

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

PATRÍCIA VASCONCELOS CAVALCANTI DE MAROTTA

ARTE A PARTIR DAS MARGENS:
TRADUÇÃO COMENTADA DE *TI-JEAN AND HIS BROTHERS*,
DE DEREK WALCOTT

CURITIBA

2025

PATRÍCIA VASCONCELOS CAVALCANTI DE MAROTTA

ARTE A PARTIR DAS MARGENS:
TRADUÇÃO COMENTADA DE *TI-JEAN AND HIS BROTHERS*,
DE DEREK WALCOTT

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Área de Concentração: Estudos Literários, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo

Curitiba

2025

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

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Marotta, Patrícia Vasconcelos Cavalcanti de
Arte a partir das margens : tradução comentada de *Ti-jean and his brothers*, de Derek Walcott. / Patrícia Vasconcelos Cavalcanti de Marotta. – Curitiba, 2025.
1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.
Orientador: Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo.

1. Walcott, Derek, 1930-2017. 2. Teatro (Literatura). 3. Pós-colonialismo na literatura. 4. Tradução e interpretação. I. Cardozo, Mauricio, 1971-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

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 **PATRICIA VASCONCELOS CAVALCANTI DE MAROTTA**, intitulada: **ARTE A PARTIR DAS MARGENS: TRADUÇÃO COMENTADA DE TI-JEAN AND HIS BROTHERS**,

DE DEREK WALCOTT, sob orientação do Prof. Dr. MAURICIO MENDONÇA CARDOZO, que após terem inquirido a autora 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, 27 de Agosto de 2025.

Assinatura Eletrônica
27/08/2025 17:24:36.0
MAURICIO MENDONÇA CARDOZO
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
28/08/2025 10:07:19.0
ISABEL CRISTINA JASINSKI
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
31/08/2025 18:45:11.0
HENRIQUE PROVINZANO AMARAL
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA)

Assinatura Eletrônica
27/08/2025 17:47:12.0
JANICE INÊS NOGARI
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTORA EM LETRAS



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

ATA Nº1363

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTORA EM LETRAS

No dia vinte e sete de agosto de dois mil e vinte e cinco às 09:00 horas, na sala Sala virtual Meet, Banca remota, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de tese da doutoranda **PATRÍCIA VASCONCELOS CAVALCANTI DE MAROTTA**, intitulada: **ARTE A PARTIR DAS MARGENS: TRADUÇÃO COMENTADA DE TI-JEAN AND HIS BROTHERS**,

DE DEREK WALCOTT, sob orientação do Prof. Dr. MAURICIO MENDONÇA CARDOZO. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: MAURICIO MENDONÇA CARDOZO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), ISABEL CRISTINA JASINSKI (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), HENRIQUE PROVINZANO AMARAL (UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA), JANICE INÊS NODARI (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de doutora está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, MAURICIO MENDONÇA CARDOZO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 27 de Agosto de 2025.

Assinatura Eletrônica
27/08/2025 17:24:36.0
MAURICIO MENDONÇA CARDOZO
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
28/08/2025 10:07:19.0
ISABEL CRISTINA JASINSKI
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
31/08/2025 18:45:11.0
HENRIQUE PROVINZANO AMARAL
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA)

Assinatura Eletrônica
27/08/2025 17:47:12.0
JANICE INÊS NODARI
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

A Pedro, Pietro e Filippo, minhas eternas estrelas-guia e fontes de inspiração para seguir adiante, sempre em busca de novos horizontes.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo, pela paciência incansável e generosidade sem medida, que tanto me inspiraram e apoiaram nesta jornada.

Aos membros da banca, Profa. Dra. Isabel Jasinski, Profa. Dra. Janice Inês Nodari e Prof. Dr. Henrique Provinzano Amaral, pelas imprescindíveis contribuições que possibilitaram concluir esta tese.

A todos os professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná com quem tive a honra de cursar.

A Matteo Campagnoli, pela generosidade de compartilhar comigo suas próprias aventuras e desventuras na tradução de Derek Walcott. E à Cris Bachmann, por sempre compreender o incompreensível da minha escrita.

We should join hands and minds to make the art, practice, and theories of translation help in creating a community of free and equal languages and cultures whose fruits and achievements we shall all share equally, as our commonwealth of the spirit.

(Ngũgĩ wa Thiong'o, 2012)

RESUMO

O vasto conjunto das obras de Derek Walcott (1930–2017), dramaturgo, poeta, pintor e ensaísta de Santa Lúcia, permanece em grande parte desconhecido e pouco traduzido no Brasil. Walcott foi um influente intelectual caribenho, cujos escritos foram muitas vezes forjados em um idioma no qual as variações do inglês (língua imposta pela metrópole colonial) e o *créole* não eram formas isoladas, mas elementos integradores do diversificado patrimônio cultural da região. Em sua dramaturgia, ele introduziu uma nova maneira de nomear o familiar, com base na apropriação desse inglês metropolitano e na sua reutilização como elemento de um discurso caribenho distinto. *Ti-Jean and His Brothers*, peça de teatro escrita em 1958, exemplifica esse encontro de línguas e culturas. Nessa obra, servindo-se de elementos de mitologia, de simbolismo e de comentários sociais, o autor reinterpreta um conto popular como modo de discutir as feridas infligidas pelo sistema colonial, a arte e a história na formação da identidade cultural da região, sem deixar de reconhecer a memória herdada. Walcott subverte parte da tradição cultural britânica em sua reinvenção imaginativa sobre a periferia. A tese que aqui apresento consiste no estudo crítico e na tradução comentada dessa peça para o português do Brasil, realizada a partir de um diálogo com determinados conceitos dos estudos culturais pós-coloniais, bem como a partir da leitura do pensamento crítico-teórico de uma série de autores (ASHCROFT *et al.*, 2002, 2003, 2012; BRATHWAITE, 1974, 1984, 1985; GILROY, 2012; GLISSANT, 1976, 1989, 1997, 2005, 2014) que são cruciais para a definição de meu modo de ler e entender a obra de Walcott.

Palavras-chave: Derek Walcott. Teatro. Pós-colonialismo. Tradução. Identidades Culturais.

ABSTRACT

The vast body of work by Derek Walcott (1930-2017), a playwright, poet, painter, and essayist from Saint Lucia, remains largely unknown and little translated in Brazil. Walcott was an influential Caribbean intellectual whose writings were often crafted in a language that integrated variations of English (a language imposed by the colonial metropolis) and Creole, reflecting the diverse cultural heritage of the region. In his dramaturgy, Walcott introduced a new approach to familiar themes, utilizing the appropriation of metropolitan English and its repurposing as a component of a distinct Caribbean discourse. *Ti-Jean and His Brothers*, a play written in 1958, exemplifies this convergence of languages and cultures. Through elements of mythology, symbolism, and social commentary, Walcott reinterprets a folk tale to explore the wounds inflicted by the colonial system on the formation of the region's cultural identity, while acknowledging inherited memory. Walcott subverts elements of the British cultural tradition in his imaginative reinvention of the periphery. The thesis presented here consists of a critical study and an annotated translation of this play into Brazilian Portuguese, undertaken through a dialogue with certain concepts from postcolonial cultural studies, as well as through an engagement with the critical-theoretical thought of a series of authors (ASHCROFT *et al.*, 2002, 2003, 2012,; BRATHWAITE, 1974, 1984, 1985; GILROY, 2012; GLISSANT, 1976, 1989, 1997, 2005, 2014), who are crucial for defining our approach to reading and interpreting Walcott's work.

Key words: Derek Walcott. Theatre. Post-colonialism. Translation. Cultural Identities.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 DEREK WALCOTT: VIDA E OBRA DE UM SER CARIBENHO	21
2.1 HELENA DAS ÍNDIAS OCIDENTAIS: UM OLHAR SOBRE SANTA LÚCIA	22
2.2 MARCAÇÕES BIOGRÁFICAS	25
2.3 DRAMATURGIA WALCOTTIANA	28
3 DRAMATURGIA EM MÚLTIPLAS VOZES	36
3.1 SER CARIBENHO: PENSANDO AS PLURALIDADES	36
3.2 <i>TI-JEAN AND HIS BROTHERS</i>	53
4 TRADUÇÃO A PARTIR DAS MARGENS	61
4.1 PROJETO TRADUTÓRIO	62
4.2 QUESTÕES DE TRADUÇÃO DA PEÇA <i>TI-JEAN AND HIS BROTHERS</i>	73
4.3 TRADUÇÃO COMENTADA: <i>ZEZINHO-DO-POVO E SEUS IRMÃOS</i>	95
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
REFERÊNCIAS	176
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	183
ANEXO I – CRONOLOGIA DA VIDA E DA OBRA	187
ANEXO II - ENTREVISTA COM MATTEO CAMPAGNOLI	190

1 INTRODUÇÃO¹

We began again, with the vigor of a curiosity that gave the old names life, that charged an old language, from the depth of suffering, with awe.

(Derek Walcott, *What the Twilight Says*)

A presente tese de doutorado é fruto do meu interesse acadêmico em aprofundar o estudo iniciado no mestrado sobre o fazer e o pensar da tradução, tendo agora por objeto a peça de teatro *Ti-Jean and His Brothers* (WALCOTT, 1970), escrita em 1958, selecionada dentre a vasta obra de Derek Walcott (1930–2017), dramaturgo, poeta, artista plástico e pensador caribenho da Ilha de Santa Lúcia. Meu interesse por Derek Walcott começou faz muitos anos, durante uma temporada em que estava radicada na Nova Zelândia. Sou economista de formação e, há tempos, cultivo o hábito de ler a revista *The Economist* com alguma frequência. Foi em uma dessas edições que me deparei com uma nota sobre o lançamento de um dos livros de Walcott.² Ao lê-la, minha atenção foi imediatamente cativada pela descrição de sua poesia e pelo impacto de seu trabalho para o pensamento cultural caribenho. Movida por essa curiosidade, em uma visita a uma pequena livraria em Wellington, cidade na qual residia, encontrei um de seus livros: *White Egrets*. Após a leitura, meu interesse pelo autor apenas aumentou, e passei a buscar outras obras de Walcott. A partir de então, Derek Walcott tornou-se parte integrante da minha vida como leitora.

Durante a realização do mestrado em literatura pude aprofundar meu interesse por Walcott. Minha dissertação, intitulada *Relendo as heranças identitárias em uma tradução: Omeros, de Derek Walcott* (MAROTTA, 2021), foi dedicada à tradução para o português brasileiro de excertos de sua obra *Omeros* (WALCOTT, 1994), destacando a presença do *créole* e da diversidade linguística como elementos centrais da *créolization* e da identidade caribenha, explorando a reinvenção da tradição épica e a decolonização cultural na obra do autor.

Para esta tese de doutorado, decidi retomar o trabalho com Walcott, mas, desta vez, optei por explorar uma de suas peças teatrais. Essa escolha foi norteadada pelo desejo de investigar outras manifestações artísticas do autor, especialmente aquelas que refletem

¹Algumas passagens desta Introdução e dos capítulos seguintes retomam, em síntese, aspectos da discussão que propus anteriormente em minha dissertação (MAROTTA, 2021), reelaborados, aqui, no horizonte da discussão do objeto específico desta tese.

²*The Economist* tem uma seção dedicada a lançamentos editoriais e literatura.

diretamente seu engajamento em decolonizar as artes no Caribe. Como nos indica Edward Baugh, um dos mais destacados críticos do trabalho de Derek Walcott, suas peças teatrais refletem aspectos marcantes da sociedade local e conquistaram maior receptividade entre o público caribenho do que sua obra poética, por incorporarem a linguagem popular, o humor satírico e, também, narrativas carregadas de afeto (BAUGH, 2006). A obra teatral de Walcott, profundamente influenciada por questões de identidade, história e cultura caribenha, representa uma dimensão crucial de seu projeto artístico e intelectual. Ao debruçar-me sobre essa peça, pretendi não apenas ampliar minha compreensão de sua contribuição literária, mas também explorar de que maneira seu teatro, como forma de expressão, poderia ser um veículo para a decolonização cultural e artística na região.

Nesta tese, portanto, procuro contribuir para os estudos literários e culturais ao desenvolver uma tradução dessa obra teatral de Walcott, destacando sua relevância no contexto mais amplo da decolonização das artes no Caribe. Ao fazer isso, espero não apenas honrar o legado de Walcott, mas também oferecer novas perspectivas sobre como sua dramaturgia pode inspirar e informar discussões contemporâneas sobre identidade, cultura e tradução no mundo pós-colonial. Para tanto, centro o trabalho na tradução comentada da referida peça, ao tempo que dialogo com determinados elementos representativos dos estudos culturais pós-coloniais, em busca da reinvenção da tradição ao traduzir *Ti-Jean and His Brothers* (WALCOTT, 1970), uma reinterpretação de um conto popular à luz de componentes da mitologia, do simbolismo e de comentários sociais, que, somados, constroem uma ponte com certas questões identitário-culturais do mundo caribenho de expressão anglófona.

Escritor prolífico, ao longo de sua vida Walcott publicou mais de 20 volumes de poesia, 26 peças de teatro,³ além de ter escrito vários ensaios, artigos e resenhas sobre temas diversos. Em suas obras, as questões pós-coloniais são aspectos fundamentais e estão visíveis em ensaios, peças de teatro e poemas. Como o próprio Walcott indicaria em diversos desses trabalhos, sua crença estava depositada na possibilidade de desenvolvimento de uma identidade múltipla, regional e autônoma, fundada na compreensão de um sentido de um ser caribenho, de uma *Caribbeannes*, produzida a partir do processo de apropriação da língua da ex-metrópole e da tradição cultural de viés colonial, para sua releitura por meio de uma perspectiva caribenha (WALCOTT, 1998).

³Algumas fontes, como *Britannica* e *Encyclopedia.com*, indicam ao redor de 30, mas incluindo neste total suas peças para rádio ou antologias que reúnem várias peças.

Como indicam vários de seus críticos – *vide* Edward Baugh (2006), Patricia Ismond (2001), Paul Breslin (2005), Robert D. Hamner (1997), William Baer (1996), entre outros –, Walcott entendia haver uma oportunidade para desenvolver a arte como releitura superadora da história oficial, tendo em vista a dolorosa memória colonial da sua região de origem, o Caribe Ocidental.

Essa memória desoladora, intrinsecamente ligada à formação das identidades individuais e coletivas, funcionaria como elemento vivo e dinâmico nos processos que moldam o imaginário cultural caribenho (CANDAU, 2011). Nesse contexto, a dramaturgia se configura como uma forma de resistência discursiva, inserida em um movimento ativo de desafio ao colonialismo.

Ao articular a reescrita dos clássicos, a valorização de elementos da tradição oral e a incorporação de histórias e línguas diversas que conformam o Caribe, o teatro se torna um instrumento fundamental na constituição de identidades e na luta contra o legado do colonizador. Assim, a dramaturgia assume também um papel simbólico de fortaleza: um meio de reabrir passagens entre línguas e culturas, sem reduzi-las a operações formais ou normativas.

Esses críticos apontam, também, para a recorrência, no trabalho de Walcott, da recriação da língua da ex-metrópole britânica como procedimento poético, com o intuito de imprimir-lhe uma voz própria. Por meio da apropriação da tradição do centro pela periferia, seus trabalhos buscavam a criação de significados específicos, oriundos da tensão entre a formação colonial e as possibilidades de uma nova concepção cultural para a região, a partir do encontro dos rastros das diversas heranças culturais caribenhas.

A utilização do inglês como um instrumento de sua arte não significou jamais para Walcott o abandono da sua condição de caribenho, mas sim o exercício do que percebia ser seu direito adquirido: o de usar uma língua que entendia como sua, na posição de colonizado (e, depois, de ex-colonizado). Derek Walcott comentaria a respeito dessa escrita desenvolvida inicialmente em inglês, fruto da educação recebida (em inglês e inglesa), em uma entrevista de 1977:

Não foi um problema para mim sentir que, como estava escrevendo em inglês, estava em sintonia com o crescimento da língua. Eu era contemporâneo de qualquer um que escrevesse em inglês em qualquer lugar do mundo. O mais importante, no entanto – e ainda estou trabalhando nisso –, era encontrar uma voz que não fosse modulada por influências. Sem desenvolver um sotaque inglês na fala, o importante era manter a maior proximidade possível de uma inflexão que fosse a das Índias Ocidentais [...].⁴ (WALCOTT *apud* BAER, 1996, p. 53).

⁴Salvo indicação específica, as traduções apresentadas ao longo do trabalho são de minha autoria e responsabilidade. No original: “[i]t was no problem for me to feel that since I was writing in English, I was in

Como apontam Robert Hamner (1997) e Catherine Douillet (2014), apesar da base inicial de seus trabalhos poder ser considerada eurocentrista pelo uso do inglês padrão, Walcott não rejeitava suas raízes caribenhas, e com o tempo suas obras adquiriram um sentido mais amplo, fundado numa visão do pós-colonialismo contada de dentro para fora, fugindo dos estereótipos associados à região, à sua história. A escrita de Walcott apresenta, então, um processo discursivo que se apropria da língua do colonizador e a toma como sua, porém sem esquecer-se do peso do apagamento cultural sofrido (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2002). Ao mesmo tempo em que se apropria dessa língua, Derek Walcott também a ab-roga, ao rejeitar a marginalização e o aprisionamento culturais impostos pelo sistema colonial.

Segundo Walcott (1998b), uma identidade cultural caribenha traria consigo os traços dos ancestrais, firmemente enraizados no conceito de criação de uma tradição caribenha, a fim de conformar um sentimento identitário-cultural para o Novo Mundo. O sociólogo jamaicano Stuart Hall, contemporâneo de Walcott, faria uma apreciação similar, ao afirmar que as questões de identidade se referem à representação de uma invenção da tradição por meio de exercícios de memória seletiva, envolvendo narrativas que as culturas elaboram sobre sua própria identidade e origem (HALL, 2006 p. 54).

No caso do Caribe, o questionamento identitário seria um aspecto fundamental no desenvolvimento da geração de intelectuais contemporâneos de Walcott, entre eles Édouard Glissant, Stuart Hall, Edward Kamau Brathwaite e Wilson Harris, pois esses intelectuais se confrontaram com um cenário histórico marcado por uma concepção preponderante de *nação* e *Estado nacional* na qual a articulação desse processo de construção identitária se revelava como uma necessidade, considerando-se a complexidade das questões enfrentadas pelo Caribe na época. Assim, a região, composta por um mosaico linguístico, fruto dos diversos grupos étnicos ali encontrados, se percebia como um “emaranhado sociocultural desprovido de um mito fundador, a partir do qual um povo adquire o sentido de pertença a um determinado território” (PINTO; BERNARDES, 2019, p. 648), sobretudo pelos processos históricos do sistema colonial.

Essa inquietude com relação à identidade, numa região formada por estados estabelecidos de acordo com as fragmentações geopolíticas coloniais, sem uma clara concepção de *nação* tal como entendida naquele momento histórico, levou vários desses

tune with the growth of the language. I was a contemporary of anyone writing in English anywhere in the world. What is more important; however – and I’m still working on this – was to find a voice that was not inflected by influences. One didn’t develop an English accent in speech: one kept as close as possible to an inflection that was West Indian [...].”

intelectuais a procurarem reler os rastros das heranças culturais na relação das diversas línguas faladas no Caribe. Essa reconcepção das línguas múltiplas, como instrumento de construção de uma ideia de nação presente no contexto com o qual se deparavam esses intelectuais caribenhos, inspirou vários escritores, como Edward Kamau Brathwaite e o próprio Derek Walcott, a adotarem um multilinguismo⁵ na escrita, no qual os idiomas chamados nacionais conviviam no mesmo *locus* com os diversos *créoles*, numa *créolization* cultural, marca dessa identidade múltipla e mosaica. A obra *Ti-Jean and His Brothers*, peça de teatro escrita por Walcott nos anos 1950, é exemplar desse tipo de estratégia de construção escrita, como veremos nesta tese.

No que tange à minha escolha da obra, especificamente, está relacionada ao entendimento dessa peça como chave para a incorporação da memória coletiva no discurso caribenho. A história de *Ti-Jean and His Brothers* traz os rastros das diversas heranças culturais da região e provoca a imaginação, ao resgatar histórias passadas e agregar condicionantes sociais. *Ti-Jean...* aborda o encontro de etnias, por meio da apresentação de uma tradição artística relida sob a perspectiva caribenha.

Essa perspectiva caribenha, inspirada na oralidade, forma mais antiga de literatura, foi reinventada por escritores como Walcott e Brathwaite. Esses autores, profundamente conscientes do valor dos recursos orais nativos, os integraram em suas obras, contribuindo para a construção de uma identidade cultural com voz local. Tal apropriação da tradição oral não apenas preservou a herança cultural da região, mas também a transformou em expressão literária (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2003). Assim sendo, vemos como a concepção de *Ti-Jean...* leva em consideração os condicionantes da visão de Walcott com respeito aos aspectos conformadores de um processo de construção identitário-cultural no âmbito do Caribe.

Ti-Jean and His Brothers fora escrita por Walcott durante uma estadia de cinco dias em Nova York, em 1958, em sua primeira visita àquela cidade. Sua inspiração teria sido fruto de um misto de terror provocado por essa metrópole e uma nostalgia intensa pela simplicidade de Santa Lúcia (HAMNER, 1997). Segundo vários críticos (*vide* Edward Baugh, Paul Breslin, Patricia Ismond, entre outros), *Ti-Jean and His Brothers* é considerada a obra mais “caribenha” de Walcott, criada sob a pressão da solidão e do exílio repentinos.

⁵Destaco que em obras de acadêmicos caribenhos de língua inglesa, como, por exemplo, Edward Baugh e Edward Kamau Brathwaite, entre outros, conceitos como os de *poliglotismo* e *multilinguismo* não necessariamente são empregados da mesma maneira como podem ser vistos nas interpretações apresentadas por intelectuais caribenhos de língua francesa, notadamente Édouard Glissant.

Essa obra teatral narra a história de três irmãos – Gros Jean, Mi-Jean e Ti-Jean – que são confrontados pelo Diabo em uma luta por suas almas. Ambientada numa ilha não identificada do Caribe, a peça aborda temas como colonização, opressão e busca pela liberdade. Escrita como uma fábula alegórica, pode ser lida como uma jornada espiritual. Baseia-se em contos folclóricos, herdados da cultura oral dos diversos povos que compõem a sociedade caribenha. A esses contos populares, Derek Walcott agrega uma estrutura narrativa multilíngue com falas em inglês padrão e dialetal (oralidade) e em *créole* de base francesa, resultando em uma construção linguística que une essas diversas culturas e figuras para buscar compreender o impacto das feridas do passado colonial. A estrutura da obra integra, também, elementos de *performance* que apresentam tanto características de um estilo peculiar de teatro de rua de Santa Lúcia, conhecido como “peça do diabo”, como o de um tipo de baile de máscaras tradicionalmente natalino.

Derek Walcott nos lega, assim, uma obra singular, marcada pelas cosmovisões caribenhas e pelo fenômeno multidimensional da decolonialidade. Sua dramaturgia poética reverbera categorias como linguagem, paisagem e memória, repotencializando imaginários com alcances e significâncias decoloniais (CARVALHO, 2024). Evitando a outrificação e a coisificação de seus personagens, em *Ti-Jean...* Walcott utiliza os efeitos da experiência histórica traumática para ressignificá-la por meio de uma releitura do identitário do Caribe, promovendo um exercício de relativização das concepções coloniais de identidades fixas e desenvolvendo uma escrita poética que celebra o Ser múltiplo.

No que diz respeito ao desenvolvimento desta tese, conforme já destacado em minha dissertação de mestrado (MAROTTA, 2021), a principal dificuldade encontrada foi, mais uma vez, o acesso não apenas aos textos críticos sobre Derek Walcott ou à obra do próprio autor, mas também a outros projetos de tradução tanto da peça escolhida como de suas demais obras. Durante a pesquisa, encontrei traduções apenas para o italiano e o francês, mas nenhuma em outros idiomas. Além disso, até onde se sabe, nunca houve uma tradução para o português, seja europeu ou brasileiro, de qualquer peça de Walcott.

