As *Big Bands* dominaram a cena musical americana e foram responsáveis pela “Era do *Swing*”, ampliando as formações de Nova Orleans, passando a incluir quatro saxofones, três trompetes e dois trombones, além de outros componentes em suas formações.<sup>206</sup> A partir do final da década de 1930 a maioria das *Big Bands* se desfez, pois muitos de seus integrantes foram convocados para integrarem as tropas que partiriam para os combates da Segunda Guerra Mundial na Europa.

Ao avançarmos na leitura do romance de Toni Morrison, percebemos como a música compõe o cenário da cidade de Nova Iorque, sendo descrita em inúmeros momentos; contudo, selecionamos dois excertos<sup>207</sup> nos quais ela figura no bairro do Harlem, para onde se mudam os protagonistas Joe e Violet após algumas experiências mais ao sul de Manhattan. Embora nesse momento estejamos examinando o enquadramento do *jazz* como mídia memorativa, não podemos deixar de sinalizar questões tradutórias interessantes que aparecem nesses excertos. A

---

<sup>206</sup> MELLO, J. E. H. de. **Jazz, por Zuza Homem de Mello**. São Paulo, 13 mai. 2020. Curso online promovido pela Casa do saber (<https://digital.casadosaber.com.br/>).

<sup>207</sup> Conforme explicado no segundo capítulo, passaremos a citar no corpo do texto as traduções de Evelyn Kay Massaro e José Rubens Siqueira, respectivamente, e a reproduzir o original em nota de rodapé.



música não é só tema da narrativa, ela está entranhada na própria tessitura da linguagem (conforme afirmou Toni Morrison, não só no prefácio, mas também em entrevistas, sobre sua intenção de impregnar a escrita de *Jazz* de musicalidade). Destacamos, assim, esse ritmo impresso nos diversos efeitos sonoros presentes nesses dois trechos do texto de partida: “thrum and hum”, “like the light”, kind of kind”, “high and fine”, os quais poderiam ter recebido mais atenção nos textos de chegada. Certamente, a esses elementos da criação da autora poderiam ter sido atribuídas soluções tradutórias que destacassem a sonoridade da prosa do romance. Além disso, as duas traduções do vocábulo “tune” poderiam ter recebido mais cuidado e a tradução de José Rubens Siqueira para a expressão “maple-sugar hearts” poderia ter sido mais bem explorada. No entanto, sabemos como é difícil para o profissional da tradução conseguir dar conta de todo esse trabalho, permeado de detalhes tão complexos, principalmente quando consideramos os curtos prazos estabelecidos pelas editoras, entre outras demandas. Gostaríamos, contudo, de chamar a atenção para a densidade e complexidade da matéria prima oferecida pelo texto de Morrison e como essa riqueza implica a tarefa do tradutor, que raramente consegue adotar soluções criativas à altura de todas as situações presentes no texto-fonte.

Homens cegos batucam e cantarolam enquanto avançam pela calçada, num passo vagaroso mas constante. Eles não querem ficar perto e competir com os velhos tios que se posicionam no meio do quarteirão para tocar um violão de seis cordas. [...] Ninguém deixa de ver o cantor porque ele está sentado num caixote de frutas no meio da calçada. (MORRISON, 1992a, p. 112). / Cegos arranham seus instrumentos e cantarolam no ar macio avançando firmes pela calçada. Eles não querem parar perto nem competir com os tios velhos que se colocam no meio do quarteirão para tocar um violão de seis cordas. [...] Não dá para não notar o cantor, sentado como está num caixote de frutas no centro da calçada. (MORRISON, 2009, p. 118).<sup>208</sup>

Os rapazes nos telhados mudaram de ritmo: cuspiram e mexeram no bocal por algum tempo e quando voltaram a colocá-lo na boca e soprá-lo o som foi como a luz daquele dia, pura e firme, e meio bondosa. Pelo modo como tocavam qualquer um pensaria que tudo fora perdoado. As clarinetas tiveram algum problema porque os metais estavam muito afinados, não soando baixo como elas gostavam, mas alto e agudo [...]. Assim, da Lenox à igreja de São Nicolau, do outro lado da rua 135 até a Lexington, do Convento à Oitava, eu podia ouvir homens abrindo seus doces corações [...]. (MORRISON, 1992a, p. 178-9). / Rapazes nas coberturas mudavam de música, molhavam e remexiam os bocais um momento e depois recolocavam no lugar, sopravam com as bochechas iguais à luz daquele dia, puro e firme de um jeito gentil.

---

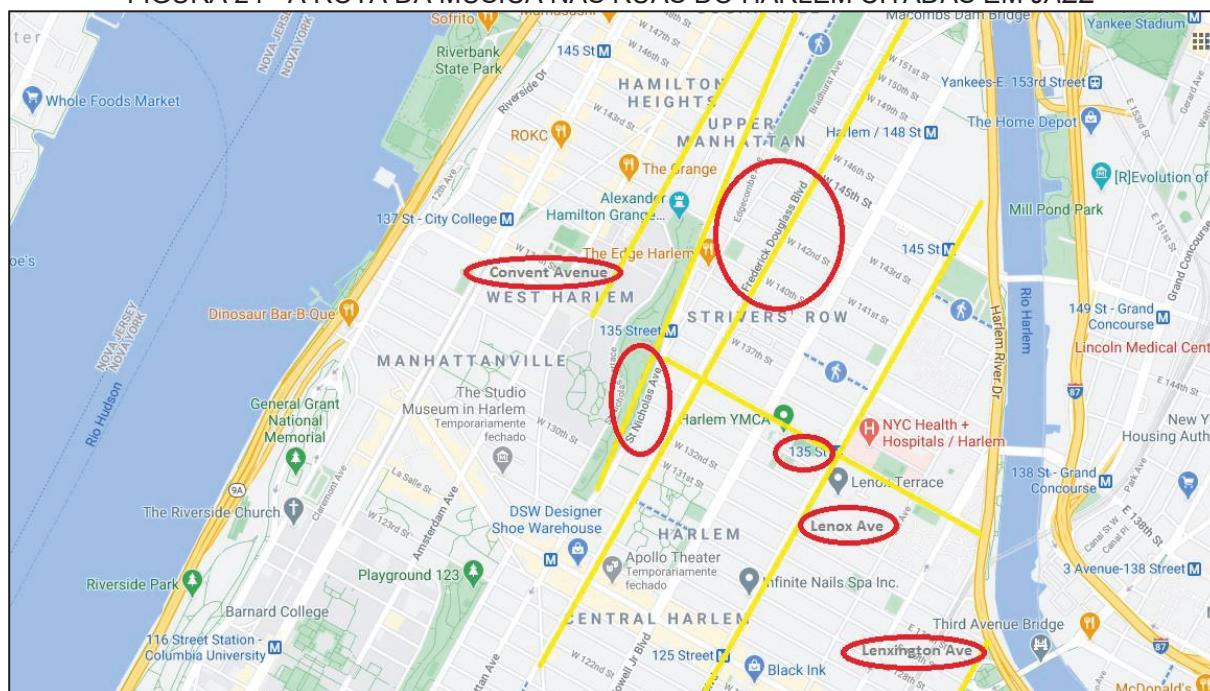
<sup>208</sup> Blind men thrum and hum in the soft air as they inch steadily down the walk. They don't want to stand near and compete with the old uncles positioning themselves in the middle of the block to play a six-string guitar. [...] The singer is hard to miss, sitting as he does on a fruit crate in the center of the sidewalk. (MORRISON, 2004a, p. 119).



Fazia pensar que tudo havia sido perdoado pelo modo como tocavam. As clarinetas sofriam porque os metais cortavam tão fino, não baixo e grosso como adoram fazer, mas alto e fino [...]. Então, da Lenox até a St. Nicholas e pela rua Cento e Trinta e Cinco, na Lexington, da Convent à Oitava podia se ouvir os homens tocando do fundo de seu coração [...]. (MORRISON, 2009, p.181-2).<sup>209</sup>

Em agosto de 2020, último mês do período concedido pela bolsa CAPES/PRINT de doutorado-sanduíche nos Estados Unidos, foi viável explorar o bairro do Harlem e refazer vários percursos narrados pelos personagens em *Jazz*, como o descrito na citação anterior, por exemplo. Assim, foi possível descobrir que a Frederick Douglass Boulevard é a continuação da Oitava Avenida e que a Avenida Lenox foi renomeada em 1987, passando a se chamar Malcolm X Boulevard.

FIGURA 24 - A ROTA DA MÚSICA NAS RUAS DO HARLEM CITADAS EM JAZZ



FONTE: A autora (2020).

No início do século XX, os negros constituíam cerca de quarenta por cento da população do bairro, mas as ondas de imigração contribuíram para diminuir essa proporção. Grande parte dos imigrantes porto-riquenhos de Nova Iorque concentrou-

<sup>209</sup> Young men on the rooftops changed their tune, spit and fiddled with the mouthpiece for a while and when they put it back in and blew out their cheeks it was just like the light of that day, pure and steady and kind of kind. You would have thought everything had been forgiven the way they played. The clarinets had trouble because the brass was cut so fine, not lowdown the way they love to do it, but high and fine [...]. So from Lenox to St. Nicholas and across 135<sup>th</sup> Street, Lexington, from Convent to Eighth I could hear the men playing out their maple-sugar hearts [...]. (MORRISON, 2004a, p. 196-7).

se historicamente na área leste, em um espaço conhecido pejorativamente como "*Spanish Harlem*". Em 2010, no entanto, a comunidade hispânica já era muito maior e convergiu para o centro da região. Atualmente pode-se notar a predominância da comunidade hispano-caribenha por meio do idioma espanhol impresso nas placas das lojas e do comércio de rua; e mesmo ao andar pelas calçadas é possível ouvir muito mais espanhol sendo falado do que inglês. Cubana, guatemalense, hondurenha e mexicana são algumas das diversas nacionalidades presentes no Harlem e isso fica visível por meio dos produtos vendidos pelo comércio ambulante e das bandeiras expostas ao lado das tendas. Contudo, apesar das mudanças demográficas na área, é muito impressionante notar que o hábito de se tocar e escutar música nas calçadas não mudou; se Toni Morrison narrou a "era do *jazz*" nas ruas do Harlem durante a primeira metade do século XX, quase cem anos depois o que se ouve é rumba, salsa, *zouk*, mambo e merengue em potentes caixas de som com alto-falantes reluzentes e modernos equipamentos com entrada *USB* e *bluetooth*. As pessoas se misturam nas calçadas das avenidas principais, onde o comércio se concentra, sentam-se em cadeiras de praia e banquetas, conversam alto e muitos dançam agitadamente. Como era verão, havia também o fator climático: a 34°C seria muito difícil alguém ficar dentro de casa sem ar condicionado, privilégio não muito acessível nem mesmo em um país desenvolvido como os Estados Unidos. E embora mais esvaziadas por conta da pandemia de Covid-19, as calçadas do Harlem não deixaram de oferecer lugar a costumes tão intrínsecos e antigos dos habitantes da cidade de Nova Iorque.

FIGURA 25 - TRANSEUNTE COM CAIXA DE SOM NA FREDERICK DOUGLASS BOULEVARD



FONTE: A autora (2020).

Mais do que uma febre, o *jazz* era, sobretudo, música de rebelião e revolta – além de representar, em grande medida, o grito dos escravizados por liberdade e o da comunidade afrodescendente por igualdade, era também um levante contra tendências artísticas segregadoras e elitistas.

O apelo do *jazz* sempre aconteceu em função de sua capacidade de fornecer aquilo que a música *pop* comercial elimina de seu produto. Ela conquistou seu espaço como música que as pessoas fazem e de que participam ativa e socialmente, e não como uma música de aceitação pacífica; como uma arte dura e realista, e não como divagação sentimental; como uma música não comercial e, acima de tudo, como música de protesto (inclusive contra a exclusividade de uma cultura de minoria). (HOBBSAWM, 1990, p. 37).

Em outra passagem Hobsbawm complementa:

Por sua própria natureza e por suas origens, portanto, o *jazz* expressa alguns tipos de protesto e heterodoxia, e se presta à expressão de outros. O simples fato de ter sua origem em meio aos oprimidos e desconsiderados, e de ser visto com desdém pela sociedade ortodoxa, pode tornar o simples fato de escutar discos de *jazz* um gesto de discordância social; [...]. Pois o fato de os negros serem e terem sempre sido pessoas oprimidas, mesmo entre os

pobres e destituídos de poder, tornou seus gritos de protesto mais comoventes e esmagadores, seus gritos de esperança mais poderosos do que os de outros povos [...]. Além disso, por suas origens musicais, ele usou o mais forte dos dispositivos musicais de indução de emoções físicas poderosas, o ritmo, como nenhuma outra música conhecida em nossa sociedade.<sup>210</sup> Ele não é apenas uma voz de protesto: é um alto-falante natural. (HOBSBAWM, 1990, p. 280-1).

Fica clara a função social que a música popular assume em meio às sociedades e, neste caso especificamente, que o *jazz* assume perante a formação da sociedade estadunidense, já que além de fazer parte da identidade da comunidade afro-americana, ele também pode ser visto como uma mídia memorativa que carrega consigo e transmite parte da história dos Estados Unidos da América. Toni Morrison, por sua vez, ao lançar mão de uma estratégia que envolve o leitor por meio não só da musicalidade durante a narrativa, mas também das características e implicações histórico-sociais do *jazz*,

[...] deseja expressar e eternizar as tradições, as tristezas e as alegrias da vida negra. Ao mesmo tempo em que o blues e o jazz representam um retorno às origens e raízes, eles implicam improvisação, criatividade e abertura – repetição e recriação constante. [...] Assim como as histórias infantis e as tradições africanas tornadas vivas pela memória, a música celebra um povo e uma cultura, um lugar, uma nação, o belo mundo que os africanos e seus descendentes foram capazes de criar, mas que foi suprimido nos registros histórico e cultural. (COSER, 1995, p. 104, tradução nossa).<sup>211</sup>

Além disso, justamente por ser uma ativista das causas referentes a injustiças sociais, segregação cultural e preconceito racial, Toni Morrison promoveu inúmeras pontes entre tantas outras nações que passaram pela mesma experiência colonial escravocrata que os Estados Unidos, entre elas o Brasil.

Embora viva num universo mais rico que é a América do Norte, Toni Morrison sabe que as lutas rotineiras dos negros nos Estados Unidos são, em muitos aspectos, semelhantes às das pessoas em países subdesenvolvidos. [...] Com sua narrativa, ela pode ajudar seu povo a fazer a transição de uma sociedade rural para uma urbana, compreender as contínuas pressões e

<sup>210</sup> Obviamente outros estilos musicais também suscitam fortes impulsos físicos e sentimentais, não sendo essa uma característica exclusiva do *jazz*, como a afirmação pode dar a entender.

<sup>211</sup> [...] wishes to express and eternalize the traditions, the sorrows, and the joys of black life. At the same time that the blues and jazz represent a return to origins and roots, they imply improvisation, creativity, and openness – both repetition and constant recreation. [...] Like the childhood stories and African traditions made alive by memory, music celebrates a people and a culture, a place, a nation, the beautiful world that Africans and their descendants have been able to create but that was suppressed in historical and cultural records. (COSER, 1995, p. 104).



conflitos com os poderes dominantes e ainda reter memória e força. (COSER, 1995, p. 105, tradução nossa).<sup>212</sup>

Ao passo que, como afirma a professora Stelamaris Coser, Toni Morrison consegue ajudar seus conterrâneos a manterem e transmitirem suas memórias culturais por meio de suas narrativas, acreditamos que suas traduções no Brasil podem suscitar associações análogas em meio ao público receptor. Seria possível afirmar que o leitor brasileiro que acessa as traduções de Toni Morrison consegue estabelecer uma relação entre *jazz* e samba, ou ainda uma relação entre as celebrações gospel estadunidenses e o candomblé e a umbanda? O jornalista e musicólogo Zuza Homem de Mello, maior especialista em *jazz* no Brasil, explica que o compasso desse gênero valoriza o tempo fraco e que o batuque advindo das raízes africanas produz estímulos rítmicos que impulsionam os ouvintes a dançar e bater palmas, exatamente como acontece com o samba; o especialista complementa ainda que o *swing*, particularmente, impulsiona os movimentos da barriga e do quadril. Ademais, ele declara que nos cultos das igrejas batistas estadunidenses, aqueles que mantêm o padrão “canto e resposta”, por exemplo, os fiéis ficam tomados, numa espécie de transe, bastante parecido com o que acontece nas giras de umbanda ou candomblé. Interessa-nos tal questionamento porque consideramos a prática tradutória como importante agente no contexto cultural da comunidade em que se insere, de tal forma que, por meio do projeto por ela construído – individual ou coletivamente – ela pode contribuir para a manutenção ou para a alteração da identidade cultural desse contexto, ao ser pautada pela ética da igualdade ou da diferença proposta por Antoine Berman. Quais conexões o leitor da tradução de *Jazz* para a língua portuguesa pode estabelecer entre a escravidão, o racismo, a inequidade social que estão no texto de partida, mas que também fazem parte do contexto histórico brasileiro? E o profissional da tradução, é consciente dessa possibilidade, de poder exercer a função de transmissor transnacional e intergeracional da memória cultural?

Na edição da Companhia das Letras observamos que José Rubens Siqueira lança mão de dez notas de rodapé para traduzir passagens que deixou em inglês no decorrer do texto. A primeira nota é feita logo na epígrafe, para esclarecer o que vem

---

<sup>212</sup> Though she lives in the richer world of North America, Toni Morrison knows that the routine struggles of black people in the United States are in many ways similar to those of peoples in underdeveloped countries. [...] With her storytelling, she can help her people make the transition from a rural to an urban society, understand the continual pressures and conflicts with the dominant powers, and still retain memory and strength. (COSER, 1995, p. 105).

a ser “O Nag Hammadi” (MORRISON, 2009, p. 8), dois dos Evangelhos Apócrifos encontrados no Egito, em 1945. As outras nove fazem referência justamente a letras de composições famosas do *jazz*, hinos religiosos afro-americanos e até mesmo a um coral gospel. Por meio das referidas notas, é possível conhecer excertos de interpretações de artistas talentosos que marcaram a “Era do *Jazz*”, como por exemplo: Ella Fitzgerald, Duke Ellington, George Williams, Bessie Brown, Brownie McGhee, Ida Cox, Louis Armstrong e Bessie Smith. Em uma delas há inclusive uma alusão ao discurso proferido por Martin Luther King em 25 de março de 1965, em frente ao Capitólio de Montgomery, Alabama. A seguir disponibilizamos um quadro para reunir todas as notas de rodapé presentes na tradução de José Rubens Siqueira, os trechos correspondentes no texto de partida e a que cada um deles se refere:

QUADRO 7 - NOTAS DE RODAPÉ NA EDIÇÃO DA COMPANHIA DAS LETRAS

Trecho no texto de partida	Nota de rodapé	Trecho refere-se a:
I am the name of the sound and the sound of the name. I am the sign of the letter and the designation of the division.  “Thunder, Perfect Mind,” The Nag Hammadi (MORRISON, 2004a, p. xiii).	Códex VI, 2 dos Evangelhos Apócrifos encontrados por um camponês na vila egípcia da Nag Hammadi em 1945, onde estiveram enterrados dentro de um pote de cerâmica durante 1600 anos (N.T.) (MORRISON, 2009, p. 7).	Epígrafe
She sang, mu mother, the way other people muse. A constant background drift of beautiful sound I took for granted, like oxygen. “Ave Maria, gratia plena... I woke up this morning with an awful aching head/ My new man has left me, just a room and a bed... Precious Lord, lead me on... I’m gonna buy me a pistol, just as long as I am tall... L’amour est un oiseau rebel... When the deep purple falls over hazy garden walls... I’ve got a disposition and a way of my own/ When my man starts kicking I let him find a new home... Oh holy night...” (MORRISON, 2004a, p. xix).	“Ave Maria cheia de graça”; “Acordei de manhã com a cabeça doendo muito/ Meu homem novo me deixou só com um quarto e uma cama”; “Precioso Senhor, mostre o caminho”; “Vou comprar um revólver, que seja do meu tamanho”; “O amor é um pássaro rebelde”; “Quando o roxo profundo baixa sobre os muros sonolentos do jardim”; “Eu tenho um temperamento e um jeito todo meu/ Quando um homem começa a chutar, mando ele procurar outra casa”; “Noite feliz”. (N.T.) (MORRISON, 2009, p. 13).	Esse trecho está no fim do prefácio escrito por Toni Morrison em 2004 e faz menção a orações e músicas que a mãe costumava cantar. Depois da Ave Maria, há duas estrofes da canção <i>Empty bed blues</i> (1927), de Bessie Smith. Logo após, há uma estrofe de <i>Take my hand, precious Lord</i> (1937), canção gospel composta pelo reverendo Thomas Andrew Dorsey. Na sequência, há uma estrofe de <i>See see rider</i> (1924), popularizada pela interpretação de Ella Fitzgerald. Por sua vez, <i>L’amour est un oiseau rebel</i> é uma ária da ópera <i>Carmen</i> , composta por Georges Bizet em 1875. Em seguida, há uma estrofe de <i>Deep purple</i> (1933), composta pelo pianista Peter DeRose e popularizada pela <i>Big Band</i> de Paul Whiteman. A penúltima passagem refere-se a duas estrofes da canção <i>Wild Women Don’t Have the Blues</i> (1924), escrita por Ida Cox e



QUADRO 7 - NOTAS DE RODAPÉ NA EDIÇÃO DA COMPANHIA DAS LETRAS

Trecho no texto de partida	Nota de rodapé	Trecho refere-se a:
		interpretada mais tarde por Bessie Smith. Por último, há o clássico natalino <i>Holy Night</i> , composto por Adolphe Adam em 1847 e traduzido para o inglês em 1855.
“Will you just look at what she left that baby for.” “What is it?” “The Trombone Blues.” “Have mercy.” (MORRISON, 2004a, p. 21).	Música gravada por Duke Ellington e lançada em compacto em 1925. (N.T.) (MORRISON, 2009, p. 33).	Diálogo entre os vizinhos que comentavam a situação em que Violet segura uma criança de colo na calçada enquanto a irmã mais velha vai buscar o disco <i>The Trombone Blues</i> .
Or when a woman with a baby on her shoulder and a skillet in her hand sang “Turn to my pillow where my sweet man used to be ... how long, how long, how long.” (MORRISON, 2004a, p. 56).	“Viro para o meu travesseiro, onde meu doce homem ficava ... há quanto, quanto, quanto tempo...” (N.T.) (MORRISON, 2009, p. 64).	A primeira parte da sentença faz alusão à letra da canção <i>I’m down in the dumps</i> (1933) de Bessie Smith. A segunda parte faz alusão ao discurso proferido por Martin Luther King em 25 de março de 1965, nos degraus do Capitólio em Montgomery, estado do Alabama. Popularmente conhecido como <i>How long, not long</i> <sup>213</sup> , o discurso enunciado pelo líder do Movimento dos Direitos Civis nos Estados Unidos inclui inúmeras repetições de seu título.
I have seen her, passing a café or an uncurtained window when some phrase or other – “Hit me but don’t quit me” – drifted out, and watched her reach with one hand for the safe gathering rope thrown to her eight years ago on Fifth Avenue, and ball the other one into a fist in her coat pocket. (MORRISON, 2004a, p. 59).	“Me bata mas não me deixe.” (N.T.) (MORRISON, 2009, p. 66).	Canção <i>Hit me but don’t quit me</i> (1926), composta por George Williams and Bessie Brown.
[...] a melody line she doesn’t remember where from sings itself, loud and unsolicited, in her head. “When I was young and in my prime I could get my barbecue any old time.” (MORRISON, 2004a, p. 60).	“Quando eu era moça e estava no auge, comia meu churrasco a hora que eu quisesse.” (N.T.) (MORRISON, 2009, p. 67).	Canção <i>Barbecue any old time</i> (1941) composta por Brownie McGhee.
Even the grandmothers sweeping the stairs closed their eyes and held their heads back as they celebrated their sweet desolation. “Nobody does me like you do me.” (MORRISON, 2004a, p. 67-8).	“Ninguém me faz como você me faz”. (N.T.) (MORRISON, 2009, p. 74).	Canção <i>Nobody does me</i> (1991), composta por Diane Schuur, cantora premiada em 1986 com o <i>Grammy Awards</i> na categoria melhor performance vocal feminina de jazz e, em 1987, na mesma categoria,

<sup>213</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TAYITODNvIM>>. Acesso em 8 out. 2020.

QUADRO 7 - NOTAS DE RODAPÉ NA EDIÇÃO DA COMPANHIA DAS LETRAS

Trecho no texto de partida	Nota de rodapé	Trecho refere-se a:
<p>And when “Wings Over Jordan” came on he probably turned the volume down so he could hear her when she sang along with the choir, instead of up so as to drown out her rendition of “Lay my body down.” (MORRISON, 2004a, p. 94).</p>	<p>“Asas sobre o Jordão”. (N.T.)  “Deita o meu corpo”. (N.T.)  (MORRISON, 2009, p. 98).</p>	<p>dessa vez por sua parceria com a <i>Count Basie Orchestra</i>.</p> <p>O coral <i>Wings Over Jordan</i>, fundado em 1935 pelo Reverendo Glenn Settle na cidade de Cleveland, fez história com a transmissão dos primeiros programas de rádio nacionais e internacionais produzidos de forma independente por afro-americanos.</p> <p>A sentença <i>Lay my body down</i> está presente em <i>O Evangelho dos doze Santos (The Gospel of the Holy Twelve)</i>, publicado em 1901 pelo Reverendo Gideon Jasper Richard Ouseley. Esse texto “[...] tinha por objetivo a restauração do texto original onde são relatados a vida e a verdade sobre a missão terrena de Jesus.” (OUSELEY, 2016, p. 13).</p>
<p>The heat was relentless, insinuating. Like the voices of the women in houses nearby singing “Go down, go down, way down in Egypt land...” (MORRISON, 2004a, p. 226).</p>	<p>“Para lá, para lá, lá na terra do Egito”. (N.T.) (MORRISON, 2009, p. 207).</p>	<p>A sentença “Go down, go down, way down in Egypt land...” faz alusão à passagem do Velho Testamento em que o Senhor envia Moisés à presença do faraó para pedir a libertação do povo hebreu. Antes da Guerra Civil americana, os escravos entoavam essa e outras estrofes narrando o episódio bíblico nas lavouras, em referência a sua própria abolição. Em 1861 a canção foi publicada sob o título <i>Oh! Let my people go: the song of the contrabands</i>, que ficou conhecida como a música dos escravos fugitivos que se aliavam às tropas do norte (eles eram chamados de <i>contraband of war</i>). Dentre as estrofes dessa canção estavam: Oh! go down, Moses / Away down to Egypt’s land / And tell King Pharaoh / To let my people go. (THE UNITED METHODIST CHURCH, 2021, não paginado). Em 1958 Louis Armstrong regravou a música com a orquestra Sy Oliver, em ritmo de <i>jazz</i>.</p>

FONTE: A autora (2021).