Consegui adquirir a tradução para o francês – *Ti-Jean et ses frères*, tradução de Paol Keineg, publicada pela Editions Circé (WALCOTT, 1997) –, a qual li várias vezes com atenção. Entrei em contato com o tradutor, que, a princípio, aceitou conceder-me uma entrevista por escrito. Infelizmente, por questões de saúde do professor Keineg, não foi possível realizá-la, o que é lamentável. Quanto à tradução para o italiano – *Ti-Jean e i suoi fratelli - Sogno sul Monte della Scimmia*, feita por Annuska Palme Sanavio e Fernanda Steele

(WALCOTT, 1993) –, encontra-se fora de catálogo. Entrei em contato com a editora, que, no entanto, não possuía mais informações das tradutoras. Apesar disso, a editora conseguiu conectar-me com Matteo Campagnoli (ver entrevista completa no Anexo II), que traduziu outras obras de Walcott, incluindo uma versão reduzida de *Moon-Child* – uma releitura posterior da história de *Ti-Jean...* – que ele próprio encenou ao lado de Walcott na American Academy em Roma, em 2011.

No que se refere à minha tradução, enfrentei uma série de desafios ao deparar-me com uma peça de teatro com uma construção multilíngue, como era esperado. A estrutura da obra exigiu soluções imaginativas para lidar com trocadilhos, referências culturais e nuances linguísticas que não possuem equivalentes diretos no português do Brasil. A diversidade linguística e cultural do Caribe demanda abordagens sensíveis e cuidadosas, capazes de capturar a constituição multilíngue da peça. Esse processo de tradução envolveu não apenas superar dificuldades técnicas, mas também desenvolver estratégias criativas, adaptações e a incorporação de elementos da cultura brasileira que pudessem transmitir os efeitos e a riqueza da cultura caribenha.

Entendo a tradução como um ato de resignificação da obra, que implica desconstruí-la em suas partes essenciais para, em seguida, reconstituí-la em uma nova forma no idioma de chegada. Essa jornada linguística e cultural é complexa e exigiu-me o esforço de captar sutilezas, contextos e significados, em um delicado equilíbrio narrativo. Meu objetivo foi permitir que o leitor experimentasse uma dualidade singular: vislumbrar os padrões de pensamento da cultura caribenha, ouvir os ecos de seus ritmos e cadências, sentir seus gestos e fluxos, mas tudo a partir da experiência de leitura de um texto inscrito num contexto mais geral de língua portuguesa. Na tradução, portanto, busquei construir um espaço de conexão entre duas culturas, sem diluí-las.

Quanto ao objetivo geral que guiou o desenvolvimento desta tese, este teve como foco o estudo crítico e a tradução da peça *Ti-Jean and His Brothers* para o português do Brasil, a partir de um diálogo com conceitos dos estudos culturais pós-coloniais. Minha pesquisa se norteou por alguns questionamentos a respeito da apropriação da língua inglesa como um movimento decolonial no texto dramático, pensando os recursos empregados por Derek Walcott em sua escrita. Além disso, trouxe para análise a questão da oratura, na recuperação da oralidade lado a lado com os recursos da literatura canônica e do teatro clássico. Ao indagar-me sobre a contribuição dessa escrita para a formação de uma identidade cultural plural, dotada

de marcas distintivas na busca pelo lugar de fala do sujeito pós-colonial, busquei compreender como Walcott articula esses elementos em sua obra.

Quanto à fortuna crítica, esta demonstra que Walcott é uma figura central para refletir sobre a dramaturgia pelas lentes da teoria pós-colonial. Autores como Baugh (2006), Breslin (2001), Hamner (1997) e King (1995) destacam sua habilidade em articular uma estética que ressignifica a herança colonial, enquanto estudiosos como Ismond (2001) enfatizam a importância de sua obra para a compreensão da identidade caribenha. A bibliografia consultada, que inclui obras de Ashcroft, Brathwaite, Glissant, entre outros, oferece um panorama teórico que nos permite analisar a complexidade linguística, cultural e histórica presente na obra de Walcott, destacando sua relevância para os estudos pós-coloniais e a tradução literária.

No que concerne às pesquisas de mestrado e doutorado sobre Derek Walcott no Brasil, constatei uma produção ainda limitada, conforme atestam os registros do catálogo de teses e dissertações da Capes. Até o momento da escrita desta tese, identifiquei nove trabalhos, incluindo minha própria dissertação de mestrado. Desse *corpus*, sete estudos se concentram na análise de *Omeros*, único livro de Walcott traduzido ao português do Brasil (todos esses trabalhos foram consultados durante o desenvolvimento da pesquisa para elaboração da dissertação de mestrado); um deles se dedica a *White Egrets* (WALCOTT, 2010) (obra igualmente examinada durante a elaboração do projeto de mestrado, sendo este o penúltimo livro publicado por Walcott); e outro aborda a obra poética de Walcott em diálogo com Édouard Glissant (também lido por mim).

Ampliando o escopo da investigação para os acervos de diversas universidades públicas e privadas no Brasil, pude localizar uma tese de doutorado adicional, centrada na obra teatral *The Odyssey* (1993), de Walcott. Embora esse estudo explore aspectos da dramaturgia walcottiana, não se detém sobre questões tradutórias.

Diante desse panorama, reafirmamos a originalidade da presente pesquisa como – até onde foi possível apurar – o primeiro trabalho acadêmico no Brasil a dedicar-se à tradução de uma peça teatral de Derek Walcott, preenchendo assim uma lacuna nos estudos walcottianos no País.

Com relação à estrutura da tese, esta conta com três capítulos, além desta “Introdução”, das “Considerações Finais”, das “Referências” e dos “Anexos”. No primeiro capítulo (Parte 2), intitulado “Derek Walcott: vida e obra de um ser caribenho”, ofereço um panorama da vida e da trajetória artística de Derek Walcott, destacando os eventos que

marcaram sua biografia e as escolhas temáticas que pautaram suas obras. Nessa seção, apresento também uma contextualização de seu vasto trabalho como dramaturgo, identificando elementos provocativos e as formas como esses elementos moldaram sua escrita, considerando as complexidades identitárias e culturais da região.

O segundo capítulo (Parte 3), nomeado “Dramaturgia em múltiplas vozes”, começa explorando o significado de ser caribenho na obra de Walcott, dialogando com as influências mais marcantes em sua visão sobre as questões pós-coloniais e situando sua dramaturgia no contexto das discussões sobre a formação identitário-cultural. Em seguida, apresento a obra *Ti-Jean and His Brothers*, destacando aspectos centrais como a construção das personagens, as referências ao universo cultural caribenho, bem como as questões mobilizadoras que permeiam o pensamento de Walcott, entre elas a apropriação da língua inglesa e a busca por uma identidade decolonial, superadora dos traumas históricos.

No terceiro capítulo (Parte 4), sob o título “Tradução a partir das margens”, atrelo as questões da tradução às noções de pós-colonialismo e decolonialidade, de modo a localizar a produção de Derek Walcott no que tange à tradução de textos que carregam marcas culturais e linguísticas específicas. Minha tradução de *Ti-Jean and His Brothers* requereu um esforço de abordagem imaginativa para garantir que os jogos de palavras, as referências culturais e as nuances linguísticas pudessem ser compreendidos pelo leitor brasileiro. Assim sendo, meu gesto tradutório buscou recriar esses elementos textuais e pensar as referências culturais de forma a ganharem expressão em nosso idioma. Fecho o capítulo com a apresentação de minha tradução comentada, acompanhada (lado a lado) do texto da obra original.

Por fim, nas “Considerações Finais”, procurei amalgamar o todo exposto ao longo da tese, retomando as inquietações que deram origem à pesquisa e recobrando os mais relevantes tópicos discutidos. Retomo, em síntese, os principais desafios enfrentados durante o processo de tradução e análise, assim como aponto as possíveis contribuições deste trabalho para os estudos pós-coloniais e a tradução literária.

No que diz respeito aos Anexos, o “Anexo I” oferece uma cronologia dos principais eventos que marcaram a vida e a obra de Walcott. O “Anexo II”, por sua vez, traz a entrevista com Matteo Campagnoli, que colaborou com Walcott na encenação de *Moon-Child*. Acredito que esses materiais complementares, por oferecerem perspectivas adicionais sobre a obra e seu contexto cultural, constituam uma contribuição importante também para pesquisas futuras sobre a obra de Walcott.

2 DEREK WALCOTT: VIDA E OBRA DE UM SER CARIBENHO

In time, the slave surrendered to amnesia. That amnesia is the true history of the New World.

(Derek Walcott, *What the Twilight Says: Essays*)

Derek Alton Walcott nasceu em Castries, Santa Lúcia, em 23 de janeiro de 1930, e faleceu em 17 de março de 2017 nesta mesma cidade. Poeta, dramaturgo, artista plástico e teórico dos estudos culturais pós-coloniais, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1992. Sua obra soma 24 livros de poesia – incluindo *Omeros*, seu poema épico e objeto de minha dissertação de mestrado (MAROTTA, 2021) –, 26 peças de teatro, oito livros sobre tópicos variados, centenas de artigos para *The Trinidad Guardian* e *The Trinidad Evening News*, além da criação de duas companhias de teatro: Trinidad Theater Workshop (1959) e Boston Playwrights' Theater (1981).

O trabalho de Walcott reflete sua herança étnica (seus pais eram ambos descendentes de europeus e africanos) e o relacionamento de sua família com o cenário cultural e educacional de Castries, capital da Ilha de Santa Lúcia, no Caribe. Seu pai, falecido quando Walcott tinha apenas um ano de idade, foi um intelectual e pintor destacado localmente, e sua mãe, uma reconhecida educadora.

Seguindo os passos de seu pai, a investida artística de Walcott começaria pelas artes plásticas, e seu mentor seria Harold Simmons, amigo de sua família e distinguido artista caribenho, que se tornou fonte de influência na obra walcottiana. Embora não tenha continuado a pintar profissionalmente, essa forma de expressão artística ficou plasmada na plasticidade e nas descrições de paisagens presentes em várias de suas peças de teatro e em muitos de seus poemas (BAUGH, 2006).

Vale destacar, também, o impacto da história e da geografia da região caribenha na vida e na obra de Walcott. O Caribe, composto por um conjunto de ilhas culturalmente dispersas, esteve sob o jugo de um grupo de potências europeias durante o chamado Período Colonial, marcado pela divisão política dessas ilhas e pela alienação das etnias não europeias que ali viviam (à força ou não), e que se caracterizou pela anulação das histórias dessas etnias.

A imposição violenta da cultura e da língua do centro colonial sobre a periferia é um tema recorrente na obra de Derek Walcott (KING, 2000). Os diversos conceitos que marcaram o pensamento pós-colonial, cujo marco temporal se situa no período posterior às independências nacionais, ganham relevância em suas obras, ao destacar, em suas narrativas,

os movimentos de formação identitária e cultural que emergem nesse contexto. Tanto a dramaturgia quanto a poesia walcottiana refletem sobre a possibilidade de decolonizar mentalidades e de reconfigurar as formas de apropriação das heranças culturais, transformando-as em elementos de resistência e reconstrução de identidades autônomas.

Walcott é visto por vários de seus estudiosos (como Edward Baugh, Patricia Ismond e Robert Hamner, entre outros) como um exemplo da tentativa de um artista caribenho de restaurar os componentes de sua identidade fragmentada por meio da dramaturgia. Ao ler suas peças de teatro, podemos observar a linguagem e a história, a literatura e a vida coexistindo em um palimpsesto de termos e conceitos que se combinam de novas maneiras e produzem definições originais e abertas. Walcott buscava alcançar uma mistura entre a formalidade da tradição inglesa e a oralidade do Caribe, proporcionando um sentido de história e identidade coletiva à região.

Ao longo de minha pesquisa, percebi que, para Derek Walcott, definir-se como artista caribenho era delinear uma visão de mundo e localizar-se nesse mundo. Em sua dramaturgia, incluindo a obra *Ti-Jean and His Brothers*, que é objeto de tradução desta tese, a preocupação com o legado da história do Caribe, os efeitos dos deslocamentos, o desafio da fragmentação e da diversidade cultural, assim como os fatores de classe, étnicos e idiomáticos são entendidos como determinantes identitários e artísticos. Nesse contexto, o teatro foi fundamental para a ideia de Walcott de uma estética caribenha, pois poderia atrair todas as pessoas, independentemente das oportunidades educacionais, sem excluir ninguém.

2.1 A HELENA DAS ÍNDIAS OCIDENTAIS⁶: UM OLHAR SOBRE SANTA LÚCIA

Esta seção apresenta uma síntese da trajetória histórica de Santa Lúcia, com o objetivo de reconstituir o cenário sociocultural que serviu como pano de fundo para a formação de Derek Walcott. Busco compreender como as particularidades do desenvolvimento colonial da Ilha,

⁶Ressalto, aqui, o uso da nomenclatura “Índias Ocidentais” (“West Indies”, em inglês) que pode ser encontrada no *corpus* da produção intelectual caribenha de língua inglesa. Embora reconheça a dissonância que tal escolha classificatória pode provocar no leitor do ponto de vista do pensamento decolonial, dada sua ligação histórica com imaginários coloniais, optei por mantê-la ao longo desta tese, pois entendo que reflete o peso simbólico e institucional que a nomenclatura adquiriu na região, ao designar não apenas uma de suas principais instituições acadêmicas, a West Indies University, espaço universitário compartilhado por um grupo de países caribenhos, como também nome da equipe regional de críquete, um dos esportes mais populares na área, e que, como apontamos nesta tese, servem de elementos-chave para pensar um eu/nós comum.

suas contradições sociais e seu mosaico cultural influenciaram a constituição da obra walcottiana e sua abordagem das questões que marcam sua produção artística e intelectual.

A região do Caribe, desde o início do processo de colonização no século XVI, destaca-se por sua multietnicidade e complexidade histórica. No século XX, com a independência e o pós-independência, os estados caribenhos anglófonos buscaram consolidar-se como nações, enfrentando o desafio de construir identidades nacionais inclusivas em um contexto marcado por profundos vínculos sociais e econômicos com suas ex-metrópoles. Esse processo exigia a criação de um modelo de nacionalismo cívico que considerasse as diversas heranças étnico-culturais compartilhadas, distanciando-se do clássico modelo europeu de pátria, que associa a identidade nacional a uma região específica de nascimento. A construção de uma identidade cultural plural tornou-se, portanto, essencial para a formação dos estados-nações caribenhos (DOYLE; PAMPLONA, 2006).

Santa Lúcia, uma ilha de 43 quilômetros de comprimento e 23 quilômetros de largura, localizada a 39 quilômetros ao sul da Martinica e a 34 quilômetros a nordeste de São Vicente, exemplifica essa trajetória histórica e cultural. Antes da chegada dos europeus, a Ilha foi habitada por duas culturas indígenas: os Aruaques, que chegaram por volta de 200 E.C. e a chamaram de “Iouanalao” (“onde há iguanas”) ou “Hewanorra” (“ilha das iguanas”); e os Caribes, que dominaram a região a partir do século VIII, expulsando grande parte dos Aruaques. A chegada dos europeus no século XVI, embora cercada de ambiguidades históricas, marcou o início de uma nova era. Cristóvão Colombo teria avistado a Ilha em 1502, mas foi só no século XVII que os europeus estabeleceram uma presença permanente (ST. LUCIA, 2020).

A localização estratégica de Santa Lúcia no Caribe a tornou alvo de disputas entre as potências europeias. A partir de 1605, os britânicos tentaram colonizar a Ilha, mas enfrentaram resistência indígena e doenças tropicais. Em 1660, os franceses fecharam um acordo com os Caribes locais, iniciando a colonização formal. Entre os séculos XVII e XVIII, Santa Lúcia tornou-se um ponto de discórdia entre França e Grã-Bretanha, trocando de mãos 14 vezes e ganhando o apelido de “Helena das Índias Ocidentais”⁷. Em 1814, o Tratado de Paris cedeu a ilha definitivamente ao Reino Unido, iniciando um período prolongado de domínio britânico (THE COMMONWEALTH SECRETARIAT, 2019).

Sob o controle britânico, Santa Lúcia desenvolveu uma economia de sistema de *plantation* baseada na cana-de-açúcar, sustentada pelo trabalho escravizado. A escravidão

⁷Como se pode imaginar, devido a esse histórico de alternância de controle entre britânicos e franceses, essa é uma referência à mítica figura de Helena de Troia, cuja disputa desencadeou a famosa guerra.

africana moldou profundamente a estrutura econômica e social da ilha, deixando um legado de desigualdade e sofrimento (OLIVEIRA, 2021). Com a abolição da escravidão em 1834, a Ilha enfrentou escassez de mão de obra, o que levou à importação de trabalhadores contratados da Índia, da China e demais áreas do Sudeste Asiático e do Pacífico sob o sistema de *indenture*, que implicava o recrutamento dessa mão de obra para trabalhar nas plantações de cana-de-açúcar por meio da assinatura de um contrato de cinco anos, no qual se estabelecia que, teoricamente, esses trabalhadores receberiam um salário pré-acordado, uma pequena parcela de terra e uma passagem de retorno assim que o contrato terminasse. No entanto, a realidade demonstrou ser outra, com esses imigrantes submetidos a condições severas, não muito melhores que a dos escravizados. Porém, isso contribuiu para a diversidade étnica de Santa Lúcia, ao longo da história da Ilha.

No século XX, Santa Lúcia iniciou sua jornada rumo à autogovernança. Em 1958, aderiu à Federação das Índias Ocidentais, uma união política de curta duração entre colônias britânicas. Com a dissolução da Federação em 1962, a Ilha se tornou um estado associado ao Reino Unido, ganhando um pouco mais de controle sobre seus assuntos internos. Em 22 de fevereiro de 1979, Santa Lúcia conquistou sua independência, estabelecendo-se como uma democracia parlamentar dentro da Commonwealth.

Essa história colonial que moldou Santa Lúcia, disputada entre ingleses e franceses, trocando de mãos mais de dez vezes entre os séculos XVII e XIX, gerou, também, uma diferenciação entre a área rural e a urbana. A primeira área viu sua identidade fortemente marcada pela dominação francesa, pela adoção da religião católica e pelo desenvolvimento de um *créole* de base francesa como expressão não apenas oral, mas também escrita. Já na área urbana, a influência britânica seria preponderante, trazendo consigo a língua inglesa, suas referências culturais e religiosas (THE COMMONWEALTH SECRETARIAT, 2020).

A colonização europeia, especialmente a britânica, moldou as sociedades caribenhas através do sistema de *plantation* e da escravidão, impondo uma uniformidade cultural que deslegitimou as línguas locais e a história oral. Fazemos nossas as palavras de George Lamming:

É a brevidade da história das “Índias Ocidentais” e a natureza fragmentária das diferentes culturas que tiveram que se fundir para produzir algo novo; é a absoluta dependência sobre os valores naquela língua de seu colonizador que tem lhe dado uma relação especial com a palavra [...] *colonialismo*. Não é meramente uma definição política; não é meramente o resultado de certos arranjos econômicos. Começou como estes, e se tornou de algum modo mais profundo. Colonialismo é a base e a estrutura da consciência cultural das Índias Ocidentais. Sua relutância em solicitar por uma liberdade política, completa é

devido ao medo de nunca ter que se levantar. Uma cultura Mãe estrangeira ou ausente sempre embalou seu julgamento. Além disso, a liberdade do medo físico criou um estado de complacência na consciência das Antilhas. (LAMMING, 1960 *apud* OLIVEIRA, 2021, p. 54).

Devido à sua história, Santa Lúcia é exemplo de terreno fértil para a aplicação de conceitos dos estudos pós-coloniais, destacando temas como deslocamento, *créolization* e transformação linguística. O “imaginário oceânico” (GILROY, 2012), ligado à memória da Passagem do Meio (*Middle Passage*)⁸ e à geografia da região, seria uma característica central para a psique literária caribenha e a formação de Derek Walcott.

2.2 MARCAÇÕES BIOGRÁFICAS

Nesta seção, apresentamos um breve panorama da biografia de Derek Walcott, ressaltando determinados eventos e aspectos que encontram desdobramentos importantes em sua obra. Como indicado anteriormente, a influência da história e da geografia de Santa Lúcia e o entorno familiar foram significativos na formação artística de Derek Walcott, o que é informado pelo ele próprio em diversos momentos:

Desde a infância, lembro-me de minha mãe, que era professora, recitando muito em casa. Lembro-me de encontrar desenhos que meu pai havia feito, poemas que ele havia escrito, aquarelas penduradas em nossa sala de estar – suas aquarelas originais – e uma série fantástica de livros: muito Dickens, Scott, muita poesia. Havia também uma vitrola antiga com muitos discos clássicos. Minha família sempre teve esse interesse pelas artes. Vindo de uma minoria metodista em uma ilha católica francesa, também nos sentíamos um pouco sitiados.⁹ (HAMNER, 1997, p. 65).

Esse fato de pertencer a uma família de protestantes metodistas numa ilha caribenha cuja maior parte da população seguia o catolicismo modelaria de forma considerável suas experiências e vivências e seria tema de várias entrevistas dadas por Walcott:

Os amigos de minha mãe, aqueles que haviam sobrevivido a meu pai, haviam sido membros de um grupo de teatro amador, algum clube cultural que havia encenado Shakespeare e dado concertos musicais, quando meu pai era seu “espírito inspirador”.

⁸A Passagem do Meio refere-se ao tráfico transatlântico de escravizados (séculos XVI–XIX), em que africanos eram transportados à força em navios negreiros, em condições brutais, da África para as Américas.

⁹No original: “I remember from very early childhood my mother, who was a teacher, reciting a lot around the house. I remember coming across drawings that my father had done, poems that he had written, watercolors that were hanging in our living room – his original watercolors – and a terrific series of books: a lot of Dickens, Scott, quite a lot of poetry. There was also an old victrola with a lot of classical records. And so my family always had this interest in the arts. Coming from a Methodist minority in a French Catholic island, we also felt a little beleaguered.”

A existência deles, já que a maioria era de uma minoria religiosa, anglicana, metodista ou católica não praticante, tinha uma fragilidade defensiva e condenada naquele clima nebuloso e tacinho. Talvez por isso acreditassem nas “melhores coisas da vida” com uma intensidade desafiadora, que os aproximava uns dos outros.¹⁰ (BLOOM, 2003, p. 156).

Em termos de expressões artísticas, além da iniciação nas artes plásticas, a poesia sempre ocupou um lugar relevante em sua vida, tendo já aos 14 anos publicado seu primeiro poema num jornal local. Quatro anos depois, seria impresso seu primeiro livro de poemas, intitulado *Twenty-Five Poems*¹¹, e no ano seguinte, *Epitaph for the Young*¹².

O êxito editorial, porém, chegou em 1962, com a publicação de *In a Green Night: Poems 1948-1960*¹³. Tal como aconteceria em vários de seus livros posteriores, nessas primeiras obras já se faziam presentes, com mais intensidade ou menos, as questões da história colonial e pós-colonial de Santa Lúcia, assim como as línguas múltiplas, o poder, a geografia e a natureza caribenha, recorrentes ao longo de seu trabalho.

O envolvimento de Derek Walcott com a dramaturgia foi uma constante no decorrer de sua vida, tendo começado nos anos de 1950, quando fundou, com seu irmão gêmeo (Roderick Walcott), a companhia de teatro St. Lucia Arts Guild. Em 1953, Walcott se mudou para Port of Spain, e em Trinidad e Tobago encontrou seu lugar no círculo artístico boêmio, mergulhando num ambicioso projeto para criar um ambiente teatral numa terra que buscava sua identidade. O empenho para criar uma cena teatral completa no Caribe não foi pequeno e envolvia questões práticas, como encontrar um prédio para a companhia, atores, cenógrafos, figurinistas, técnicos de iluminação, escrever peças, desenvolver um estilo caribenho de atuação, fazer turnês dentro e fora do Caribe, além da tarefa não menor de formar um público para as peças e de envolver os jornais e os críticos. O pano de fundo para tal empreendimento era a busca pela decolonização das artes locais e pelas definições plurais de uma identidade caribenha (BRESLIN, 2001).

Depois de mudar-se para Port Spain, Walcott recebeu financiamento da Fundação Rockefeller para estudar teatro em Nova York (1957). Lá, entrou em contato com os movimentos teatrais de vanguarda, com o trabalho de Bertolt Brecht e com o cinema e o teatro

¹⁰No original: “My mother’s friends, those who had survived my father, had been members of an amateur dramatic group, some cultural club which had performed Shakespeare and given musical concerts, when my father was their ‘moving spirit.’

Their existence, since most of them were from a religious minority, Anglican, Methodist, or lapsed Catholic, had a defensive, doomed frailty in that steamy, narrow-minded climate. Perhaps because of this they believed in ‘the better things of life’ with a defiant intensity, which drew them closely together.”

¹¹Walcott, D. **25 Poems**. Port of Spain, Trinidad: Guardian Commercial Printery, 1948.

¹²Walcott, D. **Epitaph for the Young**: XII Cantos. Bridgetown: Barbados Advocate, 1949.

¹³Walcott, D. **In a Green Night**: Poems 1948–1960. London: Cape, 1962.

japonês (Nô). Enquanto estava em Nova York, Walcott também conheceu José Quintero (originário do Panamá e um dos fundadores do Circle in the Square), um dos diretores mais importantes na cena teatral nova-iorquina dos anos de 1950, e com ele aprendeu técnicas de atuação.

Ao voltar para Trinidad, Walcott reuniu um grupo de atores no Little Carib Theatre, com a ideia de criar uma companhia liderada por um diretor e dramaturgo, como o Berlin Ensemble, de Brecht, e com isso poder desenvolver um novo conceito de teatro *para e nas* chamadas Índias Ocidentais, na crença de que, como expressado pelo próprio Walcott, “criava-se não apenas uma obra, mas um teatro, e não apenas um teatro, mas o contexto que o torna possível”¹⁴ (WALCOTT, 1998, p. 6).

Em 1958, os irmãos Walcott tiveram peças selecionadas para representar Santa Lúcia nas festividades que comemoravam a formação da então Federação do Caribe (BLOOM, 2003), projeto político que buscou unificar a região, mas que não logrou seu objetivo, e foi abandonado, como assinalado anteriormente. Curiosamente, essas obras tiveram suas encenações proibidas pela Igreja Católica: *The Sea at Dauphin*, de Derek, fora considerada antirreligiosa, e *Banjo Man*, de Roderick, imoral. Devido a isso, a St. Lucia Arts Guild se retiraria do festival.

Walcott cresceu sob o jugo do colonialismo e foi membro de uma geração movida pelo desejo de construir uma identidade cultural *para e das* Índias Ocidentais, com expectativa de conquista de independência e federação. Vários pensadores caribenhos dessa geração, entre eles Edward Kamau Brathwaite, Édouard Glissant, além do próprio Derek Walcott, foram marcados por essas circunstâncias e, em seus escritos, assinalavam que um futuro processo de independência, apesar de muito desejado, também corria o risco de gerar alienação dos diversos valores culturais nessa região tão dispersa, devido a uma condição de apagamento de seus laços identitários.

Esses pensadores vislumbraram o perigo do surgimento da farsa do nacionalismo – gérmen de crises institucionais no Caribe –, que acabaria se instalando, caso não se pudesse transpor as barreiras das separações impostas pelo sistema colonial e pensar um Caribe coletivo e múltiplo. Como ressalta Paul Breslin, Walcott e seus contemporâneos caribenhos almejavam criar “experiências e linguagens características das Índias Ocidentais. [E a]s primeiras peças

¹⁴No original: “one was creating not merely a play but a theatre, and not merely a theatre but its environment”.

de Walcott, especialmente *Henri Christophe* (1949) e *The Sea at Dauphin* (1954), fizeram importantes contribuições para essa busca”¹⁵ (BRESLIN, 2001, p. 4).

Ainda com Roderick, em 1959 criaram o Trinidad Theater Workshop, que na década de 1970 fez turnês pelo Caribe, pelos EUA e pelo Canadá. Em 1981, Walcott também fundaria o Boston Playwrights’ Theater¹⁶ (grupo teatral que segue atuando até hoje), enquanto lecionava na Universidade de Boston.

Outro momento marcante para a construção da obra de Walcott dar-se-ia nos anos de 1960, período em que uma série de escritores caribenhos que ficaram reconhecidos internacionalmente emigrariam para a metrópole, abandonando o Caribe¹⁷ em busca de um melhor mercado para suas publicações. Samuel Selvon, V. S. Naipaul e Wilson Harris são apenas alguns dos que decidiram deixar a região, enquanto Walcott optaria por permanecer no Caribe por mais vinte anos (RENAUX, 1992).

Apesar de ter permanecido na região, Walcott adquiriu uma reputação internacional que colaborou para reforçar a estatura da literatura das Índias Ocidentais. O escritor ascendeu à proeminência internacional como resultado da sua capacidade de assimilar e expressar os elementos díspares de um meio social diverso, aproveitando os fragmentos identitário-culturais disponíveis para demonstrar que algo novo pode surgir das cinzas imperiais (HAMNER, 1997).

Em 1992, Walcott seria agraciado com o Nobel de Literatura. Seu trabalho foi descrito pelo Comitê do Prêmio como “[...] uma obra poética de grande luminosidade, apoiada numa visão histórica, resultado de um comprometimento multicultural” (NOBEL PRIZE, 1992).¹⁸

Cabe destacar ainda que o autor também lecionou nas universidades de Columbia, Yale, Rutgers e Essex. Tendo estudado e trabalhado na Jamaica, em Trinidad e Tobago e nos Estados Unidos, voltaria a Santa Lúcia, onde faleceu no dia 17 de março de 2017.

2.3 DRAMATURGIA WALCOTTIANA

Ao longo de minha pesquisa, percebi que a crítica internacional costuma dedicar mais atenção à poesia do que à dramaturgia de Walcott. Embora globalmente reconhecido por sua

¹⁵No original: “[...] characteristically West Indian experience and language. Walcott’s own early plays, especially *Henri Christophe* (1949) and *The Sea at Dauphin* (1954), made important contributions to that quest.”

¹⁶Boston Playwrights’ Theater não apenas segue atuando, como também conta com uma página web com sua programação: <http://www.bostonplaywrights.org/>.

¹⁷Destaco que a referência que faço aqui é ao Caribe anglófono, e não ao francófono.

¹⁸No original: “[...] a poetic oeuvre of great luminosity, sustained by a historical vision, the outcome of a multicultural commitment.”

poesia, o próprio Derek Walcott lamentava a escassa atenção crítica dedicada às suas peças teatrais. Edward Baugh ressalta, no entanto, que as peças teatrais tiveram maior aceitação pelo público no Caribe por levarem ao palco a sociedade local, com o humor satírico, às vezes raivoso e quase obsceno, além de narrativas ternas e amorosas (BAUGH, 2006). Numa entrevista dada a Edward Hirsh, em 1986, Walcott explicitava seu sentimento com respeito à sua dramaturgia:

Para mim, escrever uma peça de teatro era ainda mais empolgante do que trabalhar nos poemas, porque era um esforço comunitário, as pessoas se reuniam e tentavam descobrir coisas. Quando ganhei uma bolsa de estudos para ir para os Estados Unidos em 1958, eu queria ter, assim como o Actors Studio, um lugar no qual os atores das Índias Ocidentais, sem pertencer a nenhuma companhia, pudessem se reunir e tentar descobrir coisas simples, como, por exemplo, de que modo falar como nós mesmos sem sermos afetados ou incoerentes, de que maneira tratar o dialeto de forma tão respeitosa como se estivéssemos fazendo Shakespeare ou Chekhov, e qual era a nossa própria psicologia interior como indivíduos, em um povo, como parte de um povo. [...] Eu não tinha a intenção de formar uma companhia. Naquela época, o que eu queria era que os atores viessem e comesçassem a trabalhar juntos.¹⁹ (HIRSCH, 1986 *apud* HAMNER, 1997, p. 76).

A ideia de uma dramaturgia local criada a partir do esforço comunitário é corroborada por atores que trabalharam com Walcott, como Laurence Goldstraw, membro do Trinidad Theatre Workshop por dez anos (1972-1982) e que, a pedido de Robert Hamner, escreveu suas memórias sobre essa época, coletadas num artigo publicado por Hamner em seu livro *Critical Perspectives on Derek Walcott* (HAMNER, 1997, p. 272-277).

Goldstraw expressa sua admiração pela direção de Derek Walcott, destacando sua abordagem imprevisível, minuciosa e paciente, e menciona um hábito irritante de Walcott que se tornaria uma piada entre os atores de Trinidad Theatre Workshop: depois de trabalharem por muito tempo em uma cena curta, ou mesmo em apenas algumas falas, Walcott expressava sua satisfação dizendo: “Isso é ótimo!... Vamos fazer isso de novo!”²⁰ (HAMNER, 1997, p. 275).

Nessas breves memórias, Goldstraw destaca a habilidade de Walcott em criar efeitos visuais impressionantes, possivelmente por sua experiência como artista plástico. Apesar

¹⁹No original: “For me writing a play was even more exciting than working on poems, because it was a communal effort, people getting together and trying to find things. When I won a fellowship to go to America in 1958, I wanted to have, much as the Actors Studio did, a place where West Indian actors, without belonging to any company, could just come together and try to find out simple things such as how to talk like ourselves without being affected or without being incoherent, how to treat dialect as respectfully as if we were doing Shakespeare or Chekhov, and what was our own inner psychology as individuals, in a people, as part of a people. [...] I had no intention of forming a company. At that time, as I wanted to do was to have the actors come and begin to work together.”

²⁰No original: “That’s great!... Let’s do it again!”

das dificuldades financeiras, indica que o ambiente era geralmente feliz, com boa camaradagem entre os membros, e que trabalhar com Walcott podia ser desafiador, por ele exigir o melhor de cada um, mas que o dramaturgo tratava todos de forma igual e imparcial. Tomamos aqui as palavras de Goldstraw para resumir a experiência de pertencimento ao Trinidad Theatre Workshop:

A menos que a peça já estivesse ensaiada, as primeiras sessões tinham que ser realizadas em qualquer lugar que estivesse disponível, onde quer que Derek pudesse encontrar um local – de preferência um que não exigisse o pagamento de aluguel, pois os recursos eram sempre um pouco escassos. Escolas, salões de igreja e até mesmo museus locais eram todos utilizados. [...] Todos nós tínhamos empregos regulares e [alguns membros do grupo] eram donas de casa ocupadas, com filhos e lares para administrar. Quando o ensaio começava a sério, nossas vidas domésticas eram colocadas em “espera”. [...] antes das primeiras apresentações [...] durante semanas, ensaiávamos quase todas as noites, das 18h30 às vezes até meia-noite, além de todo o dia de sábado ou domingo (ocasionalmente, sábado e domingo!). Naquela época, não havia cadeiras ou assentos de qualquer tipo no Little Carib Theatre. Foram alugadas cadeiras e construídas arquibancadas para as apresentações, e também não havia camarins [...]. Mas não houve motins e, na verdade, estávamos todos preparados (e aceitamos) essas condições porque sabíamos que fazíamos parte de algo artisticamente empolgante e recompensador – finalmente. (HAMNER, 1997, p. 273).²¹

Como indicam seus principais críticos (Robert Hamner, Edward Baugh, Patricia Ismond, Paula Burnett, entre outros), em várias de suas peças Walcott mesclava formas da tradição clássica europeia com estilos vernaculares das Índias Ocidentais derivados da África, trazendo os registros da vida caribenha, com o uso do *créole* de base francesa na releitura do folclore da região.

Na década de 1950, Walcott escreveu uma série de peças em versos, incluindo *Henri Christophe*²² (1949) (que narra um episódio da história do Caribe usando a dicção e o enredo da tragédia jacobina), *The Sea at Dauphin* (1954) e *Ione* (1957), que misturavam influências

²¹No original: “Unless a play was some way into rehearsal, the early sessions had to be held wherever was available to us, wherever Derek could find a venue – preferably one that did not require paying rent, as funds were always somewhat scarce. Schools, church halls and even local museums were all utilized. [...] We all either had regular jobs, or were busy housewives with children and households to run. Once rehearsal started in earnest, our domestic lives were put on ‘hold’. [...] prior to the first performances [...] for weeks we would rehearse almost every night, from 6:30 p.m. sometimes up to midnight, plus all day Saturday or Sunday (occasionally, Saturday and Sunday!) At this time there were no chairs or seating of any kind in the Little Carib Theatre. Chairs were hired and bleachers constructed for performances, there were no dressing rooms either [...]. But there were no mutinies, and in fact we were all prepared (and did) accept these conditions because we knew that we were part of something artistically exciting and rewarding – eventually.”

²²*Henry Christophe, The Haitian Earth e Drums and Colours* fazem parte também da coletânea *The Haitian Trilogy*. WALCOTT, D. *The Haitian Trilogy*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 2002.

do dramaturgo e poeta irlandês J. M. Synge e do drama grego, com uma nova ênfase na língua e nos costumes das Índias Ocidentais (BURNETT, 2003).

Entre fins dos anos 1950 e fins dos anos 1960, Walcott escreveu *Ti-Jean and his Brothers* (1958) e *Dream on Monkey Mountain* (1967),²³ obras nas quais a oralidade do povo comum das Índias Ocidentais era elevada ao patamar de idioma da dramaturgia. Na coletânea de ensaios intitulada *What the Twilight Says*, Walcott expressou sua expectativa em relação ao registro linguístico dessas obras como “uma linguagem que fosse além da mímica, [...] uma linguagem que finalmente se estabelecesse em seu próprio modo de inflexão e que começasse a criar uma cultura oral, de cantos, piadas, canções folclóricas e fábulas” (WALCOTT, 1998, p. 17).²⁴

Segundo a crítica especializada – vide, por exemplo, Edward Hirsch (1995), Edward Baugh (2006) e Patricia Ismond (2001), entre outros –, *Dream on Monkey Mountain* foi um dos primeiros grandes êxitos teatrais de Walcott. Ao construir uma fantasia camponesa de rejeição ao mundo branco, Walcott reivindica uma herança africana, fazendo uso eficaz da oralidade local, mas também satirizando o idioma burocrático do colonialismo. Nessa peça, Walcott já trabalha os registros idiomáticos como um caminho para a identidade cultural.

Na década de 1970, sua dramaturgia passaria a discutir, também, a questão da identidade caribenha com ênfase na dimensão política, retratada por meio da experimentação com diferentes gêneros teatrais. Walcott testaria sua sorte com dois musicais, em colaboração com Galt MacDermot, compositor, pianista e escritor de teatro musical canadense-estadounidense: *The Joker of Seville* (1974), uma adaptação em *créole* de *El bulador de Sevilla*, de Tirso de Molina, e *O Babylon!* (1976), um retrato dos rastafáris da Jamaica na época da visita de Haile Selassie I²⁵, em 1966, que usa a música, o *reggae*, como meio de explorar a identidade das Índias Ocidentais.

O musical *O Babylon!* marcou o fim da associação de Walcott com o Trinidad Theatre Workshop e o início de um novo período de sua escrita dramática, destacado por peças como *Remembrance* (1977), obra que retrata um diretor de escola que perde o filho mais velho no

²³As obras *Ti-Jean and His Brothers*, *The Sea at Dauphin*, *Malcochon*, or *The Six in the Rain* e *Dream on Monkey Mountain* estão reunidas na coletânea *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*. WALCOTT, D. *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1970.

²⁴No original: “a language that went beyond mimicry [...]. one which finally settled on its own mode of inflection, and which begins to create an oral culture, of chants, jokes, folk-songs, and fables.”

²⁵Haile Selassie I foi imperador da Etiópia de 1930 a 1974, conhecido por modernizar o país, liderar resistência contra a invasão italiana (1935–1941), fundar a Organização da Unidade Africana em 1963 e ser visto por rastafáris como a encarnação de Jah, o “Leão Conquistador da tribo de Judá”. (Disponível em: <http://www.dw.com/pt-002/haile-selassie-o-le%C3%A3o-et%C3%ADope-da-judeia/a-44385084>.)

levante Black Power de 1970 e que continua angustiado por um compromisso político que não consegue entender, e *Pantomime* (1978), uma comédia que aborda a questão étnica ao reler a história de Crusoé, na qual os papéis são invertidos: Jackson, o empregado negro de um hotel, o interpreta, enquanto seu empregador branco será Friday.²⁶

Nessas peças podemos perceber a visão de Walcott de um teatro caribenho como uma construção abarcadora, na qual a tradição clássica teatral se encontra com as raízes das Índias Ocidentais. A incorporação do registro oral dá vazão à criatividade espontânea, contrastando com a tradição literária textual (BURNETT, 2003).

O mito e a história andam de mãos dadas nas obras dramáticas de Walcott. Sua visão de uma estética caribenha se aproxima do conceito de teatro épico de Brecht, como indicado pelo próprio Derek Walcott em diversas ocasiões, mas com um desenvolvimento pessoal e particularmente caribenho das ideias brechtianas. Em algumas de suas obras, como *Ti-Jean and His Brothers* e *Drums and Colours*, Walcott apresenta uma abordagem brechtiana, mas se mostra menos interessado nos aspectos psicológicos dos seus personagens como indivíduos, e mais na interação destes com a sociedade caribenha. Como assinalado por Paula Burnett: “Walcott, como Brecht, acredita no poder transformador da arte, mas, ao contrário de Brecht, considera esse poder essencialmente metafísico”²⁷ (BURNETT, 2003, p. 153).

Em sua obra teatral, Walcott enfatiza a representação de situações elementares e a importância dos fatores naturais como forças dentro da sua dramaturgia, muitas vezes superando a relevância dos próprios personagens. Dessa maneira, como aponta William Baer (BAER, 1996), Derek Walcott busca capturar as tensões e ambiguidades da vida nas Índias Ocidentais, sem cair em regionalismos, valorizando a tradição dos contadores de histórias do Caribe e considerando suas peças como grandes poemas apresentados ao público, como forma de enfrentamento da crise de identidade que assolou sua geração de escritores caribenhos.

Outro tema caro à dramaturgia de Derek Walcott é a ideia do herói caribenho, que enfrenta os terrores coloniais e pós-coloniais. Em *Henri Christophe: A Chronicle in Seven Scenes* (escrita quando Walcott tinha apenas 19 anos), *Drums and Colours* e *The Haitian Earth* (1984), esse herói está relacionado diretamente com a Revolução Haitiana²⁸. No caso de *Drums*

²⁶Para uma detalhada análise das encenações das peças de teatro de Derek Walcott, vide KING (1995).

²⁷No original: “Walcott, like Brecht, believes in the transformative power of art, but unlike Brecht he regards that power as essentially metaphysical.”

²⁸Podemos observar a influência da Revolução Haitiana na imaginação literária do Caribe, apontando outros retratos literários escritos, como a peça *La tragédie du Roi Christophe* (1963), de Aimé Césaire; o romance *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier; e a peça *Monsieur Toussaint* (1961), de Édouard Glissant, (BAUGH, 2006).

and Colours, a obra foi escrita para marcar a inauguração da efêmera Federação das Índias Ocidentais e pensada para ser apresentada como uma *performance* popular.

O foco de Walcott nas pessoas comuns assumiu uma posição central em suas obras dramáticas. Seu objetivo era criar um drama que elevasse cada indivíduo a um *status* de importância, tão digno quanto qualquer herói imortalizado na história. Três peças são muito representativas dos esforços de Walcott para concretizar seu conceito de “herói do povo”: *The Sea at Dauphin*, encenada pela primeira vez em 1954; e *Ione* e *Ti-Jean and His Brothers*, ambas estreadas em 1958 (BAUGH, 2006).

No caso da peça *Malcochon*, Edward Baugh indica a forte influência do filme *Rashomon*^{29,30}, de Akira Kurosawa, de 1950. A peça começa com o narrador anunciando que está prestes a contar a história do assassinato de Regis, um fazendeiro branco, por “Chantal, o bruto”, quando Chantal aparentemente foi pego roubando madeira da propriedade de Regis (BAUGH, 2006). E outra obra que trata do legado colonial é *Franklin* (1973), peça naturalista que não apresenta as características de peças anteriores (estilização, música e dança), centrando a narrativa no homem branco das colônias no final do Império.

Fecho este breve panorama da dramaturgia de Derek Walcott com esta observação, que considero paradigmática, sobre *Dream on Monkey Mountain*, obra dramática sobre a humanidade e a personalidade do homem caribenho: como define Edward Baugh, essa obra aborda a psicose colonial negra, com seu “foco definido pelas epígrafes dos dois atos da peça, ambas citações do ‘Prólogo’ de Jean-Paul Sartre para *The Wretched of the Earth* (*Les Damnés de la Terre*), de Frantz Fanon”³¹ (BAUGH, 2006, p. 83).

Podemos perceber, assim, que Walcott entendia o teatro como um produto cultural, moldado por forças históricas, com uma energia transformadora e emancipatória, que teria o potencial de ser um meio para afirmar essa identidade cultural (SARKAR, 2023). Mergulhando em todos os aspectos da produção teatral, Derek Walcott procurou fazer com que suas peças abordassem os legados traumáticos da escravidão transatlântica (*The Middle Passage*), do sistema de *indenture* e do colonialismo, negociando os rastros culturais entrelaçados. Para isso,

²⁹Vale mencionar que este filme de Kurosawa, por sua vez, é baseado num conto do escritor japonês Ryūnosuke Akutagawa (1892-1927).

³⁰*Rashomon* tem sua trama centrada no julgamento de um assassinato e estupro cometidos na floresta, contados sob diferentes versões, entre elas a do bandido, a da esposa e a do espírito do marido, Samurai, morto. O filme desafia a ideia de uma verdade objetiva, usando essa estrutura para explorar a complexidade da natureza humana. *Rashomon* é considerado revolucionário por sua narrativa não linear e por inaugurar o chamado “efeito Rashomon”, influenciando profundamente o cinema mundial e o debate sobre memória, verdade e percepção.

³¹No original: “[...] focus is set by the epigraphs to the play’s two acts, both being quotations from Sartre’s ‘Prologue’ to Frantz Fanon’s *The Wretched of the Earth*.”

imaginou um teatro capaz de encenar essa pluralidade caribenha, e em seu ensaio seminal *What the Twilight Says: An Overture* (WALCOTT, 1998), lamentou que ao teatro não lhe fosse dado seu devido lugar de significância cultural, apesar de ser um meio propício para selar rupturas culturais.

Walcott acreditava que o teatro poderia ser um instrumento de união no Caribe e um promotor de uma coesão para além de divisões étnicas, transcendendo as rígidas dicotomias do “eu” e do “outro”. Fazendo minhas as palavras de Nirjhar Sarkar, gostaria de destacar o seguinte:

Uma vez que as localizações das culturas caribenhas são numerosas e amplas, não pode haver uma forma cultural única e abrangente. Quando as colônias caribenhas estavam na iminência da decolonização, as esferas públicas culturais se viram com a necessidade de se mobilizarem para recuperar as vozes indígenas. E o teatro poderia integrar múltiplas expressões culturais populares no Caribe e, por meio dessa polinização cruzada, tornar-se mais igualitário. Walcott sabia que a nova dramaturgia implicaria a presença de atores, produtores, *designers* e público locais. O seu público seria uma combinação de elite e massa comum.³² (SARKAR, 2023, p. XIV).