Ao examinarmos cuidadosamente esse quadro, observamos que José Rubens Siqueira decidiu, conforme exposto anteriormente, traduzir títulos e trechos de músicas e outros excertos em quase todas as notas de rodapé. No entanto, se considerarmos a terceira nota, veremos que ele não traduz o título da canção, mas informa o nome de seu intérprete e o ano em que foi lançado o disco que a incluía. Em termos de transmissão de memória cultural, percebemos que tal escolha tradutória alcança uma profundidade muito maior do que a simples tradução do título da música em nota. A data de lançamento e a menção a Duke Ellington – que, segundo Hobsbawm (1990, p. 119), “foi o talento mais importante produzido pelo *jazz* até hoje” – proporciona ao leitor uma noção muito mais ampla do contexto cultural que permeia a narrativa, acionando, quase que automaticamente, uma ligação com o universo do *jazz*. Esse tipo de clarificação certamente contextualiza mais efetivamente a leitura, visto que tal canção não é muito conhecida no Brasil, devido ao fato de o *jazz* não ser tão popular em nosso país. Percebemos que muito mais útil ao leitor do que ver um trecho de música ou seu título traduzido em nota, seria ver informações que explicassem suas origens e significados para o contexto cultural estadunidense, no qual o *jazz* assume grande importância. O mesmo ocorreria com as informações a respeito do grupo *Wings over Jordan*, da publicação *O evangelho dos doze Santos* ou do discurso de Martin Luther King, pois maior destaque poderia ter sido dado a essas informações culturais, o que proporcionaria ao leitor brasileiro um diálogo multicultural mais amplo e o conseqüente contato com aspectos da memória cultural estadunidense. Embora não saibamos as razões que justificam a opção de Siqueira por oferecer somente as traduções nas notas de rodapé, acreditamos que essas ferramentas paratextuais poderiam ser mais bem aproveitadas pelo tradutor (e/ou pela editora). No questionário enviado a ele em outubro de 2020, perguntamos: “Você teve plena autonomia para definir as estratégias tradutórias ou a editora forneceu diretrizes? Ela desaconselhou algum tipo de procedimento? Como era o direcionamento com relação a notas de rodapé?” (APÊNDICE 1). A resposta foi: “Sempre tive liberdade absoluta nas traduções. Claro que sigo os princípios da editora (uso de aspas ou de tradução nos diálogos, etc.). Ao final, quando da preparação, às vezes muito intrusivas, outras vezes bem ponderadas, discuto e questiono alterações. Faço sempre questão que a palavra final seja minha, já que assino a tradução” (APÊNDICE 1). Apesar de não ter se referido exatamente ao tópico “notas de rodapé”, Siqueira deixa claro que suas escolhas prevalecem na maioria das vezes. Assim,

acreditamos que algumas particularidades socioculturais do gênero musical *jazz* e sua consequente relevância para a população afro-americana e estadunidense em geral ficam, em certa medida, ocultas pela configuração das notas de rodapé do tradutor.

Muito já se discutiu sobre a presença das notas de rodapé em traduções; apontadas como confissões de “fracasso”, de “desistência” ou de “insuficiência” do tradutor, elas podem, de fato, vir a ser desencorajadas ou mesmo eliminadas por decisão editorial em determinados casos. Contudo, conforme salienta Berman, a relevância dos elementos paratextuais para as traduções é imensa, estando as notas de rodapé entre eles:

O suporte da tradução inclui todos os paratextos que vêm em seu suporte: introdução, prefácio, posfácio, notas, glossários e assim por diante. A tradução não pode ser “nua” ou corre-se o risco de não se conseguir a transferência literária. Hoje os suportes de tradução propostos pelo período clássico, depois pelo período filológico (século XIX), não são mais suficientes. Eles devem ser repensados – e são por alguns tradutores. A questão desses novos suportes, e de um novo consenso sobre eles, é extremamente importante. (BERMAN, 2009b, p. 53, tradução nossa).<sup>214</sup>

Por essa razão, acreditamos que as notas seriam uma maneira privilegiada de José Rubens Siqueira atuar como memorialista, pois por meio desses recursos ele pôde expor diretamente a alteridade cultural do povo estadunidense, realizando uma tradução de acordo com a ética da diferença proposta por Berman.

Ao observarmos cuidadosamente a presença das notas de rodapé na edição da Companhia das Letras e ao nos lembrarmos de que a edição da Best Seller não apresenta nenhuma, somos levados a outro aspecto amplamente discutido pelo teórico Antoine Berman: a questão das retraduições. As diferenças entre as línguas implicam escolhas realizadas pelo profissional da tradução que, muitas vezes, são vistas pela crítica como “empobrecimento” do original. Com os anos, as relações entre as línguas e os contextos mudam, uma vez que não são estáveis; assim acontece também com as traduções, que dependem de contextos e daí a importância tão grande das retraduições. De acordo com o teórico francês:

---

<sup>214</sup> The support of the translation includes all the paratexts that come to its support: introduction, preface, postface, notes, glossaries, and so forth. The translation cannot be “bare” or it runs the risk of not achieving the literary transfer. Today the translation supports proposed by the classical period, then by the philological period (the nineteenth century), are no longer sufficient. They must be rethought – and they are by some translators. The issue of these new supports, and of a new consensus about them, is extremely important. (BERMAN, 2009b, p. 53).

É essencial distinguir dois espaços (e dois tempos) de tradução: o das *primeiras traduções* e o das *retraduções*. A distinção entre estas duas categorias de tradução é um dos momentos de base de uma reflexão sobre a *temporalidade do traduzir* [...]. Aquele que retraduz não está mais frente a um só texto, o original, mas a dois, ou mais [...]. (BERMAN, 2007, p. 96-7, grifos do autor).

Como já havíamos afirmado, dezessete anos separam as duas traduções de *Jazz* para o português e entre elas muitas mudanças sociais aconteceram no país, conforme também exposto. O volume de Evelyn Kay Massaro foi publicado no mesmo ano em que o romance foi lançado nos Estados Unidos, fato que pode ser considerado como uma razão que justifique essa apresentação um tanto quanto “nua”, para utilizarmos a expressão do próprio Berman, pois ela vem sem nenhuma nota de rodapé ou outro paratexto da tradutora ou da editora que pudessem “vestir” o texto de alguma forma. Acreditamos que seja essa “roupagem” a que Berman alude e que faz muita diferença quando lemos a retradução de 2009.

Tudo acontece como se, face ao original e à sua língua, o primeiro movimento fosse de anexação, e o segundo (a retradução) de invasão da língua materna pela língua estrangeira. A literalidade e a retradução são portanto sinais de uma relação *amadurecida* com a língua materna; *amadurecida* significando: capaz de aceitar, buscar a “comoção” [...] da língua estrangeira. (BERMAN, 2007, p. 97-8, grifos do autor).

Nesse sentido, consideramos que a retradução de *Jazz* levada a cabo por José Rubens Siqueira possui essa característica mais madura face à primeira – que sem dúvida também desempenha a função de disseminar memória cultural, ainda que em menor grau. Uma vez que ambas foram capazes de aceitar e buscar a alteridade da língua inglesa e da cultura estadunidense no texto de partida, ambas conseguem transmitir ao público leitor de língua portuguesa essa experiência. E, com ela, a memória cultural do trauma da escravidão nos Estados Unidos pelo prisma da ficção morrisoniana. Contudo, por melhor lidar com questões relativas ao dialeto AAVE, por possuir paratextos como as notas de rodapé e o prefácio escrito por Toni Morrison, consideramos que a edição da Companhia das Letras desempenha a função de transmissão da memória cultural entre Estados Unidos e Brasil de maneira diferenciada e mais explícita, mais apta, portanto, a desencadear nos leitores um exercício de rememoração multidirecional, que articula e espelha reciprocamente o legado traumático da escravidão em terras estadunidenses e brasileiras. Assim, ainda de acordo com o crítico francês:

Mais importante ainda, mesmo que se considere essencialmente uma única tradução de uma obra, é sempre frutífero também compará-la com outras traduções, quando existem. A análise da tradução então se torna uma análise de uma retradução, e quase sempre esse é o caso. Pelo menos constitui sua forma mais produtiva em virtude do fato de que a análise de uma “primeira” tradução é apenas, e só pode ser, uma análise limitada. Por quê? Porque toda primeira tradução, como sugere Derrida [...] é imperfeita e, por assim dizer, impura. É imperfeita porque a imperfeição da tradução e o impacto das “normas” aparecem com frequência de maneira maciça, e é impura porque é ao mesmo tempo uma introdução e uma tradução. É por isso que toda “primeira” tradução exige uma retradução (o que nem sempre acontece). (BERMAN, 2009b, p. 67, tradução nossa).<sup>215</sup>

Ao mesmo tempo, sabemos que há sempre algo por se fazer, algo a se revelar numa leitura, levando-nos ao eterno “não dar conta” da atividade tradutória, já que um texto traz infinitas possibilidades; traduzir, claramente, é fazer escolhas e invariavelmente deixar algo de lado. É como vimos anteriormente, quando chamamos a atenção para os dois trechos em que para ambas as traduções brasileiras a dimensão formal do ritmo e da sonoridade da prosa do romance não foi objeto de maior atenção nem de soluções mais bem elaboradas. Naquelas passagens, sem dúvida, outras opções tradutórias seriam desejáveis e se, após um exame exaustivo dos textos, essa situação se confirmasse em outros trechos também, vai se abrindo o horizonte da retradução. Vivemos em um mundo que está em constante experimentação linguística e artística, em permanente transformação cultural e social, razão pela qual é necessário celebrar o interminável processo de (re)apropriação criativa das línguas por meio das traduções; em grande parte, decerto, a vitalidade das línguas está exatamente na capacidade que têm de se traduzirem. No início deste capítulo, mencionamos a ideia de Antoine Berman sobre o texto-fonte ser um espaço de luta; no caso das traduções de *Jazz*, procuramos analisar aspectos relacionados ao dialeto AAVE e ao gênero musical *jazz*, ambos integrantes da identidade afro-americana, que se disseminaram com a grande diáspora negra do início do século XX nos Estados Unidos e que contribuíram para que a memória cultural do trauma da escravidão não se perdesse no país.

---

<sup>215</sup> More importantly, even if one essentially considers only a single translation of a work, it is always fruitful also to compare it to other translations when they exist. The translation analysis then becomes an analysis of a retranslation, and it is almost always the case. At least it constitutes its most productive form by virtue of the fact that the analysis of a “first” translation is only, and can only be, a limited analysis. Why? Because every first translation, as Derrida suggests [...] is imperfect and, so to speak, impure. It is imperfect because translation imperfectiveness and the impact of “norms” appear often heavily, and it is impure because it is both an introduction and a translation. This is why every “first” translation calls for a retranslation (which does not always come to be). (BERMAN, 2009b, p. 67).



Toni Morrison afirma: “Nós morremos. Esse pode ser o sentido da vida. Mas fazemos linguagem. Essa pode ser a medida de nossas vidas.” (MORRISON, 1993c, não paginado, tradução nossa).<sup>216</sup> Já Eric Hobsbawm declara: “O *jazz* é contra a opressão, contra a pobreza, contra a desigualdade e a falta de liberdade, contra a infelicidade.” (HOBSBAWM, 1990, p. 283, grifo do autor). Nessa luta contra a infelicidade e a favor de encontrar a medida certa da vida, língua e música estão presentes na obra de Toni Morrison como representantes da memória cultural de uma sociedade que, como a brasileira, ainda precisa combater o esquecimento, o racismo e o autoritarismo. A atividade tradutória, por meio de seu agente direto, o tradutor, pode ser via de transmissão intergeracional da memória cultural entre as nações, contrapondo-se a discursos hegemônicos, configurando-se como ato de resistência e buscando relações de respeito e entendimento com o outro.

Na sequência, passaremos a estudar um pouco da contribuição que Morrison oferece à sociedade americana em geral enquanto intelectual e profissional das letras comprometida com a diminuição das desigualdades entre negros e brancos, bem como com o combate do racismo estrutural em seu país – e também no Brasil, por meio da tradução.

---

<sup>216</sup> We die. That may be the meaning of life. But we do language. That may be the measure of our lives. (MORRISON, 1993, não paginado).

## 5 TONI MORRISON: MUITO ANTES DA FICÇÃO, MUITO ALÉM DA REALIDADE

Este capítulo justifica-se pela intensidade da atuação de Toni Morrison fora do campo da criação ficcional, haja vista sua importância como ativista contra a segregação racial e as desigualdades sociais e de gênero em seu país – lado da escritora ainda pouco conhecido do grande público brasileiro. Ele traz uma análise de materiais como ensaios, palestras e discursos, os quais assumem grande relevância no contexto de luta contra o racismo estrutural nos Estados Unidos para além das páginas dos romances morrisonianos. Primeiramente, conforme ficou dito no item 1.2 de nossa Introdução, nossa investigação explorará “Rootedness: the ancestor as foundation” (1984) e a coletânea *Playing in the dark: whiteness and the literary imagination* (1990) – reflexões que se destacam na produção envolvendo questões raciais e literatura. Logo depois, de especial interesse para esta tese, destacaremos as traduções das obras ensaísticas *A fonte da autoestima* (2020) e *A origem dos outros* (2019) pela Companhia das Letras, visto que um leitorado mais amplo passa a ter a chance, graças a esses lançamentos, de conhecer as posições da autora como intelectual militante da causa negra e feminista, suas reflexões sobre o trauma histórico da escravidão nos Estados Unidos e sobre as duradouras consequências desse trauma na sociedade estadunidense. Em inúmeras passagens deste trabalho afirmamos que *Jazz* é uma obra versátil e surpreendente; assim também é a extensa atuação de Toni Morrison durante sua carreira, seja como editora, docente universitária, autora de ficção e de não-ficção. Por essa razão, consideramos este capítulo essencial para demonstrar tal versatilidade ao leitor. Acreditamos que a recepção de Morrison no Brasil ingressa, desse modo, em uma nova fase; e não apenas porque entram em circulação novos textos da escritora, mas também (talvez sobretudo) porque, à luz de sua obra crítica e ensaística, sua produção ficcional pode vir a se resignificar para o leitor brasileiro, passar a ser lida com renovada potência de engajamento político e, acima de tudo, de memória cultural. Conforme Jan Furman:

Desde 1974 os ensaios e entrevistas de Morrison constituem um reservatório de ideias sobre a cultura americana. Ao longo dos anos, ela falou e escreveu sobre questões de raça, classe e gênero e como elas moldam a percepção e a identidade na sociedade americana. Claro, no sentido mais amplo, esses também são os temas de seus romances. E porque existe essa conexão entre sua ficção e sua não ficção, é possível, até desejável, ler uma como uma visão esclarecedora da outra. [...] Mas mesmo quando a relação entre sua ficção e não ficção não é absoluta, um fio consistente de pensamento

filosófico, literário, político e cultural conecta sua escrita. (FURMAN, 2014, p. 157, tradução nossa).<sup>217</sup>

“Rootedness: the ancestor as foundation” (“Enraizamento: o antepassado como fundação”), é o sétimo ensaio inserido em uma coletânea lançada em 2008, chamada *What moves at the margin*. Nele, a autora discorre sobre temas relacionados à sua própria escrita sem deixar, contudo, de abarcar mais amplamente questões importantes relacionadas ao papel da arte, memória, política e construção da literatura afro-americana nos Estados Unidos. Ao discutir as funções da arte de modo geral, Morrison explica que a música e as expressões da oralidade foram por muito tempo as formas artísticas que serviam de alento à população menos privilegiada – isso porque cantar e tocar instrumentos não exigiam que as pessoas soubessem ler. O romance, por sua vez, surgiu em paralelo à ascensão da classe média ocasionada pela Revolução Industrial, a partir da segunda metade do século XVIII, assumindo um papel educativo para essa camada social que despontava (MORRISON, 2008b, p. 57). Assim, ao considerar esse gênero literário mais especificamente no contexto da literatura afro-americana, a autora argumenta que

[...] o romance é necessário para os afro-americanos agora de uma maneira que não era necessário antes – e está seguindo os caminhos da função dos romances em toda parte. Não vivemos mais em lugares onde podemos ouvir essas histórias; os pais não se sentam e contam aos filhos aquelas histórias clássicas, mitológicas e arquetípicas que ouvíamos anos atrás. Mas novas informações precisam ser divulgadas e há várias maneiras de fazer isso. Uma delas é por meio do romance. (MORRISON, 2008b, p. 58, tradução nossa).<sup>218</sup>

Em meio ao confronto entre o “eu” negro e o “outro” branco, o romance transforma-se em uma arma na batalha da afirmação e do orgulho racial, para tentar fazer com que o “outro” ouça o que sempre foi silenciado; dessa forma, o romance torna-se, para Morrison, uma arena que abre espaço e dá voz ao que permaneceu

---

<sup>217</sup> Since 1974 Morrison’s essays and interviews have comprised a reservoir of ideas about American culture. Over the years she has spoken and written about issues of race, class, and gender and how they shape perception and identity in American society. Of course, in the broadest sense these are also the subjects of her novels. And because this connection exists between her fiction and her nonfiction, it is possible, even desirable, to read one as a clarifying vision of the other. [...] But even when the relationship between her fiction and nonfiction is not absolute, a consistent thread of philosophical, literary, political, and cultural thought connects her writing. (FURMAN, 2014, p. 157).

<sup>218</sup> [...] the novel is needed by African-Americans now in a way that it was not needed before – and it is following along the lines of the function of novels everywhere. We don’t live in places where we can hear those stories anymore; parents don’t sit around and tell their children those classical, mythological and archetypal stories that we heard years ago. But new information has got to get out, and there are several ways to do it. One is in the novel. (MORRISON, 2008b, p. 58).

não dito. Na construção do espaço diegético, memória e história são os construtores da perspectiva cultural, ou seja, ao relacionar-se profundamente com a cultura afro-americana, a escritora posiciona a narrativa na fronteira entre o passado e o presente, para que se interpenetrem e tornem a obra significativa.

Não gosto de ver meus livros condenados como ruins ou elogiados como bons, quando essa condenação ou esse elogio se baseiam em critérios de outros paradigmas. Eu preferiria muito mais que eles fossem descartados ou aceitos com base no sucesso de suas realizações dentro da cultura a partir da qual eu escrevo. (MORRISON, 2008b, p. 60, tradução nossa).<sup>219</sup>

O romance para ela, então, é o resultado de um processo que possibilita à comunidade e ao próprio leitor resistirem ao apagamento das identidades – no caso dos afro-americanos, um discurso para reconstruir o que se perdeu com as travessias atlânticas e com os movimentos diaspóricos. Para isso, Morrison (2008b, p. 59) explica que permeia sua escrita com elementos da cultura e da arte negra aliando-os à constante demanda pelo envolvimento participativo do leitor (como expusemos no capítulo dois), o que ela considera essencial. Ela salienta que, quando a voz do escritor se mistura às demais vozes da narrativa, envolvendo o receptor por meio de uma relação afetiva, isso causa certo estranhamento aos críticos literários que costumam classificar o artista como alguém superior ou intocável. Nesse sentido, ela explicita sua intenção de forjar um senso de conexão e comunidade através das gerações – isto é, de levar a reconhecer as raízes, a representação do antepassado como fundador, conforme o subtítulo do ensaio em exame nos informa. Aludindo a personagens de autores consagrados da literatura afro-americana como Ralph Ellison ou Toni Cade Bambara, a autora reflete sobre o papel dos antepassados em obras ficcionais e afirma:

Sempre há alguém de mais idade lá. E esses ancestrais não são apenas pais, eles são como que pessoas atemporais, cujas relações com os personagens são benevolentes, instrutivas e protetoras, e eles proveem um certo tipo de sabedoria. A maneira como o(a) autor(a) negro(a) responde a essa presença me interessa. (MORRISON, 2008b, p. 61-2, tradução nossa).<sup>220</sup>

---

<sup>219</sup> I don't like to find my books condemned as bad or praised as good, when that condemnation or that praise is based on criteria from other paradigms. I would much prefer that they were dismissed or embraced based on the success of their accomplishment within the culture out of which I write. (MORRISON, 2008b, p. 60).

<sup>220</sup> There is always an elder there. And these ancestors are not just parents, they are sort of timeless people whose relationships to the characters are benevolent, instructive, and protective, and they provide a certain kind of wisdom. How the black writer responds to that presence interests me. (MORRISON, 2008b, p. 61-2).

Fica clara a importância dada à presença e à evocação da figura ancestral em toda a construção ficcional morrisoniana, além de ser notável como isso naturalmente se tornou um elemento central em várias obras. No caso de *Jazz*, destacamos a personagem Alice, tia de Dorcas, que a criou depois da morte de seus pais; é Alice quem ouve e aconselha Violet após o incidente na igreja, assumindo justamente esse papel instrutivo, benevolente e reconfortante a que a autora se refere. Em meio ao processo de recordação e articulação literária, Morrison (2008b, p. 57) reconhece a importância do fazer autobiográfico ao se referir às *slave narratives*; contudo, reitera que pais, avós e parentes, representando a figura ancestral, transcendem os limites do autobiográfico, assumem uma aura envolvente e constituem os muitos caminhos pelos quais o passado pode ser alcançado, estabelecendo canais de comunicação com o presente. A romancista enfatiza a ideia de que a comunidade afro-americana, ao lutar por manter e reafirmar sua identidade, precisa se posicionar contra a ideologia de autossuficiência individual própria do estilo de vida estadunidense em geral. O modo de vida africano, no qual reside a raiz da cultura afro-americana, sempre foi mais comunitário do que individualista e, por essa razão, ela proclama: “Quando você mata o ancestral, mata a si mesmo.” (MORRISON, 2008b, p. 64, tradução nossa).<sup>221</sup> Consideramos relevante evidenciar o uso que a autora faz da figura do ancestral e o valor a ela atribuído, pois Morrison deixa claro que essa figura integra tanto sua agenda política como romancista afro-americana quanto sua posição como intelectual e crítica literária ao examinar o seu próprio trabalho e o de outros escritores.

Não estou interessada em me entregar a algum exercício íntimo e privado de minha imaginação que cumpra apenas a obrigação de meus sonhos pessoais – o que equivale a dizer sim, *o trabalho deve ser político*. Deve ter isso como impulso. Esse é um termo pejorativo em círculos críticos atualmente: se uma obra de arte tem qualquer influência política, de alguma forma ela está contaminada. Meu sentimento é exatamente o oposto: se não tiver nenhuma influência, está contaminada. [...] Parece-me que a melhor arte é política e você deve ser capaz de torná-la inquestionavelmente política e irrevogavelmente bela ao mesmo tempo. (MORRISON, 2008b, p. 64, grifo nosso, tradução nossa).<sup>222</sup>

<sup>221</sup> When you kill the ancestor, you kill yourself. (MORRISON, 2008b, p. 64).

<sup>222</sup> I am not interested in indulging myself in some private, close exercise of my imagination that fulfills only the obligation of my personal dreams – which is to say yes, *the work must be political*. It must have that as its thrust. That’s a pejorative term in critical circles now: if a work of art has any political influence in it, somehow it’s tainted. My feeling is just the opposite: if it has none, it is tainted. [...] It seems to me that the best art is political and you ought to be able to make it unquestionably political and irrevocably beautiful at the same time. (MORRISON, 2008b, p. 64, grifo nosso).

Assim, é possível perceber que o aspecto político na obra morrisoniana deriva da experiência que é ao mesmo tempo pessoal e coletiva, aquela que conjuga as dimensões psicológica e sociológica em sua resposta aos conflitos vividos pelos afro-americanos. A perspectiva política tem origem na cultural, no que a autora aprendeu com sua família, com seus pais e avós e com sua interação pessoal nos diversos contextos em que viveu. Ela (MORRISON, 2008b, 61) assevera que o conhecimento e a sabedoria que surgem da experiência coletiva da comunidade, da qual os ancestrais são os portadores atemporais, possuem um lugar especial em sua criação literária. Dessa forma, ela conecta passado e presente, natural e sobrenatural, real e mágico, para constituir os universos em que estão inseridos seus personagens e conduzir as narrativas. Pode-se dizer que esse ensaio concentra um grande esforço da autora para deixar clara a magnitude do entrelaçamento entre suas convicções político-sociais e sua preocupação em resgatar a memória cultural da escravidão, inserindo-a em suas obras. Por essa razão, acreditamos ser um texto que aponta o contínuo exercício de rememoração contido em cada um de seus romances publicados até então, sem deixar, ao mesmo tempo, de propor esse exercício a outros profissionais das letras. Como pudemos verificar por meio da última citação, Toni Morrison tinha plena consciência de que sua arte afetava o debate público estadunidense e era esse mesmo seu objetivo, o que se configurou num exercício de memória multidirecional que visava responder às demandas sociais de seu tempo.

Toni Morrison começou a apresentação pública de sua investigação metacrítica a respeito das relações raciais em obras literárias em 1988, na Universidade de Michigan, onde apresentou uma palestra que posteriormente se tornou um pequeno volume, intitulado *Unspeakable things unspoken: the Afro-American presence in American Literature*. Esse texto será explorado mais detalhadamente na sequência, pois integra a coletânea *A fonte da autoestima*.

Em 1990, Morrison esteve em Harvard como professora visitante e proferiu um ciclo de palestras que, em 1992, integrariam a obra intitulada *Playing in the dark: whiteness and the literary imagination*. Os três ensaios que compõem o volume ampliam as reflexões metacríticas anteriores sobre as relações que envolvem negritude e branquitude na literatura produzida por escritores brancos nos Estados Unidos: segundo a autora (MORRISON, 1992b, p. 4-5), a imaginação literária americana foi formada (e deformada) pela ideologia racial. Explorando narrativas de Edgar Allan Poe, Mark Twain e Ernest Hemingway, Morrison ilustra como são



onipresentes a linguagem, as metáforas e os temas associados ao que ela chama de "africanismo":

[...] uma investigação sobre as maneiras pelas quais uma presença ou persona não-branca e africana (ou africanista) foi construída nos Estados Unidos, e sobre os usos criativos dessa presença fabricada. [...] Eu o utilizo como um termo para me referir à negritude denotativa e conotativa que os povos africanos passaram a significar, bem como toda a gama de pontos de vista, suposições, leituras e leituras equivocadas que acompanham o aprendizado eurocêntrico sobre essas pessoas. (MORRISON, 1992b, p. 6-7, tradução nossa).<sup>223</sup>

De acordo com Morrison, a crítica literária estadunidense produziu leituras incompletas de sua própria literatura e, além disso, forjou a imagem de um cânone literário apolítico e isento em relação a questões raciais; no entanto, a autora deixa claro que as tentativas dos críticos de remover temas políticos e raciais das discussões intelectuais e artísticas custaram muito caro à literatura dos Estados Unidos, sendo que tais tentativas representam, elas próprias, na verdade, atos políticos e tendenciosos.

Penso nesse apagamento como uma espécie de hipocondria trêmula, sempre se curando com cirurgias desnecessárias. Uma crítica que precisa insistir que a literatura não é apenas "universal", mas também "livre de raça" corre o risco de lobotomizar essa literatura e diminuir a arte e o artista. (MORRISON, 1992b, p. 12, tradução nossa).<sup>224</sup>

A abordagem metacrítica de Morrison examina práticas antigas e contemporâneas de crítica literária nos Estados Unidos que propõem um tipo de universalização da literatura pela imposição da branquitude soberana, legítima, um padrão normativo, transcendente e atemporal a ser seguido. Em contrapartida, a autora (MORRISON, 1992b, p. 5) argumenta que a presença negra é crucial para moldar tanto a identidade nacional como para desenvolver a literatura nacional nos Estados Unidos. Além disso, ela complementa explicando que o corpo negro real ou mesmo os mais diversos africanismos imaginados podem constituir o conjunto de

---

<sup>223</sup> [...] an investigation into the ways in which a nonwhite, Africanlike (or Africanist) presence or persona was constructed in the United States, and the imaginative uses this fabricated presence served. [...] I use it as a term for the denotative and connotative blackness that African peoples have come to signify, as well as the entire range of views, assumptions, readings, and misreadings that accompany Eurocentric learning about these people. (MORRISON, 1992b, p. 6-7).

<sup>224</sup> I think of this erasure as a kind of trembling hypochondria always curing itself with unnecessary surgery. A criticism that needs to insist that literature is not only "universal" but also "race-free" risks lobotomizing that literature, and diminishes both the art and the artist. (MORRISON, 1992b, p. 12).

elementos contra os quais características tipicamente associadas à própria “americanidade” foram forjadas.

Parece haver um acordo mais ou menos tácito entre os estudiosos literários de que, como a literatura americana tem sido claramente um reduto de visões, genialidade e poder dos homens brancos, essas visões, genialidade e poder não têm relação com e são removidos da presença avassaladora de negros nos Estados Unidos. (MORRISON, 1992b, p. 5, tradução nossa).<sup>225</sup>

Morrison (1992b, p. 11) desloca a ênfase da discussão sobre raça direcionada ao impacto sobre aqueles que sofreram e sofrem com o resultado de narrativas racistas – literárias, sociais, culturais ou políticas – para um olhar sobre o impacto do racismo e do machismo sobre aqueles que ganham privilégio e poder ao proferirem discursos preconceituosos implícitos e explícitos. Dessa forma, ela conseguiu vislumbrar como a presença afrodescendente foi sufocada por tanto tempo pela produção literária estadunidense: “Eu queria identificar aqueles momentos em que a literatura americana foi cúmplice na fabricação do racismo, mas igualmente importante, eu queria ver quando a literatura explodiu e o enfraqueceu.” (MORRISON, 1992b, p. 16, tradução nossa).<sup>226</sup> Morrison (1992b, p. 33-4) discorre sobre o Novo Mundo como um lugar de oportunidades, onde os indivíduos podiam enxergar chances de recomeçar suas vidas em meio à liberdade, guiados pela promessa do “sonho americano”, mas que, ao mesmo tempo, despreza a existência dos habitantes originários e dos que foram trazidos à força de outros continentes e que ajudaram a construir o país. Ela expõe essas contradições e a compreensão da “americanidade” como sendo uma oposição à negritude, afirmando que a condição dos escravizados e a posterior condição social dos negros libertos nos primeiros anos da nação independente os tornariam “não americanos”. Esse quadro colaborou para o desenvolvimento de um cânone literário que diferia do cânone europeu (MORRISON, 1992b, p. 36), principalmente porque tinha uma presença não branca misturada a ele, um conceito que atraiu os escritores americanos brancos porque, no espírito de liberdade e individualidade, era diferente do cânone do chamado Velho Mundo.

---

<sup>225</sup> There seems to be a more or less tacit agreement among literary scholars that, because American literature has been clearly the preserve of white male views, genius, and power, those views, genius and power are without relationship to and removed from the overwhelming presence of black people in the United States. (MORRISON, 1992b, p. 5).

<sup>226</sup> [...] I wanted to identify those moments when American literature was complicit in the fabrication of racism, but equally important, I wanted to see when literature exploded and undermined it. (MORRISON, 1992b, p. 16).

Para a jovem América ele [o romance] tinha de tudo: a natureza como tema, um sistema de simbolismo, uma temática de busca de autovalorização e validação – acima de tudo, a oportunidade de vencer o medo com imaginação e acalmar inseguranças profundas. Ele ofereceu plataformas para moralização e fabulação, e para o entretenimento imaginativo de violência, incredibilidade sublime e terror – e o ingrediente mais significativo e arrogante do terror: escuridão, com todo o valor conotativo que despertou. (MORRISON, 1992b, p. 37, tradução nossa).<sup>227</sup>

A autora ressalta que o termo “raça” como metáfora é mais perigoso do que o conceito iluminista de raça biológica e que esse perigo surge da habilidade com que o termo é utilizado, pois permite ocultar o conflito de classes e outros problemas sociais. Ao refletir sobre o impacto africano e afro-americano no cânone literário histórico americano, Morrison conclui que é precisamente o problema de como responder a essa presença africanista marginalizada que complica as narrativas ficcionais, dando origem a uma série de estereotipações, fetichizações, alegorias desistoricizantes, polaridades, paradoxos e ambiguidades, que, por fim, moldam a própria literatura. Nesse conjunto de palestras podemos visualizar outro exercício de memória multidirecional realizado pela autora, que busca entender como a Literatura de seu país foi capaz de construir imagens racistas e preconceituosas, imagens de uma sociedade branca autossuficiente, mas que não evoluirá verdadeiramente se não entender que autossuficiência nada tem a ver com segregação e intolerância. Em *Playing in the dark*, Morrison mapeia um local pós-colonial para ideias que se interpenetram, um espaço onde escritores de qualquer raça ou gênero podem testar sua capacidade de dissolver ou desestabilizar as barreiras entre escritor e leitor, homens e mulheres, negros e brancos, o eu e o outro.

A seguir, conforme adiantamos no início deste capítulo, passaremos a analisar outros ensaios e palestras produzidos por Toni Morrison ao longo de sua carreira e que foram recentemente traduzidos e publicados no Brasil pela editora Companhia das Letras.

---

<sup>227</sup> For young America it had everything: nature as subject matter, a system of symbolism, a thematics of the search for self-valorization and validation – above all, the opportunity to conquer fear imaginatively and to quiet deep insecurities. It offered platforms for moralizing and fabulation, and for the imaginative entertainment of violence, sublime incredibility, and terror – and terror’s most significant, overweening ingredient: darkness, with all the connotative value it awakened. (MORRISON, 1992b, p. 37).

## 5.1 A RECENTE TRADUÇÃO DA OBRA NÃO FICCIONAL DE TONI MORRISON NO BRASIL

Como pudemos perceber por meio das análises dos ensaios apresentados anteriormente, Toni Morrison era absolutamente consciente de seu ofício; ela assumia a posição de crítica literária para descrever e refletir acerca de seu próprio processo de produção. Nesse sentido, fica muito claro que sua criação ficcional é intrinsecamente ligada à sua atuação como intelectual, ao seu engajamento político e à sua representatividade junto às causas raciais e feministas. A própria romancista declara isso em uma de suas entrevistas:

Sempre fui consciente do aspecto de construção do processo de escrita, e de que a arte parece natural e elegante apenas se for resultado da prática constante e da consciência de suas estruturas formais. (MORRISON, 1993d, p. 111, tradução nossa).<sup>228</sup>

Frente à dimensão e à intensidade de sua atuação, fica evidente a relevância de movimentos editoriais que promovam a evolução do processo de recepção de textos não ficcionais de Toni Morrison no Brasil por meio da tradução. Entretanto, nossa reflexão alcança uma dimensão um tanto maior e, assim como perguntam os pesquisadores Lauro Maia Amorim e Dennys Silva-Reis, também gostaríamos de saber: “Por que há tão poucas traduções de autores negros no país?” (AMORIM; SILVA-REIS, 2016, p. 7). Amorim e Silva-Reis (2016, p. 8) explicam que “[...] ainda são poucos os intelectuais e literatos, em particular negros, conhecidos no Brasil, o que pode ser, inicialmente, a razão maior para se compreender as poucas traduções existentes.” Discorrendo sobre questões como “*O que é ser negro? E o que é negritude?*” (AMORIM; SILVA-REIS, 2016, p. 8, grifos dos autores) eles explicitam que foi somente em 1987 que os escritos de Zilá Bernd começaram a expor a exclusão da produção negra do cânone literário nacional, em paralelo com a maior atividade que os movimentos negros passaram a exercer, como mostramos no capítulo quatro. Em seu artigo, os pesquisadores afirmam que o quadro, à época em que escreveram seu texto, não havia sofrido mudanças consideráveis, já que a predominância continuava a ser de escritores negros norte-americanos e britânicos sendo publicados pelas

---

<sup>228</sup> I was always conscious of the constructed aspect of the writing process, and that art appears natural and elegant only as a result of constant practice and awareness of its formal structures. (MORRISON, 1993d, p. 111).

editoras nacionais e que isso também se refletia na ainda pequena quantidade de profissionais negros na área de tradução no país.

Pode-se até mencionar que as ideias da negritude em sua maioria vigentes no Brasil são ainda parte da ideologia de americanização, basta um olhar mais detalhado para as publicações de autores negros no Brasil: percebe-se que, dentro da minoria publicada, predominam ainda os americanos e ingleses com ausência de textos importantes de intelectuais ou literatos de outras nacionalidades e línguas fora do domínio da globalização da língua inglesa. [...] há um dado que concerne ao ato de tradução que é igualmente gritante: a pouca presença de agentes da tradução negros. Na história da tradução no Brasil, poucos são os tradutores negros estudados, lembrados e mesmo mencionados.” (AMORIM; SILVA-REIS, 2016, p. 13-4).

De acordo com os pesquisadores, esse cenário deriva inclusive, dentre vários outros aspectos, da teoria do embranquecimento, também exposta no capítulo anterior, que conduzia a comunidade afrodescendente à assimilação de todos os aspectos da cultura europeia; eles reiteram ainda que “Esta ideologia perdura até a contemporaneidade, ora pelos resquícios da colonização, do imperialismo e do neocolonialismo, ora pelas regras do capitalismo de mercado nitidamente visíveis no mercado livreiro.” (AMORIM; SILVA-REIS, 2016, p. 15).

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

brasileiro vem passando por mudanças muito dinâmicas e, de 2016 para cá, vê novos fenômenos surgirem, como essa onda significativa de publicações de autoras negras engajadas em questões de gênero por editoras de menor porte, por exemplo. Vemos, assim, que também a Companhia das Letras, ao publicar duas coletâneas ensaísticas de Toni Morrison no Brasil, integra essa efervescência editorial, motivada por um mercado consumidor muito mais atento para as questões raciais e de gênero.

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

Talvez a grande motivação seja a solidariedade entre os povos da mesma cor, o preconceito racial sofrido no Brasil ainda tem os mesmos traços comuns do sofrido em outros países apesar do grau e da história dos diferentes povos localizados em lugares diferentes. Além disso, outros textos de autores que se identificam como pertencentes ao mesmo grupo auxiliam na reflexão da situação do negro contemporâneo, servem de modelos para a criação literária e discursiva, partilham a arte negra entre os descendentes da mãe África, bem como dão maior visibilidade à questão racial na construção de uma sociedade mais igualitária e com respeito às diferenças sejam elas quais forem. (AMORIM; SILVA-REIS, 2016, p. 16).

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

A necessidade de reconstruir a memória, recuperar fragmentos da história e integrar uma rede de solidariedade direciona a atenção das escritoras dos Estados Unidos para além do espaço nacional e, principalmente, para dentro da extensa faixa costeira ao longo do Atlântico caracterizadas pela



exploração colonial europeia com mão de obra africana escrava [...]. A tradução de legados africanos, mesmo hibridizados, pode ser lida como estratégia de fortalecimento e poder através da consolidação de parcerias hemisféricas contra pressões hegemônicas. (COSER, 2013, p. 189).

Sabe-se que Toni Morrison veio ao Brasil para coletar dados para suas pesquisas com o objetivo de enriquecer a escrita de *Beloved* e, por essa razão, acreditamos que podemos reconhecer nessa atitude da escritora outro movimento de memória multidirecional sendo realizado.

Para tanto, [Toni Morrison] concilia a imaginação com as próprias memórias, a história real, os fatos históricos conhecidos e as inspiradoras “narrativas autobiográficas dos escravos” de seu país. Chegou a fazer pesquisas sobre a escravidão no Brasil quando buscava informações históricas e objetos materiais relacionadas ao passado escravo para compor seu romance *Beloved* (1987), desde instrumentos de prisão e tortura até peças produzidas e utilizadas pelos escravos na vida diária. Frustrada com a carência de dados em museus dos Estados Unidos, Morrison ficou bem impressionada com o que encontrou aqui [...]. (COSER, 2013, p. 195).

Parece-nos interessante refletir sobre esse deslocamento da autora até nosso país para investigar a memória cultural da escravidão brasileira, com a intenção de colher materiais que a ajudassem a resgatar a memória de seu próprio país, justamente porque lá ela não havia sido tão bem preservada.

Destarte, consideramos extremamente relevante essa evolução no processo de recepção de textos de Toni Morrison em nosso país via tradução, pois os lançamentos de *A origem dos outros* e *A fonte da autoestima*, além de ressignificarem o discurso da escritora para aqueles que só conheciam sua produção ficcional, acontecem em um momento histórico-social em que há uma demanda específica – e urgente – no contexto da luta contra o preconceito racial. Com as recentes tragédias envolvendo assassinatos brutais de cidadãos e cidadãs afrodescendentes tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos e as ondas de protestos que se seguiram por todo o globo, fica claro que não haveria melhor momento para que os ensaios e palestras de Toni Morrison viessem a lume, pois fomentam sobremaneira o debate público mais do que necessário. Dessa forma – considerando que em 2019 a sócia fundadora da Companhia das Letras, Lilia Schwarcz (que há muito pesquisa e leciona sobre a temática do racismo), publicou um artigo de opinião sobre Toni Morrison (citado no capítulo quatro) e que sua editora lançou em novembro de 2020 a campanha “Novembro Negro” em referência ao mês da Consciência Negra, inserindo inclusive A

*fonte da autoestima* dentre as indicações de leitura – acreditamos que esta tese testemunha um momento flagrante de resignificação da figura de Toni Morrison no Brasil e, conseqüentemente, de transformação dos modos de recepção de suas narrativas literárias. A própria Lília Schwarcz, em entrevista concedida em setembro de 2020, afirma que a Companhia das Letras já vem há muito tempo buscando a construção de um catálogo que preza a diversidade; ela explicita pragmaticamente, dentre outras ações, como a empresa está agindo em relação ao assunto ao comentar sobre a contratação de um editor dedicado somente ao tema da diversidade, assessorado por outros consultores:

Não é só uma questão moral, não é só uma questão de culpa [...]. Você tem que fazer com atos práticos [...]. Nós não queríamos que o editor negro fosse só editar livros negros, porque senão nós estamos fazendo a mesma cadeia, ou seja, brancos editando o que quiserem e editores negros só editam questões negras. Não, ele [o editor Fernando Baldráia] vai agir transversalmente e pensar na diversidade de uma forma geral. (SCHWARCZ, 2020b, não paginado).

Vemos, dessa forma, que a resignificação de toda a obra de Toni Morrison pela Companhia das Letras ganha uma abertura para um horizonte de “empretejamento” crítico da leitura de Toni Morrison com a publicação do prefácio da autora para *Jazz* na versão brasileira do romance lançada em 2009, abertura essa que se amplia com o lançamento das traduções dessas duas obras não ficcionais dez anos mais tarde – em uma nítida guinada tradutória e editorial (e também social e política). Nesse mesmo sentido, ocorre ainda uma revitalização dos projetos gráficos das capas de todos os lançamentos e reedições de obras morrisonianas publicadas pela editora a partir de 2018, como veremos a seguir. Ademais, conforme mencionamos anteriormente, houve uma forte promoção da campanha do “Novembro Negro” em 2020, sobretudo por meio das redes sociais. Tendo tudo isso em vista, consideramos todas essas ações como missões bem-sucedidas desempenhadas por meio da atividade tradutória, respaldadas por operações editoriais concretas que, obviamente, não perdem de vista o retorno financeiro proveniente de um nicho de mercado que só aumenta sua demanda, mas que de forma muito significativa contribuem para a disseminação da memória cultural da escravidão de maneira multidirecional no Brasil.

Na sequência, passaremos à apresentação, análise e discussão das traduções e paratextos de *A origem dos outros* e de *A fonte da autoestima*.

## 5.2 A ORIGEM DOS OUTROS: SEIS ENSAIOS SOBRE RACISMO E LITERATURA

Publicado em 2017 nos Estados Unidos, *The origin of others* foi traduzido no Brasil em 2019 por Fernanda Abreu<sup>229</sup> e publicado – como já se mencionou anteriormente – pela editora Companhia das Letras. Em um projeto gráfico de excelência, o volume possui capa dura, folhas de guarda em papel *couché* e o miolo impresso em papel pólen *bold*, de gramatura diferenciada. O conceito da capa foi idealizado por Alceu Chiesorin Nunes e conta com uma cinta auxiliar removível trazendo o título da obra, o nome da autora e o selo da Coleção Prêmio Nobel, visando não poluir a ilustração da artista plástica californiana Kara Elizabeth Walker. O detalhe da capa é um recorte da obra intitulada *The gross clinician presents: Pater Gravidam* (2018). Anita Haldemann, curadora do Museu de Arte da Basileia, na Suíça, local que está abrigando atualmente uma exposição de mais de seiscentas peças de Walker, afirma:

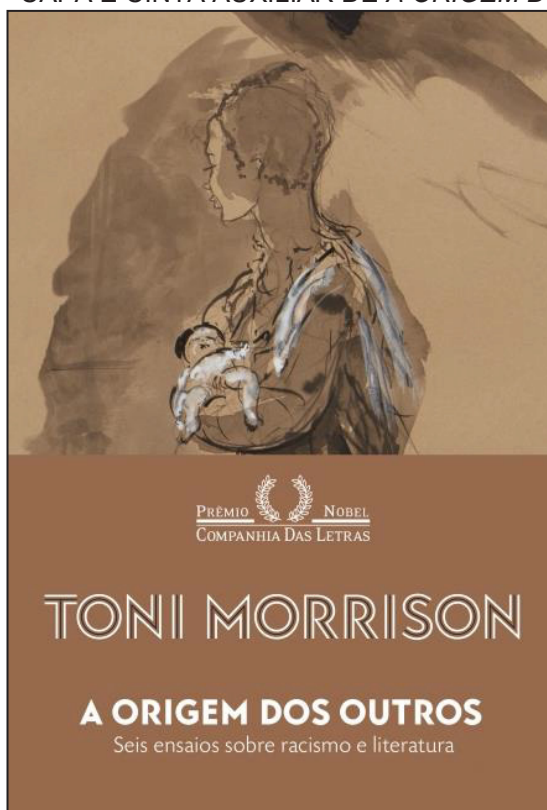
Uma das artistas mais renomadas que trabalham nos Estados Unidos hoje, Kara Walker combina técnicas criativas tradicionais com extraordinária sutileza técnica para criar trabalhos provocantes que lidam com história, relações raciais, papéis de gênero, sexualidade e violência. Walker não propõe uma visão conciliatória do passado, em vez disso incita o espectador a questionar narrativas estabelecidas e mitos arraigados. Ela é implacável em sua análise de conflitos profundamente enraizados e problemas sociais persistentes. [...] a obra de Walker fala de maneira pungente sobre algumas das questões mais urgentes da atualidade. (KUNSTMUSEUM BASEL, 2021b, p. 1, tradução nossa).<sup>230</sup>

---

<sup>229</sup> Graduada em História pela Universidade Paris I Panthéon-Sorbonne; mestra em Sociologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Além de *A origem dos outros*, Fernanda Abreu traduziu outras dezesseis obras para a Companhia das Letras.

<sup>230</sup> One of the most high-profile artists working in the United States today, Kara Walker combines traditional creative techniques with extraordinary technical finesse to create provocative works that grapple with history, race relations, gender roles, sexuality, and violence. Walker does not propose a conciliatory view of the past, instead prodding the viewer to question established narratives and entrenched myths. She is unsparing in her analysis of deep-rooted conflicts and persistent social ills. [...] Walker's oeuvre speaks poignantly to some of today's most urgent issues. (KUNSTMUSEUM BASEL, 2021b, p. 1).

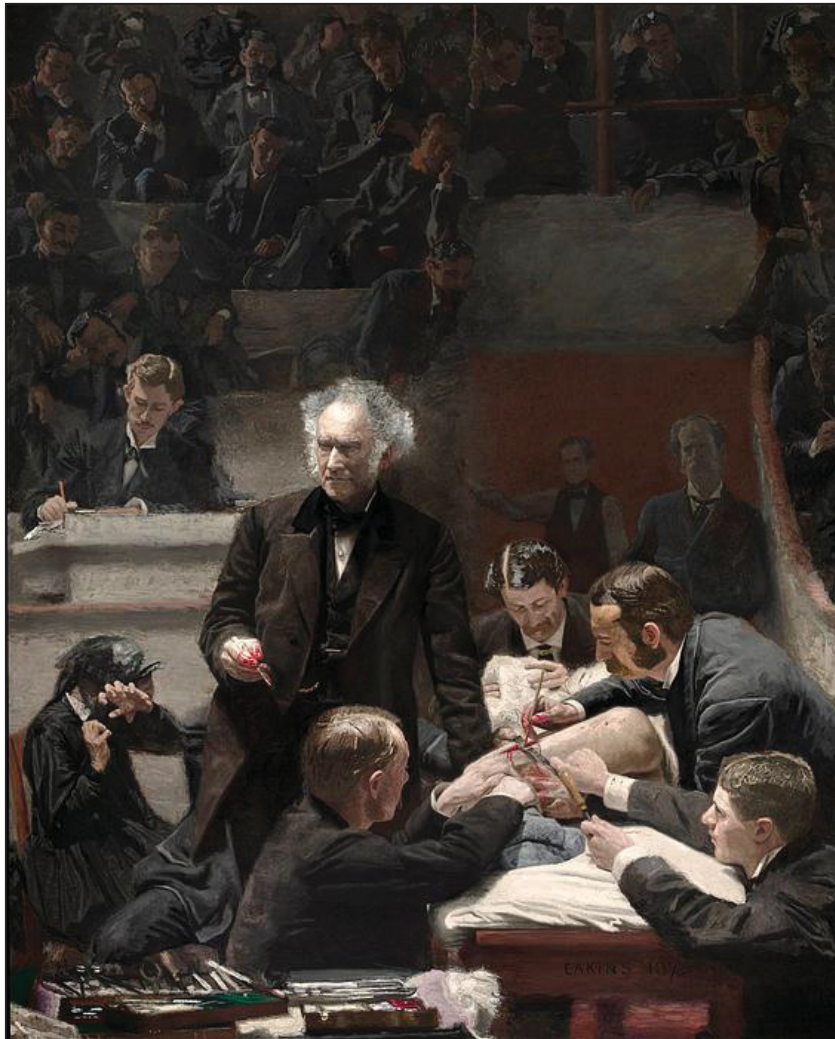
FIGURA 26 - CAPA E CINTA AUXILIAR DE A ORIGEM DOS OUTROS



FONTE: GRUPO COMPANHIA DAS LETRAS (2021)

O trabalho *The gross clinician presents: Pater Gravidam* faz alusão à tela *The Gross Clinic*, pintada em 1875 por Thomas Eakins (1844 – 1916)<sup>231</sup>, exposta atualmente no Museu de Arte da Philadelphia. Nela, Eakins (na intenção de homenagear as realizações científicas de sua cidade natal, a Philadelphia) retratou o momento em que um grupo de cinco médicos operava a perna de um paciente no anfiteatro da Thomas Jefferson Medical College. O doutor Samuel D. Gross (pioneiro na área cirúrgica, fundador e primeiro presidente da Associação Estadunidense de Cirurgia), líder da equipe, aparece demonstrando aos estudantes sentados no auditório o procedimento cirúrgico que havia desenvolvido.