Derek Walcott, assim como Edward Kamau Brathwaite e outros pensadores de sua geração, questionou a possibilidade de abraçar o ser caribenho, e para isso a dramaturgia caribenha oferecia um meio de contestar essas representações ocidentais e quebrar as amarras eurocêntricas. Walcott buscou inspiração em uma estética local para moldar o teatro como meio cultural de justaposição de múltiplas heranças identitárias, forjado em uma linguagem que “ia além da mímica”³³ (WALCOTT, 1998, p. 16) e inventava novos nomes, pois, segundo o próprio Walcott, o que era preciso era recomeçar “com o vigor de uma curiosidade que dava vida aos nomes antigos, que carregava de espanto uma língua antiga, do fundo do sofrimento, com admiração”³⁴ (WALCOTT, 1998, p. 10).

Walcott liderou esse movimento teatral caribenho, reimaginando identidades coletivas e acreditando que a dramaturgia caribenha serviria como meio de transformação para romper com as representações identitárias impostas pelo colonialismo, criando um teatro polifônico que articulava uma identidade reimaginada, como visto em peças como *Ti-Jean and His*

³²No original: “Since the loci of the Caribbean cultures are numerous and widespread, there can be no single overarching cultural form. When the Caribbean colonies were on the brink of decolonisation, the cultural public spheres were found in need of mobilization to recover the indigenous voices. And theatre could integrate manifold cultural expressions popular in the Caribbean and, through this cross-pollination, become more egalitarian. Walcott knew well that new drama will entail local presence and community of actors, producer, designer, and audience. And its audience will be a combination of the elite and the common mass”.

³³No original: “[...] that went beyond mimicry”.

³⁴No original: “[...] with the vigour of a curiosity that gave the old names life, that charged an old language, from the depth of suffering, with awe.”

Brothers, nas quais figuras não tradicionalmente heroicas superam séculos de servidão com dignidade (SARKAR, 2023). Seguindo a tradição de Édouard Glissant, seu amigo pessoal e contemporâneo, Walcott entendia o teatro como um meio de expressão de uma identidade coletiva que responderia ao legado colonial entrelaçando os diversos rastros das identidades culturais conformadoras da sociedade caribenha, abrindo novas possibilidades para o sentimento de pertencimento no Caribe.

Ao criar uma nova linguagem que combina a informalidade do registro cotidiano com a profundidade poética, Walcott contribuiu para o teatro caribenho. Sua abordagem teatral reflete a experiência colonial da região e busca dar voz às pessoas comuns, ao herói do povo. A originalidade de suas escolhas artísticas se nota especialmente no contexto de uma comunidade pequena e fragmentada, com pouco acesso ao teatro formal. A dramaturgia de Walcott permanece como uma força de reivindicação cultural. Como apontado pelo poeta irlandês, e também Nobel de Literatura, Seamus Haney, ao referir-se à obra de Walcott:

[E]le fez pelo Caribe o que Synge³⁵ fez pela Irlanda: encontrou uma linguagem tecida a partir do dialeto e da literatura, que não é nem simplória nem condescendente, um idioma singular que evoluiu a partir das divisões e obsessões herdadas de um homem, um idioma que permite a uma vida antiga exultar em si mesma e, ao mesmo tempo, manter o frescor do “novo”³⁶. (HANEY 2003, p. 5).

No capítulo seguinte, intitulado “Dramaturgia em múltiplas vozes”, discuto os pensamentos plurais que compõem o ser caribenho e apresento a obra teatral *Ti-Jean and His Brothers*, destacando seus aspectos mais relevantes. Dividido em duas seções principais, quais sejam: “Ser caribenho: pensando as pluralidades” e “*Ti-Jean and His Brothers*”, o capítulo propõe uma reflexão sobre as referências ao universo cultural caribenho, bem como discute as questões mobilizadoras que permeiam o pensamento de Derek Walcott, tais como a apropriação da língua do colonizador e a busca por essa identidade pós-colonial. Dialogo com as influências mais marcantes em sua visão a respeito das questões pós-coloniais, situando sua dramaturgia no contexto das discussões sobre pluralidade cultural, essencial para compreender a complexidade e a riqueza de sua obra.

³⁵John Millington Synge foi um importante dramaturgo e poeta irlandês, conhecido por retratar com realismo e linguagem autêntica a vida rural da Irlanda.

³⁶No original: “I imagine he has done for the Caribbean what Synge did for Ireland, found a language woven out of dialect and literature, neither folksy nor condescending, a singular idiom evolved out of one man’s inherited divisions and obsessions, an idiom which allows an older life to exult in itself and yet at the same time keeps the cool of ‘the new’”.

3 DRAMATURGIA EM MÚLTIPLAS VOZES

The power to narrate, or to block other narratives from forming and emerging, is very important to culture and imperialism and constitutes one of the main connections between them.

(Edward Said, *Culture and Imperialism*)

O presente trabalho partiu de uma extensa (mas não exaustiva) pesquisa sobre a vida e a obra de Derek Walcott, visando estabelecer uma compreensão particular de sua cosmovisão e dos fatores que influenciaram a concepção da peça teatral selecionada. Nesta seção, começo por analisar alguns dos conceitos que pautam minha reflexão sobre o pensar walcottiano. Em seguida, apresento a obra selecionada: *Ti-Jean and His Brothers*, explicando sua estrutura dramática, seus temas centrais, seus personagens e suas técnicas narrativas.

Para ler criticamente *Ti-Jean and His Brothers*, trago à reflexão conceitos dos estudos culturais pós-coloniais que norteiam a obra e o pensamento de Walcott e da intelectualidade caribenha da sua geração, que integra pensadores como Edward Kamau Brathwaite, Edward Baugh, Édouard Glissant, entre tantos outros que estiveram no centro do debate sobre as questões identitário-culturais. A análise desenvolvida aqui propiciará elementos para o pensar de minha abordagem tradutória, que explorarei no próximo capítulo.

3.1 SER CARIBENHO: PENSANDO AS PLURALIDADES

How does all the power from foreign languages just somehow accrue to English? This is not accident; this is a deliberate exploitation of foreign culture and foreign resources. [...]. It is the business of colonialism.

(R. F. Kuang, *Babel*)

Nesta seção, destaco algumas questões que são apontadas pelos principais críticos de Derek Walcott como constantes na sua vasta obra, tais como o desejo de (re)nomear o espaço caribenho, de (re)significá-lo como forma de romper com as marcas deixadas pelo passado colonial, mas sem eliminá-las, resgatando diversos elementos fundadores em suas obras para abordar temas como história, identidade, multiculturalismo e deslocamento.

O passado colonial, escravocrata e agrário-exportador, somado às consequências do processo político de independência e seus impactos socioeconômicos, que marcaram o Caribe,

seria determinante para a formação intelectual de Derek Walcott. No caso particular da área controlada pela Grã-Bretanha, a política colonial alegava que sua tarefa era a de construir estados-nações em seus territórios, para afiançar-lhes um futuro estável depois da independência, que, na percepção britânica, deveria ser obtida num futuro longínquo.

No entanto, sem jamais ter fomentado ou mesmo permitido a formação de estruturas democráticas com a participação popular no processo de tomada de decisões, o que os britânicos deixaram como legado às Índias Ocidentais (e a suas demais colônias espalhadas pelo globo) foi a prática do clientelismo em um sistema de neocolonialismo (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2002). Como reforçado por Basil Davidson, “em todos os campos cruciais da vida, os britânicos cercearam as atividades das instituições dos povos locais e, ao mesmo tempo, roubaram dos colonizados todas as possibilidades e o direito de autodesenvolvimento”³⁷ (DAVIDSON, 1992, p. 72).

A obtenção da independência para as chamadas Índias Ocidentais as obrigou a enfrentar a problemática da construção do sentido de nação. Esses novos estados se depararam com essa perversa herança colonial: as formas de expressão cultural do colonizado tinham sido repudiadas ou mesmo proibidas pelo sistema colonial imposto pelo Império Britânico, a partir da assertiva de que esses povos não possuíam história ou cultura além daquela recebida da ex-metrópole.

A construção histórica dessa noção de superioridade racial e cultural britânica desafiou os artistas e intelectuais do Caribe a forjar uma cultura própria, se quisessem desenvolver o sentido de pertencimento. O fracasso do sonho de independência (obtida apenas em 1979, no caso de Santa Lúcia, como anteriormente indicado) como motor propulsor do desenvolvimento da região foi para Walcott causa de revolta e de desilusão com as elites locais, principalmente com os políticos. Ao refletir sobre essa situação, Patricia Ismond dirá que:

[a]s sociedades caribenhas conquistaram a independência no início dos anos 1960, e suas atuações no enfrentamento dos desafios da nação foram objeto de um exame minucioso durante a década de 1970. A cena que se apresenta é sombria, de falhas críticas e rumos equivocados, em alguns casos de proporções desastrosas. Walcott é tomado totalmente pela raiva e pela aversão social. Sua primeira briga é com os políticos, como os principais infratores na traição da confiança e da responsabilidade da independência. Ele os despreza [...] e [os toma como] culpados de todos os tipos de abusos contra as pessoas pelas quais foram eleitos para servir.³⁸ (ISMOND, 2001, p. 227).

³⁷No original: “[...] in every crucial field of life, the British had frozen the indigenous institutions while at the same time robbed colonized people of every scope and freedom for self-development.”

³⁸No original: “Caribbean societies gained independence in the early 1960s, and their performances in meeting the challenges of nationhood are coming under close scrutiny during the decade of the 1970s. The scene which

Além disso, o fracasso do projeto de criar uma Federação formada pelas ex-colônias britânicas (final de 1961) se transformou em outra ferida aberta para intelectuais como Derek Walcott, que acreditavam na unidade cultural desses territórios dispersos e entendiam “Índias Ocidentais” como uma comunidade imaginada, em busca de sua incorporação política. Basil Davidson explica essa situação nos seguintes termos:

Os que defendiam o federalismo territorial ou seu equivalente, apontando os obstáculos ao progresso vinculados às fronteiras coloniais, foram ignorados ou afastados. Qualquer reorganização tão grande e construtiva das fronteiras nunca poderia adequar-se às potências imperiais, ansiosas ainda por manter seus interesses e influências, como vantagens “neocolonialistas”. Tampouco poderiam atender aos líderes nacionalistas, agora cada vez mais impacientes para colher os frutos do poder, e com plena consciência de que a reorganização interterritorial atrasasse e talvez ameaçasse a obtenção desses frutos.³⁹ (DAVIDSON, 1992, p. 113).

Para além disso, a identidade das Índias Ocidentais tinha que enfrentar o desafio de emergir em face de julgamentos de seus próprios intelectuais e grupos de elite, como V. S. Naipaul, que afirmavam que qualquer identidade desse tipo era vazia, derivada da tentativa desesperada de povos sem cultura de clamarem por uma identidade que não a imposta pelo colonizador, ou seja: a tentativa de um ninguém que se atrevia a ser alguém. Walcott se mostraria contrário a essa posição, como nos indica Paul Breslin, e em muitas de suas obras “Walcott jogou com a ideia do ‘nada’, a ausência imputada de história e tradição, como um espaço aberto para a criação, não como empobrecimento”⁴⁰ (BRESLIN, 2001, p. 2).

Walcott expressava visões opostas às desse grupo quanto ao que poderia ser classificado como identidade cultural e quanto à percepção da história das Índias Ocidentais. A questão histórica, marcada pela difundida análise de James Anthony Froude, historiador britânico do século XIX, em *The English in the West Indies; or The Bow of Ulysses* (1887), seria revisitada por V. S. Naipaul em *Middle Passage* (1962), ao afirmar que: “[a] história é

presents itself is a dismal one, of critical failings and misdirection, in some cases, of disastrous proportions. Walcott is generally provoked to anger and social disgust. His first quarrel is with the politicians, as the main offenders in betraying the trust and responsibility of independence. He heaps scorn and contempt on them [...] guilty of perpetrating all sorts of abuses on the people they were elected to serve”.

³⁹No original: “Those who argued for the territorial federalism or its equivalent, pointing out the obstacles to progress adhering in the colonial frontiers, were ignored or pushed aside. Any such large and constructive reorganization of frontiers could never suit the imperial powers, eager still to retain ‘neocolonialist’ levers of interest and influence. Nor could they suit the nationalist leaders, now increasingly impatient for the fruits of power, and rightly aware that interterritorial reorganization must delay and perhaps threaten their enjoyment of these fruits”.

⁴⁰No original: “Walcott has played on the idea of ‘nothing’, the imputed absence of history and tradition, as an open space for creation rather than impoverishment”.

construída em torno de conquista e criação; e nada foi criado nas Índias Ocidentais”⁴¹ (NAIPAUL, 1962, p. 29 *apud* BAUGH, 2006, p. 8).

Por causa disso, Walcott e Naipaul protagonizaram uma polêmica de dimensão pública, pois o autor de Santa Lúcia não podia aceitar o que considerava um posicionamento reducionista. O conceito de mimetismo, bastante abordado por V. S. Naipaul ao pregar a incapacidade dessas sociedades de gerar movimentos culturais próprios, mas também a percepção das colônias como simples cópias das ex-metrópoles eram posições que Walcott entendia como não apenas redutoras, mas também uma condenação à condição de total falta de originalidade de toda uma região. A esse respeito, Walcott chegou a afirmar que acreditar nessas teorias era como “mover do absurdo antropológico ao lixo pseudofilosófico, para discutir a realidade do nada, o enigma matemático do zero ao infinito. Nada sempre será criado nas Índias Ocidentais, por um longo tempo, porque o que virá disso será algo nunca visto antes”⁴² (WALCOTT, 1974, p. 9).

O “homem mimético” das obras de escritores como V. S. Naipaul exemplifica a tragédia da escravidão e de seu legado. Esse tipo de imitação era o único considerado aceitável pelos colonizadores, dadas as condições desumanizadoras às quais os escravizados foram submetidos. Após a emancipação, essa mímica foi frequentemente encorajada e até celebrada pela classe média das sociedades das Índias Ocidentais, perpetuando um legado de imitação cultural profundamente ligado às estruturas do poder colonial (ASHCROFT, 2013; BRATHWAITE, 1974). Isso é algo que veremos na obra *Ti-Jean...*, na figura do irmão do meio, Mi-Jean, e em seu desespero por imitar um certo tipo social: o pseudointelectual mestiço.

No entanto, essa mímica pode ser entendida não apenas como uma aceitação passiva das normas coloniais, mas também como uma negociação complexa de identidade dentro de um sistema de opressão. A realidade histórico-cultural caribenha reside na tensão contínua da aceitação-rejeição ambivalente, caracterizada por sua pluralidade cultural.

Derek Walcott respondeu a tudo isso por meio de sua arte, enaltecendo o valor da cultura caribenha como fruto da *créolization*, o que o definiu como um autor das Índias Ocidentais. Walcott lutou por uma elaboração identitária-cultural própria, pois para ele esses

⁴¹No original: “History is built around achievement and creation; and nothing was created in the West Indies”.

⁴²No original: “We create nothing, but that is to move from anthropologic absurdity to pseudo-philosophical rubbish, to discuss the reality of nothing, the mathematical conundrum of zero and infinity. Nothing will always be created in the West Indies, for quite long time, because what will come out of there is like nothing one has ever seen before.”

modelos separatistas “desfiguram a realidade mista da cultura do Novo Mundo, reprimindo-a em favor de narrativas simplistas de origem cultural”⁴³ (RAMAZANI, 2003, p. 190).

A colonização britânica deixou sua marca, também, em termos de idioma, por meio de uma política de estado sistemática de imposição de seu inglês (designado *Standard English*) como língua universal e obrigatória nas colônias e da proibição do uso de qualquer poliglotismo, outro instrumento de empobrecimento cultural levado a cabo pelo Império (DAVIDSON, 1992). Essa estratégia, usada dentro da lógica imperial de submissão do colonizado, teria impacto significativo no Caribe e na autopercepção de suas sociedades. Como indicado por Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin:

[u]ma das principais características da opressão imperial é o controle sobre a língua. O sistema educacional imperial instala uma versão “padrão” da língua metropolitana como norma e marginaliza todas as “variantes” como impurezas. [...] A língua torna-se um meio pelo qual uma estrutura hierárquica de poder é perpetuada e o meio através do qual as concepções de “verdade”, “ordem” e “realidade” se estabelecem⁴⁴. (ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 2002, p. 7-8).

Walcott também reagiria a isso, afirmando que sua vida estava marcada pelo multilinguismo: ao lado do inglês padrão, legado pelo colonizador, impunha-se a oralidade do inglês colonial com sua inflexão local, o francês e o *créole* de base francesa, todos parte de sua identidade linguística, apesar de ter crescido e de ter sido educado na tradição do sistema escolar britânico e de ter tentado aprender a arte do verso em inglês da melhor maneira possível (BAER, 1996).

Dentro da lógica colonial, em uma região marcada por populações deslocadas, os processos de independência resultaram em estados pós-coloniais artificialmente estabelecidos, moldados pelos interesses da ex-metrópole britânica. Essa condição de deslocamento desafiou as noções tradicionais de mobilidade, em suas múltiplas formas, e influenciou os processos identitários, redefinindo os espaços culturais como um fenômeno complexo e plural (BERND, 2010).

⁴³No original: “For Walcott, as for other Caribbean writers such as Wilson Harris and Édouard Glissant, tribalist views from either extreme disfigure the mixed reality of New World culture, repressing it in favor of simplistic narratives of cultural origin.”

⁴⁴No original: “One of main features of imperial oppression is control over the language. The imperial education system installs a ‘standard’ version of the metropolitan language as the norm, and marginalizes all ‘variants’ as impurities. [...] Language becomes a medium through which a hierarchical structure of power is perpetuated, and the medium through which conceptions of ‘truth’, ‘order’, and ‘reality’ become established.”

Como consequência, os segmentos intelectuais dessas sociedades se indagariam sobre as possibilidades de formação identitária, de uma concepção de nação – para além da simples conformação de um Estado – que pudesse gerar um sentido de pertencimento, que abarcasse e respondesse à sua complexa agrupação étnica, bem como aos rastros culturais deixados por sua história. Recorro novamente às palavras de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin sobre esse tópico:

Nas Índias Ocidentais [...] os povos indígenas (Caribes e Aruaques) foram praticamente exterminados em um século de invasão europeia. Portanto, toda a população contemporânea sofreu um deslocamento e um “exílio” – da África, da Índia, da China, do “Oriente Médio” e da Europa. A situação das Índias Ocidentais combina todos os efeitos mais violentos e destrutivos do processo de colonização. Como populações de colônias, todos foram deslocados. No entanto, esse deslocamento inclui, para os descendentes de africanos, a violência da escravidão e, para muitos outros (indianos e chineses), o apenas ligeiramente menos violento sucessor “legal” da escravidão: o sistema de trabalho forçado (*indenture*) do século XIX. [Com tudo isso,] enquanto grupos raciais individuais continuam a manter fragmentos de culturas pré-coloniais trazidas de suas sociedades de procedência, apesar de seguirem fazendo parte da complexa realidade da vida contemporânea das Índias Ocidentais, [...] o processo de preservar a continuidade ou de “decolonizar” a cultura é, obviamente, muito mais problemático.⁴⁵ (ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 2002, p. 25).

Na busca pela conformação de uma ideia de nação, os desafios das marcas deixadas pelo sistema colonial na sociedade caribenha se fazem evidentes: sociedades formadas por uma população de deslocados⁴⁶, etnicamente diversificada, obrigada a adotar a língua oficial que lhe fora imposta e submetida à sistemática supressão de suas heranças culturais por meio das políticas imperiais europeias.

No entanto, esses obstáculos não apagam o fato de que as sociedades da região das Índias Ocidentais compartilham certos atributos não vistos em outras ex-colônias. Uma área de estudos literários regional (caribenho), a existência de um time de críquete conjunto (esporte

⁴⁵No original: “In the West Indies [...] the Indigenous people (Caribs and Arawaks) were virtually exterminated within a century of European invasion. So, the entire contemporary population has suffered a displacement and an ‘exile’ – from Africa, India China, the ‘Middle East’, and Europe. The West Indian situation combines all the most violent and destructive effects of the colonizing process. Like the populations of the settler colonies, all West Indians have been displaced. Yet this displacement includes for those of African descent the violence of enslavement, and for many others (Indians and Chinese) the only slightly less violent disruption of slavery’s ‘legal’ successor, the nineteenth-century system of indenture labour. [With all these] whilst individual racial groups continue to maintain fragments of pre-colonial cultures brought from their original societies and whilst these continue to be part of the complex reality of contemporary West Indian life [...] the process of maintaining continuity or of ‘decolonizing’ the culture are much more obviously problematic.”

⁴⁶Por “deslocados”, refiro-me às populações diaspóricas de africanos, asiáticos e europeus que, juntas, constituem a tessitura social e identitário-cultural das sociedades coloniais e pós-coloniais do Caribe colonizado pelos britânicos e, de forma mais ampla, de outros territórios caribenhos influenciados pelo colonialismo europeu.

dos mais populares na região e, por isso mesmo, de relevância como uma chave para pensar um eu/nós comum), e uma universidade compartilhada (The University of the West Indies)⁴⁷ geram um conjunto de referências coletivas, e essas referências possibilitariam o encontro identitário que inspirou Walcott, crítico ferrenho da divisão política. Como o próprio Walcott dirá numa entrevista:

Depois que a sombra do Império Britânico passou por nós no Caribe [...], dividimos o arquipélago em nações, e em cada nação tentamos afirmar características de identidade nacional. Todo mundo sabe que estes são pretextos de poder, se esse poder é visto como político, [no entanto] o que energiza nossa sociedade é a força espiritual da própria formação cultural.⁴⁸ (HAMNER, 1997, p. 51).

No que se refere aos questionamentos que pautaram o pensamento não apenas de Walcott, mas também de vários de seus contemporâneos (como Edward Baugh, Wilson Harris, Édouard Glissant e Edward Brathwaite), situemos agora de forma mais detalhada o contexto no qual suas obras foram desenvolvidas.

As diásporas de africanos, asiáticos e europeus, a ferida aberta pelo sistema colonial, a busca pela identidade cultural e a mestiçagem na condição pós-colonial⁴⁹ se amalgamam numa reflexão sobre a alienação e o exílio em sua própria terra, o que levou esses pensadores a articular os sentimentos de deslocamento, frustração e amargura, e a buscar uma possibilidade de reconciliação para o dilema existencial do ser caribenho (ENWEZOR, 2003).

Como já assinalado nesta tese, os intelectuais e artistas do Caribe atribuíram uma importância significativa aos questionamentos sobre a formação identitária⁵⁰ da região durante o século XX. A questão do mito fundador – ou da ausência de um – permeou o pensamento de escritores como Derek Walcott, na busca por um conceito de identidade que lhes permitisse desenvolver o sentimento de pertencimento. Esses questionamentos são centrais ao debate sobre interseções de memórias e esquecimentos e, conforme observado por diversos críticos

⁴⁷Derek Walcott estudou e lecionou na University of the West Indies, e entrei em contato com a direção da biblioteca da instituição, que gentilmente me orientou na localização de traduções da peça *Ti-Jean and His Brothers*.

⁴⁸No original: “Now that the shadow of the British Empire has passed through and over us in the Caribbean [...] we have broken up the archipelago into nations, and in each nation, we attempt to assert characteristics of the national identity. Everyone knows that these are pretextos of power if such power is seen as political, [however] what energizes our society is the spiritual force of a cultural shaping itself.”

⁴⁹No que tange especificamente à literatura e à dramaturgia anglófona, cabe observar que o conceito de pós-colonialismo engloba países africanos, caribenhos e de outras ex-colônias, a saber: Austrália, Bangladesh, Canadá, Índia, Malásia, Malta, Nova Zelândia, Paquistão, Singapura, e Sri Lanka, além dos países-ilhas do Pacífico. Sua classificação como tal é fruto de seu passado colonial, de seu caráter regional e de sua formação a partir do atrito com as imposições culturais do Império colonial.