<sup>231</sup> Thomas Eakins, por sua vez, ao pintar *The Gross Clinic*, aludiu à tela *De anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp*, pintada por Rembrandt em 1632.

FIGURA 27 - *THE GROSS CLINIC*, DE THOMAS EAKINS

FONTE: PHILADELPHIA MUSEUM OF ART (2021).

É interessante observar o desespero da mulher à esquerda (provavelmente a mãe do paciente) em contraste com a confiança demonstrada pelo Dr. Gross, numa clara afirmação da segurança advinda do conhecimento, do estudo e da ciência, afinal, quem age respaldado pela experiência científica não teria razões para se desesperar. Apresentando-se como uma testemunha da cirurgia, Eakins pode ser visto sentado à primeira fileira, ao lado da entrada do salão, desenhando ou escrevendo. Extremamente criticada pela brutalidade do seu realismo, a tela foi rejeitada pelo comitê responsável por selecionar as obras de arte que poderiam ser expostas nos museus da cidade e foi esquecida em uma parede de um hospital militar em 1876. Somente em 1878 seria finalmente recuperada pela Universidade Thomas Jefferson.



FIGURA 28 - TELA QUE COMPÕE A OBRA *THE GROSS CLINICIAN PRESENTS: PATER GRAVIDAM*



FONTE: ARTNET (2020).

Nessa tela, Kara Walker expõe acontecimentos hediondos do século XIX, quando as universidades estadunidenses mandavam escavar túmulos de afrodescendentes em busca de cadáveres para utilizar nos laboratórios das faculdades de Medicina. É possível ver presenças fantasmagóricas flutuando e rondando a mesa onde acontece a autópsia do cadáver, duas escravas, uma delas carregando um bebê (justamente o detalhe que figura na capa de *A origem dos outros*) e um homem de agasalho preto com capuz, logo no primeiro plano – a representação do adolescente Trayvon Martin, de dezessete anos, mais uma vítima do racismo sistêmico nos Estados Unidos.<sup>232</sup> Conforme o catálogo da exposição do Museu de Arte da Basileia: “Suas presenças transmitem uma atmosfera misteriosa, cheia de zumbis, enquanto, ao mesmo tempo, ligam as várias camadas históricas à situação social atual.” (KUNSTMUSEUM BASEL, 2021a, p. 5, tradução nossa).<sup>233</sup>

Esse quadro, junto com outros trinta e sete, integra a obra *The gross clinician presents: Pater Gravidam*. As telas não têm títulos individuais de acordo com o

<sup>232</sup> As reações nas redes sociais ao caso de Trayvon Martin foram examinadas por Michael Rothberg na introdução de **The implicated subject: beyond victims and perpetrators**, como mencionamos no capítulo dois desta tese.

<sup>233</sup> Their presence imparts an eerie, zombie-like atmosphere while at the same time linking the various historical layers to the current social situation. (KUNSTMUSEUM BASEL, 2021a, p. 5).



catálogo do Museu de Arte da Basileia e estão dispostas da seguinte maneira (o quadro em questão está bem à direita, em destaque):

FIGURA 29 - *THE GROSS CLINICIAN PRESENTS: PATER GRAVIDAM*, DE KARA WALKER



FONTE: ARTNET. Adaptada pela autora (2021).

Além da alusão imagética à obra de Thomas Eakins proposta pela artista californiana, chama a atenção também a alusão feita ao título dela, principalmente quando consideramos o significado dos vocábulos *gross* (adjetivo que quer dizer nojento, repulsivo, asqueroso, grotesco), *clinic* e *clinician*. Enquanto o trabalho de Eakins faz referência ao sobrenome do Dr. Samuel D. Gross e ao atendimento realizado por ele (*clinic*), a tela de Walker traz o substantivo *médico* (*clinician*) adjetivado pela expressão *gross*. Logo, “o médico asqueroso apresenta: o pai grávido”; a expressão em latim remeteria a algo impossível de ser concebido, a gravidez de um homem. A vasta obra de Kara Walker apresenta frequentemente imagens repulsivas de assassinatos e estupros de afrodescendentes, assim como de vômitos e dejetos humanos que rendem elogios e julgamentos negativos da crítica artística especializada<sup>234</sup>. Em relação a isso, a artista comentou: “[...] o indivíduo negro

<sup>234</sup> Natalya Hughes, doutora em Teoria da Arte pela University of New South Wales, escreveu uma tese que analisa a obra de Kara Walker sob as óticas conceituais de Lacan e Freud sobre o grotesco. O estudo está disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUK EwjDrtu1zbDxAhUllrkGHRphAS44ChAWMAV6BAGREAg&url=http%3A%2F%2Ffunworks.unsw.edu.au%2Ffapi%2Fdatastream%2Ffunworks%3A7806%2FSOURCE1%3Fview%3Dtrue&usg=AOvVaw2gFhc1ppZojtYXvNGNgRkD>. Acesso em: 21 jun. 2021.

no tempo presente é um recipiente para patologias específicas do passado e está continuamente crescendo e se alimentando dessas doenças. A patologia racista é a sujeira.” (WALKER ART CENTER, 2007, não paginado, tradução nossa).<sup>235</sup> De fato, sua obstinação pode ser observada em cada uma de suas peças, já que elas refletem seu pensamento sobre o racismo intrincado na sociedade estadunidense como uma realidade nojenta do presente e do passado.

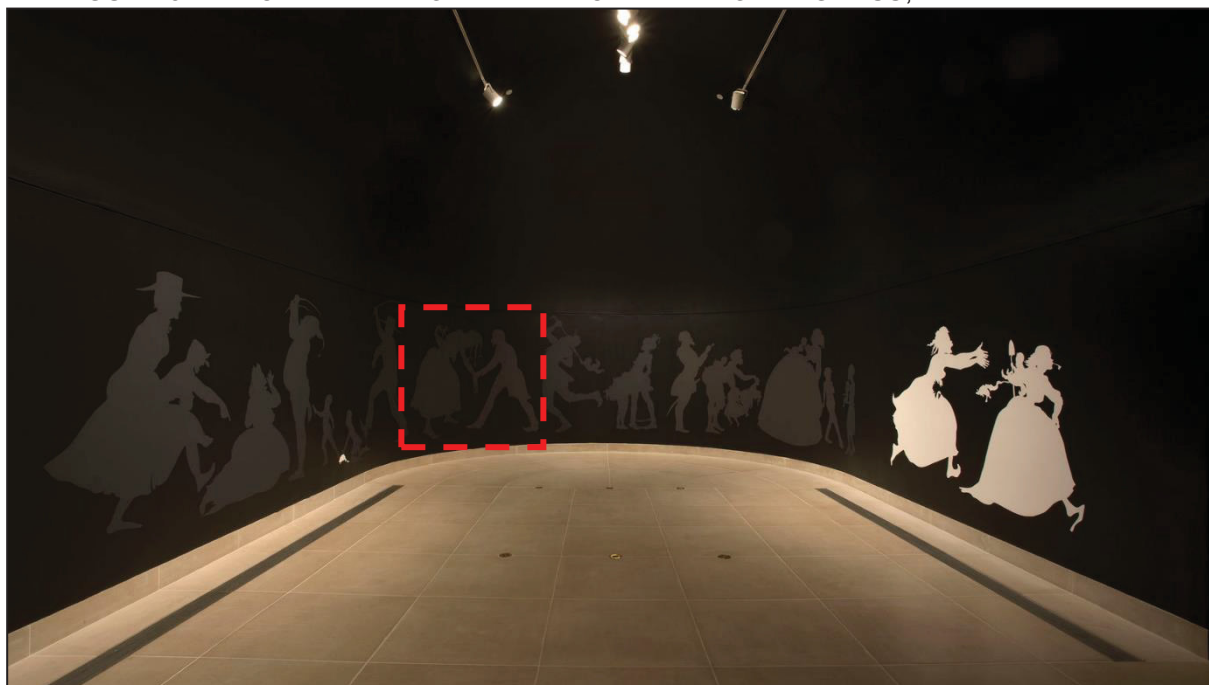
E não foi somente para o lançamento de *A origem dos outros* que a Companhia das Letras recorreu a uma obra de Kara Walker para as capas dos exemplares. Dado extremamente significativo, vale frisar, pois, em comparação com a arte da capa de *Jazz*, fica nítida a estratégia de salientar e enfatizar as questões relacionadas à escravidão e ao racismo. Ainda em 2019 a reedição da tradução de *O olho mais azul* também teve sua capa ilustrada pela arte de Walker. Da mesma forma, em 2018, a tradução de *Deus ajude essa criança* e a reedição da tradução de *Amada* contaram com detalhes de trabalhos dela. Além dessas obras, como veremos mais adiante, *A fonte da autoestima* traz em sua capa outro recorte da obra *The gross clinician presents: Pater Gravidam*. Todos esses títulos também contam com cinta auxiliar. No caso de *Deus ajude essa criança*, o detalhe da capa integra a obra *Excavated from the black Heart of Negress*, produzida por Kara Walker em 2002 e aparece destacado a seguir.

---

<sup>235</sup> [...] the black subject in the present tense is the container for specific pathologies from the past and it is continuously growing and feeding off those maladies. Racist pathology is the muck. (WALKER ART CENTER, 2007, não paginado).

FIGURA 30 - CAPA E CINTA AUXILIAR DE *DEUS AJUDE ESSA CRIANÇA*

FONTE: GRUPO COMPANHIA DAS LETRAS (2021)

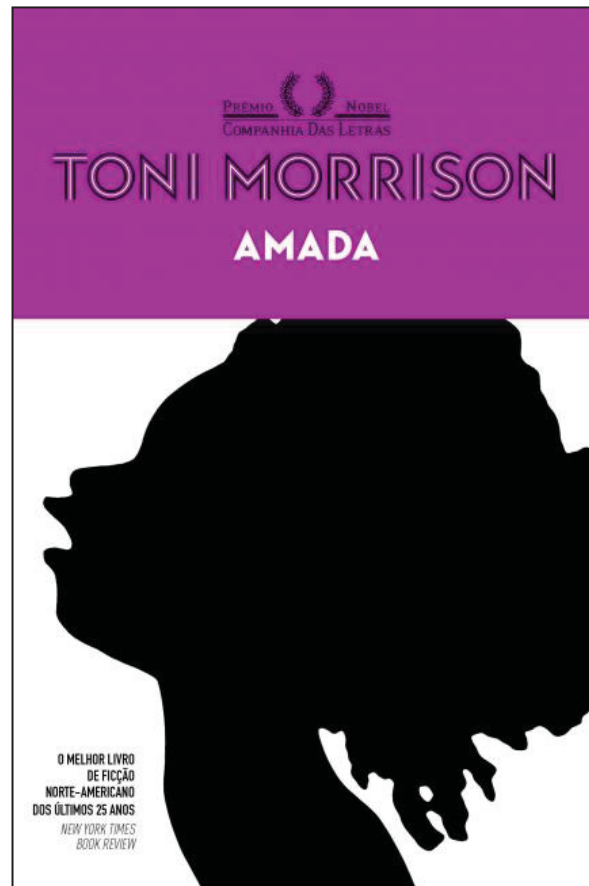
FIGURA 31 - *EXCAVATED FROM THE BLACK HEART OF NEGRESS*, DE KARA WALKER

FONTE: HAMMER MUSEUM. Adaptada pela autora (2008).

Já os detalhes das capas de *Amada* e *O olho mais azul* aparecem em duas das vinte e sete telas que compõem a obra *The emancipation approximation* (1999),

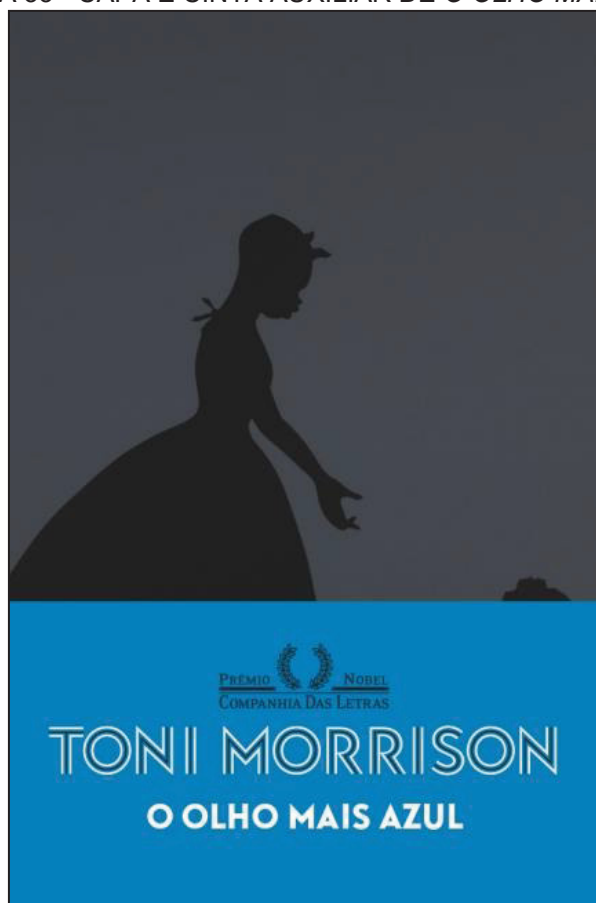
uma referência ao documento *Emancipation Proclamation*, assinado por Abraham Lincoln em 1863, que abolia a escravidão nos Estados Unidos.

FIGURA 32 - CAPA E CINTA AUXILIAR DE AMADA



FONTE: GRUPO COMPANHIA DAS LETRAS (2021)

FIGURA 33 - CAPA E CINTA AUXILIAR DE O OLHO MAIS AZUL



FONTE: GRUPO COMPANHIA DAS LETRAS (2021)

Nesse conjunto, grandes silhuetas brancas, pretas e cinzas estão dispostas para criar uma narrativa aberta, por meio de cenas violentas e macabras da vida na plantação, alternadas com episódios mitológicos como o de “Leda e o cisne”. Os quadros que inspiraram as capas citadas aparecem destacados na figura a seguir.

FIGURA 34 - *THE EMMANCIPATION APPROXIMATION*, DE KARA WALKER

FONTE: ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY. Adaptada pela autora (2003).

Como podemos observar, a técnica artística utilizada para a criação de *The emancipation approximation* e de *Excavated from the black Heart of Negress* é diferente da técnica empregada em *The gross clinician presents: Pater Gravidam*, que foi desenhada com grafite, tinta sumi, pigmento gofun e guache sobre papel. As primeiras foram totalmente produzidas com recortes de papel e colagens sobre as paredes que demarcam somente as silhuetas dos elementos desenhados, técnica com a qual Kara Walker iniciou sua carreira artística, em 1994.

Foi em 2007, em uma exposição no Whitney Museum de Nova Iorque, que Lilia Schwarcz conheceu o trabalho de Kara Walker e se encantou pela técnica simples e, aparentemente, ingênua que, na verdade, representava visceralmente a realidade cruel vivida pelos afrodescendentes nos Estados Unidos antes e depois da abolição. No *blog* da editora, a sócia-fundadora da Companhia das Letras narra sua experiência ao adentrar por acaso a exposição de Walker e como ela toca em questões ao mesmo tempo antigas e atuais das sociedades escravocratas.

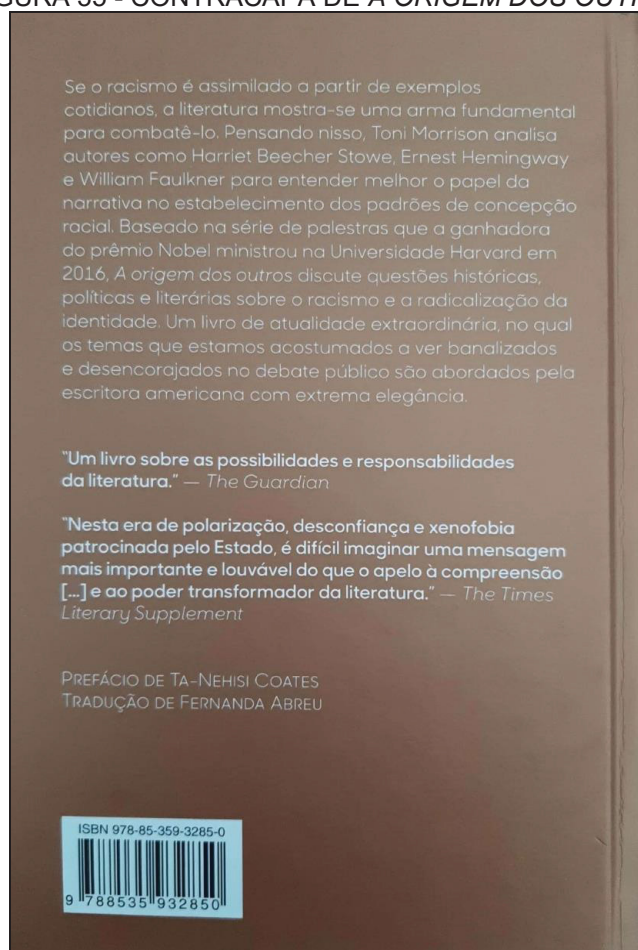
Os personagens criados pela artista não têm suas identidades definidas e, dessa maneira, acabam por dizer respeito a todos e a tudo: aos Estados Unidos inteiro, assim como a diferentes momentos da história daquele país e de outros também. Aliás, a obra de Walker não se resume ao passado; atinge



em cheio a cena contemporânea norte-americana, com a continuidade das práticas de discriminação. [...] Boa arte é aquela que incomoda, e provoca reação. As colagens de Kara Walker usam de um suporte que parece ingênuo e de uma técnica que se assemelha ao exercício infantil. No entanto, e justamente por isso, elas acabam por politizar situações que durante muito tempo restaram tranquilas; circunstâncias que ficaram escondidas e que permitiram a vigência de um constrangedor silêncio diante de um sistema que tanto nos envergonha. (SCHWARCZ, 2018, não paginado).

Analisando outro paratexto de *A origem dos outros*, a contracapa, vemos um resumo da obra e dois comentários publicados pelos jornais *The Guardian* e *The Times*; por fim, aparecem as informações sobre a autoria do prefácio e da tradução.

FIGURA 35 - CONTRACAPA DE A ORIGEM DOS OUTROS



FONTE: A autora (2021).

Um dado relevante é que nesta tradução não existe nenhuma nota da tradutora Fernanda Abreu, fato que nos chamou atenção já que, de modo geral, coletâneas ensaísticas poderiam dispor mais tranquilamente de espaços para que o profissional da tradução explorasse referências contidas no texto-fonte, tornando, assim, o texto de chegada mais rico para o público receptor. Destarte, somos levados

a pensar a respeito das diretrizes da editora e até que ponto a tradutora pode ter sido desestimulada ou incentivada a inserir notas ao longo de sua empreitada. Ao mesmo tempo, cogitamos a possibilidade de Fernanda Abreu ter optado por não lançar mão de tal recurso paratextual, mesmo estando certos de que essas são oportunidades valiosas que o tradutor tem de tornar seu trabalho mais produtivo e aprazível. Como veremos adiante, isso não acontece em *A fonte da autoestima*, que conta com algumas notas do tradutor.

Após conhecermos um pouco sobre os paratextos de *A origem dos outros*, passemos a analisar seu conteúdo. O livro traz seis ensaios, apresentados em 2016 por Toni Morrison em forma de palestras, na Universidade de Harvard. O prefácio foi escrito por Ta-Nehisi Coates, escritor e jornalista americano que se destacou em meio às discussões sobre a problemática racial estadunidense ao lançar, em 2015, *Between the world and me* – espécie de revisão criativa de um clássico afro-americano, *The fire next time*, de James Baldwin, sobre o racismo nos Estados Unidos. Segundo Coates, as palestras morrisonianas têm como tema “a literatura do pertencimento” (MORRISON, 2019, p. 7) e levavam em conta os cenários histórico-cultural e literário estadunidense sendo, ao mesmo tempo, muito coerentes também dentro do contexto da época, quando o país era governado por Donald Trump. De acordo com a autora, inventar uma categoria que segrega os “outros” traz grandes benefícios para qualquer grupo humano: “A raça tem sido um parâmetro de diferenciação constante, assim como a riqueza, a classe e o gênero, todos relacionados ao poder e à necessidade de controle.” (MORRISON, 2019, p. 24).

Além de realizar algumas reminiscências sobre si mesma e propor uma reflexão literária tanto sobre seus romances – dos quais comenta as intenções e as fontes – quanto sobre textos canônicos estadunidenses – dos quais analisa temas às vezes pouco abordados – Morrison também conta algumas histórias pessoais para ilustrar a onipresença e a força destrutiva da criação do “outro” na sociedade. Uma dessas lembranças pessoais conta o episódio (MORRISON, 2019, p. 21-2) em que a bisavó da autora veio visitar a família e conhecer Morrison e sua irmã, então crianças. A velha senhora, de pele negra muito escura, vendo as duas pequeninas de pele um pouco mais clara, ergueu a bengala e disse: “Essas crianças foram adulteradas’.” (MORRISON, 2019, p. 22), fazendo com que Morrison se sentisse “menor, se não completamente Outra.” (MORRISON, 2019, p. 23). Foi esse acontecimento que lhe traria posteriormente o desejo de compreender mais sobre a imaginação da pureza,

superioridade ou inferioridade racial (MORRISON, 2019, p. 37) e a encorajaria a abordá-las em seus romances *O olho mais azul*, *Paraíso* e *Deus ajude essa criança*.

A autora aponta, mais uma vez, a importância das *slave narratives* para que se entenda o processo que ela chama de Outremização (*Othering* no original) e questiona:

O que é a raça (além de imaginação genética) e por que ela tem importância? Uma vez seus parâmetros conhecidos, definidos (caso isso seja possível), que comportamento ela exige / encoraja? Raça é a classificação de uma espécie, e nós somos a raça humana, ponto-final. O que é então essa outra coisa, a hostilidade, o racismo social, a Outremização? Qual é a natureza do confronto proporcionado pela Outremização, de sua atração, de seu poder (social, psicológico ou econômico)? Será a emoção de pertencer, que implica fazer parte de algo maior do que um único eu isolado, e portanto mais forte? (MORRISON, 2019, p. 38).

Morrison mostra sutileza em sua percepção psicológica da relação com os outros, tanto na análise de suas próprias obras, quanto na análise das fontes que examina. Por exemplo, quando ela cita partes do diário de um fazendeiro que registrava muito friamente os estupros e açoites impostos aos escravizados que trabalhavam para ele, Morrison assevera:

Na minha opinião, por mais impressionantemente repulsivos que sejam esses incidentes de violência, a questão que surge, bem mais reveladora do que a severidade da punição, é: quem são essas pessoas? Como elas se esforçam para definir o escravizado como desumano e selvagem, quando na verdade a definição de desumano descreve em grande parte quem pune. Quando precisam descansar exaustas entre duas sessões de chibatadas, a punição é mais sádica do que corretiva. Se uma surra demorada cansa quem açoita, e a pessoa precisa de uma série de pausas para poder prosseguir, de que serve a duração para o açoitado? Essa dor extrema parece destinada ao prazer de quem segura a chibata. A necessidade de transformar o escravizado numa espécie estrangeira parece ser uma tentativa desesperada de confirmar a si mesmo como normal. (MORRISON, 2019, p. 53-4).

Ela também demonstra a mesma precisão ao apresentar os textos de alguns dos grandes autores estadunidenses e como a racialização está presente ali; num deles Morrison (2019, p. 36-7) recorta uma passagem do romance *A cabana do pai Tomás* (1852), escrito por Harriet Beecher Stowe e mostra como a relação de civilização de uma criança escravizada por uma criança branca acaba romantizando e sentimentalizando a escravidão. Ao mencionar William Faulkner e seus clássicos *O som e a fúria* (1929) e *Absalão, Absalão!* (1936), a romancista atesta que a relação sexual entre negros e brancos é a representação do que pode ser considerado mais

desprezível na sociedade e nos remeteu às Leis de Pureza Racial do estado da Virgínia, citadas no capítulo quatro.

Em boa parte da literatura norte-americana, quando a trama exige uma crise familiar, nada é mais repulsivo do que relações carnais mútuas entre as raças. É o aspecto mútuo desses encontros que é retratado como chocante, ilegal e repugnante. (MORRISON, 2019, p. 67).

Há também espaço para recordar os nomes de alguns dos afrodescendentes linchados e enforcados em praça pública (MORRISON, 2019, p. 90-92) e os motivos impensáveis para que essas pessoas sofressem tanto até serem assassinadas em meio a comemorações e aplausos. Morrison relaciona essas atrocidades a sua justificativa para a escrita de *Paraíso*, que a autora havia imaginado como “uma distopia às avessas: um aprofundamento da definição de ‘negro’ e uma busca de sua pureza como um desafio à eugenia da pureza ‘branca’ [...]” (MORRISON, 2019, p. 93). Da mesma forma, Morrison (2019, p. 79) comenta a respeito da criação de *Compaixão e Deus ajude essa criança*; *Amada* não poderia ficar de fora e é trazido à baila justamente por causa de sua motivação inicial: o recorte de jornal que a autora encontrara enquanto ajudava a editar *The black book*. Morrison conta que quis criar um desfecho esperançoso para a diegese, um desfecho que fosse diferente daquele da história real que inspirou a escrita do romance: enquanto Sethe, a protagonista, termina “incentivada a enfim pensar, e até mesmo saber, que pode ser um ser humano digno de valor apesar do que aconteceu com ela e com sua filha” (MORRISON, 2019, p. 117), Margaret Garner, que mata a filha para que ela não seja escravizada como a mãe, foi julgada por uma corte que considerou que ela não possuía nenhuma responsabilidade legal pela morte da criança, pois era, na verdade, um bem, uma propriedade, assim como seus filhos. Enquanto Sethe recebe uma nova chance de recomeçar a vida, Margaret termina a sua escravizada e brutalizada, falecendo de febre tifoide. Para Morrison (2019, p. 121), “A ficção narrativa proporciona uma selva controlada, uma oportunidade de ser e de se tornar o Outro. O estrangeiro. Com empatia, clareza e o risco de uma autoinvestigação.”.