⁵⁰Assinalo que o uso do conceito de *identidade* no singular não implica a crença em sua singularidade e inevitabilidade, mas sim reflete a compreensão de que é uma construção em constante fluxo, como defendido por Édouard Glissant (1989) e Robert Clarke (2020).

(como Edward Baugh, Stewart Brown e Patricia Ismond), a geração de Walcott foi fortemente marcada pelo enfrentamento de uma crise de identidade decorrente do passado colonial não resolvido na região.

Começamos pelo próprio conceito de *colonialismo*, que se refere a uma forma específica de exploração cultural que surgiu junto com a expansão europeia (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2013) e cujo legado persiste no âmbito não apenas sociopolítico, mas também cultural. Um exemplo disso pode ser visto no próprio conceito de literatura da Commonwealth, o qual originalmente abrangia obras escritas em inglês provenientes de colônias, ex-colônias e dependências britânicas — incluindo País de Gales, Escócia e Irlanda. A categorização acadêmica da literatura da Commonwealth como tal e o campo distinto dentro dos estudos de língua inglesa começou no início dos anos 1960. Com o tempo, entrelaçou-se com a teoria do discurso colonial, formando a base dos estudos pós-coloniais contemporâneos.

Os estudos pós-coloniais emergem, assim, como campo crítico fundamental para compreender os legados do imperialismo e responder aos desafios das complexas dinâmicas de poder que persistiriam após as independências formais. Como demonstra Edward Said (1990) em *Orientalismo*, o discurso colonial construiu representações essencializadas do “outro” para justificar a dominação imperial. Essa análise é complementada por Gayatri Spivak (1999), que problematiza a impossibilidade de fala desse sujeito subalterno, vítima de uma violência que o reduz a objeto do discurso (CARVALHO, 2024).

A chamada “Santíssima Trindade” da teoria pós-colonial – Edward Said, Gayatri Spivak e Homi Bhabha – oferece ferramentas conceituais fundamentais para entendermos os condicionantes que moldaram o pensamento e a arte de intelectuais como Derek Walcott.

Bhabha (1994) analisa os conceitos de hibridismo e mimese, revelando como a repetição com diferença subverte a autoridade colonial (CRUZ, 2016). Essa abordagem é particularmente relevante para analisar contextos como o do Caribe, no qual os grupos nativos foram exterminados e substituídos por populações de deslocados, criando espaços de fricção cultural e linguística.

Spivak (1999) nos traz, também, o conceito de *catacrese*, ressignificado – originalmente, um termo gramatical que denota usos linguísticos considerados “impróprios” – para descrever um mecanismo crucial de reapropriação cultural no contexto pós-colonial. Em sua análise, a catacrese refere-se ao processo pelo qual os colonizados se apropriam de elementos da cultura imperial, deslocando-os e reinscrevendo-os com novos significados, subvertendo, assim, sua função original. Esse movimento, muito próximo ao que se entende

por apropriação, mas com nuances específicas, revela-se uma ferramenta discursiva poderosa na literatura pós-colonial.

Um exemplo emblemático dessa operação pode ser observado na obra de Derek Walcott, que, ao longo de seus textos, mobiliza a catacrese para ressignificar símbolos e formas herdadas da tradição europeia, reinscrevendo-os dentro de um contexto cultural caribenho. Ao fazer isso, Walcott buscava afirmar a capacidade criativa e transformadora do sujeito colonizado, evidenciando o lugar de fala desse sujeito na reconstrução de identidades e narrativas.

Como destacam Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2002), nesse sentido, a língua colonizadora se torna paradoxalmente instrumento de resistência. Processos de reescrita, apropriação lexical e adaptação gramatical demonstram a resiliência de saberes pré-coloniais. A prática da releitura crítica de textos canônicos, explorando suas lacunas e contradições, emerge como estratégia central de decolonização literária.

Os estudos pós-coloniais revelam-se, dessa maneira, como campo interdisciplinar essencial para desconstruir narrativas hegemônicas e compreender as complexas estratégias de resistência cultural. Ao articular crítica literária, teoria cultural e análise histórica, oferecem ferramentas para repensar as relações de poder no mundo contemporâneo. Como bem assinala Sissy Helff (*apud* ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 2012, p. 188), conceitos como *créolization*, deslocamento, apropriação, entre outros, emergem de contextos históricos particulares, revelando como cada noção carrega consigo as marcas da experiência vivida e da visão de mundo do escritor em questão.

Para Derek Walcott (assim como para vários de seus contemporâneos), a possibilidade de encontrar respostas aos questionamentos impostos pela herança colonial passava por compreender o impacto que esse sistema causou à estrutura cultural da região e por entender os fatores limitantes impostos pelo centro, sobretudo em seu afã de desenvolver um sistema de visão de castas para toda manifestação cultural da periferia e de considerar como inferior qualquer esforço para criar uma identidade cultural, acusando os colonizados de *copiadores*. Sobre essa suposta qualificação, explica Robert Hamner: “quando os impérios fazem isso [copiam], é conhecido como aquisição, e quando é feito pelos colonizados, é conhecido como imitação. A amoralidade disso é absurda” (HAMNER, 1997, p. 62).⁵¹

⁵¹No original: “when the empires does it, it is known as acquisition and when it is done by colonials it is known as imitation. The amorality of that is absurd”.

Na busca por essas respostas, o pós-colonialismo emerge, então, como um campo teórico e crítico que instrumentaliza formas para compreender os impactos duradouros da colonização europeia sobre as sociedades colonizadas, analisando não apenas as estruturas de dominação, mas também as respostas e resistências dessas sociedades. Na obra dramática de Derek Walcott, os questionamentos sobre identidade cultural se configuram como uma poética de criação que se estabelece por meio de uma interlocução entre a expressão artística linguística, as matrizes históricas e os fundamentos do pensamento pós-colonial. Walcott se esforçará por reconstruir essa identidade ao refletir criticamente sobre as heranças do colonialismo e as manifestações culturais caribenhas. Essa abordagem walcottiana possibilita não apenas desvelar os aparatos de dominação cultural, mas também ressignificar a noção de pertencimento identitário no contexto caribenho.

Derek Walcott defendeu o Caribe como formador de culturas, cuja origem tinha que levar em consideração a força do ambiente natural e da topografia como elemento conformador dessa cosmovisão, explicitando esse entendimento num escrito de 1970:

Para mim, há outra coisa estranha nessa ilha de Santa Lúcia: toda a sua topografia é estranha – muito colonial, com montanhas vulcânicas e coisas do gênero –, dando origem a todos os tipos de superstições. Aceitando-as ou não, a terra emanava influências que poderiam ser consideradas superstições populares ou, para o poeta, aceitas como uma possível verdade. Acho que é por isso que muitas de minhas peças continuam sendo ambientadas em Santa Lúcia, porque há um mistério que me acompanha desde a infância e que envolve todo o sentimento da ilha. Tinha, por exemplo, uma montanha coberta de neblina e nuvens baixas à qual chamamos de *La Sorcière*, a bruxa.⁵² (WALCOTT, 1970 *apud* HAMNER, 1997, p. 50).

Com respeito à experiência colonial em si, Walcott, sem negar a crueldade a ela inerente, assinalava que a fusão do suposto formalismo cultural britânico com a exuberância caribenha tinha propiciado uma via cultural e de linguagem local. A inclinação caribenha pela retórica, pelas canções folclóricas trágicas e pelos calipsos autocríticos era a força motriz de uma arte estimulante, na qual o idioma imposto pelo colonizador transformava-se num produtor de expressão condensado com a oralidade e com o folclórico. Para Derek Walcott, era preciso

⁵²No original: “There is another strange thing for me about this island of Saint Lucia; it is whole topography is weird – very colonial, with volcanic mountains and such – giving rise to all sorts of superstitions. Whether you wanted to accept them or not, the earth emanated influences which you could either put down as folk superstition or, as a poet, accept as possible truth. I think that is why a lot of my plays remain set in Saint Lucia, because there is a mystery there that is with me from childhood, that surrounds the whole feeling of the island. There was, for example, a mountain covered with mist and low clouds to which we gave the name of *La Sorcière*, the witch.”

entender a irrelevância da história, apesar de sua sordidez, para privilegiar uma amnésia que permitisse o surgimento da invenção da identidade cultural do Caribe (HAMNER, 1997).

Apesar de não negar a influência que a educação britânica recebida no contexto colonial teve sobre sua obra, Walcott chamava para si os ritmos das falas caribenhas e buscava posicionar-se na intersecção entre as experiências de deslocamento e o acesso às diversas tradições artísticas existentes na região (MACDONALD-SMYTHE *apud* BRESLIN; HAMNER, 2005). Nesse sentido, Edward Baugh observa que o compromisso de Walcott era com a ideia de um ser caribenho, como “condição viável para uma cultura distinta, estimulante e sustentável”⁵³ (BAUGH, 2006, p. 16).

Vemos nessa ideia sobre o ser caribenho a influência do conceito de *autolocalização*, originalmente oriundo da psicologia cognitiva, e revisado por diversos pensadores das questões pós-coloniais, tais como Edward Baugh (2006), Chris Tiffin e Alan Lawson (1994). Esses críticos refletiram sobre a capacidade de perceber a identidade própria por meio da releitura do passado e de recompor os rastros das diversas heranças étnicas, na busca pela compreensão da formação identitário-cultural pessoal, utilizando a língua do Império, entendida como um direito do colonizado. No caso de Walcott, o conceito de autolocalização se apresentava como parte de sua reflexão sobre as questões identitário-culturais com as quais as sociedades caribenhas se deparavam, mas que pareciam tentar voluntariamente ignorar, para seguir repetindo os padrões impostos pelo império colonial em todas as esferas de sua vida (WALCOTT, 1998).

A dramaturgia de Derek Walcott vai dialogar, também, com o conceito de (des)reterritorialização proposto por Deleuze e Guattari (1995), processo que evidencia a ruptura da relação “natural” entre cultura e território, particularmente visível nas “línguas de fronteira” caribenhas, no qual a apropriação da língua colonial se transforma em ato de resistência e reinvenção. Em suas peças, o inglês padrão é ressignificado, dando origem a um léxico-mosaico híbrido, marcado por variações dialetais, que refletem a pluralidade das experiências pós-coloniais. Essa transformação linguística não apenas desestabiliza as hierarquias impostas pela colonialidade, mas também cria narrativas de fronteira, espaços de fala onde o “eu” e o “outro” se reconectam através de uma linguagem em constante devir — impermanente, precária e desviante (JASINSKI, 2021).

Walcott, ao incorporar essas dinâmicas, desafia a fixidez das identidades coloniais e constrói personagens que operam nas fissuras do poder, subvertendo a lógica do colonizador. Essa estratégia se alinha ao pensamento decolonial, que exige a ruptura com a matriz colonial

⁵³ No original: “as a viable condition for a distinctive, nurturing and sustainable culture”.

de poder e a valorização de epistemologias marginalizadas, reconhecendo o “outro” como construção discursiva a ser desconstruída (MIGNOLO, 1995, 2017).⁵⁴ Assim, sua obra aborda a reconfiguração da língua e da memória como atos identitário-culturais, ao juntar mitos e ritmos locais com estruturas europeias. Derek Walcott vai não apenas resistir à dominação cultural, como também promover a criatividade caribenha, transformando o teatro em um espaço de resistência, no qual a (des)reterritorialização linguística e a reterritorialização identitária se fundem para afirmar a autonomia de uma cultura que se (re)inventa. Dessa forma, sua dramaturgia materializa o projeto decolonial, no qual a linguagem busca propiciar um espaço narrativo caribenho.

Nesse contexto de entendimento da dramaturgia como elemento da decolonialidade, Robert J. C. Young (2004) assinala que o inglês se constitui como língua intrinsecamente híbrida, num processo contínuo de absorção de outras línguas. Esse dinamismo linguístico forma a base da produção artística caribenha, exemplificada pela obra de Derek Walcott, que transita fluidamente entre o inglês padrão e os *créoles*, desafiando concepções essencialistas de pureza linguística e propondo que as línguas funcionem como “máquinas de produzir mistura”, resistindo estruturalmente à fixidez e à homogeneidade (YOUNG, 2004).

Nessa utilização das diferentes formas do inglês e do *créole* de base francesa postas lado a lado, Walcott coloca em confrontação também o urbano (*Standard English – inglês padrão*) com o rural (*créole* de base francesa), os extratos médios da sociedade de Santa Lúcia (*Standard English – inglês padrão*) com os menos favorecidos (*broken English* ou *english*, com minúscula, para identificar um inglês baseado na oralidade) (ASCHROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2002; AKAI, 1997; entre outros). A recriação do uso da língua a partir do legado histórico e das perspectivas identitário-culturais abre caminhos possíveis para o tema do pertencimento, da autolocalização no espaço colonial e pós-colonial.

Para Walcott, essa fusão de línguas desempenhava uma função simbólica, ao fornecer um instrumento de “iniciação que permit[isse] possuir de novo e de novo [...] o terreno de outras histórias, o hibridismo das culturas, [...] os contínuos de transformação para produzir uma sensação de pertencimento da cultura”⁵⁵ (WALCOTT, 1974 *apud* BHABHA, 1994, p.

⁵⁴Gostaria de salientar que foi o sociólogo peruano Aníbal Quijano quem cunhou o termo *colonialidade do poder* para descrever como a raça se tornou o eixo central da classificação social, legitimando a dominação e sustentando hierarquias para além do colonialismo. Quijano critica a modernidade eurocêntrica por marginalizar as histórias não europeias e argumenta que a independência latino-americana não trouxe emancipação social, dada a persistência do trabalho racializado. Além disso, apela à decolonização do poder e do conhecimento para permitir sociedades realmente democráticas e igualitárias.

⁵⁵No original: “initiation that enables one to possess again and anew [...] the terrain of other histories, the hybridity of cultures [...] the continua of transformation to yield a sense of culture’s belonging.”

235), marcada pelas diferenças entre a oralidade e a escrita, a ruralidade e a urbanidade. Essa apropriação, como direito adquirido pelo colonizado, como elemento de sua escrita para expressar suas próprias manifestações culturais, pode ser vista como fator integrante de uma linguagem na qual a oralidade e a língua *standard* se encontram (ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 2002).

Como destaquei anteriormente nesta tese, esse uso de diversos registros linguísticos é uma parte crucial da obra de Walcott, não como expressão de uma forma de isolacionismo, mas como elemento integrador dessa nova via cultural representada pelas manifestações artísticas heterogêneas da região. Em suas obras, esse encontro de línguas se dá como o próprio lugar da experiência da escrita (MORAES, 2017), e não apenas como um meio, como um instrumento para chegar a essa experiência.

A utilização de *créoles* como instrumentos de sua escrita pode ser vista como representação de uma dinâmica de relacionalidade (HALL, 2006). No Caribe, as línguas *créole* simbolizam o que Glissant (2005) denominou “poética forçada”, processo em que a violência colonial paradoxalmente gerou novas possibilidades expressivas. Para Glissant (1976), o *créole* foi uma invenção dos escravizados, que, diante das restrições linguísticas impostas, distorceram e ressignificaram a língua para torná-la própria. Nesse processo, o *créole* carrega a marca da coerção, pois emergiu de uma situação de privação e violência. Dessa forma, enquanto a *poética forçada* seria aquela que nasce da impossibilidade de expressão plena, pois a língua disponível não atendia às necessidades do falante, sua contraposição seria a *poética livre*, um impulso coletivo de expressão que não encontraria barreiras nem no que desejasse comunicar, nem no idioma utilizado.

Édouard Glissant argumenta que, no período da escravidão, o corpo dos escravizados foi alienado e privado da fala, tornando a comunicação tanto proibida quanto impossível. Ainda assim, desenvolveram um sistema de comunicação sutil, baseado em ritmos e gestos, criando um idioma que escapava ao entendimento dos senhores brancos (GLISSANT, 1976). A incorporação de *créoles* na escrita de Derek Walcott, portanto, pode ser compreendida como um ato de resistência e decolonialidade das mentes.

Walcott, tendo crescido no meio do multilinguismo caribenho, incorporou esses diferentes registros em suas obras, atraído pela possibilidade das metáforas e pela oportunidade de reler a tradição cultural do centro a partir dos elementos locais. Esforçou-se para enriquecer a linguagem caribenha, trazendo variações dos dialetos locais como um dos possíveis registros de sua escrita e agregando a esta, também, a sonoridade do Caribe. Sua procura por

criar uma linguagem regional forjou uma arte que, por meio da construção de um pertencimento e do afeto coletivo, lutava por redimir a história. *Ti-Jean and His Brothers* é um exemplo dessa possível construção e do encontro dos pontos de conexão num mundo pós-colonial desconexo, com a possibilidade de criar o novo e de celebrar a cultura caribenha em suas múltiplas vertentes.

Essa busca de Walcott por criar uma linguagem superadora das feridas coloniais e geradora de pertencimento nos remete a outra importante chave: a *nation-language*, conceito cunhado por Edward Kamau Brathwaite. Mais do que um dialeto, essa linguagem subverte o inglês padrão por meio de suas características orais, nas quais o ritmo e a sonoridade da região constituem elementos semânticos. Enquanto o léxico pode remeter ao inglês, sua estrutura fonética revela uma experiência cultural distinta, enraizada nas tradições orais e no contexto histórico do Caribe. Como sublinha Brathwaite, “em todas as nossas ilhas, fixadas dentro da desumanizadora instituição da escravidão, havia duas culturas de pessoas, tendo que se adaptar a um novo ambiente e umas às outras. O atrito criado por esse confronto foi cruel, mas também criativo”⁵⁶ (BRATHWAITE, 1974, p. 22).

A diversificação do inglês nas sociedades pós-coloniais permitiu gerar uma plasticidade cultural, na qual a língua do colonizador foi apropriada e transformada. Como assinala Thomas Bonnici (2005a), essa subversão da língua num código linguístico próprio (*créole*) concede ao colonizado o poder da fala própria e aos escritores pós-coloniais a possibilidade de reescrever e reinterpretar as narrativas. Faço uso de suas palavras aqui, ao descrever essa escrita pós-colonial:

a escrita pós-colonial inverte o sistema eurocêntrico de valores e faz perceber a história e a sociedade a partir da perspectiva daquelas vozes que foram silenciadas ou excluídas. Embora não se possa nem minimizar nem eliminar o impacto colonizador nas sociedades colonizadas, a escrita pós-colonial interroga os discursos europeus e suas estratégias discursivas. (BONNICI, 2005a, p. 12).

Apesar da violenta repressão a qualquer multilinguismo imposta pelos sistemas educacionais coloniais, este persistiu como substrato fundamental, influenciando de maneira decisiva o surgimento de uma nova sensibilidade linguística. Nas palavras de Édouard Glissant (2005, p. 51), “o multilinguismo não supõe a coexistência das línguas nem o conhecimento de várias línguas, mas a presença das línguas do mundo na prática de sua própria língua”.

⁵⁶No original: “in all our islands, fixed within the dehumanizing institution of slavery, were two cultures of people, having to adapt themselves to a new environment and to each other. The friction created by this confrontation was cruel, but it was also creative.”

Nesse sentido, a oratura emerge como categoria crítica fundamental para compreender estratégias de preservação cultural do Caribe. Essa tradição se materializa na figura do *conteur créole*, que emprega técnicas narrativas específicas: acumulação e circularidade, estratégias de retorno e repetição, jogos de assonância e variações tonais (GLISSANT, 1989). Em *Ti-Jean and His Brothers*, Derek Walcott faz uso desse dispositivo, numa síntese criativa dos encontros dos rastros culturais da região.

A procura por esse conceito identitário no Caribe incorporava um discurso reivindicador da pluralidade, como nos indica Ana Pizarro (2004), e, por conseguinte, os diversos registros linguísticos poderiam se encontrar, como elementos de um pensar tão necessário sobre a integração dessa diversificada herança cultural da região. A propósito disso, Paul Breslin afirma que

[a] necessidade caribenha envolve a reconciliação das formas “padrão” e “dialeto” de linguagem e cultura. No idioma, isso significa negociar a lacuna entre as variedades da fala das Índias Ocidentais e o inglês padrão. Na cultura, significa mediar entre o que Edward Kamau Brathwaite, em seu estudo da sociedade *créole* na Jamaica, chama de “as ‘grandes’ e ‘pequenas’ tradições.”⁵⁷ (BRESLIN, 2001, p. 3).

Tal negociação é permeada pelo conceito de *créolisation* e por sua relação com a ideia de *Atlântico negro*, de Paul Gilroy (2012), que reflete sobre a região e sua limitação a um apêndice da história oficial europeia. A releitura necessária da história compartilhada da região por meio de suas “semelhanças familiares” e de suas margens identitárias “propicia um meio para reexaminar os problemas de nacionalidade, posicionamento [*location*], identidade e memória histórica” (GILROY, 2012, p. 59), permitindo transcender os limitantes conceitos de etnia e estado-nação e reterritorializá-los.

Como demonstra Paul Gilroy (2012), a diáspora africana decorrente do tráfico transatlântico de escravizados – marcada pela infame Passagem do Meio (Middle Passage) e pelo comércio triangular entre África, Américas e Europa – reconfigurou profundamente as estruturas econômicas e políticas do mundo atlântico. Nesse processo histórico de expansão mercantilista, os corpos negros africanos, reduzidos à condição de mercadoria, se tornaram o eixo central de um sistema que vinculou destinos continentais. Vemos, assim, como essa circulação forçada criou uma interdependência cultural entre as sociedades envolvidas, dando

⁵⁷No original: “[the] necessity involves reconciling ‘standard’ and ‘dialect’ forms of language and culture. In language it means negotiating the gap between the varieties of West Indian speech and standard English. In culture it means mediating between what Edward Kamau Brathwaite, in his study of creole society in Jamaica, calls ‘the ‘great’ and ‘little’ traditions’.”

origem ao que o autor conceitua como “Atlântico negro” (GILROY, 2012): espaço transnacional de trocas e ressignificações culturais. Dessa interconexão histórica emergiria não um mero multiculturalismo, mas o que Gilroy (2012) denomina “convivialidade”: uma forma de coexistência que subverteria identidades essencializadas e relações de poder colonialistas.

Nas palavras do próprio Derek Walcott (1998), para poder reivindicar seu lugar em uma sociedade pós-colonial, o escravizado teria que tomar para si a tarefa de criar sua própria linguagem, baseada na oralidade polifônica, rompendo com os mimetismos impostos pelo colonialismo, a fim de reinventar uma cultura múltipla, reapropriar-se das vozes ancestrais antes apagadas e retomar seu direito de significar.

A reação de Walcott às marcas deixadas por essa travessia do Atlântico (tráfego de escravizados), cuja traumática experiência gerou a perda amnésica dos nomes e dos deuses africanos ancestrais (WALCOTT, 1998), foi de reapropriação dessa voz nativa, sem a perda da denominação da língua da Colônia. Para Homi Bhabha, Walcott redefiniu “o direito dos escravizados de significar, [...] questionando a subjetividade masculina e autoritária produzida no processo de colonização”⁵⁸ (BHABHA, 1994 p. 233).

A história caribenha levou Walcott a perceber o conflito entre o desejo de lembrar e o desejo de esquecer como um emaranhado não resolvido (BRESLIN, 2001). Conforme observam Paul Breslin e Robert Hamner:

Walcott nunca se esquece de que, para um povo diaspórico, [o cruzamento do Atlântico] provou ser uma viagem só de ida, de alguma origem distante até o lar atual. Praticamente todas as pessoas que vivem hoje nas Índias Ocidentais descendem de ancestrais que viveram do outro lado do Atlântico, seja da Europa, da África, da Ásia ou de várias combinações dessas regiões. Além disso, ele não se esquece de que o retorno ao ponto de origem não pode reunir um povo diaspórico a sua origem, porque o tempo mudou tanto os que partiram quanto os que foram deixados para trás.⁵⁹ (BRESLIN; HAMNER, 2005, p. 19).