*A origem dos outros* aborda, portanto, uma imensa variedade de assuntos – o negro estadunidense na sociedade e na literatura, as diásporas contemporâneas, alguns romances canônicos, as experiências profissionais e pessoais de Toni Morrison – sempre com humanismo e aceitação. A visão eloquente que Morrison tem

das diferentes funções e figuras do outro racializado é exposta ao mesmo tempo por meio de seus pressupostos analíticos e dos seus pontos de vista históricos, com muita fluência e requinte. A autora destaca as implicações dessa outremização no mundo globalizado contemporâneo e demonstra que pressões sociopolíticas e econômicas continuam marginalizando e oprimindo milhares de pessoas pelo planeta.

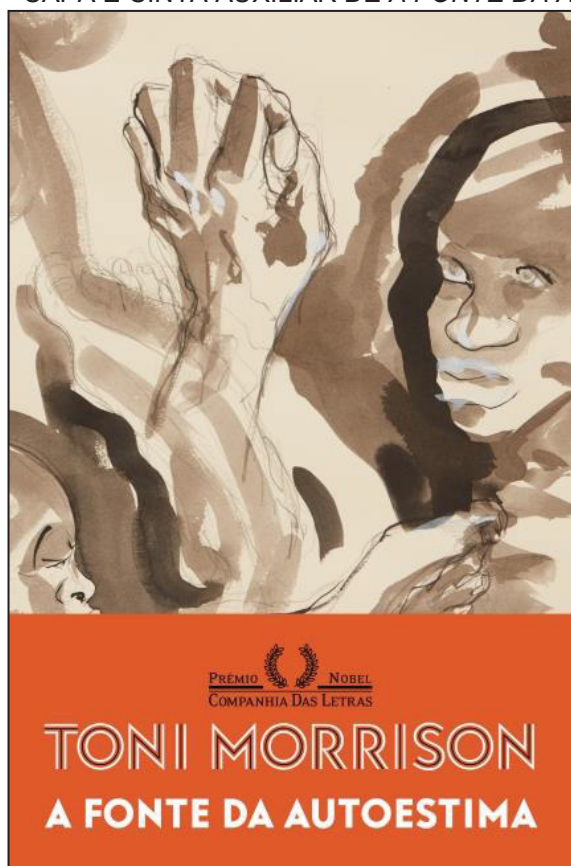
Apesar de todas as suas alegações de promover a liberdade e a igualdade, as concessões da globalização são régias. Pois ela pode conceder muito e também muito negar em matéria de alcance (através de fronteiras), em termos de massa (a simples quantidade de pessoas afetadas positiva ou negativamente), em termos de velocidade (o surgimento de novas tecnologias) e em termos de riquezas (a exploração de recursos limitada apenas por um planeta finito e incontáveis mercadorias e serviços a serem exportados e importados). No entanto, por mais que o globalismo seja objeto de adoração quase messiânica, ele também é visto como um mal que gera o risco de uma perigosa distopia. (MORRISON, 2019, p. 127).

Ao considerar os milhões de pessoas que precisam se deslocar por inúmeras razões, mas principalmente por causa das guerras, Morrison afirma que é essa mesma globalização que muitas vezes fecha as portas para refugiados em inúmeros países, já que frequentemente “[...] lutamos com definições de nação, Estado, e cidadania, bem como com os problemas persistentes do racismo e das relações de raça, e com o chamado choque de culturas em nossa busca por pertencimento.” (MORRISON, 2019, p. 129). Nesse sentido, consideramos extremamente importante toda a reflexão efetuada pela autora sobre os deslocamentos em massa, uma vez que as diásporas continuam a acontecer, embora por motivos diferentes, e urgentemente precisam receber atenção dos líderes políticos mundiais. Morrison relembra os vários movimentos diaspóricos durante o período colonial com o comércio de escravizados, bem como os que aconteceram em território estadunidense; todavia, não deixa de trazer a reflexão para os dias atuais, considerando aqueles que continuam a ser marginalizados e subjugados hodiernamente. A tradução dessa coletânea, por conseguinte, representa mais um estímulo a um exercício de memória multidirecional no bojo da recepção de Morrison no Brasil.

### 5.3 A FONTE DA AUTOESTIMA: ENSAIOS, DISCURSOS E REFLEXÕES

Publicado em 2019 nos Estados Unidos, *The source of self-regard: selected essays, speeches and meditations* foi traduzido no Brasil em 2020 por Odorico Leal<sup>236</sup> e – como já mencionamos anteriormente – publicado pela editora Companhia das Letras. A edição não possui capa dura e a impressão do miolo foi feita em papel pólen *soft*. O conceito da capa também foi idealizado por Alceu Chiesorin Nunes, trazendo uma cinta auxiliar removível com o título da obra, o nome da autora e o selo da Coleção Prêmio Nobel, com o mesmo objetivo de preservar a ilustração de Kara Walker.

FIGURA 36 - CAPA E CINTA AUXILIAR DE A FONTE DA AUTOESTIMA



FONTE: GRUPO COMPANHIA DAS LETRAS (2021)

<sup>236</sup> Graduado em Letras pela Universidade Federal do Ceará, mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Minas Gerais, doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Além de *A fonte da autoestima*, Odorico Leal já traduziu outras cinco obras para a Companhia das Letras.



Como havíamos afirmado anteriormente, assim como em *A origem dos outros*, o detalhe da capa de *A fonte da autoestima* é um recorte da obra *The gross clinician presents: Pater Gravidae* e aparece em destaque a seguir:

FIGURA 37 - *THE GROSS CLINICIAN PRESENTS: PATER GRAVIDAM*, DE KARA WALKER



FONTE: ARTNET. Adaptada pela autora (2021).

FIGURA 38 - TELA QUE COMPÕE A OBRA *THE GROSS CLINICIAN PRESENTS: PATER GRAVIDAM*



FONTE: ARTNET (2020).

A imagem traz semblantes de escravizados e alude a uma cena de luta, como num ato coletivo de revolta, inclusive com um punho cerrado bem ao centro da tela, remetendo ao símbolo do movimento *Black Lives Matter*.

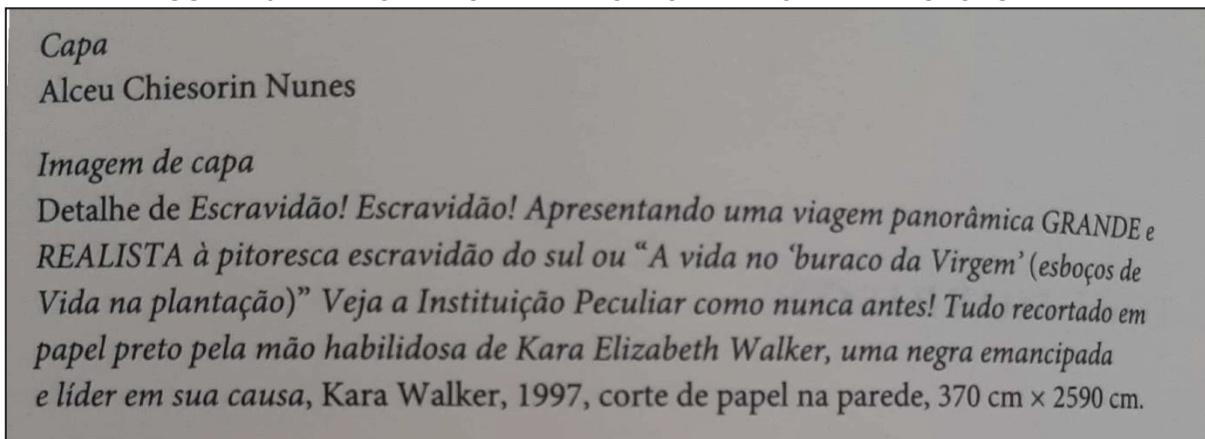
Ressaltamos que o verso da folha de rosto traz erroneamente a referência da capa como sendo um detalhe de *Slavery! Slavery!* – uma outra obra de Kara Walker, que foi composta em 1997, utilizando a técnica de recorte de papel e colagem sobre a parede, procedimento diferente do utilizado em *The gross clinician presents: Pater Gravidam* – como se pode constatar por meio da figura abaixo:

FIGURA 39 - *SLAVERY! SLAVERY!* DE KARA WALKER



FONTE: MEDIUM (2015).

FIGURA 40 - VERSO DA FOLHA DE ROSTO DE *A FONTE DA AUTOESTIMA*



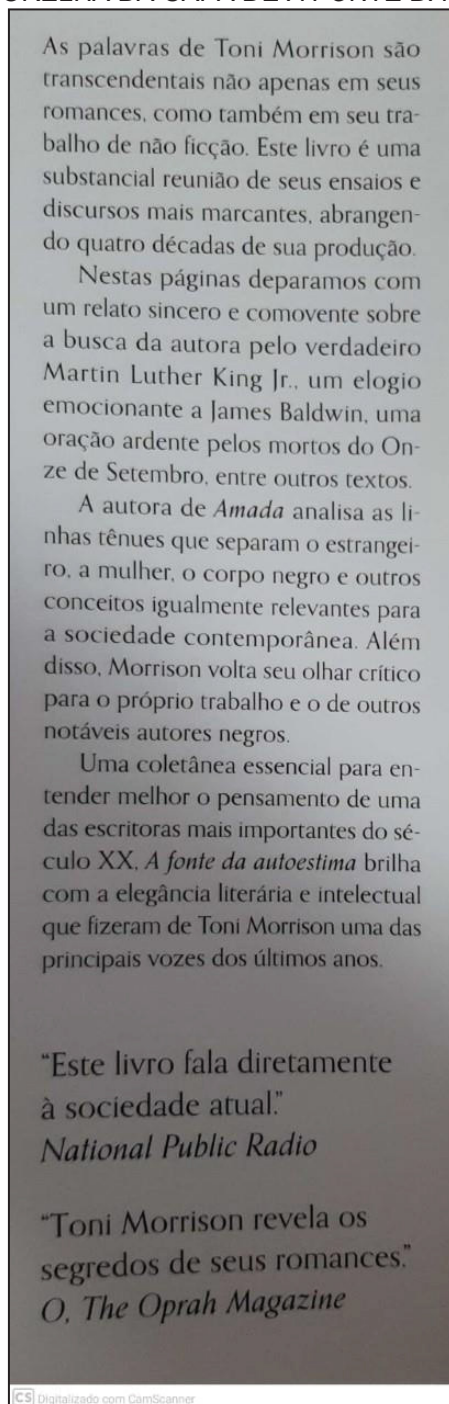
FONTE: A autora (2021).

Todo o irônico trecho que vem após *Escravidão! Escravidão!* é parte integrante do título original desse conjunto de recortes, título em que, como podemos ver, Kara Walker faz menção jocosa a si própria.

O texto da orelha da capa de *A fonte da autoestima* traz um apanhado das ideias contidas nos escritos da coletânea e dois comentários, o primeiro da *National Public Radio* (organização de comunicação social americana, sem fins lucrativos) e o

segundo da *O, The Oprah Magazine* (revista mensal americana fundada por Oprah Winfrey e Hearst Communications, dirigida principalmente ao público feminino).

FIGURA 41 - ORELHA DA CAPA DE *A FONTE DA AUTOESTIMA*



FONTE: A autora (2021).

A orelha da contracapa apresenta um comentário da revista americana de crítica literária *Kirkus Reviews*, uma fotografia em preto e branco de Toni Morrison e dados de sua biografia.

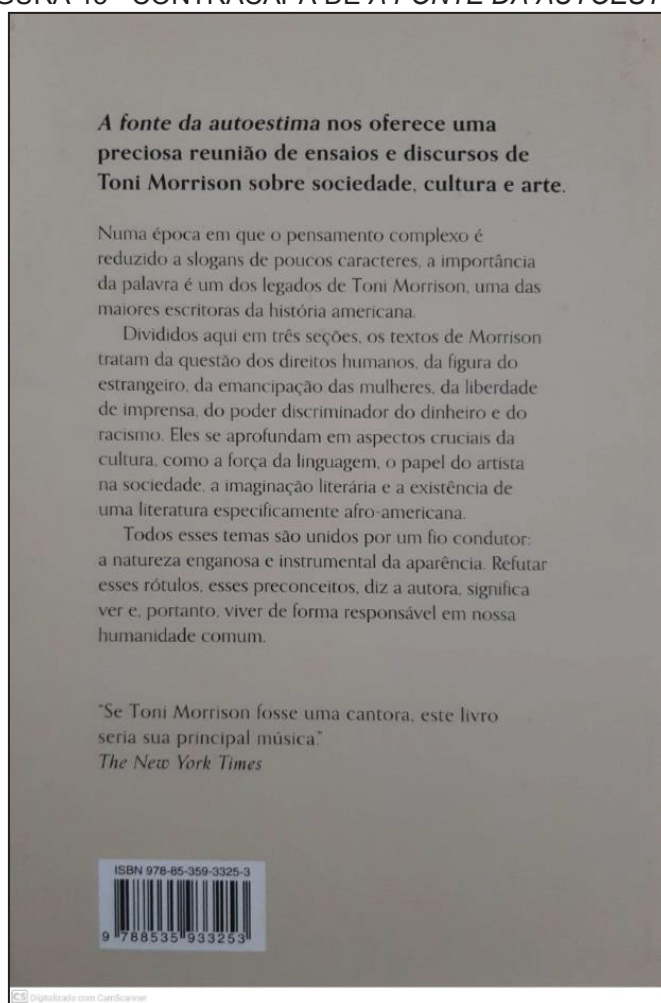
FIGURA 42 - ORELHA DA CONTRACAPA DE A FONTE DA AUTOESTIMA



FONTE: A autora (2021).

A contracapa exhibe uma nova resenha do conteúdo da coletânea e a informação de que ela se divide em três seções, além de uma avaliação feita pelo jornal *The New York Times*.

FIGURA 43 - CONTRACAPA DE A FONTE DA AUTOESTIMA



FONTE: A autora (2021).

No que diz respeito a notas de rodapé, *A fonte da autoestima* traz oito notas da autora traduzidas: uma contida no ensaio “Defesa das artes” e as outras sete contidas em “Coisas indizíveis não ditas: a presença afro-americana na literatura americana”. Já em relação às notas do tradutor, contabilizamos oito outrossim. A seguir, organizamos um quadro para reunir todas as notas de Odorico Leal e os trechos a que fazem referência.

QUADRO 8 - NOTAS DO TRADUTOR EM A FONTE DA AUTOESTIMA

Nota refere-se ao trecho:	Nota do tradutor
Mesmo alguns esforços frágeis (e, penso eu, equivocados) de organizar uma coisa chamada <i>ebonics</i> .* (MORRISON, 2020, p. 38).	*Suposto dialeto afro-americano. (N.T.) (MORRISON, 2020, p. 38).
Emprestado da canção de Irving Berlin, seguia o mesmo padrão do próprio Schoener: [...] a letra descrevendo uma dançarina negra (talvez amante), em Paris, saudosa da vida boêmia –	**“Tenho ansiado pela noite baixa, e meu parlez-vous soa falso, se tenho o Harlem na lembrança.” (N.T.) (MORRISON, 2020, p. 114).



QUADRO 8 - NOTAS DO TRADUTOR EM A FONTE DA AUTOESTIMA

Nota refere-se ao trecho:	Nota do tradutor
isto é, licenciosa – entre os negros da cidade. “I’ve been longing to be low-down/ And my parlez-vous will not rig true/ With Harlem on my mind.”* (MORRISON, 2020, p. 114).	
INTERLÚDIO BLACK MATTER(S)* (MORRISON, 2020, p. 171).	* <i>Black matter(s)</i> – jogo de palavras, irrecuperável em português, envolvendo as várias acepções do termo “ <i>matter</i> ” – enquanto verbo (“importar”) e enquanto substantivo (seja no sentido de “questão”, “assunto”, “problema”, ou ainda, no sentido de “matéria” física). Assim, a expressão pode significar tanto “Questões negras” quanto “O negro importa”, divisando-se ainda um terceiro efeito, via trocadilho envolvendo “matéria escura”. (N.T.) (MORRISON, 2020, p. 171).
As primeiras abordagens críticas, as reavaliações dos anos 1950 que levaram à canonização de <i>Huckleberry Finn</i> como grande romance, passaram ao largo ou desdenharam o embate social por várias razões: porque a obra parece ter assimilado inteiramente as pressuposições ideológicas de sua cultura e sociedade; porque é narrada na voz e controlada pelo olhar de uma criança sem status (um outsider, um marginal, alguém já relegado à condição de “outro” pela sociedade de classe média que eles despreza e parece nunca inveja); e porque o romance se disfarça na comédia, na paródia e no exagero.* (MORRISON, 2020, p. 207-8).	*Nesse ponto, a autora associa as características elencadas aos <i>tall tales</i> – narrativas populares que lidam com acontecimentos e feitos mirabolantes, protagonizados por personagens inverossímeis. A tradição dos <i>tall tales</i> se relaciona intimamente aos relatos da conquista do Oeste americano. (N.T.) (MORRISON, 2020, p. 208).
** O catalisador dos esforços de Huck, contudo, é o “ <i>nigger</i> ”*** Jim, e é absolutamente necessário que o termo “ <i>nigger</i> ” seja inextricável das deliberações de Huck sobre quem e o que ele próprio é. (MORRISON, 2020, p. 208).	** Termo de caráter pejorativo aplicado à população negra. (N.T.) (MORRISON, 2020, p. 208).
Nunca poderia ter ocorrido a Edgar Allan Poe, em 1848, que eu, por exemplo, poderia vir a ler “O escaravelho de ouro” e notar seus esforços para tornar a fala do meu avô algo o mais próximo de um zurro, um esforço tão intenso que é possível ver a perspiração – e a estupidez – quando Jupiter diz “I knows”, e o sr. Poe registra “I nose”.* (MORRISON, 2020, p. 232).	*A América mais velha nem sempre é indistinguível de sua infância. Podemos perdoar Edgar Allan Poe em 1843, mas deveria ter ocorrido a Kenneth Lynn em 1986 que alguma jovem nativo-americana poderia ler sua biografia de Hemingway e ver-se descrita como uma “ <i>squaw</i> ” [“pele-vermelha”, termo pejorativo para pessoas de origem nativo-americana. (N.T.)] por tão respeitado acadêmico, e que alguns jovens poderiam tremer lendo a palavra “ <i>half-breed</i> ” [o sentido é de “mestiço”; contudo, o termo em inglês é geralmente aplicado ao hibridismo entre diferentes raças de animais, contendo, portanto, conotações pejorativas (N.T.)], tão casualmente incluída em suas especulações acadêmicas. (N.A.) (MORRISON, 2020, p. 232).



QUADRO 8 - NOTAS DO TRADUTOR EM A FONTE DA AUTOESTIMA

Nota refere-se ao trecho:	Nota do tradutor
O olho mais azul se inicia desta maneira: “Cá entre nós,* não houve cravos-de-defunto no outono de 1941”. (MORRISON, 2020, p. 241).	* No original, “ <i>Quiet as it’s kept</i> ”, expressão dialetal própria à comunidade negra norte-americana. Como a própria autora explica em seguida, sugere segredo, confiança a ser compartilhada discretamente, tratando de assunto controverso. Funciona como “cá entre nós”, exceto pelo fato de que “cá entre nós” não é expressão que se restrinja aos negros brasileiros, não contendo, portanto, carga conotativa própria a uma comunidade racial específica. (N.T.) (MORRISON, 2020, p. 241).
Duzentas e tantas páginas depois deparo-me com um beco sem saída. Não há por onde seguir, embora eu também esteja certa de que o projeto é impossível.* (MORRISON, 2020, p. 320).	* No original, parece haver uma contradição nesse ponto. A frase faria mais sentido se fosse algo nesta linha: “Not a wax, although I am also certain that the project is NOT possible”. (N.T.) (MORRISON, 2020, p. 320).

FONTE: A autora (2021).

Percebemos que das oito notas apenas a segunda oferece a tradução do trecho a que se refere, parte da letra de uma canção. Todas as outras trazem ao leitor explicações, opções, sugestões ou referências acerca de termos, expressões e recursos contidos no texto de partida. Todas essas inserções denotam a liberdade de escolha e de espaço que Odorico Leal teve durante sua empreitada tradutória, uma vez que suas notas oferecem um conveniente suporte cultural ao texto de chegada, colaborando para a movimentação da memória cultural da escravidão em sentido multidirecional no polo receptor brasileiro, pois, como bem pudemos observar, esclarecem o leitor a respeito de questões ligadas à problemática racial. Contudo, conforme afirmamos anteriormente, por acreditarmos que obras ensaísticas representem oportunidades valiosas de serem exploradas e enriquecidas por seus tradutores por meio de suas notas, ficamos com a impressão de que uma coletânea composta por quarenta e cinco textos poderia ter contado com mais do que apenas oito notas do tradutor. Por essa razão, concluímos que houve uma subutilização de tal recurso por parte de Odorico Leal.

Agora que já conhecemos os principais paratextos de *A fonte da autoestima*, passemos à exposição de seu conteúdo. O livro é composto por quarenta e quatro textos escritos ou proferidos por Toni Morrison em diversas oportunidades, preponderantemente entre os anos 1990 e 2000. A coletânea está dividida em três partes: “O lar do estrangeiro”, com vinte escritos (um deles inclusive está inserido em *A origem dos outros*); “*Black matter(s)*”, composta por sete investigações (o subtítulo

em inglês foi mantido na tradução) e “A linguagem de Deus”, que traz dezesseis textos. A seguir, reproduzimos o sumário da obra para melhor visualização.

QUADRO 9 - SUMÁRIO DE A FONTE DA AUTOESTIMA

<i>Riscos</i> .....	9
<b>PARTE I: O LAR DO ESTRANGEIRO</b>	
Os mortos do Onze de Setembro .....	15
O lar do estrangeiro <sup>237</sup> .....	17
Racismo e Fascismo .....	28
Nosso lar .....	31
Papo de guerra .....	36
Guerra ao erro .....	43
Com uma raça em mente: A imprensa em ação .....	52
Habitantes morais .....	63
O preço da riqueza, o custo da assistência .....	72
O hábito da arte .....	79
O artista singular .....	84
Defesa das artes .....	91
Um discurso de formatura .....	95
O corpo escravizado e o corpo negro .....	104
Harlem on My Mind: Contestando a memória – Reflexões sobre museus, cultura e integração .....	110
Mulheres, raça e memória .....	119
Literatura e vida pública .....	132
O discurso do Nobel de literatura .....	140
As meias-irmãs de Cinderela .....	150
O futuro do tempo: Literatura e expectativas reduzidas .....	153
<b>INTERLÚDIO: BLACK MATTER(S)</b>	
Tributo a Martin Luther King Jr. ....	173
Questão de raça .....	175
Black Matter(s) .....	187
Coisas indizíveis não ditas: A presença afro-americana na literatura americana .....	213
Sussurros acadêmicos .....	260
Gertrude Stein e a diferença que ela faz .....	269
Difícil, verdadeiro e duradouro .....	287
<b>PARTE II: A LINGUAGEM DE DEUS</b>	
Eulógia para James Baldwin .....	297
O sítio da memória .....	302
A linguagem de Deus .....	318
Grendel e sua mãe .....	329
A escritora diante da página .....	339
O problema com <i>Paraíso</i> .....	350
Sobre <i>Amada</i> .....	362
Chinua Achebe .....	368
Apresentação de Peter Sellars .....	371
Tributo a Romare Bearden .....	374
Faulkner e as mulheres .....	383
A fonte da autoestima .....	392
Rememória .....	413
Memória, criação e ficção .....	417
Adeus a tudo aquilo: Raça, barriga de aluguel e adeus .....	427
Tinta invisível: Ler a escrita e escrever a leitura .....	442
<i>Fontes</i> .....	449

FONTE: A autora (2021).

<sup>237</sup> Presente também em *A origem dos outros*.

Há ainda um discurso, intitulado *Riscos*, que faz a abertura da obra e que foi proferido em 2008 durante a cerimônia de premiação do *PEN/Borders Literary Service*; nele a autora trata da importância dos escritores e da liberdade de imprensa.

Jornalistas, ensaístas, blogueiros, poetas e dramaturgos são capazes de solapar a opressão social que atua como uma espécie de coma sobre a população – uma letargia que os regimes autoritários chamam de paz – e podem estancar o fluxo de sangue da guerra, que comove abutres e especuladores. Esse é o risco que eles correm. (MORRISON, 2020, p. 9).

O texto escolhido para o descerramento não poderia representar melhor o teor da obra toda: a crença de Morrison no poder da literatura e em sua capacidade de influenciar a linguagem, de moldar mentalidades, com o objetivo de dar voz e espaço àqueles que frequentemente se veem calados e esquecidos.

Destinados a públicos específicos – como, por exemplo, estudantes recém-formados, comitês da Anistia Internacional, associações de jornalistas, visitantes do Louvre ou do Museu do Holocausto Negro da América em Milwaukee, entre outros – os escritos cobrem diversos temas: o Onze de Setembro, a globalização, imigração e diásporas, a situação político-social dos Estados Unidos, os propósitos da linguagem e da literatura, o papel do crítico e do escritor, o poder das palavras, as várias formas de guerra e a escravidão no mundo, a demonização do outro. Por ser tão abrangente, decidimos abordar cinco textos, como informamos em momentos anteriores: o discurso proferido na cerimônia de premiação do Nobel de Literatura; “Coisas indizíveis não ditas: a presença afro-americana na literatura americana”; “O sítio da memória”, “Rememória” e “Memória, criação e ficção” (que aparecem nessa ordem, mas que serão abordados neste capítulo de acordo com suas datas de publicação). Eles versam sobre raça, diáspora, gênero, memória, arte e literatura e como esses temas foram debatidos nesta tese, acreditamos que eles podem ser desenvolvidos à luz da perspectiva crítica de Toni Morrison. Ademais, durante algumas passagens, tivemos a sensação de que eles mais parecem ter sido escritos no Brasil do que na América do Norte, o que corrobora nossa ideia de que o lançamento dessa tradução em nosso país cumpre uma missão muito especial.

Em 1982, Toni Morrison escreveu o ensaio “Memory, creation and fiction”, que foi publicado dois anos mais tarde pela revista acadêmica *Thought: a review of culture and idea*. A tradução para *A fonte da autoestima* intitula-se “Memória, criação e ficção”.

Nele, a romancista expõe seus próprios objetivos e desejos como escritora e de que maneira os leitores respondem à sua escrita. O foco central no trabalho é a defesa da preferência do público receptor por um envolvimento mais ativo e profundo com a leitura, em detrimento de um consumo passivo da literatura. Ela explica como a memória influenciou muitas de suas criações, entre elas *Sula*, *A canção de Solomon*, *O olho mais azul* e *Pérola negra* e declara:

Dependo bastante da astúcia da memória (e de um modo em que ela de fato funciona como uma astúcia do escritor criativo) por duas razões: Uma, porque ela acende algum processo de invenção, e outra, porque eu não posso confiar na literatura e na sociologia alheias para me ajudar a conhecer a verdade sobre minhas próprias fontes culturais. (MORRISON, 2020, p. 419).

Para *Sula*, a lembrança de uma mulher que visitava sua casa quando era criança a ajudou a estruturar o roteiro do romance; para *A canção de Solomon* foram as memórias dos contos infantis João e Maria e Cachinhos Dourados que ela ouvia que a ajudaram a estruturar passagens da narrativa; *O olho mais azul*, por sua vez, foi inspirado na recordação de uma colega de classe da escola que todos os dias rogava ardentemente a Deus para “ganhar” olhos azuis; finalmente, *Pérola negra* contou com lembranças da autora de quando ouvia a fábula do folclore africano sobre a boneca de piche utilizada em uma armadilha para pegar coelhos. A autora deixa claro que a relação que estabelece com seus leitores não é fechada nem muito menos de autoridade; nesse sentido, Morrison (2020, p. 424) afirma que sua obra não deve “tentar resolver problemas sociais, mas deve certamente procurar clarificá-los.”

Chamou-nos atenção o quão consciente a autora é da influência que a memória exerce sobre sua escrita e seu ofício. Por essa razão, ela consegue reunir memórias pessoais (que são pedaços da memória cultural de uma família de escravizados) com o objetivo de criar romances poderosos que possam, de alguma forma, contribuir para o debate público concernente às problemáticas raciais e de gênero estadunidenses. Fica claro aqui também o movimento da memória multidirecional efetuado pela autora, que colabora para compor uma arena global de recordações da escravidão, de acordo com o conceito proposto por Michael Rothberg estudado no capítulo dois desta tese. Da mesma maneira, a tradução desse ensaio no Brasil, por sua vez, propicia a irradiação da memória cultural da escravidão de maneira multidirecional no polo receptor.

Para fins de informação, vários trechos de “Memória, criação e ficção” estão presentes no texto “A escritora diante da página” – que também integra a *A fonte da autoestima* – um discurso proferido em uma conferência para a Universidade de Manhattanville, em Purchase, Estado de Nova Iorque.

Em 1987, Toni Morrison foi convidada para participar de uma série de palestras sobre autobiografia e memória. Sua fala foi transcrita sob o título “The site of memory” e, em 1995, William Zinsser viria a editar uma coletânea com todas as palestras proferidas no evento. A tradução para *A fonte da autoestima* intitula-se “O sítio da memória”. Nesse texto, Morrison discorre muito sobre as *slave narratives*, suas caracterizações, a importância do gênero não só para a literatura afro-americana, mas para a literatura americana como um todo, além do papel que as narrativas tiveram no contexto da luta pela abolição. Conforme algumas citações feitas no subcapítulo 3.2<sup>238</sup>, a autora destaca uma espécie de regra que os escravizados seguiam ao escrever ou ditar suas experiências: ignorar os acontecimentos hediondos, os castigos, as situações repugnantes que vivenciavam – tudo para não desincentivar a leitura pelo público branco que poderia vir a apoiar os movimentos abolicionistas depois de ler os textos. Morrison (2020, p. 307) cita inclusive uma sentença em que o escravizado afirma ser melhor lançar um véu sobre tão terríveis acontecimentos. Logo na sequência, a autora afirma:

Para mim – uma escritora no último quarto do século XX, não muito mais do que cem anos depois da Emancipação, uma escritora que é negra e mulher –, o exercício é muito diferente. Meu trabalho consiste em rasgar o véu que recobre aqueles “procedimentos terríveis demais para relatar”. Esse exercício é também crítico para *qualquer* pessoa negra, ou que pertence a *qualquer* categoria marginalizada, pois, historicamente, só de raro em raro fomos convidados a participar da discussão, mesmo quando éramos o tema. (MORRISON, 2020, p. 307-8, grifos nossos).

Percebemos, por meio dessa declaração, como fica bem salientado o alcance do “exercício crítico” proposto – o que amplifica o poder de ressonância do texto traduzido e lido no Brasil e a consequente disseminação multidirecional da memória cultural da escravidão via tradução.

Morrison retoma as lembranças que a inspiraram a escrever *Sula* e *A canção de Solomon* (que vimos anteriormente em “Memória, criação e ficção”) e passa a comentar quais memórias impulsionaram-na a construir *Amada*, obra que estava

---

<sup>238</sup> Ver páginas 137 e 138.

sendo concluída na mesma época em que a palestra foi proferida. Ela não deixa de mencionar também a importância que os anos de trabalho como editora tiveram para sua carreira de escritora e finaliza: “Escritores são assim: relembramos onde estivemos, que vale cruzamos, como eram os bancos de areia, a luz que lá havia e o percurso de volta ao nosso lugar original. É uma memória emocional [...]” (MORRISON, 2020, p. 314).

Conforme informado no item 1.2 de nossa Introdução, em 7 de outubro de 1988, na Universidade de Michigan, Toni Morrison apresentou uma série de palestras, publicada no ano seguinte sob o título *Unspeakable things unspoken: the Afro-American presence in American Literature*. A tradução para *A fonte da autoestima* intitula-se “Coisas indizíveis não ditas: a presença afro-americana na literatura americana”. É uma análise ampla – embora bastante específica – de onde a literatura afro-americana se encaixa no cânone oficial da ficção americana, se há algo fundamentalmente reconhecível como “literatura negra” e se esse cânone abrange a literatura étnica ou separa tal literatura a fim de mantê-la isolada da formação da sociedade branca. Podemos observar, por meio desses textos, a progressão dos estudos e pesquisas de Toni Morrison, visto que tais temas já haviam sido discutidos em “Rootedness: the ancestor as foundation” e seriam retomados dois anos mais tarde em *Playing in the dark: whiteness and the literary imagination*.

Em certo momento, a autora declara: “Delinear cânones implica delinear impérios. E defender o cânone é defender a nação.” (MORRISON, 2020, p. 224). Sua intervenção nos debates sobre o cânone e sua leitura revisionista da literatura canônica estadunidense funcionam em parte para garantir um lugar para o seu próprio trabalho dentro da tradição literária afro-americana. A equação que a autora faz entre a construção do cânone e a construção de um império ressalta ainda mais a magnitude do fardo que assumiu como crítica artística de grande visibilidade: a reconstrução da América na era pós-Direitos Civis, pós-Guerra Fria, um momento em que a “raça” voltou à consciência nacional com uma urgência que está presente nos momentos históricos cobertos por suas obras de ficção. A convicção de Morrison na linguagem literária como um instrumento para a regeneração nacional baseia-se em uma ideologia que fundamenta a cidadania responsável, uma espécie de letramento para a cidadania.



[...] nota-se uma ausência enorme, artificial e imposta, nos primórdios da literatura americana, e eu defendo que essa ausência é instrutiva. Só aparentemente o cânone da literatura americana é “natural” e “inevitavelmente” “branco”. Na verdade, ele o é cuidadosamente. E, por outro lado, essas ausências de presenças vitais na literatura da jovem América podem muito bem ser o fruto insistente da atividade acadêmica mais do que do texto. [...] O reexame da literatura de fundação dos Estados Unidos em busca do indizível não dito pode revelar que esses textos escondem sentido e poderes outros e mais profundos. (MORRISON, 2020, p. 232-3).

O apelo implícito de Morrison é de certa forma irônico, porque lembra uma relação entre letramento, humanidade, liberdade e cidadania e, principalmente, porque o ônus de se tornarem culturalmente letrados recai sobre os leitores estadunidenses brancos, a quem ela desafia a ler sua própria literatura e assumir a responsabilidade por ela, além, obviamente, de ler obras de autoria afrodescendente.

Agora que se “descobriu” que a presença artística afro-americana de fato existe, agora que a pesquisa acadêmica séria deixou de silenciar as testemunhas e apagar seu lugar significativo e sua contribuição à cultura americana, já não é aceitável apenas fabular nossa presença – ou fabulá-la por nós. [...] Não somos o “outro”. Somos escolhas. E ler literatura imaginativa sobre nós e feita por nós é escolher examinar outros centros do ser e gozar da oportunidade de compará-los àquele outro, o destituído de “raça”, com o qual todos nós estamos mais familiarizados. (MORRISON, 2020, p. 225).

É interessante observar que esse mesmo exercício precisaria ser recomendado no Brasil, de modo que elites, segmentos mais privilegiados e indivíduos em geral pudessem assumir a posição de sujeitos implicados com o objetivo de atuar para a diminuição da desigualdade social aqui existente. Assim, com a tradução dessas palestras, observamos mais um passo dessa disseminação de memória cultural da escravidão de maneira multidirecional.

A autora constrói a última parte de sua exposição explorando algumas de suas obras e a maneira como elas foram iniciadas para analisar “o impacto da cultura afro-americana na literatura contemporânea americana”. (MORRISON, 2020, p. 240). Ao citar as primeiras palavras de *O olho mais azul*, *Sula*, *A canção de Solomon*, *Pérola negra* e *Amada* e explicar as motivações que a fizeram começar cada um deles de cada maneira em particular, Morrison faz uma avaliação do trabalho do escritor, do crítico literário e encerra agradecendo incisivamente

[...] àqueles para quem o estudo da literatura afro-americana não é nem um curso intensivo de boa vizinhança e tolerância, nem um infante a ser carregado, instruído, catequizado ou mesmo chicoteado como uma criança, mas o estudo sério de formas artísticas que têm muito a realizar e que já se

encontram legitimadas por suas próprias fontes culturais e por seus predecessores dentro e fora do cânone – a todos esses eu devo muito. (MORRISON, 2020, p. 259).

Em 7 de dezembro de 1993, em Estocolmo, Toni Morrison foi laureada com o Prêmio Nobel de Literatura, dois meses depois de a Academia Sueca ter divulgado o resultado. Em seu discurso, a autora fala sobre a vitalidade e o desaparecimento dos idiomas, além da importância das línguas para a construção das identidades, sem deixar de mencionar as estratégias dominantes que se escondem por trás de inúmeros atos de linguagem.

Uma linguagem opressiva faz mais do que representar violência; ela é, em si mesma, violência; faz mais do que representar os limites do conhecimento; ela limita, de fato, o conhecimento. Seja a oratória escamoteadora do Estado ou a falsa retórica da mídia alienada; seja o discurso orgulhoso, mas calcificado, da academia ou o idioma mercadológico da ciência; seja a língua maligna da lei sem ética, ou o código que se cria para alienar minorias, escondendo a espoliação racista sob uma face literária – a tudo isso é preciso se opor, tudo isso é preciso transformar e desmascarar. [...] Linguagem sexista, racista, teísta, todas típicas dos idiomas policiadores que não podem permitir novos saberes ou encorajar a troca mútua de ideias. (MORRISON, 2020, p. 143).

É importante destacar que o termo “*language*” em inglês possui uma grande amplitude de sentido e na tradução que ora examinamos, ela vem traduzida por “língua”, “linguagem” e “idioma”. Morrison realiza uma reflexão filosófica e social sobre a função das línguas, sobre os aspectos assumidos pela linguagem, com ênfase em suas feições autoritárias. Para tanto, ela ilustra seu discurso por meio de uma anedota sobre uma anciã cega e solitária que se vê desafiada por um grupo de jovens que tentam ridicularizá-la. A autora se dirige à instituição que premia pela primeira vez uma escritora negra e não perde a oportunidade de suscitar o debate, adaptando a caracterização da protagonista da anedota: “Na versão que conheço, a mulher é filha de escravizados, negra, americana e vive isolada numa casinha fora da cidade.” (MORRISON, 2020, p. 140). A fala tem várias camadas de sentido, ressaltando desde o dinamismo das línguas, que conseguem “[...] ilustrar as vidas possíveis, imaginadas e reais de seus falantes, leitores e escritores.” (MORRISON, 2020, p. 145), até sua incapacidade de capturar a experiência ou mesmo de definir as formas extremas de terror, como as guerras, os genocídios ou a própria escravidão. Morrison (2020, p. 141-2) considera a língua tanto como sistema, mas também “como uma coisa viva” e, principalmente, como “agência – como um ato com consequências”, por isso, para

ela, é necessário reconhecer a esplêndida capacidade das línguas de alcançar o inefável, de fazer ver sem imagens, assim como a potência narcisista, reacionária, geradora de diferenças cruéis. Mesmo quase trinta anos após terem sido proferidas, as palavras da autora fazem mais sentido do que nunca, haja vista tantas demonstrações de discursos autoritários, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil. A tradução desse discurso para a língua portuguesa contribui sobremaneira para que pregações de ódio, assim como manifestações que visam subjugar o diferente, venham a ser, pouco a pouco, mitigadas de nossas comunidades. É, pois, mais uma demonstração de que a memória cultural, se disseminada de maneira multidirecional, pode, talvez, nos levar a sociedades mais justas e menos opressoras.

O texto “Rememória” não possui informação sobre quando foi escrito, constando somente que faz parte do arquivo pessoal de Toni Morrison; contudo, podemos inferir que foi produzido após 1992, pois ele traz uma referência a *Jazz*, razão pela qual adquire especial importância para nossas análises. Nele, Morrison volta a atestar o peso que a memória tem para sua atividade criativa, já que escreve “[...] numa sociedade inteiramente racializada que pode debilitar e que de fato debilita a imaginação.” (MORRISON, 2020, p. 413). Nesse sentido, ela afirma que (escritores) brancos podem até acreditar que sejam livres para produzir livremente, sem serem afetados por questões raciais; no entanto, a autora é enfática ao declarar: “A verdade, naturalmente, é que somos *todos* ‘racializados’”. (MORRISON, 2020, p. 414, grifo nosso). Por essa razão, Morrison lista três opções que se apresentavam a ela quando decidiu começar a escrever: a primeira seria simplesmente tentar não falar sobre questões raciais; a segunda seria narrar episódios, como mera observadora de conflitos ou utopias raciais; a terceira, por fim, seria trilhar caminhos diferentes, que lhe possibilitassem escapar das limitações impostas por sistemas patriarcais e totalizadores. Obviamente optando pela terceira alternativa, a autora ressalta que só conseguira êxito porque nunca havia deixado de recorrer a memórias, principalmente àquelas contidas nas *slave narratives*, e explica como elas tiveram papel fundamental para a escrita de *Beloved*. Morrison termina esse breve texto com um parágrafo falando sobre *Jazz* e sobre como as memórias de sua mãe pareciam “[...] tanto um véu que esconde certas partes quanto um rasgo pelo qual se faz possível enxergar.” (MORRISON, 2020, p. 416). “Rememória” traz algumas sentenças bem parecidas com sentenças contidas em “Memória, criação e ficção”.

Após examinarmos alguns dos ensaios e discursos mais importantes produzidos por Toni Morrison, pudemos vislumbrar a versatilidade de seu pensamento crítico e a qualidade de seus estudos, os quais foram aprofundados com o passar dos anos. Ao destacarmos especialmente as recentes traduções de *A origem dos outros* e *A fonte da autoestima* e seus paratextos acreditamos que esta tese documenta e amplifica um processo de guinada da recepção da obra da autora em nosso país. De que forma o público receptor fará a (re)leitura da obra literária morrisoniana tendo acesso às suas reflexões críticas por meio da tradução? Certamente de maneira muito mais frutífera e profunda. Concluimos, portanto, que – como discutimos no capítulo três, com base em ideias de Bella Brodzki – o projeto editorial de tradução destas duas coletâneas cumpre a missão de proporcionar uma sobrevida não somente a esses textos em particular, mas à obra de Toni Morrison como um todo no Brasil. Além disso, lançando mão dos conceitos propostos por Aleida Assmann e Michael Rothberg – expostos no segundo capítulo – consideramos que essas ricas empreitadas tradutórias atuam proficuamente para a circulação multidirecional e transnacional da memória cultural da escravidão no polo receptor brasileiro.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese buscou evidenciar a significativa função que a atividade tradutória e os projetos editoriais de tradução da obra de Toni Morrison assumem para a disseminação da memória cultural do trauma da escravidão estadunidense no Brasil, país que também é afligido pela herança do sistema escravocrata. Para tanto, a construção deste trabalho de pesquisa obviamente apoiou-se em bases teóricas para alavancar suas argumentações, mas não deixou de destacar as injustiças e desigualdades sociais advindas desse sistema que hoje em dia, mais do que nunca, infelizmente, ainda clamam por ações e debates públicos, tanto aqui como nos Estados Unidos. Nesse sentido, tomamos por principal objeto de estudo o romance *Jazz* e suas traduções brasileiras existentes até a presente data, mas abarcamos também em nossa análise e discussão outros títulos de Toni Morrison publicados no país, em especial sua produção crítica e ensaística. Interessou-nos examinar como essas empreitadas tradutórias atuam de forma multidirecional transmitindo aspectos da memória cultural entre nações.

Assim, os primeiros passos nessa caminhada foram dados no sentido de nos aprofundarmos em estudos sobre memória cultural e memória cultural dos traumas causados por catástrofes sociais, no presente caso, a desprezível instituição da escravidão. Logo no ano de ingresso no programa de Pós-Graduação em Letras, em 2018, durante as aulas da disciplina “Lendo feridas em tradução”<sup>239</sup>, conhecemos os autores que forneceriam o aporte teórico nessa área para embasar a presente investigação. Aleida Assmann utiliza uma metáfora para explicar memória cultural, comparando-a com a mala carregada por viajantes (os sujeitos); durante suas jornadas históricas, os indivíduos precisam refazer ou reorganizar constantemente suas “malas” a cada “estação” em que embarcam ou desembarcam, representando as mudanças que acontecem ao longo de suas vidas e a interferência de outras culturas e experiências ao longo da “viagem”. É por isso que a memória possui esse caráter dinâmico, que a faz ser sempre revivida e reconstruída, principalmente durante o processo de transmissão para outros indivíduos, grupos ou gerações. Essas sequências de (re)apropriações da memória, e em particular da memória cultural, são entendidas por Michael Rothberg em uma ótica multidirecional, que vislumbra tanto

---

<sup>239</sup> O curso propôs exame e discussão da vasta problemática da literatura e da tradução literária como *medium* de memória cultural do trauma.

as vantagens quanto a necessidade de um compartilhamento extensivo de memórias entre comunidades ou povos, um movimento que não deve se restringir a fronteiras ou limites de qualquer espécie. Dessa forma, o pesquisador estadunidense propõe que comparações simplórias e competitivas entre memórias advindas das tragédias da humanidade sejam substituídas por debates amplos que unam ou aproximem histórias e sociedades, em vez de graduar quais catástrofes deixaram mais mortos ou quais vítimas padeceram mais. O conceito de memória multidirecional, portanto, traz essencialmente a premência de se inserir o outro nessas discussões, de se considerar que recordações poderão – e como – ser melhor ressignificadas e transmitidas por meio de trocas, justaposições, apropriações e ecos coletivos e globais. Constatamos que, inexplicavelmente, os Estudos da Tradução não são mencionados explicitamente ou considerados pelos autores citados como área capaz de contribuir para a maior disseminação da memória cultural de maneira multidirecional. Destarte, um dos objetivos desta tese foi apontar essa situação e evidenciar que a tradução colabora – e pode colaborar ainda mais – para construir essas pontes, ampliando o trânsito da memória cultural entre as nações.

Para comprovar nosso argumento, selecionamos as traduções brasileiras do romance *Jazz*, de Toni Morrison, a fim de investigarmos como a atividade tradutória e como cada edição traduzida efetuou a propagação da memória cultural do trauma da escravidão no polo receptor, favorecendo assim um debate multidirecional entre duas nações que presenciam consequências vigentes de tal instituição em suas sociedades. Para tanto, foi necessário, em primeiro lugar, examinar minuciosamente o romance em questão e explorar a fortuna crítica a seu respeito de maneira a reunir estudos relevantes sobre a construção literária, o recorte temporal, a caracterização dos espaços, a construção dos personagens, as instâncias narrativas e a influência do gênero musical *jazz* na estrutura diegética. Além disso, fizemos um recorte para analisar como as memórias experienciais do horror da escravidão nos Estados Unidos trazidas pelo personagem Joe Trace compõem o conjunto de estratégias de criação da autora. Ao discorrer sobre imagem e escrita como mídias da memória e ao mencionar os livros, em particular, Aleida Assmann (2011, p. 212) cita John Milton: “[...] um bom livro [...] é o sangue precioso da vida de um espírito superior, embalsamado e cuidadosamente guardado para uma vida após a vida.”. Após todos esses meses de estudo, podemos afirmar que *Jazz* seria parte do elixir que Toni Morrison embalsamou e guardou cuidadosamente para que fosse traduzido mais de



trinta vezes ao redor do mundo, ganhando assim muitas outras vidas. José Eduardo Fernandes Giraud, ao considerar a ligação entre memória, ficção e história no contexto literário afro-americano, comenta:

O uso da memória na ficção afro-americana contemporânea objetiva transmitir os vários aspectos da experiência histórica afro-americana às gerações presentes e futuras de afro-americanos, bem como aos membros das outras etnias nos Estados Unidos. Trata-se de um trabalho de resgate que mergulha fundo na busca de uma tradução oral e escrita iniciada com a “chegada” dos primeiros escravos africanos ao continente americano. Trata-se de manter viva uma tradição oral, vernácula, bem como de reapropriar e revisar/revisitar uma tradução literária iniciada com as narrativas de escravos do século 19, uma vez que o escritor afro-americano participa hoje tanto de uma tradição oral quanto de uma tradição escrita. Os escritores afro-americanos, portanto, imergem no passado comunitário de modo a permitir que o espírito da cultura emergja e reviva na obra de arte literária. (GIRAUDO, 1997, p. 35).

Nessa passagem, Giraud refere-se aos Estados Unidos; durante o desenvolvimento de nosso estudo, examinamos como todo esse ciclo de transmissão de experiências históricas ultrapassou os limites estadunidenses e chegou ao Brasil, via tradução. E, ao chegar aqui por meio das traduções que estudamos, acionou outros ciclos de transmissão, outras memórias e outras experiências históricas, já que nosso país também passou pelos horrores da escravidão. Percebemos, dessa forma, como memória e tradução podem, de fato, caminhar juntas com o objetivo de garantir a transmissão geracional e multidirecional de recordações contidas em obras literárias.

Para dar continuidade às pesquisas, recorreremos a Bella Brodzki, pesquisadora que enfatiza justamente essa ideia de sobrevivência e sobrevivência das obras literárias por meio da tradução. Ao dedicar parte de seu estudo a análises de *neo-slave narratives* e a considerações acerca das primeiras *slave narratives* – gênero extremamente influente na produção de Toni Morrison – Brodzki aponta que tradução e escravidão possuem vários aspectos em comum:

Talvez não seja por acaso que a escravidão e a tradução [...] compartilhem uma certa qualidade trópica: ambas são esquematizadas e postas em operação por meios semelhantes. Elas necessariamente envolvem passagem, movimento, deslocamento, transferência de corpos, linguagens e textos. No entanto, é preciso reiterar que no processo de transferência ou transposição algo acontece: os significados atribuídos à fonte ou ao original mudam. (BRODZKI, 2007, p. 72, tradução nossa).<sup>240</sup>

<sup>240</sup> Perhaps it is not by chance that slavery and translation [...] share a certain tropic quality: both are schematized and put into operation through similar means. They necessarily involve passage,

De fato, as diásporas que caracterizaram os deslocamentos forçados dos afrodescendentes do continente africano para o americano durante mais de trezentos anos e a migração do Sul para o Norte dos Estados Unidos após a Guerra Civil impuseram mudanças de identidades, transferências de corpos e linguagens; assim como a prática tradutória, que demanda passagem, adaptação e movimento de ideias e textos. E como boa parte do que acontece no mundo nos chega via tradução, concluímos que a memória cultural também se movimenta, se desloca por meio dela. Os meios e suportes de armazenamento e transmissão da memória, neste caso a escrita (dentro do recorte da literatura) e a música (dentro do recorte do *jazz*), configuram canais específicos de transmissão e exploração da memória cultural da escravidão, que chega ao polo receptor brasileiro por meio das empreitadas tradutórias analisadas nesta tese, impulsionando, assim, um exercício multidirecional de recordação que evoca traumas históricos correlatos em nosso país. Ao proporcionarem a sobrevivência do romance e da produção morrisoniana em geral, todos os agentes envolvidos nesses projetos têm seus papéis e participam ativamente desse processo de “*traveling memory*”, de disseminação multidirecional da memória cultural. Complementarmente, Brodzki também comenta a complexidade do processo de recepção de traduções:

O que une as tarefas do tradutor de uma narrativa cultural com as do herdeiro de uma tradição, o que rege as condições de recepção, é que nenhum recebe simplesmente um repositório estático de informação ou conhecimento; em vez disso, ambos assumem uma missão, firmam um contrato, para se engajar em um processo autocrítico, dinâmico e transformador, para mudar e ser mudado [...]. (BRODZKI, 2007, p. 146, tradução nossa).<sup>241</sup>

É imprescindível destacar, mais uma vez, que esta tese buscou identificar e refletir sobre os diversos componentes das traduções analisadas, tentando não fazer juízos de valor acerca das publicações. Ademais, cada etapa, cada detalhe de uma obra traduzida faz parte de um projeto editorial maior; por consequência, não foi nosso

---

movement, displacement, the transfer of bodies, languages, and texts. However, it must be reiterated that in the process of carrying over or carrying across, something happens: the meanings attached to the source or original change. (BRODZKI, 2007, p. 72).