Nesse contexto, não apenas Derek Walcott como também diversos outros intelectuais da região buscaram distintas formas para refletir sobre os significados de ser caribenho, do

⁵⁸No original: “the slaves' right to signify [...] by questioning the masculinist, authoritative subjectivity produce in the colonizing process”.

⁵⁹No original: “Walcott never forgets that for a diasporic people, [...] has proved a one-way journey, from some distant origin to one's present home. Virtually everyone now living in the West Indies is descended from ancestors who lived on the other side of the Atlantic, whether in Europe, Africa, Asia, or various combinations of these. Moreover, he does not forget that returning across space to the point of origin cannot reunite a diasporic people to that origin, because time has changed both those who left and those who were left behind.”

“ser-Caribenho”⁶⁰, como entendido por Edward Baugh (BAUGH, 2006) e trabalhado a partir de diferentes percepções por tantos outros pensadores, como Édouard Glissant, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant, para citar apenas alguns. Por meio da apropriação da tradição do centro pela periferia, Walcott e seus contemporâneos buscavam (e vários deles ainda o fazem) a criação de significados específicos, oriundos da tensão entre a formação colonial e as possibilidades de uma nova concepção cultural para a região, na condição pós-colonial, a partir do encontro dos rastros das diversas heranças culturais.

Nesse movimento de busca pela identidade, a utilização da língua como instrumento de construção da ideia de nação passava pela adoção de um multilinguismo, no qual os designados idiomas nacionais (como, por exemplo, o inglês de Santa Lúcia ou da Jamaica) se encontravam com os diversos *créoles*, numa procura por construir um caminho para o entendimento do ser caribenho. Esse registro múltiplo, ao procurar romper as fronteiras das línguas nacionais impostas pelo centro, permitiu o surgimento de um *locus* no qual a textura e a resistência do que é o outro poderiam se exprimir na “experiência de identidade em um espaço de configuração” da cultura (REBÓN, 2017, p. 25)⁶¹.

Ao procurar forjar uma arte que pudesse redimir a história por meio da construção de um pertencimento e do afeto coletivo, esse ser caribenho apresenta, então, certos fundamentos simbólicos desses rastros das heranças culturais. Sob essa ótica, a apropriação social da história da formação desses estados-nações busca romper com os paradigmas impostos pelo sistema colonial, promovendo um reconhecimento do passado, de modo a obter-se uma abertura à realidade plural caribenha.

Na percepção de Derek Walcott (assim como de vários de seus contemporâneos), ao abraçar essa pluralidade, a sociedade poderia desenvolver dispositivos de identificação e reconhecimento sociocultural flexíveis e integradores dos diversos rastros culturais presentes. Essa abordagem propiciaria um espaço de mediações sociais, no qual diferentes culturas poderiam interagir e se entrelaçar (LAPLATINE; NOUSS, 2002).

A dramaturgia de Walcott corporiza, desse modo, o potencial performativo da linguagem múltipla, e suas peças se constituem como um projeto estético baseado nas memórias traumáticas, na reinvenção de *performances* tradicionais e na criação de espaço

⁶⁰“Ser-Caribenho” diz respeito ao conceito de “*Caribbeanness*”, parte integrante dos estudos pós-coloniais, e teorizado por uma série de pensadores, entre eles Derek Walcott, Edward Baugh, Stuart Hall e Kamau Brathwaite, entre tantos outros.

⁶¹ No original: “experiencia de identidad en un espacio de configuración”.

artístico para a experiência caribenha (GILBERT; TOMPKINS, 1996). Como observa Sarkar (2023), esse teatro opera como instrumento decolonizador por meio de uma “nova arquitetura” *créole*, que subverte estruturas de poder coloniais.

Walcott responde, assim, por meio de sua dramaturgia, a complexos processos de reconhecimento da alteridade, dos choques civilizatórios, da violência colonial e da prolongada subalternização, revelando as tensões fundamentais no encontro entre culturas no contexto colonial e pós-colonial (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2013). O teatro walcottiano não apenas reflete tais processos, como também os questiona, ao buscar ser um espaço de contestação do colonialismo, permitindo a voz desse outro antes silenciado. Ao procurar forjar uma arte que pudesse redimir a história por meio da construção de um pertencimento, Walcott procurou reler o Caribe para romper com os paradigmas impostos pelo sistema colonial e promover um reconhecimento do passado, a fim de criar um caminho à realidade plural caribenha.

Como veremos mais adiante, em *Ti-Jean and His Brothers* há um exemplo de como Derek Walcott negocia com o passado colonial e rejeita a condição de mero sobrevivente, ao delinear uma visão do ser caribenho que inclui a herança histórica do Caribe, as consequências da dispersão da população e o enfrentamento da fragmentação e da diversidade cultural (BAUGH, 2006, p. 1).

3.2 *TI-JEAN AND HIS BROTHERS*⁶²

O teatro caribenho de língua inglesa desenvolveu-se a partir de um contexto colonial, inicialmente dominado por companhias itinerantes estrangeiras e grupos teatrais compostos majoritariamente por expatriados britânicos e indivíduos brancos ou “quase brancos”. No entanto, a partir do final da década de 1940, esse cenário começou a transformar-se, com a ascensão de dramaturgos locais que passaram a explorar temas próprios da realidade caribenha, acompanhados pelo crescimento do número de atores e diretores alinhados a essa nova perspectiva (BAUGH, 2015). Como escreve Bruce King:

⁶²Ao longo desta pesquisa, identifiquei registros de adaptações cênicas da peça *Ti-Jean and His Brothers*, bem como ilustrações relacionadas à obra. Esses materiais estão catalogados a seguir, com as devidas referências: 1) ilustrações conceituais de Yao Chen (disponível em: <https://www.yao-chen.com/ti-jean-and-his-brothers>); 2) análise visual e adaptação cênica, por Michael F. Schaffner (disponível em: <https://www.michaelfschaffner.com/ti-jean-and-his-brothers>); 3) narração dramatúrgica em vídeo no YouTube (disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ArMY6C9EQFw>); 4) encenação dirigida por Henry Muttoo (disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=H2-BYY4bAtM>); 5) adaptação pelo grupo de teatro Honey Bee Theatre (disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=5SNnajJKdFE>).

Antes de 1948, a maior parte da alta cultura era importada e havia pouco em termos de teatro indígena. Os poucos grupos teatrais amadores locais eram brancos, com alguns não brancos de pele clara, e encenavam peças europeias ou americanas.⁶³ (KING, 1995, p. 6).

Segundo relata Edward Baugh (2015), o marco desse processo foi a peça *Henri Christophe* (1949), escrita e dirigida pelo então estudante universitário Derek Walcott. A obra abordava a Revolução Haitiana, um evento histórico central na emancipação dos povos caribenhos. Walcott, que se tornaria um dos mais proeminentes dramaturgos do Caribe anglófono, já tinha feito história ao cofundar o St. Lucia Arts Guild, um coletivo dedicado à criação de um teatro autenticamente caribenho.

Nos anos seguintes, e como indicam seus críticos (*vide* Edward Baugh, Patricia Ismond, Bruce King, Robert Hamner, entre outros), Walcott consolidou sua contribuição ao teatro regional com peças inovadoras como *Ti Jean and His Brothers*, inspirada em um conto popular e na experiência da escravidão e seu legado. Essa obra incorpora elementos do teatro popular de rua caribenho, como, por exemplo, uma pantomima natalina. A valorização das tradições locais, por meio do uso da oralidade, dos provérbios, das crenças e manifestações culturais, se tornou um aspecto fundamental da dramaturgia regional e influenciou outros escritores que buscavam representar a vida da sociedade caribenha.

Apesar do esforço para construir uma identidade própria, o teatro caribenho não se isolou das influências da antiga metrópole ou de outras tradições globais. Pelo contrário, apropriou-se de elementos do teatro europeu e de diversas culturas e os ressignificou, refletindo, assim, o caráter multicultural da região, ao mesmo tempo em que visava afirmar sua especificidade estética.

Ti-Jean and His Brothers (1958) conta a história de três irmãos, Ti-Jean, Gros Jean e Mi-Jean, que, em uma luta por suas almas, são confrontados pelo *demônio branco*, também conhecido como Papa Bois, que incorpora a figura de um fazendeiro/colonizador. Ambientada no Caribe, a peça é um exemplo representativo da exploração dos temas da colonização, da opressão e da luta pela liberdade na dramaturgia de Walcott.

De acordo com várias entrevistas dadas pelo próprio Walcott – a Edward Baugh (2006) e Robert Hamner (1997) –, a história da escrita dessa peça é singular: foi durante uma estadia de cinco dias em Nova York, em sua primeira visita aos Estados Unidos, impactado

⁶³No original: “Before 1948 most high culture was imported and there was little in the way of indigenous theatre. The few local amateur theatre groups were white, with some light-skinned nonwhites, and performed European or American plays”.

pelo terror de estar naquele lugar que lhe parecia tão pouco familiar e movido por um sentimento nostálgico de Santa Lúcia, que Walcott a escreveu. Para críticos como Edward Baugh, Patricia Ismond e Robert Hamner, essa obra é considerada uma de suas peças mais caribenhas. Tomamos aqui as palavras do próprio Walcott:

A primeira experiência que tive de escrever uma peça no estilo Índias Ocidentais foi em Nova York. Era uma fábula das Índias Ocidentais chamada *Ti-Jean and His Brothers*. Pela primeira vez, usei canções, dança e um narrador num texto. Foi a peça mais rápida que já escrevi. Eu a escrevi na minha primeira viagem a Nova York em quatro ou cinco dias. Fiquei espantado. Provavelmente escrevi aquela coisa maldita porque tinha medo de sair. A partir dessa peça, eu soube o que queria.⁶⁴ (WALCOTT, 1970 *apud* HAMNER, 1997, p. 46).

Ti-Jean... constitui um exemplo da dramaturgia caribenha que articula de maneira singular a tradição folclórica com uma aguda crítica ao colonialismo. Por meio de uma estrutura que mescla fábula moral, humor e reflexão político-histórica, Walcott constrói uma narrativa alegórica sobre a resistência dos oprimidos diante dos sistemas de dominação.

Pensada como uma fábula, foi inspirada nos contos folclóricos em *créole* que remetem ao trapaceiro Anancy, um personagem de histórias tradicionais do Caribe que geralmente assume a forma de uma aranha. A obra evoca, ainda, a tradição dos chamados contos de *crick-crack* da região, encontrada em vários países do Caribe, inclusive em Santa Lúcia, nos quais o público participa ativamente. A apresentação começa com o narrador, ou *conteur*, dizendo “Crick!”, ao que o público responde “Crack!”. Durante esse tipo de *performance*, o público atua como um coro, e *Ti-Jean...* é um exemplo desse estilo tradicional de contar histórias.

Além disso, a obra toma por referência a estrutura narrativa de uma peça de Natal do teatro de rua de Santa Lúcia, a “peça do diabo”, ou Papa Djab, que tem suas raízes em tradições africanas, com adaptações das tradições europeias. No Papa Djab, os personagens dançam e se movem ao ritmo de cantos que seguem uma sequência específica e são usados para sinalizar uma série de rituais ao longo da *performance*. A peça se estrutura em três movimentos, três atos e três revelações morais.

Como indicado em seções anteriores, a narrativa acompanha os três irmãos, Gros Jean, Mi-Jean e Ti-Jean, cada qual representando uma abordagem distinta diante das artimanhas do

⁶⁴No original: “The first experience I had of writing a stylized West Indian play was in New York. It was a West Indian fable called *Ti-Jean and His Brothers*. For the first time, I used songs and dance and a narrator in a text. That was the fastest play I’d ever written. I wrote it on my first trip to New York in four or five days. It astonished me. I probably wrote the damned thing because I was afraid to go out. Out of that play, I knew what I wanted.”

Diabo, que assume formas simbólicas, como Papa Bois (Bicho-Papão) ou Planter (Senhor-de-Engenho). Gros Jean, o mais velho, confia na força bruta, mas é derrotado por sua impaciência ao enfrentar as tarefas que lhe são atribuídas e é devorado pelo Diabo. Mi-Jean, que pensa ser um intelectual e apresenta uma conduta mimética colonizada, sucumbe ao ser provocado pelo Diabo, disfarçado de Senhor-de-Engenho, quebra seu silêncio e tem o mesmo fim de Gros Jean. Ti-Jean, o caçula e nosso “herói do povo”, se alia às criaturas da floresta: um Grilo, um Sapo, um Passarinho e uma Vaga-lume, usando de astúcia popular e compaixão para confrontar o Diabo. Dessa forma, a trama emprega elementos folclóricos, da oralidade e da musicalidade caribenha para desenvolver uma crítica ao colonialismo, associando o sistema de *plantation* ao Inferno e destacando a resistência dos oprimidos.

O personagem do Diabo, representação do opressivo sistema colonial, aparece aos três irmãos ao longo da peça com várias máscaras: como uma criatura da floresta, como um rico e branco senhor-de-engenho ou na pele do próprio Diabo. A trama da obra gira em torno de uma aposta que o Diabo propõe aos irmãos: cada um terá que cumprir uma série de tarefas que ele lhes atribui. Caso se irrite ao executar as tarefas, os irmãos serão devorados por esse Diabo, porém, se conseguirem manter a calma, o Diabo lhes concederá um desejo. Os dois primeiros irmãos, um confiando em sua força bruta (Gros Jean) e o outro em sua suposta intelectualidade colonizada (Mi-Jean), acabam enfurecendo-se e isso marca o fim deles. No entanto, Ti-Jean enfrenta o Diabo com as artimanhas de um sobrevivente desse sistema colonial opressivo. Em sua jornada, Ti-Jean contará, também, com o apoio do fantasma Bolom (*beau l'homme*, em *créole* de base francesa), termo para o feto abortado usado nos contos folclóricos de Santa Lúcia (ilha predominantemente católica, como indicado anteriormente), e expressão simbólica da história de tantas mulheres negras violadas por colonizadores brancos (HAMNER, 1997).

Essa obra de Walcott transcende a fábula, explorando temas como *poder*, *identidade* e *resistência* por meio de uma linguagem que trabalha o lirismo e o humor para trazer uma análise contundente das marcas deixadas pelo colonialismo. Gros Jean e Mi-Jean simbolizam caminhos que Walcott considerava desprovidos de valor (a força bruta e a intelectualidade mimética), a fim de ressaltar a sabedoria autêntica dos povos do Caribe na figura de Ti-Jean, que vence ao utilizar a sabedoria popular para humanizar o opressor. A transformação de Bolom, espírito não nascido, em uma criança simboliza redenção e esperança. Com influências caribenhas e esopianas, a narrativa celebra a resiliência cultural, cuja vitória reside na compreensão profunda do mundo. As criaturas da floresta, como um coro grego, reforçam

a tradição oral, enquanto o desfecho ressalta que astúcia e bondade podem triunfar, até mesmo nas adversidades mais sombrias impostas pelo colonialismo.

Essa vitória se registra, também, no campo do simbólico, no qual o colonialismo exerce sua violência mais sutil. A luta pela identidade representada na obra se observa até mesmo no embate pelos nomes, pois é através da linguagem que o poder colonial busca apagar histórias e impor sua narrativa. Nesse contexto, a ideia de *resistência* na obra não consiste apenas num ato de sobrevivência, mas numa reivindicação do direito à própria existência.

O dispositivo da renomeação forçada de Gros Jean pelo Diabo/Senhor-de-Engenho ("Mac", "Jo", "Gross Chien") ilustra essa questão, correspondendo ao que Homi Bhabha identifica como “o direito de significar” (BHABHA, 1994, p. 3), inerente ao poder colonial, a violência epistêmica que apaga identidades para impor sua dominação. Em contraste, a estratégia vitoriosa de Ti-Jean baseia-se nessa reafirmação de seu nome e de sua identidade, demonstrando como a resistência cultural opera no nível simbólico-linguístico.

A figura do Bolom, esse espírito não nascido, funciona, também, como um símbolo da libertação dos escravizados e da possibilidade de redenção histórica. Sua transformação final representa não apenas a quebra das correntes coloniais, mas também o nascimento de uma nova consciência caribenha.

A Mãe, personagem frequentemente negligenciado pela crítica (KING, 2006), emerge como pilar moral da narrativa. Sua resistência silenciosa à privação extrema e sua fé inabalável (“*Wait, and God will send us something*”) (WALCOTT, 1970, p. 92) personificam a resiliência das mulheres caribenhas submetidas à dupla opressão de gênero e classe. Como observa Patricia Ismond, Walcott eleva essa figura materna a símbolo da memória cultural que sustenta a comunidade mesmo nas condições mais adversas (ISMOND, 2001).

A *plantation*, transformada em cenário de desgraça infernal, representa a natureza demoníaca do sistema colonial. A vitória final de Ti-Jean, que queima o canavial e sensibiliza o Diabo até sua derrota, transcende o triunfo individual para tornar-se símbolo da resistência coletiva. Como a Aranha Anancy das fábulas, Ti-Jean demonstra que o verdadeiro poder reside na capacidade de subverter as regras do opressor usando a sabedoria popular e sua conexão com a tradição do povo.

A linguagem da peça constitui por si só um ato de resistência, por sua forma poética, ao criar um tecido linguístico múltiplo que desafia a hegemonia cultural do sistema colonial europeu. Os personagens animais funcionam como coro grego, reinterpretado por meio das

tradições orais caribenhas, estabelecendo um diálogo intercultural que subverte as hierarquias estéticas do centro.

Assim sendo, *Ti-Jean...* se caracteriza como um intrincado mosaico linguístico, desenvolvido a partir de um encontro de registros idiomáticos das Índias Ocidentais: o inglês padrão (*Standard English*), a oralidade de sua vertente *local* (*broken English*) e o *créole* de base francesa. Walcott constrói os diálogos dessa obra de forma que reflitam as diversas características socioculturais e os ritmos linguísticos da região, num amálgama que resulta em metáforas evocativas e ressonância emocional.

Vemos, também, como Walcott faz uso desse mosaico linguístico na construção dos personagens. Por exemplo, o Diabo, durante o Prólogo, fala em *créole* de base francesa, o que, segundo alguns críticos (Baugh, 2006 e Hamner, 1997), pode ser entendido como uma demonização das línguas *créole* pelos colonizadores. Entretanto, quando se apresenta como Planter (Senhor-de-Engenho), emprega a norma padrão do inglês (*Standard English*). Já Gros Jean, o irmão mais velho, se expressa por meio de frases simplórias e toscas, que remetem ao seu porte físico e ao caráter orgulhoso de um sujeito que se vale de sua força bruta para obter o que quer. Mi-Jean, o irmão do meio, nos é apresentado como um pretensioso autodidata que assume ares de intelectual e, por isso, se utiliza de uma linguagem que tenta ser pomposa, mas que apresenta erros gramaticais, enquanto Ti-Jean representa a humildade e a sabedoria popular, expressando-se por meio de frases simples, mas respeitosas.

Uma característica fundamental de *Ti-Jean...* é esse uso da oralidade, enraizada na tradição caribenha. Tal linguagem não se encontra necessariamente registrada em dicionários, mas vive na cultura da expressão falada, na qual poesia e as manifestações culturais se fundamentam tanto no som quanto no canto (BRATHWAITE, 1984). A musicalidade da oratura é parte constitutiva do identitário cultural da região, no qual significante e significado se fundem na *performance* vocal.

Essa construção reflete a busca de Walcott por uma nova linguagem para a dramaturgia caribenha, que explora a textualidade idiomática da região, ao mesmo tempo em que oferece um teatro com a acessibilidade da oralidade, sem perder a profundidade dessa dramaturgia. Nesse uso de diversos códigos linguísticos, a estética idiomática típica do Caribe se apresenta como parte de uma tentativa de conciliar sua história e sua cultura diversas.

A peça opera em múltiplos níveis temporais também: enquanto reconta um mito folclórico atemporal, simultaneamente reflete sobre a formação histórica do Caribe (SARKAR, 2023). A transformação de Bolom em criança vivente sugere a possibilidade de

redenção histórica, enquanto as canções finais dos animais ecoam como promessa de continuidade cultural.

A música em *Ti-Jean...* é outro aspecto essencial e integral da peça, mas não no sentido de um musical da Broadway, como bem aponta Edward Baugh (BAUGH, 1996). É uma forma de caracterização dos personagens e é performada por instrumentos simples da tradição popular: a flauta, o cuatro, o tambor e os címbalos. Surge ao longo da obra como um componente central para conduzir o público “pela mão” à ação, e os personagens são introduzidos por instrumentos associados a cada um deles. Por exemplo, para anunciar a entrada em cena da Mãe, temos a melodia triste de uma flauta; para marcar a marcha exagerada de Gros Jean, é empregada uma música marcial com tambores; e para anunciar as entradas e saídas do demônio, utilizam-se címbalos estridentes (BAUGH, 2006).

A relação intrínseca entre música e literatura no Caribe expressa-se por meio de uma voz poética distintiva, moldada pela natureza da *nation-language* brathwaitiana, que articula uma linguagem culturalmente enraizada e centrada na experiência humana, com as mais diversas manifestações culturais populares. Essa linguagem decolonizada constitui uma forma de expressão na qual a tradição oral opera num diálogo performativo entre o narrador/contador e o público, caracterizado por uma troca dinâmica de sons e significados. No contexto pós-independência, a *nation-language* se consolidou como movimento estético, influenciando produções literárias caribenhas contemporâneas.

Ti-Jean and His Brothers explora, assim, a vida do “homem do povo” caribenho, figura historicamente silenciada pelas narrativas coloniais eurocêtricas, que não apenas buscaram anular a autodefinição cultural local, mas também naturalizaram estruturas de dominação identitário-culturais. Derek Walcott, no entanto, subverte essas representações hegemônicas ao trazer para o centro de sua arte as experiências marginalizadas, transformando o cotidiano dos subalternos em contranarrativas de resistência e ressignificando o imaginário cultural caribenho.

Para isso, Walcott se apropria de elementos como contos populares, tradições orais e musicalidade regional, conferindo autenticidade à sua obra e, como observa Edward Baugh (BAUGH, 2006), elevando vozes historicamente silenciadas, dentro de um projeto artístico-político. Seus protagonistas simbolizam o desafio às opressões coloniais, celebrando a resiliência e a criatividade caribenhas. Com isso, o teatro de Walcott ultrapassa sua dimensão estética para tornar-se um espaço de reivindicação identitário-cultural, no qual a complexidade e a diversidade caribenhas desconstróem narrativas impostas e lutam por afirmar a autonomia

de uma cultura antes oprimida, configurando-se, portanto, como um ato de decolonialidade artística, que opera como instrumento de emancipação simbólica.

Walcott constrói, dessa forma, uma obra que, partindo do particular caribenho, alcança universalidade em sua exploração dos mecanismos de poder e resistência. Mediante a síntese entre formas dramáticas europeias e tradições performáticas caribenhas, entre linguagem erudita e oralidade, *Ti-Jean and his Brothers* afirma o teatro como espaço privilegiado para a reinvenção identitária pós-colonial. Mais do que uma simples fábula moral, a peça se configura como manifesto poético que celebra a capacidade dos subalternos de reescreverem seu destino, transformando a herança do trauma em projeto de futuro.

No próximo capítulo, intitulado “Tradução a partir das margens”, tomando como base o exame crítico apresentado anteriormente, explorarei como as escolhas tradutórias, desde a recriação dos registros linguísticos até a transposição de elementos folclóricos, reconfiguram a obra no contexto da tradução que proponho para o português do Brasil, buscando manter sua potência decolonial. O capítulo destacará as estratégias empregadas para preservar a polifonia caribenha e discutirá os desafios enfrentados nesse processo de tradução, em um cenário pós-colonial marcado por hierarquias linguísticas e culturais.