<sup>241</sup> What links the tasks of the translator of a cultural narrative and those of the inheritor of a tradition, what governs the conditions of reception, is that neither simply receives a static repository of information or knowledge; rather, both undertake a mission, enter a contract, to engage in self-critical, dynamic, transformative process, to change and be changed [...]. (BRODZKI, 2007, p. 146).

objetivo concentrar-nos somente na atividade tradutória desempenhada por cada tradutor em particular, mas sim abranger, em alguma medida, a complexidade dos fenômenos aqui sob escrutínio, o trabalho de editores, revisores, *designers* gráficos e todo o *staff* das editoras.

Acreditamos que é possível pensar na leitura e na recepção de qualquer tradução como uma obra singular, para além de sua relação com o original, e que o texto traduzido também abre as dimensões da alteridade para uma releitura do texto-fonte. O romance *Jazz* desperta diversas sensações e efeitos em termos de recepção, visto que instiga o leitor a interagir com o desenrolar da trama e a trazer para seu campo de reflexão a imagem do “outro” – escravizado, explorado, excluído. Por conseguinte, suas traduções, cada uma a seu modo, assumem função substancial, tanto ao proporcionarem a transmissão transnacional da memória cultural da escravidão, quanto ao auxiliarem a reflexão sobre diferentes aspectos sociais e diferentes momentos históricos no Brasil. Assim sendo, procuramos analisar com especial cuidado aspectos das traduções da Best Seller e da Companhia das Letras que evidenciassem marcas da cultura afrodescendente na sociedade estadunidense, entre elas: o dialeto *African American Vernacular English* e o gênero musical *jazz*. Constatamos que, dados os limites sociais e linguísticos, a disseminação ou a (re)composição da memória cultural aconteceu de maneira mais ou menos oblíqua e indireta, dependendo do nível de percepção crítica e engajamento político de cada tradutor. Ademais, revela-se de peso decisivo o direcionamento institucional que integra o projeto editorial de cada editora.

De forma extremamente auspiciosa, esta tese testemunhou o lançamento da tradução de duas obras não ficcionais de Toni Morrison no Brasil, que proporcionaram inclusive parte da matéria do último capítulo, corroborando a ideia de que a tradução contribui sobremaneira para a propagação da memória cultural e, neste caso, nos permitindo afirmar que toda a produção romanesca morrisoniana ganha nova potência e novos sentidos em nosso país, ao poder ser lida em conjunto com sua produção ensaística.

Ao comentar a realidade pós-colonial contemporânea, Leoné Astride Barzotto afirma:

[...] a estratégia de sobrevivência pós-colonial acontece de forma transnacional e tradutória: transnacional porque retém as experiências e memórias dos deslocamentos de origem e tradutória porque exige uma

releitura dos símbolos tradicionais culturais que formam essas novas culturas, negociando com a diferença do 'outro'. Tal desafio deixa transparecer o lado produtivo do hibridismo cultural, cujos valores, resultantes de uma ressignificação de símbolos das culturas em contato, apontam para algo novo, uma nova interpretação, que não pertence a nenhuma cultura em particular, mas que é de todas elas ao mesmo tempo. Esse hibridismo, surgido ao cruzar as fronteiras culturais, linguísticas e territoriais das nações, faz valorizar os postulados da heterogeneidade ao passo que subverte o discurso autoritário e monolítico, além de criar um novo discurso, híbrido e, supostamente, mais libertário. (BARZOTTO, 2013, p. 54, grifo nosso).

Consideramos que todos os esforços empreendidos na construção desta tese encaixam-se de alguma forma nessa “estratégia de sobrevivência pós-colonial” que Barzotto menciona, pois procuramos cruzar algumas fronteiras culturais e linguísticas, em busca de reflexões dialógicas, tão importantes para nós brasileiros, hoje, vivendo em meio a discursos e políticas tão violentamente discriminatórios e reacionários como os do governo que, infelizmente, ora preside nosso país.

Concluimos, finalmente, que o saldo é positivo quando levamos em conta a (in)visibilidade de Toni Morrison no Brasil enquanto autora e pensadora engajada em causas raciais e de gênero, para além de suas obras ficcionais. Se analisarmos a evolução da imagem de certa forma “embranquecida” contida na tradução da editora Best Seller e, dezessete anos mais tarde, uma abertura para um cenário já diferenciado com a tradução da Companhia das Letras (ainda que cercada de limites) e, por último, a partir de 2018, uma revitalização nos projetos gráficos de vários de seus romances, além do lançamento das traduções de seus ensaios e discursos, veremos um franco e gradativo “empretejamento” da recepção de sua imagem. Essa evolução sem dúvida contribui para a disseminação da memória cultural da escravidão de maneira multidirecional no Brasil; contudo, acreditamos que há muito espaço para tornar essa contribuição ainda mais eficaz. Como afirmou a professora Junia de Mattos Zaidan, durante o exame de qualificação desta tese, “O desafio para os campos teóricos que articulam conceitos e categorias com o objetivo de compreender e incidir sobre a realidade violenta é não apenas denunciar as desigualdades, disparidades, assimetrias que produzem a violência, mas sobretudo os mecanismos e estruturas que as produzem”. Nesse sentido, sabemos que o cenário pode evoluir ainda mais quando tivermos obras de Toni Morrison traduzidas por mulheres afrodescendentes ou por sujeitos engajados no debate público pela igualdade racial, por exemplo. Sabemos também que, por mais que a Companhia das Letras, entre outras iniciativas, tenha reformulado os projetos gráficos das capas dos livros de Toni

Morrison recorrendo a obras de arte de Kara Walker a partir de 2018, num claro esforço para destacar a importância da luta contra o racismo, o preço desses exemplares varia de R\$ 48,00 a R\$ 75,00. Nesses valores, um público menos privilegiado consegue ter acesso a tais obras? O que órgãos governamentais e instituições privadas (não) estão fazendo para atuar em conjunto com a editora e permitir que essas publicações de fato cheguem às mãos de professores, educadores e estudantes?

Cientes de todos esses problemas e desafios, esperamos ter contribuído, mesmo que minimamente, para suscitar discussões e pesquisas acerca do papel da tradução para a disseminação da memória cultural da escravidão no Brasil, país que, no que concerne à questão negra, precisa com urgência olhar de maneira condigna não para minorias, mas para majorias ainda minorizadas apesar da abolição da escravatura.

Encerrando, gostaríamos de sinalizar algumas perspectivas de estudos futuros resultantes de nossas pesquisas. A obra de Toni Morrison é indiscutivelmente essencial para as discussões político-sociais sobre raça e gênero em qualquer sociedade. Tida como uma das mais influentes escritoras e intelectuais do século passado, sua produção oferece inúmeras opções para futuros trabalhos de pesquisa.

Uma dessas vias apresenta-se no sentido de se estudar mais a fundo os textos originais e as traduções da trilogia formada por *Amada*, *Jazz* e *Paraíso*. A respeito dessa sequência de romances, Morrison afirma:

[...] cada um deles tem uma anomalia estrutural em comum. Uma pós-narrativa, extratexto ou coda posterior que comenta não o enredo, mas a experiência do enredo; não o sentido da história, mas a experiência de reunir significado a partir da história. Essas codas assumem um papel de defesa, insistindo nas consequências de ter lido o livro, intervindo na intimidade estabelecida entre o leitor e a página, e forçando, se bem-sucedidas, uma meditação, um debate, uma discussão que necessita de outros sujeitos para sua plena exploração. Em suma, atos sociais completam a experiência de leitura. (MORRISON, 2019, p. 138).

Há teóricos (SMITH, 2012) que apontam outras características que fazem das três obras uma trilogia, como por exemplo a forte relação entre amor e violência presente em cada uma delas; outros enxergam o amor como traço em comum, sendo que em *Beloved* prevalece o amor maternal, em *Jazz*, o amor romântico e em *Paraíso* o amor de ordem religiosa. Há também a questão geográfico-cronológica; entre a primeira e a terceira narrativa, abarca-se um período de cem anos e cobre-se uma ampla região

do país: *Beloved* se passa nos anos de 1870 em Ohio, com muitas referências ao Kentucky e à Georgia; *Jazz*, como vimos, se passa na Nova Iorque da década de 1920, com inúmeras menções à Virgínia do fim do século XIX; *Paraíso*, finalmente, se passa na década de 1970 em Oklahoma, trazendo muitas alusões à Louisiana e ao Mississippi. A fortuna crítica sobre o assunto é ampla e continuar examinando suas traduções como meios de transmissão da memória cultural do trauma da escravidão seria com certeza extremamente profícuo.

Um segundo caminho possível de se percorrer seria na direção dos estudos de gênero ligados à prática tradutória. Durante as aulas do programa TRIP, na State University of New York/Binghamton University, houve debates acerca do texto escrito por Rosemary Arrojo “Feminist, ‘orgasmic’ theories of translation and their contradictions” (1995). Esse ensaio expõe a relação entre o movimento feminista e a atividade tradutória como instrumento para dar voz às mulheres. Entramos em contato também com uma dissertação obtida pela biblioteca da SUNY, oriunda do Texas, intitulada “Gender and ideology in translation: do women and men translate differently?” (2007), escrita por Vanessa Leonardi. A partir dessas fontes, somadas a outras contribuições selecionadas em meio à rica bibliografia disponível sobre tradução e questões de gênero, muitas possibilidades de investigação se oferecem. Uma delas, por exemplo, seria examinar as possíveis diferenças entre as traduções de uma mesma obra realizadas por uma mulher e por um homem; no caso de *Jazz*, que se enquadra nessa situação, poderíamos chegar a novas perspectivas, complementando os apontamentos já realizados por esta tese.

Abre-se ainda um terceiro caminho, que nos permite investigar possibilidades de leitura da obra de Toni Morrison à luz da teoria do sujeito implicado, proposta por Michael Rothberg em seu livro *The implicated subject* – citada no segundo capítulo. Para ele, tal concepção move a problemática da responsabilização pelas tragédias sócio-históricas da tríade perpetrador-vítima-testemunha para uma moldura mais ampla, onde todos nós, de alguma forma, estamos implicados por essas tragédias, precisando urgentemente nos comprometer a atuar para que compensações e reparações sejam possíveis. O pesquisador diferencia o termo implicado de cúmplice e afirma que seu estudo “[...] chama a atenção para o modo como somos ‘incorporados’ [...] a eventos que, à primeira vista, parecem estar além de nossa



agência como sujeitos individuais.” (ROTHBERG, 2019, p. 1, tradução nossa).<sup>242</sup> De acordo com Rothberg (2019, p. 2), as formas de implicação dos sujeitos são complicadas, multifacetadas e, por vezes, paradoxais, mas primordiais para que consigamos lidar com dilemas históricos e edificar sociedades mais justas. O autor discute como as implicações diacrônicas (históricas) se interligam com as implicações sincrônicas (contemporâneas) e como herdamos e somos afetados por circunstâncias que, eventualmente, ocorreram muito antes de nosso nascimento e, simultaneamente, como circunstâncias atuais nos atingem muito mais do que imaginamos, sendo que, não raras vezes, poucos são os que têm consciência disso.

Sem um vínculo com o presente, as injustiças históricas não nos envolvem; elas permanecem de interesse estritamente antiquário. Ao mesmo tempo, o que consideramos o presente é em si mesmo o resultado de processos históricos que criaram o mundo em que vivemos. (ROTHBERG, 2019, p. 9, tradução nossa).<sup>243</sup>

Por conseguinte, os sujeitos implicados são, frequentemente, dotados de prerrogativas e vantagens oriundas de conjunturas históricas dominantes e usurpadoras; muitas vezes assumem posições negacionistas e não se acham obrigados a reconhecer responsabilidades, nem mesmo proporcionar reparações para com indivíduos ou segmentos sociais historicamente marginalizados e lesados humanitariamente. Ainda conforme Rothberg (2019, p. 83, tradução nossa): “Uma abordagem baseada na implicação [de sujeitos] sugere a necessidade de trabalhar [...] no domínio do reconhecimento – a desconstrução de uma identidade branca fundada na negação da implicação na injustiça histórica [...]”.<sup>244</sup>

Os conceitos propostos por Michael Rothberg em *The implicated subject: beyond victims and perpetrators* são elaborados e discutidos em diálogo com obras de arte e obras literárias, sendo que ele inclusive cita Toni Morrison ao analisar a situação de sujeitos implicados pela escravidão:

<sup>242</sup> [...] draws attention to how we are “folded into” [...] events that at first seem beyond our agency as individual subjects. (ROTHBERG, 2019, p. 1).

<sup>243</sup> Without a link to the present, historical injustices do not implicate us; they remain of strictly antiquarian interest. At the same time, what we consider the present is itself the outcome of historical processes that have created the world in which we live. (ROTHBERG, 2019, p. 9).

<sup>244</sup> An approach based on implication suggests the need for work [...] in the realm of recognition – the deconstruction of a white identity founded on a denial of implication in historical injustice [...]. (ROTHBERG, 2019, p. 83).

Em nível cultural, essa perspectiva levou a obras de arte e literatura – *Beloved*, de Toni Morrison, é exemplar – que retratam a escravidão em um presente assombroso, que vive além de sua morte aparente e continua a interpelar sujeitos diaspóricos. (ROTHBERG, 2019, p. 65, tradução nossa).<sup>245</sup>

Investigar a fundo a tradução e a recepção da obra de Toni Morrison por um leitorado branco, na ótica do sujeito implicado, mostrar-se-ia extremamente frutífero.

---

<sup>245</sup> At the cultural level, this perspective has led to works of art and literature – Toni Morrison's *Beloved* is exemplary – that depict slavery in a haunting present tense that lives on beyond its apparent death and continues to interpellate diasporic subjects. (ROTHBERG, 2019, p. 65).

## REFERÊNCIAS

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

ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY. Galeria de arte. **Kara Walker: The emancipation approximation**. Buffalo, 2003. Exposição. Disponível em: <<https://www.albrightknox.org/art/exhibitions/kara-walker-emancipation-approximation>>. Acesso em 22 jun. 2021.

ALENCAR, José de. **Cartas a favor da escravidão**. PARRON, Tâmis. (Org.). São Paulo: Hedra, 2008.

AMORIM, Lauro Maia; SILVA-REIS, Dennys. Negritude e tradução no Brasil: o legado do Barão de Jacuecanga. **Cadernos de Literatura em Tradução**, São Paulo, n. 16, p. 7-18, Mai. 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/clt/issue/view/8670>>. Acesso em: 14 jun. 2021.

ANDREWS, William Leake. Slave Narratives, 1865-1900. In: ERNEST, John. (Org.) **The Oxford handbook of the African American slave narrative**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

\_\_\_\_\_. **Slavery and class in the American South: A generation of slave narrative testimony, 1840-1861**. Oxford: Oxford University Press, 2019.

ARTNET. **Shows and exhibitions**. New York, 2020. Disponível em: <<https://news.artnet.com/art-world/kara-walkers-drawings-barack-obama-1804425>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de: SOETHE, Paulo Astor. (Coord.). Campinas: Unicamp, 2011. Título original: Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses

BAGNO, Marcos. O impacto das línguas bantas na formação do português brasileiro. **Cadernos de Literatura em Tradução**, São Paulo, n. 16, p. 19-31, Mai. 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/clt/issue/view/8670>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela. **Routledge encyclopedia of translation studies**. New York: Routledge, 2019.

BAKER, Aryn. **Time**: 'It was as if we weren't human.' Inside the modern slave trade trapping African migrants. New York: 2019. Disponível em: <<https://time.com/longform/african-slave-trade/>>. Acesso em: 22 mai. 2020.

BARZOTTO, Leoné Astride. Deslocamento e memória em “La mano en la tierra”, de Josefina Plá. In: GONZÁLEZ, Elena Palmero; COSER, Stelamaris. (Orgs.). **Entre traços e rasuras: intervenções da memória na escrita das Américas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

BELL, Bernard W. **The Afro-american novel and its tradition**. Amherst: University of Massachusetts Press, 1987).

BELOVED. Direção: Jonathan Demme. Burbank: Touchstone Pictures: Dist. Buena Vista Pictures, 1998. 1 filme (172 minutos), sonoro, legenda, color., 16mm.

BENJAMIN, Walter. The task of translator. In: **Walter Benjamin**: selected writings. v. 1. BULLOCK, Marcus; JENNINGS, Michael William. (Eds.). Cambridge: Harvard University Press, 1996.

\_\_\_\_\_. A tarefa do tradutor. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie (org.). **Walter Benjamin**. Escritos sobre mito e linguagem. Tradução de: LAGES, Susana Kampff e CHAVES, Ernani. São Paulo: Editora 34, 2011. Título original: Die Aufgabe des Übersetzters.

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

\_\_\_\_\_. **A tradução e a letra ou, O albergue do longínquo**. Tradução de: FURLAN, Mauri; GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007. Título original: La traduction et la lettre, ou L'auberge du lointain.

\_\_\_\_\_. A tradução e seus discursos. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 341-353. Dec. 2009a. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2009000200011&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2009000200011&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 09 Jul. 2020.

\_\_\_\_\_. **Toward a translation criticism:** John Donne. Tradução de: MASSARDIER-KENNEDY, Françoise. Kent: Kent State University Press, 2009b. Título original: Pour une critique des traductions: John Donne.

BERMÚDEZ, Ángel. **BBC Brasil:** a história brutal e quase esquecida da era de linchamentos de negros nos EUA. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-43915363>>. Acesso em: 16 abr. 2020.

BRANCO, Lucia Castello (org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin:** quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BRODZKI, Bella. **Can these bones live?:** translation, survival, and cultural memory. Stanford: Stanford University Press, 2007.

BROGAN, Kathleen. **Cultural haunting:** ghosts and ethnicity in recent American literature. Charlottesville: University Press of Virginia, 1998.

BROWN, Caroline. Jazz (1992). In: **The Toni Morrison encyclopedia.** BEAULIEU, Elizabeth Ann. Westport: Greenwood Press, 2003.

BULLOCK, Celeste. **Toni Morrison's Jazz.** New York: Research and Education Association, 1996.

CARRERES, Ángeles. The scene of Babel. Translating Derrida on translation. **Translation Studies**, London, v. 1, n. 2, p. 167-181, Mai. 2008. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14781700802113481>>. Acesso em: 01 jun. 2020.

CARROLL, Rebecca. **The New York Times:** A view of historic Harlem that's not on the walking tour. New York, 2019. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/02/28/nyregion/harlem-renaissance-james-van-der-zee.html>>. Acesso em: 30 jun. 2020.

CERQUEIRA, Merelyn. **Jornal Ciência:** *Harlem Hellfighters:* conheça os heróis afro-americanos esquecidos da Primeira Guerra Mundial. Disponível em:

<<http://www.jornalciencia.com/harlem-hellfighters-conheca-os-herois-afro-americanos-esquecidos-da-primeira-guerra-mundial/>>. Acesso em: 17 abr. 2020.

CLIFFORD, James. Traveling Cultures. In: **Cultural Studies**. GROSSBERG, Lawrence; NELSON, Cary; TREICHLER, Paul A. (eds.). New York: Routledge, 1992.

COSER, Stelamaris. Questões de poder e representação: conexões diaspóricas nas Américas. In: **Crítica pós-colonial: panorama de leituras contemporâneas**. ALMEIDA, Júlia; MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia; GOMES, Heloísa Toller. (Orgs.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. **Bridging the Americas: the literature of Paule Marshall, Toni Morrison and, Gayl Jones**. Philadelphia: Temple University Press, 1995.

DA MATTA, Roberto. **Relativizando: uma introdução à antropologia social**. Petrópolis: Vozes, 1981.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Tradução de: BARRETO, Junia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. Título original: Des tours de Babel.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images in spite of all: four photographs from Auschwitz**. Tradução de: LILLIS, Shane B. Chicago: The University of Chicago Press, 2008. Título original: Images malgré tout.

DOYLE, Sir. Arthur Conan. Um estudo em vermelho. In: MELO, Lucas Bandeira de. (Ed.). **Sherlock Holmes: edição completa**. Tradução de: IBAÑEZ, Louisa. Rio de Janeiro: Agir, 2007. *E-book*. Disponível em: <<http://www.agr-tc.pt/bibliotecadigital/aetc/download/661/Sherlock%20Holmes%20-%20Edicao%20Comple%20-%20Arthur%20Conan%20Doyle.pdf>>. Acesso em: 18 out. 2020. Título original: A study in scarlet.

ECKARD, Paula Gallant. The interplay of music, language, and narrative in Toni Morrison's "Jazz". **CLA Journal**, Memphis, vol. 38, n. 1, p. 11-19, Set. 1994. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/44324943>>. Acesso em 22 nov. 2020.

EMECHETA, Buchi. **The slave girl**. London: Pearson Education, 1995.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. **Harlem Hellfighters - United States army regiment**. Chicago, 2019. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Harlem-Hellfighters>>. Acesso em: 18 abr. 2020.



\_\_\_\_\_. **Mason-Dixon Line - historical political boundary, United States**. Chicago, 2019. Disponível em: <<https://www.britannica.com/place/Mason-and-Dixon-Line>>. Acesso em: 18 mai. 2020.

EQUAL JUSTICE INITIATIVE (EJI). **The National Memorial for Peace and Justice**. Montgomery, 2018. Disponível em: <<https://museumandmemorial.eji.org/museum>>. Acesso em: 17 abr. 2020.

ERLL, Astrid. Travelling Memory. **Parallax**, London, v.17, n. 4, p. 4-18, Oct. 2011. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/13534645.2011.605570>>. Acesso em: 20 dez. 2020.

FURMAN, Jan. **Toni Morrison's fiction**: revised and expanded edition. Columbia: University of South Carolina Press, 2014.

FUSSEL, Betty. All that Jazz. In: TAYLOR-GUTHRIE, Danille (Org.). **Conversations with Toni Morrison**. Jackson: University Press of Mississippi, 1994.

GIRAUDO, José Eduardo Fernandes. **Poética da memória**: uma leitura de Toni Morrison. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1997.

GLEASON, William. The liberation of perception: Charles Johnson's *Oxherding Tale*. **Black American Literature Forum**, St. Louis, v. 25, n. 4, p. 705-728, Jan. 1991. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3041718>>. Acesso em: 12 mai. 2020.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de: ROCHA, Enilce do Carmo Albergaria. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. Título original: Introduction à une poétique du divers.

GREEN, Lisa J. **African American English**: a linguistic introduction. New York: Cambridge University Press, 2002.

GRUPO COMPANHIA DAS LETRAS. **Catálogo**. São Paulo/Rio de Janeiro: 2021. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=14566>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

\_\_\_\_\_. **Catálogo da coleção Companhia de Bolso**. São Paulo/Rio de Janeiro: 2020a. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/titulos.php?ordem=Alfab%E9tica&selo=Companhia%20de%20Bolso>>. Acesso em: 03 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. **Sobre o grupo**. São Paulo/Rio de Janeiro: 2020b. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/sobre.php>>. Acesso em: 03 jul. 2020.

GRUPO EDITORIAL RECORD. **Best Seller**. Rio de Janeiro: 2020. Disponível em: <<https://www.record.com.br/editoras/bestseller/>>. Acesso em: 03 jul. 2020.

HAMMER MUSEUM. Museu. **Kara Walker: my complement, my enemy, my oppressor, my love**. Los Angeles, 2008. Exposição. Disponível em: <<https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2008/kara-walker>>. Acesso em 25 jun. 2021.

HARRIS, Middleton A.; LEVITT, Morris; FURMAN, Roger; SMITH, Ernest. **The black book**. New York: Random House, 2019.

HARRIS, Trudier. Toni Morrison: solo flight through Literature into History. **World Literature today**, Norman, v. 68, n. 1, p. 9-14, Jan. 1994. Disponível em: <[https://www.jstor.org/stable/40149836?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/40149836?seq=1#page_scan_tab_contents)>. Acesso em: 17 abr. 2020.

HEILBRON, Johan. SAPIRO, Gisèle. Por uma sociologia da tradução: balanço e perspectivas. **Graphos**, João Pessoa, v. 11, n. 2, p. 13-28. Dez. 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/4354>>. Acesso em 25 nov. 2020.

HENSON, Kristin K. **Beyond the sound barrier: The jazz controversy in twentieth-century American fiction**. New York: Routledge, 2003.

HISTORY. **Roaring twenties**. New York, 2020. Disponível em: <<https://www.history.com/topics/roaring-twenties/roaring-twenties-history>>. Acesso em: 28 nov. 2020.

HOBBSAWM, Eric John Ernest. **História social do jazz**. Tradução de: NORONHA, Angela. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. Título original: The jazz scene.

\_\_\_\_\_. **Pessoas extraordinárias**: resistência, rebelião e jazz. Tradução de: HIRSCH, Irene; OLIVEIRA, Lólio Lourenço de. São Paulo: Paz e Terra, 1998. Título original: *Uncommon people*.

HORNER, Aidan James et al. Evidence for holistic episodic recollection via hippocampal pattern completion. **Nature Communications**, London, 6:7462, p. 1-11, Jul. 2015. Disponível em: <<https://www.nature.com/articles/ncomms8462>>. Acesso em: 28 mar. 2020.