4 TRADUÇÃO A PARTIR DAS MARGENS

*a foreign anguish
is english –
another tongue
my mother*

(Marlene Nourbese Philip. *Discourse on the Logic of Language*)

Este capítulo se dedica à análise do percurso que orientou minha tradução da obra *Ti-Jean and His Brothers*, de Derek Walcott. Para a tradução proposta, utilizei a versão de *Ti-Jean and His Brothers* publicada na edição de 1970 de *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*.⁶⁵ New York: Farrar, Straus and Giroux, 1970. p. 81-166. Meu enfoque tradutório foi concebido a partir de uma perspectiva que prioriza os rastros das heranças culturais caribenhas, acompanhadas de uma leitura crítica de aportes teóricos dos estudos da tradução, com especial atenção às contribuições de autores como Mauricio M. Cardozo (2009, 2013, 2014, 2017), Marcos Siscar (2000; 2021), Édouard Glissant (1997) e Cristina Rodrigues (2000), entre outros.

Vali-me dessas reflexões como embasamento teórico e como ferramentas analíticas que nortearam meu trabalho, permitindo-me a elaboração de uma tradução que capturasse não apenas suas dimensões linguísticas, mas também suas reverberações culturais e identitárias. Dessa forma, meu trabalho se inscreve em um esforço contínuo de negociação entre o original e a abertura criativa, considerando os desafios impostos pelas especificidades tanto do contexto caribenho em que a obra se insere originalmente quanto do contexto cultural e linguístico brasileiro em que se reenquadra o texto traduzido.

Essa postura criativa e reflexiva me levou a uma abordagem que assume a tradução como um ato de reinterpretação e reescrita cultural, problematizando o contexto identitário-cultural da peça e abrindo espaço para desafiar os entendimentos convencionais sobre linguagem, cultura e poder. Parto aqui, portanto, do reconhecimento fundamental de que toda tradução envolve necessariamente transformação e criação diante do que sempre insiste em impor-se nos termos de algo da ordem de uma intraduzibilidade, entendida aqui no sentido muito particular de uma especificidade irreduzível do outro. Em síntese, a tradução que ora apresento assume como imperativo o enfrentamento dos desafios implicados na convivência

⁶⁵WALCOTT, D. *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1970. p. 81-166.

com o outro em suas intraduzibilidades, deixando-se mobilizar por essa intraduzibilidade, em vez de simplesmente capitular diante dela.

4.1 PROJETO TRADUTÓRIO

Entendo prática tradutória, quando examinada através de lentes pós-coloniais, como um processo de deslocamento e transformação que opera na tensão entre culturas. Como propõe Henrique P. Amaral (2024), o tradutor assume papel criativo e político, navegando nos interstícios da intraduzibilidade cultural. Essa abordagem enfrenta os desafios da superação do paradigma da equivalência, da recriação linguística como resposta à intransferibilidade e da construção de uma dinâmica textual que transcenda o literalismo.

O intraduzível, longe de representar uma barreira intransponível, nos convida a desenvolver um novo olhar sobre as questões identitário-culturais no processo tradutório. Ao lidar com o que resiste à transposição linguística, enfrentamos os atritos inerentes ao encontro entre línguas e códigos culturais distintos, revelando-se assim o cerne desafiador da tradução. Nessa perspectiva, a tradução que proponho nesta tese não se limita a uma operação linguística, mas sim se configura como um espaço de negociação cultural, no qual diferentes sistemas de significação entram em diálogo.

No contexto pós-colonial em questão, penso a tradução como ligada a uma abordagem que considere os múltiplos registros culturais e linguísticos envolvidos, incorporando noções como *créolisation* e outros conceitos fundamentais para compreender a dinâmica cultural do Caribe. Na presente tradução, portanto, centrei-me em transmitir significados e recriar identidades, a fim de desenvolver uma narrativa que contestasse as hegemonias culturais.

Compreender a tradução como recriação implica, também, o reconhecimento da dimensão afetiva envolvida nesse processo. Traduzir é, nesse sentido, um gesto que atravessa não apenas estruturas linguísticas, mas também memórias coletivas e experiências compartilhadas. Ao engajar-me na releitura do texto de Walcott, sou convocada a escutar aquilo que não foi dito, a traduzir os silêncios impostos pelo colonialismo e a possibilitar que outras histórias sejam contadas, evocando esses ecos silenciados.

Meu trabalho parte de uma pesquisa ampla, ainda que não totalizante, dos estudos pós-coloniais e da obra de Derek Walcott, para fundamentar uma compreensão particular de seu pensamento e dos condicionantes históricos que moldaram sua escrita. Concebi meu projeto tradutório a partir da identificação dos rastros das heranças culturais caribenhas, privilegiando

elementos frequentemente marginalizados pelas tradições ocidentais-europeias. Ao trazer essas vozes para o centro do processo tradutório, procurei visibilizar as narrativas periféricas que, ao dialogar com o cânone, contribuem para a construção de uma outra tradição cultural.

Entendo a dramaturgia de Walcott como um esforço de mediação entre línguas e sistemas de referência cultural distintos. Minha tradução, nesse contexto, visa atuar como um instrumento de criação de entendimentos múltiplos, um vetor que busca promover o compartilhamento de referentes culturais. Concebo que o texto traduzido, assim, não apenas ganha sobrevida, mas também expande o registro das culturas que o constituem.

Os desafios que enfrentei ao traduzir *Ti-Jean and His Brothers* foram inúmeros, especialmente no que diz respeito aos limites da representação. Escrito em uma linguagem que incorpora diversos fragmentos culturais caribenhos, o texto de Walcott exige uma abordagem tradutória que adentre o campo da recriação. Nesse projeto, considerei não apenas o aspecto verbal, mas também questões étnicas, idiomáticas e identitárias, em busca de uma “noção fluída do eu que abraça o multiculturalismo”⁶⁶ (GIL, 2016, p. 2).

Partindo dos pressupostos pós-coloniais, identifiquei elementos que remetem às heranças culturais do Caribe, como o *créole* de base francesa de Santa Lúcia, e os reli no texto traduzido. A diversidade linguística, inicialmente percebida como intraduzível, torna-se o motor de minha tradução, entendida como recriação. Como afirma Cristina Carneiro Rodrigues:

as coerções impostas pelas línguas levam a diferentes possibilidades de contextualizações, de remissões, de encadeamentos, de atribuição de valores entre os elementos. Essas concepções poderiam levar a se pensar que a tradução é totalmente impossível. No entanto, o que é impossível não é a tradução, mas a noção de tradução de que se parte para pensar nessa impossibilidade: uma concepção que espera que a tradução repita o texto original, que seja seu equivalente, que reproduza seus valores. (RODRIGUES, 2000, p. 95).

Nesse sentido, meu projeto rejeitou a ideia de tradução como reprodução, abraçando, em vez disso, a noção de tradução como transformação, um ato criativo que não apenas transita entre línguas, mas também reconstrói sentidos, ampliando as possibilidades de diálogo intercultural. Faço minhas as palavras de Mauricio Mendonça Cardozo: “a prática de tradução não pode mais ser entendida como uma simples atividade mecânica de substituição linguística, mas, sim, como propõe o teórico francês Antoine Berman, como uma ‘atividade de ordem crítica’.” (CARDOZO, 2009, p. 103).

⁶⁶No original: “fluid notion of self that embraces multiculturalism while maintaining the imaginary intact”.

Sem perder de vista a velha máxima de que em qualquer tradução elementos são criados ou apagados, entendo meu processo de tradução como a busca pela aproximação entre culturas. Claro está que meu projeto tradutório enfrenta desafios e faz escolhas, e essas dificuldades podem ser entendidas como o verdadeiro impulso para realizá-la. Nas palavras de Marcos Siscar, o intraduzível é “[o] elemento perturbador da reapropriação de sentido que faz parte de toda tradução; intraduzível é aquilo que perturba a nomeação, a passagem à língua realizada pelo processo tradutório.” (SISCAR, 2000, p. 59).

Entendo, portanto, a materialidade do texto traduzido como espaço de disputa, no qual as escolhas do tradutor configuram-se como atos criativos. Isso significa que o trabalho com a linguagem deixa de ser neutro ou meramente técnico, e passa a operar na esfera do simbólico, impactando diretamente a forma como o leitor acessa e compreende a diversidade cultural. Ao evitar o apagamento da diferença e optar por soluções que provoquem estranhamento, reitero meu compromisso com a criação de uma poética da alteridade.

Na tradução que aqui proponho de *Ti-Jean...*, o intraduzível permite-me desenvolver um novo olhar sobre as questões identitário-culturais e conduz-me a enfrentar os atritos quase inevitáveis que conformam o seu cerne, no encontro das diferentes línguas e de seus códigos culturais. Ressalto, ainda, que a presente tradução se manteve atenta ao uso desses diversos registros linguísticos, característico da escrita *créole* walcottiana, e ao fato de que esses registros borram os limites típicos das linguagens padronizadas, ao moldar uma escrita que une as línguas das ex-metrópoles europeias, impostas pelo sistema colonial, com elementos locais da oralidade.

Nesse sentido, assumo a intraduzibilidade não como uma barreira, mas como um motor criativo, conforme proposto por Marcos Siscar (2000), exigindo uma reinvenção criativa do texto em sua nova realidade linguística, enfrentando o “intraduzível” não como limite, mas como impulso imaginativo que exige reinvenção, em vez de reprodução. Portanto, a prática tradutória se torna um espaço privilegiado de confronto com as assimetrias históricas, na qual a linguagem não apenas comunica, mas também disputa sentidos e poderes.

Reconheço, também, a opacidade, nos termos pensados por Édouard Glissant (1997), como um conceito analítico fundamental que norteou o presente projeto tradutório, seguindo uma abordagem que valoriza as diferenças linguísticas e culturais, recusando a simplificação e buscando novas formas de tensão que enriqueçam o texto traduzido. Nesse sentido, valho-me desse conceito de opacidade, que encoraja a aceitação do que não é totalmente transparente,

reconhecendo-o como uma forma de diferenciação que não busca impor hierarquias, mas, sim, ampliar o diálogo entre culturas (GLISSANT, 1997).

Entendo a opacidade, então, como um aspecto enriquecedor, que não apenas desafia concepções preestabelecidas de identidade e pertencimento, mas também amplia o entendimento da complexidade cultural e linguística presente na obra de Derek Walcott. Penso a noção de opacidade ligada à ideia de intraduzibilidade no que tange ao desafio que se me apresenta para refletir sobre as singularidades do pensar da tradução. Ao explorar essas singularidades, meu projeto se depara com a alteridade e o encontro com o outro, que nos convidam a procurar novos enfoques interpretativos para este trabalho.

Em minha reflexão tradutória, considero a desconstrução do pensamento colonial e os mecanismos utilizados por Walcott para interromper a narrativa dominante sobre o que constitui uma manifestação identitário-cultural para os povos caribenhos e suas projeções para o entendimento de um conceito de nação formulado a partir de uma ideia de um ser caribenho (BAUGH, 2006). Em sua obra, Walcott questiona os fundamentos da própria concepção de nação imposta pelo sistema colonial ao não se propor a representá-la de forma singular, mas ao problematizar o conceito, colocando em questão quem está incluído nele, quem pode significá-lo e quais corpos podem reconhecer-se nessa construção.

Essa representação ganha ainda mais relevância quando se parte de uma história como a de Santa Lúcia, como tantas outras chamadas ex-colônias, marcada pela violência, pela extirpação forçada das culturas ancestrais e pela *invisibilização* dos corpos colonizados, cuja hierarquização socioeconômica e a manipulação do pensamento foram normalizadas por meio de processos violentos, como a escravidão e o *indenture*, que se constituem em uma sistemática deformação de subjetividades e no apagamento desses corpos e identidades.

Nesse contexto, o multilinguismo de Derek Walcott emerge como uma ferramenta decolonial, transformando o invisibilizado em visível e renomeando, de forma crítica, aquilo que foi nomeado pelo colonizador. Como assinala Janice Nodari (2020) com respeito a esse entendimento sobre a decolonialidade, o que se propõe é uma reflexão *com* os indivíduos, e não apenas *sobre* eles, abrangendo relações, lutas, saberes, práticas e pensamentos. Faço minhas suas palavras ao afirmar:

Conceitos como dentro e fora, centro e periferia são metáforas duplas que contam mais sobre os lugares de enunciação do que sobre a ontologia do mundo. Dentro da colonialidade do poder, da subalternização do conhecimento, e da diferença colonial, o que há são diferentes vozes, falas, histórias sendo contadas; algumas apenas foram silenciadas, subjugadas por muito tempo. (NODARI, 2020, p. 102).

Walcott, ao evocar o multilinguismo em sua obra, dessilencia as vozes desse sujeito objetificado pelo colonialismo e rompe com a infantilização do vocabulário imposta pelo sistema colonial, que buscou apagar as línguas dos colonizados. Ao utilizar essa língua múltipla, Walcott enfrenta as fraturas profundas provocadas pelo colonialismo, para recuperar as identidades quebradas e desafiar o silenciamento perpetuado pelas certezas coloniais sobre o que se poderia constituir como língua, escrita, cultura e identidade.

Assim sendo, percebemos como *Ti-Jean and His Brothers*, ao trazer para o cerne da obra um polissistema linguístico que reúne o inglês padrão, sua forma baseada na oralidade e o *créole* de base francesa, exemplifica o que Édouard Glissant (1976) denomina “poética forçada”, esse processo pelo qual as línguas *créoles*, originalmente marginalizadas, transformam-se em veículos de expressão cultural autêntica. Em minha releitura da obra, observei que o uso do *créole* simboliza a ambivalência das formas linguísticas coloniais como instrumentos de opressão, mas também como meios de resistência.

O projeto tradutório ora apresentado se inscreve nesse movimento realizado por Derek Walcott de conferir presença aos ausentes, resgatando vozes e rastros ancestrais que foram apagados pela violência do silenciamento para obliterar suas raízes culturais. Minha análise da adoção do multilinguismo em Walcott ganha novas camadas quando contrastada com a realidade brasileira, pois se os *créoles* caribenhos desafiam a hegemonia do inglês, minha tradução enfrenta o mito da unidade do português, explorando as tensões entre a norma culta e a oralidade.

Entendo a dramaturgia de Walcott, então, como uma tradução das impossibilidades inerentes ao exercício decolonial. Sua obra permite um novo modo de contar a história, uma releitura e uma reescrita que se configuram como atos de criação. O escritor realiza um exercício de escuta ao incorporar em sua dramaturgia a oratura, transformando-se nesse contador de histórias que nos presenteia com *Ti-Jean and His Brothers*, obra na qual Walcott vocaliza a dor do colonialismo ao escutar, na oralidade, as palavras que foram silenciadas pelo alienante processo colonial.

Esse movimento walcottiano de dessilenciamento se plasma em *Ti-Jean and His Brothers* e em seu protagonista, que não é representado como o mais forte nem como aquele que mimetiza o colonizador, mas sim como um ser humano desidealizado, refletindo a busca por romper com o paradigma colonial que reduz os silenciados a meros decalques do ser idealizado pelo colonizador. *Ti-Jean...* encarna a humanidade e a sabedoria popular, não como um herói tradicional, mas como um indivíduo comum, e por meio dessa representação Walcott

demonstra que um dos maiores desafios do decolonialismo é construir a partir do humano, invertendo a lógica colonial ao transformar o centro a partir da periferia, como bem observado por Salman Rushdie (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2002).

Essa inversão não apenas questiona as estruturas de poder estabelecidas, mas também abre caminho para a construção de novas identidades e narrativas que resistem ao legado opressivo do colonialismo e à alienação do colonizado, que internalizou o desprezo do colonizador pelas raízes culturais múltiplas. Em meu projeto tradutório, leio a vitória de *Ti-Jean*... como ilustração desse mecanismo pelo qual o subalterno subverte as formas culturais dominantes e as ressignifica como instrumentos de emancipação, conforme teoriza Gayatri Spivak (1999). Tal processo de apropriação criativa exemplifica uma releitura da peça que ultrapassa a mera denúncia do colonialismo para propor formas de superação cultural da suposta superioridade do colonizador.

Quero destacar, ainda, que essa subversão das estruturas coloniais também ocorre na forma como a peça lida com a memória da herança do sistema colonial, ao abraçar uma estrutura rítmica conectada com as oralidades caribenhas. Ao traduzir *Ti-Jean and His Brothers*, sou levada a ressignificar os marcadores dessa memória na língua portuguesa, buscando estratégias que mantenham esse fluxo dos fragmentos ancestrais.

Essa perspectiva decolonial que Walcott constrói em *Ti-Jean and His Brothers* impõe à tradução uma responsabilidade singular. Se a obra já opera, em seu original, uma subversão das estruturas coloniais por meio da linguagem, entendo que minha tradução deve respeitar essa condição e ser ela mesma uma estratégia de diálogo cultural, um espaço no qual se reencena o desejo de representação e de reconhecimento que essa peça dramatiza.

Em meu processo de tradução de *Ti-Jean and His Brothers*, assumi esse duplo papel de ouvinte atenta, dedicando-me a escutar e absorver as nuances das histórias que são apresentadas, e o de contadora de histórias, que, a partir de minhas próprias perspectivas e experiências, ainda que limitadas e situadas em contextos específicos, contribuí para moldar, dando voz a uma narrativa decolonial. No desenrolar desse exercício, reinterpretei e recontextualizei a obra, buscando desafiar as estruturas coloniais e amplificar vozes que foram historicamente marginalizadas. Assim, a tradução que propus se volta para ser um ato de escuta e de reescrita, um espaço no qual as histórias são tanto herdadas quanto reinventadas, refletindo um compromisso com a decolonização do pensamento e da linguagem.

Nesse contexto, enfoco as sutilezas envolvidas na relação entre os assim chamados idiomas *non-standard* e *standard*, bem como a compreensão de que essa linguagem representa

a história do Caribe, que moldou a língua não apenas como ferida aberta pelo legado colonial, mas também como possibilidade de encontro, por meio da releitura e redefinição da tradição. Entendo, portanto, esta tradução como uma atividade crítica que trata de introduzir novas perspectivas e possibilidades de interpretação criativa.

Em meu projeto tradutório, considerei que Derek Walcott envereda pela subversão das categorias culturais impostas pelo antigo sistema colonial e procurei colocar em destaque o respeito pelas heranças plurais como elementos conformadores das manifestações artísticas caribenhas. Ao posicionar-se constantemente contra os modelos redutores impostos pela colonização, a obra walcottiana pode ser lida como uma luta incessante por uma elaboração identitário-cultural inclusiva, e minha tradução é norteadada por essas questões.

Compreendo, assim, o fazer tradutório como ação cultural, inspirada pela negociação das disputas entre línguas e culturas, em um espaço plural no qual a constante dinâmica entre as línguas as coloca em relação umas com as outras e consigo próprias. Como bem aponta Mauricio Mendonça Cardozo (2009), conceber a tradução como operação geradora de significação implica reconhecer o tradutor como ator central desse processo e a atividade tradutória como uma prática essencialmente crítica.

Tal como demonstra a obra de Derek Walcott, a dramaturgia caribenha opera como esse espaço de significação e ressignificação identitário-cultural de decolonização do pensamento, articulando linguagem artística, história e conceitos dos estudos pós-coloniais em um diálogo crítico com as heranças coloniais. Minha tradução de *Ti-Jean and His Brothers* parte desse legado, ao transpor o projeto artístico de (re)construção cultural de Walcott para o português do Brasil. Ao enfrentar os desafios do multilinguismo walcottiano, ocupo-me de recriar essa tensão fundante, fazendo uso da opacidade como resistência à assimilação linguística.

Minha reflexão tradutória parte da compreensão de que o processo dinâmico de negociação cultural do Caribe se materializa na síntese que Walcott opera entre tradições locais e europeias, que funde elementos das fábulas caribenhas com estruturas do teatro moralista medieval, reelaborando criativamente a cultura do Caribe em seus múltiplos legados. Como observo ao longo desta tese, *Ti-Jean and His Brothers* incorpora elementos da cultura europeia, enquanto festividades folclóricas caribenhas oferecem a base essencial para desenvolver um processo autenticamente dialético de criação cultural.

Inspirada, também, pela perspectiva decolonial de Walter Mignolo (2017), interpreto esta tradução como um exercício de escuta ativa das margens, no qual as estratégias de

recriação de ritmos orais e adaptação de referências folclóricas visam não apenas representar, como também reativar no contexto do português do Brasil a força imagética decolonizadora do original. O texto traduzido se insere, assim, em um espaço recriado de negociação entre as culturas em diálogo. Nesse sentido, no que tange aos conceitos dos estudos pós-coloniais aqui trabalhados, entendo que *Ti-Jean and His Brothers* se configura como objeto privilegiado para a compreensão das dinâmicas culturais caribenhas e seu esforço de decolonizar o pensamento.

Com respeito a alguns aspectos mais específicos da obra que configuraram minha reflexão sobre o fazer tradutório, posso indicar que desde o princípio me deparei com a questão da colonialidade como estrutura de poder permanente, que se manifesta em *Ti-Jean and His Brothers* por meio de seus personagens e que encontra eco nas análises sobre a violência epistêmica. Derek Walcott constrói seus personagens com suas multiplicidades de facetas, para aludir à complexidade dos problemas que o colonialismo legou ao Caribe, particularmente no que concerne às estratégias de subjugação psicológica e física e à imposição de um pensamento único, que desconhece alteridades.

Nesse contexto, este projeto tradutório abarca uma análise das perspectivas pós-colonial e decolonial para estruturar o trabalho com base em um paradigma que compreenda a prática tradutória como reinterpretação, tendo em vista as hierarquias culturais e linguísticas impostas pelo colonialismo. Assim, inspirada pelo pensamento de Édouard Glissant (1997), para quem a opacidade – a recusa da transparência absoluta e da assimilação forçada – constitui um princípio ético e estético fundamental nas relações interculturais, e de Walter D. Mignolo (2017), que reforça essa perspectiva ao defender a tradução como um ato de “desobediência epistêmica”, capaz de questionar os paradigmas hegemônicos do conhecimento, assumo essas questões não como impossibilidades, mas sim como norteadores de um princípio tradutório que se posiciona contra a lógica assimilacionista, em favor de uma abordagem que valorize a diferença como elemento constitutivo do diálogo intercultural.

O caráter reinterpretativo da tradução que proponho nesta tese se inscreve nesse esforço contínuo de resignificação da dramaturgia de Derek Walcott, por seu objetivo reinterpretativo, para não apenas representar, mas também construir uma releitura superadora das imposições coloniais. Ao traduzir *Ti-Jean and His Brothers*, portanto, enveredo pelo caminho da reencenação, no português brasileiro, da mesma resistência cultural que o original performa em seu contexto caribenho. Assim, entendo que o *créole*, longe de ser um simples recurso estilístico, emerge na obra walcottiana como movimento de afirmação identitária, e sua

transposição para outra língua marcada por sua própria história colonial (no caso, o português do Brasil) requer estratégias que preservem sua força disruptiva.

Dessa maneira, minha tradução de *Ti-Jean...* para o português brasileiro – idioma que, como bem sabemos, também carrega os registros de um passado colonial – procura acompanhar as marcas da resistência cultural presentes no original, a fim de comunicar a mesma potência desestabilizadora da peça de Walcott. Por isso, optei pela ressignificação da força disruptiva do *créole*, da oralidade e de outros elementos linguísticos que desafiam as normas do inglês padrão, encontrando equivalentes no português que mantivessem sua carga política e cultural.

Essa operação remete ao que Homi Bhabha (1997) conceituou como “terceiro espaço” – zona de contato intercultural na qual significados são negociados e transformados. Nesse sentido, em minha tradução procuro evitar a domesticação do original, ao recriar em outra língua sua capacidade de questionamento e sua potência imaginativa. Valendo-me desse conceito, trabalhei os contornos específicos da tradução nessa zona de fronteira, na qual identidades são relidas em novos arranjos.