HOWARD GREENBERG GALLERY. **James Van Der Zee: studio**. New York: 2020. Disponível em: <<http://www.howardgreenberg.com/exhibitions/james-van-der-zee-studio>>. Acesso em: 20 dez. 2020.

JACOBS, Harriet Ann. **Incidents in the life of a slave girl**. Written by herself. Boston: ProQuest, 1861. *E-book*. Disponível em: <<http://proxy.binghamton.edu/login?url=https://search-proquest-com.proxy.binghamton.edu/docview/2138582166?accountid=14168>>. Acesso em: 21 mai. 2020.

KARPINSKI, Eva C. Can these bones live?: translation, survival, and cultural memory (review). **Biography**. Honolulu, v. 32, n. 4, p. 838-840, Fall, 2009. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/374203>>. Acesso em: 20 dez. 2020.

KING, Sharese; KINZLER, Katherine D. **Los Angeles Times**: Bias against African American English speakers is a pillar of systemic racism. Los Angeles: 2020. Disponível em: <<https://www.latimes.com/opinion/story/2020-07-14/african-american-english-racism-discrimination-speech>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

KUNSTMUSEUM BASEL. Museu. **Kara Walker: a black hole is everything a star longs to be**. Basileia, 2021a. Catálogo de exposição. Disponível em: <<https://kunstmuseumbasel.ch/en/exhibitions/2021/kara-walker>>. Acesso em 21 jun. 2021.

\_\_\_\_\_. Museu. **Kara Walker: a black hole is everything a star longs to be**. Basileia, 2021b. Nota de imprensa. Disponível em: <<https://kunstmuseumbasel.ch/en/museum/media/info/99>>. Acesso em 21 jun. 2021.

LACAPRA, Dominick. **Writing history, writing trauma**. Baltimore: JHU Press, 2001.

LAMBERT, José & VAN GORP, Hendrik. Sobre a descrição de traduções. Tradução de TORRES, Marie-Hélène Catherine e FERNANDES, Lincoln P. In: GUERINI,

Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter (Orgs.). **Literatura & tradução**: textos selecionados de José Lambert. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

MEDIUM. **Side by side**: Jean Michel Basquiat, Kara Walker, and the history of slavery. San Francisco, 2015. Disponível em: <<https://medium.com/@AldrichFelix3939>>. Acesso em 30 jun. 2021.

MELLO, José Eduardo Homem de. Jazz sem fronteira: entrevista com Zuza Homem de Mello. **Estadão**, São Paulo. 6 out. 2019. Entrevista. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7iAHcu4cuRA>>. Acesso em: 13 mar. 2020.

MENDELSON, Jane. Toni Morrison's language of love. **The village voice**, New York, 12 mai. 1992, Voice literary supplement, p. 25. Disponível em: <<https://www.villagevoice.com/2019/08/06/toni-morrison-language-of-love/>>. Acesso em: 21 nov. 2020.

MICUCCI, Dana. An inspired life: Toni Morrison writes and a generation listens. In: TAYLOR-GUTHRIE, Danille (Org.). **Conversations with Toni Morrison**. Jackson: University Press of Mississippi, 1994.

MITCHELL, Angelyn. 'Sth, I know that woman': History, gender, and the South in Toni Morrison's *Jazz*. **Studies in the literary imagination**, Atlanta, 31.2, p. 49-60, Fall, 1998.

MORRISON, Toni. It is like growing up black one more time. **The New York Times**. New York, 11 ago. 1974. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1974/08/11/archives/rediscovering-black-history-it-is-like-growing-up-black-one-more.html>>. Acesso em 07 nov. 2020.

\_\_\_\_\_. **A canção de Solomon**. Tradução de: MASSARO, Evelyn Kay. São Paulo: Best Seller, 1977. Título original: *Song of Solomon*.

\_\_\_\_\_. The language must not sweat. **The new republic**, New York, 25-9, 21 mar. 1981. Entrevista concedida a Thomas LeClair. Disponível em: <<https://newrepublic.com/article/95923/the-language-must-not-sweat>>. Acesso em 15 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. An interview with Toni Morrison. **Contemporary Literature**, Madison, 24-4, Winter, 1983. Entrevista concedida a Nellie McKay.

\_\_\_\_\_. **Pérola negra**. Tradução de: FILHO, Augusto Meyer. São Paulo: Best Seller, 1987. Título original: Tar baby.

\_\_\_\_\_. **Amada**. Tradução de: MASSARO, Evelyn Kay. Best Seller, 1989. Título original: Beloved.

\_\_\_\_\_. **Jazz**. Tradução de: MASSARO, Evelyn Kay. São Paulo: Best Seller, 1992a. Título original: Jazz.

\_\_\_\_\_. **Playing in the dark**: whiteness and the literary imagination. New York: Vintage Books, 1992b.

\_\_\_\_\_. **Amada**. Tradução de: MASSARO, Evelyn Kay. Círculo do Livro, 1993a. Título original: Beloved.

\_\_\_\_\_. Toni Morrison interview on "Jazz". **Manufacturing intellect**. 1993b. Entrevista. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IsiETgcYM7s&list=PLpxHU0DQsfCylgh0YTSdWhsGjfuz9sSEQ&index=35>>. Acesso em: 01 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. **The Nobel Prize**: Nobel lecture. Estocolmo: 1993c. Disponível em: <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1993/morrison/lecture/>>. Acesso em: 12 out. 2020.

\_\_\_\_\_. Toni Morrison, the art of fiction CXXXIV. **The Paris review**. New York, issue 128, p. 83-125, Fall, 1993d. Entrevista concedida à Elissa Schappell e Claudia Brodsky Lacour.

\_\_\_\_\_. The site of memory. In: **Inventing the truth**: the art and craft of memoir, 2. ed. ZINSSER, William. (Ed.). New York: Houghton Mifflin, 1995.

\_\_\_\_\_. **Jazz**. New York: Vintage Books, 2004a.

\_\_\_\_\_. **Sula**. New York: Vintage Books, 2004b.

\_\_\_\_\_. I come from people who sang all the time. In: DENARD, Carolyn C. (Ed.). **Toni Morrison**: conversations. Jackson: University Press of Mississippi, 2008a. Entrevista concedida à Sheldon Hackney em 1996.

\_\_\_\_\_. Rootedness: the ancestor as foundation. In: DENARD, Carolyn C. (Ed.). **What moves at the margin: selected nonfiction**. Jackson: University Press of Mississippi, 2008b.

\_\_\_\_\_. **Jazz**. Tradução de: SIQUEIRA, José Rubens. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Título original: Jazz

\_\_\_\_\_. Toni Morrison: 'I want to feel what I feel. Even if it's not happiness'. **The Guardian**, London, 13 abr. 2012. Entrevista concedida à Emma Brockes. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2012/apr/13/toni-morrison-home-son-love>>. Acesso em: 06 nov. 2020.

\_\_\_\_\_. Mourning for whiteness. **The New Yorker**. New York, 21 nov. 2016. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2016/11/21/aftermath-sixteen-writers-on-trumps-america>>. Acesso em 14 nov. 2020.

\_\_\_\_\_. **A origem dos outros**. Tradução de: ABREU, Fernanda. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Título original: The origin of others.

\_\_\_\_\_. **A fonte da autoestima**: ensaios, discursos e reflexões. Tradução de: LEAL, Odorico. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. Título original: The source of self-regard: selected essays, speeches and meditations.

MORRISON, Toni; MORRISON, Slade. **Quem leva a melhor?** Tradução de: CONTI, André. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2008. Título original: Who's got game?

MUFWENE, Salikoko S. Some sociohistorical inferences about the development of African American English. In: **The English history of African American English**. POPLACK, Shana. (Ed.). Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

\_\_\_\_\_. What is African American English? In: **Sociocultural and historical contexts of African American English**. LANEHART, Sonja L. (Ed.). Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001.

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem – sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. **Tempo Social**, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 287-308. Nov. 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ts/issue/view/996>>. Acesso em: 13 jul. 2020.



NAKANISHI, Débora Spacini. As narrativas de escravos e a construção da identidade coletiva do outro afro-americano. **Em tese**, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p.82-100. Mai-Ago. 2018. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/issue/view/687/showToc>>. Acesso em: 21 dez. 2020.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A genealogia da moral**: uma polêmica. Tradução de: SOUZA, Paulo César de. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Título original: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift

OLNEY, James. "I was born": slave narratives, their status as autobiography and as literature. In: DAVIS, Charles T.; GATES, Henry Louis. (Eds.). **The Slave's Narrative**. New York: Oxford University Press, 1984.

OUSELEY, Gideon Jasper Richard. **O Evangelho dos doze santos**. Tradução de: Lectorium Rosicrucianum. Jarinu: Pentagrama Publicações, 2016. Título original: The Gospel of the holy twelve.

PFEIFER, Michael James. The Northern United States and the genesis of racial lynching: the lynching of African Americans in the Civil War era. **The Journal of American History**, Bloomington, vol. 97, n. 3, p. 621-635, Dec. 2010. Disponível em: <<http://www.jstor.com/stable/40959936>>. Acesso em: 24 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. **The roots of rough justice**: origins of American lynching. Champaign: University of Illinois Press, 2011.

PHILADELPHIA MUSEUM OF ART. Museu. **Collections online**. Philadelphia, 2021. Catálogo. Disponível em: <<https://philamuseum.org/collections/results.html?searchTxt=the+gross+clinic&keySearch=&searchNameID=&searchClassID=&searchOrigin=&searchDeptID=&page=1>> Acesso em 21 jun. 2021.

POPLACK, Shana; TAGLIAMONTE, Sali. **African American English in the diaspora**. Oxford: Blackwell Publishers, 2001.

REDE DE OBSERVATÓRIOS DA SEGURANÇA. **Rede divulga dados inéditos reunidos em um ano de monitoramento**. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <<http://observatorioseguranca.com.br/rede-divulga-dados-ineditos-reunidos-em-um-ano-de-monitoramento/>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

RODRIGUES, Eusebio. Experiencing “Jazz”. **Modern fiction studies**, West Lafayette, vol. 39, n. 3/4, p. 733-754, Fall/Winter. 1993. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/26283475>>. Acesso em: 22 nov. 2020.

ROTHBERG, Michael. **Multidirectional memory**: remembering the Holocaust in the age of Decolonization. Stanford: Stanford University Press, 2009.

\_\_\_\_\_. **The implicated subject**: beyond victims and perpetrators. Stanford: Stanford University Press, 2019.

ROYNON, Tessa. **The Cambridge introduction to Toni Morrison**. New York: Cambridge University Press, 2012.

RUSHDY, Ashraf H. A. **Neo-slave narratives**: studies in the social logic of a literary form. New York: Oxford University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. **American lynching**. New Haven: Yale University Press, 2012.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Ferreira de Andrade. Traduzir a negritude: desafio para os estudos de tradução na contemporaneidade. **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói, v. 24, n. 48, p. 73-90, Jul. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/cadernosdeletras/article/view/43487>>. Acesso em 26 dez. 2021.

\_\_\_\_\_. Traduzindo literatura da diáspora africana para a língua portuguesa do Brasil: o particular, o pós-colonial e o global. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, n. 2, p. 262-276, Jul-Dez. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2014v3nespp262>>. Acesso em 26 dez. 2021.

\_\_\_\_\_. Os movimentos do *Harlem Renaissance*, da *Négritude* e o trânsito de ideias intercontinental na abertura do século XX. In: PINHO, Davi; MEDEIROS, Fernanda. (Orgs.). **Literaturas de língua inglesa: leituras interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017. p. 83-93.

SAMMONS, Jeffrey T.; MORROW JR., John H. **Harlem's rattlers and the Great War**. Lawrence: University Press of Kansas, 2015.

SAMPAIO, Maria Clara Carneiro; ARIZA, Marília Bueno de Araújo. Narrativas de mulheres escravizadas nos Estados Unidos do século XIX. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 33, n. 96, p. 179-198, Ago. 2019. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142019000200179&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142019000200179&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 21 dez. 2020.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário**: cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

\_\_\_\_\_. **Blog da Companhia**: Kara Walker e a escravidão como linguagem visual. São Paulo / Rio de Janeiro: 2018. Disponível em: <<https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Kara-Walker-e-a-escravidao-como-linguagem-visual>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

\_\_\_\_\_. **Nexo**: Um antídoto para a cegueira racial: a obra de Toni Morrison. São Paulo: 2020a. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2020/Um-ant%C3%ADdoto-para-a-cegueira-racial-a-obra-de-Toni-Morrison>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. **Roda Viva**. São Paulo, 2020b. Entrevista.

SCHWARZ-BART, André. Jewishness and Negritude: an interview with Andre Schwarz-Bart. **Midstream**, New York, p. 3-12, mar. 1967. Entrevista concedida a Michel Salomon.

SHIPTON, Alyn. **The art of jazz**: a visual history. Watertown: Charlesbridge, 2020.

SILVA, Luciana de Mesquita. **Literatura traduzida em foco**: Toni Morrison e Beloved no contexto cultural brasileiro. 2015. 202 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem). Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=25591@1#>>. Acesso em: 28 dez. 2020.

\_\_\_\_\_. A literatura de Toni Morrison no Brasil: Beloved e suas paratraduções. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, v. 59, n. 2, p. 987-1010. Set. 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/01031813733411420200504>>. Acesso em: 15 jan. 2021.

SIQUEIRA, José Rubens. **José Rubens Siqueira**. 2017. Disponível em: <<https://www.joserubenssiqueira.com.br/>>. Acesso em: 03 jul. 2020.

SMITH, Valerie. **Toni Morrison: writing the moral imagination**. Chichester: John Wiley & Sons, 2012.

SMITHERMAN, Geneva. Word from the hood: the lexicon of African-American vernacular English. In: **African-American English: structure, history and use**. MUFWENE, Salikoko. S.; RICKFORD, John R.; BAILEY, Guy; BAUGH, John. (Eds.). London: Routledge, 1998.

SOUZA, Marcelo Paiva de. Tradução: multi(pós-)memória. In: BASILE, Teresa; GONZÁLEZ, Cecilia (Eds.). **Las posmemorias. Perspectivas latinoamericanas y europeas / Les post-mémoires. Perspectives latino-américaines et européennes**. La Plata: Libros de la FaHCE, Universidad Nacional de la Plata; Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2020. p. 347-368.

SOUZA, William Eduardo Righini de. **O livro de bolso na Companhia das Letras: uma análise do catálogo da coleção Companhia de Bolso**. Trabalho apresentado no XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, Uberlândia, 2015.

STREITFELD, David. Author Toni Morrison wins Nobel Prize. **The Washington Post**. Washington, 8 out. 1993. Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1993/10/08/author-toni-morrison-wins-nobel-prize/6077f17d-d7b7-49a3-ad90-8111cf8478d1/>>. Acesso em 07 nov. 2020.

TAI, Wendy S. Black Out? African-American gaining. **Star tribune**, Minneapolis, 28 fevereiro, 1989. News: 01B.

TEACHING TOLERANCE. **Teaching hard History: American slavery**. Montgomery, 2018. Disponível em: <<https://www.tolerance.org/frameworks/teaching-hard-history/american-slavery>>. Acesso em: 17 abr. 2020.

THE TONI MORRISON SOCIETY. **Bench by the road project**. Atlanta, 2020. Disponível em: <<https://www.tonimorrisonssociety.org/bench.html>>. Acesso em: 12 nov. 2020.

THE UNITED METHODIST CHURCH. **Discipleship ministries**. Nashville, 2021. Disponível em: <<https://www.umcdiscipleship.org/resources/history-of-hymns-go-down-moses>>. Acesso em: 28 jan. 2021.

TOLNAY, Stewart Emory. The African American "Great Migration" and beyond. **Annual review of Sociology**, Palo Alto, vol. 29, p. 209-232. 2003. Disponível em: <<http://www.jstor.com/stable/30036966>>. Acesso em: 24 jul. 2020.

TONI MORRISON REMEMBERS. **Imagine**. London: BBC One, 20 mar. 2016. Documentário. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iqDsn9U-Sv8>>. Acesso em: 06 nov. 2020.

TOWNSEND, Peter. **Jazz in American culture**. Jackson: University Press of Mississippi, 2000.

TREHERNE, Matthew. Figuring in, figuring out: narration and negotiation in Toni Morrison's "Jazz". **Narrative**, Columbus, vol. 11, n. 2, p. 199-212, May. 2003. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/20107310>>. Acesso em: 25 mar. 2020.

UNESCO. **Index Translationum**. Paris, 2020. Disponível em: <<http://www.unesco.org/xtrans/bsform.aspx>>. Acesso em: 21 fev. 2021.

\_\_\_\_\_. **The mulatto Solitude**. Unesco series on Women in African History. Paris, 2014. Disponível em: <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000230936>>. Acesso em: 20 mai. 2020.

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. **The Warsaw ghetto uprising**. Washington, 2020. Disponível em: <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/the-warsaw-ghetto-uprising>>. Acesso em: 27 mai. 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ (UFPR). Programa de Internacionalização da UFPR. **Projeto CAPES-Print/UFPR**. Curitiba, 2019. Disponível em: <<http://www.prppg.ufpr.br/site/print/pb/projeto-capes-print-ufpr/>>. Acesso em: 05 nov. 2020.

UNIVERSITY OF TEXAS LIBRARIES. **Middle America**. Austin, 1994. Disponível em: <<http://legacy.lib.utexas.edu/maps/americas/middleamerica.jpg>>. Acesso em 20 set. 2020.

UTRECHT UNIVERSITY. NITMES – Network in Transnational Memory Studies. **Key concepts in memory studies explained**. Utrecht, 2016. Disponível em: <<https://www.memorystudies-frankfurt.com/nitbit-videos/>>. Acesso em 29 mar. 2020.

VIANNA, Francisco José de Oliveira. **Populações meridionais do Brasil**. Brasília: Senado Federal, 2005.

WALKER ART CENTER. **Kara Walker: my complement, my enemy, my oppressor, my love**. Minneapolis, 2007. Disponível em: <<https://walkerart.org/calendar/2007/kara-walker-my-complement-my-enemy-my-oppress>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

WASHINGTON POST. **They dedicated their lives to making black people's dreams possible. Now, it's time to tell their stories**. Washington, 2016. Disponível em: <<https://medium.com/@washingtonpost/they-dedicated-their-lives-to-making-black-peoples-dreams-possible-decdc7e500e9>>. Acesso em: 16 jul. 2020.

WILKERSON, Isabel. **The warmth of other suns: the epic story of America's Great Migration**. New York: Random House, 2010.

WILSON, Charles Reagan. **Southern spaces: Mississippi Delta**. Oxford: 2004. Disponível em: <<https://southernspaces.org/2004/mississippi-delta/>>. Acesso em: 20 set. 2020.

WOLFRAM, Walt; SCHILLING, Natalie. **American English: dialects and variation**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2016.

WYATT, Jean. **Love and narrative form in Toni Morrison's later novels**. Athens: University of Georgia Press, 2017.



## APÊNDICE 1 – QUESTIONÁRIO ENVIADO A JOSÉ RUBENS SIQUEIRA

1. Qual a sua formação? Há quanto tempo atua como tradutor?

Passei por várias faculdades: direito, filosofia, letras, cinema. Não concluí nenhuma. Onde passei mais tempo (5 anos) foi na filosofia. Para dar aulas na PUC me deram um certificado de notório saber.

2. Por meio do seu web site podemos ver todo o catálogo de obras que você já traduziu. Qual é seu gênero favorito para traduzir: romance, conto, ensaio ou outro(s)?

Minha preferência é sempre a ficção, romances ou contos, pelo rigor exigido de ser absolutamente fiel ao original e ao mesmo tempo transpor efeitos literários para nossa língua.

3. Qual sua concepção do ato tradutório, quais princípios guiam você durante prática tradutória? Para você, qual o significado da atividade tradutória, quais são seus principais propósitos?

Creio que meu propósito principal é tornar acessíveis obras para as pessoas que não falam a língua do original. Geralmente, traduzo muito depressa, com muitos erros, numa espécie de estado alterado de consciência, imune aos ruídos ambientes, em períodos breves de atenção concentrada, alternados com muitas interrupções. Morar no sítio ajuda. Olhar a paisagem, as aves, os cachorros, fazer pão, desempenhar alguma tarefa doméstica e voltar para o torpor tradutório. Para mim a tradução é uma passividade ativa. Você tem de se abandonar inteiramente ao original, com extrema atenção para fazer aquilo soar em português. Um método um tanto esquizofrênico. Depois, terminado o livro, faço duas ou três leituras, às vezes mais, quando efetivamente finalizo a tradução, corrigindo erros, dirimindo dúvidas, consultando falantes nativos.

4. Você escreve artigos sobre suas traduções ou sobre tradução em geral? Você se interessa pelos Estudos da Tradução?

Nunca escrevi, nem leio muito material teórico sobre tradução. Todas as vezes que li o original antes de começar a tradução, sentia que o texto em português me saía duro, engomado, racional demais. Igual ao processo artístico (escrevo literatura e peças de

teatro), acho que a melhor tradução, ao menos para mim, ocorre numa zona de mistério, insondável, abandonando-me ao impulso.

5. Como foi o convite para realizar a tradução de *Jazz*?

Eu já havia traduzido outros livros da Toni Morrison e na Companhia das Letras eles tendiam a manter o mesmo tradutor para determinados autores. Não me lembro em detalhes, mas quando tentaram dar um livro dela para outra tradutor, a Morrison protestou que não via razão para mudar se o tradutor anterior (eu!) era bom. A editora nessa época era a Marta Garcia e foi gostoso saber disso. Só não sei como a Morrison sabia das minhas traduções.

6. Você teve plena autonomia para definir as estratégias tradutórias ou a editora forneceu diretrizes? Ela desaconselhou algum tipo de procedimento? Como era o direcionamento com relação a notas de rodapé?

Sempre tive liberdade absoluta nas traduções. Claro que sigo os princípios da editora (uso de aspas ou de tradução nos diálogos, etc.). Ao final, quando da preparação, às vezes muito intrusivas, outras vezes bem ponderadas, discuto e questiono alterações. Faço sempre questão que a palavra final seja minha, já que assino a tradução.

7. Você cogitou a possibilidade de escrever um prefácio ou posfácio sobre a tradução?

Não. Não sei se uma obra de ficção tão poderosa como a da Toni Morrison necessitada de uma análise ou comentário no próprio romance. A análise, as interpretações e conceituações, extremamente valiosas, são de outras naturezas e acho que devem ficar à parte, em obras independentes, sem influenciar nem direcionar o leitor de ficção.

8. Você pesquisou a fortuna crítica ou estudos especializados sobre o romance antes de traduzi-lo ou mesmo durante a tradução? Você realizou pesquisas sobre a literatura de outros escritores negros nos Estados Unidos ou no Brasil para fazer essa ou outra tradução de Toni Morrison?

Não. A informação que tenho sobre a literatura negra norte-americana e brasileira, que é uma área de grande interesse para mim, estão assimiladas a meu modo de pensar e viver. Durante muitos anos, fui professor de teatro na Escola de Artes do

Corpo da PUC e sempre procurei manter o treino na criação artística distanciado de estudos teóricos. Como disse, vejo as duas coisas como áreas separadas. Acredito que a vivência e a produção artística podem enriquecer a atividade teórica. Mas pela experiência vivida sinto que o estudo teórico sempre amarra e racionaliza a criação artística.

9. Como foi o processo de tradução de *Jazz*? Você costuma ler o livro antes de realizar sua tradução ou vai lendo enquanto traduz? Você costuma ler traduções anteriores (para o português ou outras línguas que conheça) das obras que traduz? Coteja sua tradução com outras? Você poderia enumerar os maiores desafios ao traduzir *Jazz*?

Nunca leio o original inteiro antes. Leio algumas páginas do início, do meio e do fim, para sentir se sou capaz de traduzir a obra. Se sinto afinidade, aceito o encargo e mergulho na obra “irracionalmente”. É como consigo os melhores resultados. No caso da Morrison, já tinha traduzido outros livros dela. E não senti necessidade de cotejar com outras traduções porque não sinto dificuldade com a linguagem e o estilo literário dela. O maior desafio é manter fidelidade à oralidade da Toni Morrison sem cair em exageros antigramaticais.

10. Como você enxerga a literatura de Toni Morrison? De que forma você acha que suas traduções contribuem para a visibilidade da autora no Brasil e para a visibilidade das questões que ela aborda em seus livros: os traumas da escravidão nos Estados Unidos, o racismo, a segregação racial, entre outras?

Para mim o aspecto mais sábio da Toni Morrison é que ela não revela que a história se dá num ambiente negro, que os personagens são negros. Escreve sobre seres humanos e raramente menciona expressamente o racismo a escravidão e a segregação. Fica tudo implícito. O que atribui enorme potência ao texto. Posso estar enganado, mas me parece que o último livro dela, *Deus salve essa criança*, é o mais explícito sobre a questão da segregação.

11. Você fala/lê quantas línguas? Quais? Qual sua relação com as línguas estrangeiras e como você percebe essa relação de estar “entre línguas” quando traduz?

Traduzo com fluência do inglês, francês, espanhol e um pouco menos do italiano. Depois de um breve período de convivência com falantes nativos, sou fluente nessas quatro línguas. Como são todas de vocabulário principalmente greco-latino sinto que uma língua ajuda a outra.

12. Qual sua relação com a escrita, com o ato de escrever, de produzir um texto literário enquanto traduz? Você já refletiu sobre isso?

A escrita me é familiar, natural mesmo. Escrevi 37 peças teatrais, muitos roteiros de cinema de curta e longa metragem, e tenho três romances iniciados “em obras”. Embora aprecie refletir sobre o fazer artístico e literário não sinto o impulso de escrever sobre o escrever. Minha área é mesmo a ficção.

13. Alguma informação ou comentários adicionais?

Apenas um agradecimento pela oportunidade de falar sobre a tradução num tom de conversa, de responder a perguntas inteligentes, pertinentes.