Com respeito aos elementos performáticos tão presentes nessa obra (como os coros e as interpelações ao público), reinterpreto-os como reinvenção criativa, inspirando-me no alerta de Gayatri Spivak (1999) sobre os riscos de “escribizar” o subalterno. Por isso, priorizei estratégias criativas que recriassem a textura oral do original, evitando o apagamento de suas marcas de enunciação e a supressão dos rastros culturais.

Dessa forma, elementos como a oralidade, os ritmos performáticos e as referências ao folclore caribenho precisaram, aqui, ser não apenas traduzidos, mas reativados em seu potencial decolonizador. Nesse processo, e seguindo uma vez mais as reflexões de Spivak (1999) sobre a fala subalterna, compreendo que minha tradução se torna, ela própria, uma forma de apropriação criativa, um meio pelo qual vozes historicamente silenciadas podem ressoar em novos contextos e ser repossuídas.

Nessa perspectiva, meu projeto tradutório exercita a criação de um novo espaço discursivo no qual as tensões entre línguas e culturas permaneçam visíveis. No caso de *Ti-Jean and His Brothers*, elementos da oralidade, a musicalidade e as referências folclóricas são relidos e ressignificados em sua função decolonizadora, de modo a reenquadrar essa imagem da alteridade da cultura caribenha. Minha abordagem encontra eco novamente nas reflexões de Spivak (1999) sobre a tradução da fala subalterna, e procurei evitar a apropriação violenta da

diferença por meio de estratégias que permitissem ao “outro” cultural falar por si mesmo na língua de chegada.

Os desafios que enfrentei, portanto, não residiram apenas em encontrar soluções técnicas para problemas linguísticos específicos, mas também em desenvolver uma estratégia tradutória que capturasse reverberações identitário-culturais de forma coerente com o pensamento walcottiano e os pressupostos teóricos sobre os quais reflito nesta tese. Com isso, fui levada a ponderar sobre as estratégias a adotar, de maneira que fragmentos culturais do original fossem respeitados, evitando uma naturalização excessiva que apagaria essas especificidades identitárias. Precisei encontrar soluções para equilibrar essa preservação da alteridade com sua função comunicativa, norteador-me pela concepção de tradução como um ato de leitura interpretativa, marcado por minhas escolhas conscientes e inconscientes.

Nesse sentido, a tradução que ora apresento se concentra em desenvolver uma abordagem que evite a redução da tensão entre culturas a meras anotações textuais. Meu projeto tradutório se insere, portanto, em um movimento de recriação em português do significado da narrativa walcottiana em um equilíbrio delicado, que evita os estereótipos, os regionalismos e as simplificações. A reflexão sobre esses desafios foi fundamental para direcionar minha análise crítica e se conecta a um debate mais amplo sobre os desafios específicos da tradução como ato criativo de reescrita como parte do eixo central do processo tradutório.

O pensar dessa dimensão performativa, nesse contexto, torna-se elemento inseparável da dimensão criativa da tradução. Ao traduzir os cantos, as interpelações ao público e os diálogos conformados por musicalidade e tensão me concentrei em encenar a memória coletiva dos povos colonizados. Minha tradução, portanto, apontou a reverberar a voz de cada cena e a potência performativa da obra original.

Nessa linha de pensamento, em minha abordagem analítica me concentrei no entendimento de como a oralidade emerge como eixo estruturante dessa obra, naquilo que Edward Kamau Brathwaite (1985) denomina “*nation language*”. Percebemos como o uso de canções em *créole* de base francesa e a escolha de instrumentos musicais específicos para marcar e acompanhar cada personagem assinalam como as tradições orais preservam e transmitem os saberes ancestrais e as sequelas legadas pelo regime colonial.

A concepção deste projeto tradutório parte do princípio de que a representação da alteridade caribenha encapsula o trauma da sua mestiçagem forçada, mas também sua resiliência, o que corporifica o que Edward Said (2011) teoriza como construção do “outro” no

discurso colonial, ao mesmo tempo em que aponta para a possibilidade de superação dessa condição por meio da resignificação identitário-cultural. Observamos essa questão no desfecho da peça, com a vitória de Ti-Jean, que representa a superação do colonialismo e, também, a afirmação de uma possibilidade de entendimento cultural alternativo.

Assim sendo, o presente projeto tradutório trabalha as especificidades da obra de Derek Walcott, que opera nesse limiar de disputas das narrativas coloniais. Em *Ti-Jean and His Brothers*, a polifonia linguística pode ser lida como um ato de resistência cultural. Meu desafio, então, foi recriar no português brasileiro esse processo, visando que a tradução se afirmasse como gesto de recriação no qual a linguagem e o político se entrelaçam.

Dessa maneira, esta tradução se insere em um movimento que entende a linguagem como campo de recriação permanente. Se, como afirma Édouard Glissant (1997), o pensamento da tradução é o pensamento do mundo, então minha tradução de Derek Walcott significou participar dessa construção de alternativas de expressão cultural capazes de confrontar os legados coloniais ainda presentes em nossas estruturas linguísticas e identitárias.

Minha tradução de *Ti-Jean and His Brothers* pretende ser não uma transcrição passiva, mas sim um ato de recriação crítica, que reconhece na tradução uma forma de intervenção cultural e se articula em um processo contínuo de negociação e reinvenção, no qual cada escolha tradutória marca o enfrentamento dos desafios específicos da obra de Walcott. Por isso, busquei não apenas tornar o texto acessível a um novo público, mas também ampliar as possibilidades de diálogo entre as culturas caribenha e brasileira, reforçando o potencial da tradução como ferramenta de decolonização.

Nesse sentido, ao traduzir Walcott almejo contribuir para a construção de significados que desafiem a hegemonia dos centros metropolitanos e valorizem outras vozes. Como bem lembra Édouard Glissant (1997), a tradução é um exercício de “poética da relação”, um convite ao encontro com o outro que enriquece tanto a cultura de chegada quanto a de partida e que pode confrontar os relatos dominantes.

Ao situar este projeto tradutório dentro de um contexto histórico e cultural, espero que esta tradução de *Ti-Jean and His Brothers* para o português do Brasil não seja um exercício isolado, mas parte de um movimento crescente de intercâmbio entre as periferias do mundo, que construa diálogos fora dos eixos tradicionais de poder cultural. Minha tradução não pretende ser um ponto final, mas sim um momento nesse processo contínuo de reinvenção, uma demonstração prática de como a tradução pode ser, ela própria, um ato de decolonização.

Portanto, reconheço que esta tradução não é um produto acabado, mas sim um processo que, como propõe Grada Kilomba (RODA VIVA, 2024), trabalha para “recordar a língua que nos foi roubada”. Ao refletir sobre meu percurso do pensar tradutório, compreendo que a tradução de *Ti-Jean and His Brothers* não apenas mobilizou conhecimentos acadêmicos e literários, mas também me exigiu uma escuta comprometida com os rastros culturais ancestrais que atravessam a obra e uma reflexão sobre o ato tradutório ancorado na recusa às simplificações. Reafirmo, assim, que meu projeto é um convite a uma escuta renovada e plural dos discursos que habitam as margens e que, por meio da tradução, podem ganhar centralidade.

4.2 QUESTÕES DE TRADUÇÃO DA PEÇA *TI-JEAN AND HIS BROTHERS*

*it is not
it is not
it is not enough
it is not enough to be free
of the whips, principalities and powers
where is your kingdom of the Word?*

(Edward K. Brathwaite, “*Islands*”,
The Arrivants)

Como mencionei em capítulo anterior, a peça *Ti-Jean and His Brothers* explora a luta pela sobrevivência de uma família caribenha sob o jugo do domínio colonial, usando alegorias folclóricas e elementos multiculturais para criticar a exploração sistêmica imposta pelo sistema colonial. Ambientada entre um casebre, a mata e uma *plantation*, a narrativa acompanha os três irmãos em seu confronto com o Diabo/Senhor-de-Engenho, figura que encarna tanto o mal sobrenatural quanto a brutalidade histórica do poder senhorial das *plantations*, lugar de origem de feridas profundas compartilhadas pelo Caribe e pelo Brasil. As condições materiais desesperadoras da família refletem a realidade desumanizante do sistema colonial e a desigualdade socioeconômica que perdura até hoje no contexto pós-colonial, sendo a propriedade do Diabo símbolo do poder colonial (e neocolonial) exercido por meio da posse da terra, da subjugação violenta e do apagamento identitário-cultural do colonizado.

Tal como mencionei em outras seções desta tese, cada irmão representa uma abordagem de resistência: Gros Jean confia na força bruta; Mi-Jean, no intelectualismo mimético; e Ti-Jean, o caçula, combina humildade e sabedoria popular para vencer o Diabo. Sua vitória simboliza o triunfo do “homem do povo”, representando a resistência caribenha contra o colonialismo. E central à narrativa é a personagem da Mãe, com sua autoridade em

um lar matriarcal, figura de dignidade e resistência que sustenta os filhos, apesar da privação extrema.

Elementos folclóricos, como o espírito não nascido Bolom, cuja transformação em criança simboliza libertação, remetem às tradições orais afro-caribenhas, semelhantes aos contos de Anancy. O uso por Walcott de um registro de escrita multilinguístico traz tanto a especificidade cultural quanto temas universais, e as passagens em *créole* reafirmam essa condição. Criticamente, notamos como Derek Walcott desenvolve a obra a fim de transcender binários coloniais, reinterpretando o “nativo” como uma identidade polissêmica. Por meio da música e das marcações dramáticas, Derek Walcott humaniza o oprimido, oferecendo uma visão de resistência enraizada na sabedoria coletiva e ancestral, na qual os marginalizados podem reivindicar seu espaço de fala e repossuir sua voz.

Como expus em seções anteriores, em *Ti-Jean and His Brothers*, Derek Walcott emprega o *créole* de base francesa em determinadas falas e essa escolha linguística evidencia, na peça, a defesa do multilinguismo como marca cultural do Caribe. O Diabo, por exemplo, que aparece ao longo da obra disfarçado de Papa Bois (Bicho-Papão) e de Planter (Senhor-de-Engenho), faz uso do *créole* quando assume sua verdadeira forma demoníaca. No Prólogo (WALCOTT, 1970, p. 89), ele diz: “*Bai Diable-la manger un 'ti mamaille*” e, em seguida, “*Un, deux, trois 'ti mamaille*”, utilizando também a repetição rítmica para evocar as tradições da narrativa oral. Já na página 91 (WALCOTT, 1970), é Ti-Jean quem recorre ao *créole*, quando responde à sua mãe: “*Maman, m'a fait un rien*”, evocando o afeto como parte constitutiva dessa construção linguística ancorada na oralidade.

Percebemos que esse uso do multilinguismo por Walcott cumpre diversas funções, ao marcar a alteridade linguisticamente, apoiar a peça na oralidade caribenha, vinculá-la à narrativa das tradições de Santa Lúcia e oferecer alternativas às normas teatrais puramente eurocêntricas. Derek Walcott imprime uma fina ironia por meio do personagem do Diabo, figura claramente associada à opressão colonial, que também faz uso da alternância linguística ao longo da obra: expressa-se por meio da língua dos colonizadores quando assume o papel do Planter (Senhor-de-Engenho), porém, ao encarnar o próprio Diabo, utiliza o *créole* em determinados momentos, revelando como os colonizadores viam o multilinguismo caribenho como algo desprovido de legitimidade cultural. Sendo assim, entendo que, no que tange ao uso do *créole* de base francesa ao longo da peça, trata-se de um elemento constitutivo dos fragmentos culturais, funcionando como um recurso estético para expressar a diversidade caribenha.

Além disso, podemos observar que a alternância entre idiomas opera como um recurso dramaturgico que expõe as camadas de subjetividade das personagens. O *créole*, por ser uma língua da oralidade e da ancestralidade (sem que isso signifique ser uma linguagem simplificada), tende a surgir nos momentos de maior densidade emocional ou de revelação identitária, o que reforça seu papel como idioma de enraizamento cultural. Nesse sentido, as escolhas linguísticas de Walcott caracterizam os personagens e, também, atuam como comentário crítico sobre os resultados da colonialidade na constituição das subjetividades caribenhas.

Na edição de 1970 de *Dream on Monkey Mountain and Other Plays* (WALCOTT, 1970, p. 81-166) que utilizei, Walcott opta por apresentar as passagens em *créole* de base francesa acompanhadas de suas respectivas traduções para o inglês, estratégia que busca equilibrar a acessibilidade para um público não local com a preservação da textura linguística original, mantendo assim a autenticidade cultural da obra, enquanto amplia seu alcance interpretativo.

Ao pensar a tradução de uma obra como *Ti-Jean and His Brothers*, que carrega uma multiplicidade de registros linguísticos, enfrentei uma série de desafios complexos, especialmente no que tange à preservação da riqueza polifônica e das nuances identitárias presentes no original, elementos que compõem uma tessitura linguística essencial para a expressão poética de Derek Walcott.

Diante desse panorama, o projeto tradutório que aqui apresento encarou seu primeiro dilema: adotar uma tradução integral para o português padrão (norma culta) ou buscar estratégias criativas que mantivessem a multiplicidade linguística da escrita walcottiana. Escolher o primeiro caminho seria optar por neutralizar uma das marcas fundamentais de sua escrita, a reinvenção de uma tradição literária caribenha por meio da justaposição de registros linguísticos. A partir da análise do pensamento e das obras de Derek Walcott, concluí que essa escolha representaria não apenas uma simplificação, mas também um apagamento da escrita de Walcott, que faz uso do multilinguismo como uma forma de resistência e (re)afirmação cultural.

Entendo, então, o multilinguismo não como um “problema” a ser resolvido pela tradução, mas sim como um convite à reescrita criativa. A presente tradução, nesse contexto, atua no campo do simbólico no qual diferentes formas de saber, de expressar e de existir podem ser reabilitadas. Assim, guiei-me por esse entendimento, levando em consideração as camadas

de sentido que atravessam o original e sua capacidade de criar uma linguagem dramática que recupere os relatos locais.

No entanto, não podemos esquecer que a opção pelo emprego do multilinguismo conforme aplicado pelo próprio Derek Walcott, com o intuito de reverberar os rastros culturais caribenhos por meio desse encontro linguístico, não esteve a salvo de tornar-se alvo de questionamentos, e tais críticas parecem subestimar o caráter intencional dessa escolha. Helen Vendler (1982), por exemplo, argumenta que a coexistência desses registros linguísticos gera instabilidade e prejudica o ritmo das obras. Entretanto, considero que essa leitura negligencia justamente o potencial subversivo dessa linguagem, que espelha as tensões identitárias pós-coloniais e desafia hierarquias linguísticas.

Por outro lado, críticos como Gerald Guinness direcionam suas objeções para o lado oposto: reprovam o uso do inglês padrão por Walcott, como se a adoção da língua do colonizador invalidasse a autenticidade caribenha (GUINNESS, 1993 *apud* BRESLIN, 2001). Minha análise considera que ambas as perspectivas, contudo, deixam de reconhecer que a alternância entre registros não é uma falha, mas sim uma reinvenção deliberada. Derek Walcott, ao fazer uso do multilinguismo, expõe o conflito colonial e o transforma em matéria poética, afirmando que a linguagem, seja ela *créole* ou inglesa, é um território de disputa e criação. Por isso, percebo como fundamental realizar uma tradução crítica que não apenas preserve esse multilinguismo, mas também o ressignifique na língua de chegada, mantendo sua dimensão estética. Trata-se de reconhecer que a alternância linguística não é um acidente, mas sim um gesto de resistência cultural criativa, e a tradução, como ato de recriação, deve ecoar essa intencionalidade, evitando homogeneizar o que é, por essência, um mosaico de fragmentos identitário-culturais.

Em busca de soluções tradutórias para essas questões, de modo que estivessem alinhadas ao entendimento da noção de tradução como transformação, considerei, em um primeiro momento, a substituição do *créole* de base francesa de Santa Lúcia por dialetos brasileiros com raízes similares, como o *patois* francês Karipuna e o *lanc-patúa*, falados no Amapá, em uma reflexão analítica semelhante à realizada durante as ponderações possíveis sobre os trechos do poema *Omeros*, de Derek Walcott, em minha dissertação de mestrado (MAROTTA, 2021). Essas variantes, conforme pesquisas da University of the West Indies (ANOBY, 2007) e da Escola de Folclore de São Paulo (ANDRADE, 1984), surgiram do contato entre indígenas, imigrantes caribenhos e colonos franceses, resultando em uma proximidade surpreendente com o *créole* de base francesa de Santa Lúcia.

Por esse recurso linguístico aparecer com menos frequência em *Ti-Jean and His Brothers* do que em *Omeros*, acreditei que essa estratégia poderia chegar a gerar o efeito desejado como elemento de marcação identitário-cultural. No entanto, depois de um primeiro exercício tradutório, concluí que as semelhanças estruturais entre o recurso e o original comprometiam sua eficácia como alternativa tradutória, já que não lograva produzir o necessário efeito de estranhamento, conservava uma proximidade excessiva com o original e, conseqüentemente, escapava do meu propósito central de recriação da oralidade no texto traduzido. Diante disso, optei por uma abordagem distinta, na qual, em vez de substituir ou manter intactos os trechos em *créole*, traduzi suas ocorrências para o português, preservando as repetições em inglês como marcas de opacidade e estranhamento.

O presente projeto tradutório exigiu enfrentar os desafios de ressignificar o multiculturalismo da obra de Derek Walcott, a partir de um movimento de recriação. Nesse sentido, analisei, também, a possibilidade de utilizar uma variante do regionalismo brasileiro, como as oralidades regionais do Nordeste do Brasil, alinhando-me ao conceito de Peter Hulme de *Extended Caribbean* (HULME, 1992 *apud* CRUZ, 2016), segundo o qual as fronteiras geográficas tradicionais do Caribe são entendidas em uma forma ampliada, incluindo regiões como as áreas de *plantation* do Sul dos Estados Unidos e o Nordeste do Brasil. Essa perspectiva reconhece a interconexão dessas regiões por meio de experiências históricas compartilhadas, tais como o colonialismo, a escravidão e as economias de *plantation*, assim como assume que a influência caribenha ultrapassa os limites das nações insulares, estendendo-se a territórios continentais e a regiões com estruturas socioeconômicas semelhantes, abarcando zonas costeiras com trajetórias históricas entrelaçadas, como é o caso do litoral do Nordeste brasileiro. No entanto, cheguei à conclusão de que essa estratégia de basear minha tradução na oralidade típica do Nordeste do Brasil, embora interessante, não funcionaria, pois implicaria reduzir o escopo multicultural da obra a um regionalismo específico.

No que diz respeito ao uso do inglês padrão (*Standard English*) na obra, compreendo que Derek Walcott o emprega como um elemento simbólico da dominação colonial. Partindo dessa leitura, considerei, num primeiro momento, a adoção do português europeu na tradução de determinadas falas, especialmente nas do personagem do Diabo, quando este assume o papel de Planter (Senhor-de-Engenho). Avaliei que a reapropriação da variante linguística da ex-metrópole portuguesa, em contraponto ao inglês padrão da ex-metrópole britânica, poderia gerar um efeito de estranhamento no leitor, ressaltando as tensões coloniais e pós-coloniais presentes na obra. Porém, ao final, optei por abandonar essa estratégia, por compreender que

sua aplicação poderia incorrer em uma visão reducionista do projeto de decolonização do pensamento. Ao sugerir que a simples dissociação linguística em relação à metrópole seria suficiente para romper com estruturas coloniais, correria o risco de simplificar um processo intrinsecamente complexo e multifacetado, reforçando a lógica binária que justamente buscava desconstruir.

Considerando caminhos para reverberar os diversos rastros identitário-culturais presentes no original, em meu esforço contínuo de negociação com as especificidades caribenhas e com a abertura criativa que a obra exige, ponderei, ainda, a adoção de um linguajar sertanejo como alternativa tradutória, especialmente por seu marcado enraizamento na tradição oral e por sua ressonância com práticas narrativas populares. Entretanto, essa estratégia implicava, uma vez mais, optar por uma delimitação regional excessivamente específica, vinculada a uma geografia e a um imaginário sociocultural determinados. Percebi, assim, que tal escolha não se mostrava compatível com minha proposta de ressignificação dessa peça, cuja trama se desenvolve por meio do entrecruzamento de múltiplas tradições e identidades culturais.

Optei, portanto, por uma oralidade que soasse familiar ao leitor brasileiro, sem, contudo, fixar-me em um único registro regional específico. Procurei, dessa forma, desenvolver uma cadência que evocasse a oralidade, porém sem fazer uso de estereótipos ou regionalismos que pudessem apagar sua dimensão polifônica. Pensei a oralidade como um encontro de vozes múltiplas e elemento central desse espaço de mediação entre línguas e sistemas de referência cultural distintos, característica marcante da escritura walcottiana.

Meu objetivo foi, portanto, reenquadrar, na língua de chegada, a multiplicidade de registros que permeia o texto de Derek Walcott, evitando qualquer tentativa de simplificação de sua riqueza linguística. Entendo que tal escolha tradutória está em consonância com a concepção de tradução como um espaço de negociação intercultural, no qual a diversidade de vozes não representa um obstáculo à compreensão, mas constitui a própria condição de possibilidade para uma escuta do outro.

A partir dessa concepção, trabalhei a oralidade como eixo de significação da obra, com sua densidade afetiva instaurada no texto como uma memória viva, uma herança transmitida por meio de seus fragmentos culturais diversos. Assim sendo, traduzir essa oralidade foi entendido, também, como traduzir uma forma de existir no mundo que não se submete às formas escritas dominantes, mas que resiste a elas.

Nesse contexto, optei por uma estratégia que preservasse a diversidade cultural e linguística da obra sem comprometer sua recepção pelo leitor brasileiro. Minha escolha implicou, então, em manter, em certos momentos, elementos do texto original em sua opacidade, especialmente nas passagens em que o *créole* de base francesa surge justaposto ao inglês no original, conservando as frases em inglês. Em lugar de buscar apagar as camadas de sentido inscritas na alternância linguística, assumi o desafio de acolher o estranhamento como parte constitutiva da experiência de leitura.

Meu intuito ao preservar o efeito de camadas linguísticas, traduzindo o *créole* de base francesa para o português, mas mantendo as repetições em inglês, foi reproduzir, na língua de chegada, a tensão multilinguística presente na obra. Essa escolha me pareceu a mais coerente com o princípio de que traduzir não significa domesticar o outro, mas sim criar um espaço de escuta atenta e crítica, em que as singularidades culturais não apenas sobrevivem, mas também ressoam em sua complexidade e potência disruptiva.

Com base nas reflexões críticas, compreendo que essa foi a solução mais adequada ao espírito da obra de Derek Walcott. Ao lançar mão dessa estratégia, busquei reproduzir, no português do Brasil, um efeito de reescrita criativa sonora e semântica da peça. Procurei, assim, ressignificar a tensão linguística como elemento essencial da experiência proposta ao leitor brasileiro, ao compor esse jogo de camadas entre o português baseado na norma culta, a oralidade e o inglês.

Trata-se de uma opção que reconhece a função política e poética do multilinguismo na dramaturgia walcottiana, entendendo-a como um gesto de resistência à homogeneização cultural imposta pelo sistema colonial, bem como uma ferramenta de afirmação das identidades caribenhas e que propicia ao leitor entrar em contato com esse encontro de línguas, vivenciando o desconforto, a sobreposição e o deslocamento que marcam a obra.

Essa decisão tradutória visou preservar a força disruptiva da escrita walcottiana, de maneira que, mesmo em uma nova língua e em outro contexto sociocultural, a peça continue a produzir questionamentos e estranhamentos. Nesse sentido, o que objetivo é oferecer ao leitor brasileiro a possibilidade de experimentar em tradução a tensão criativa entre os códigos linguísticos, que constitui o cerne da obra de Derek Walcott.

Assim sendo, aponto para preservar, nesta tradução, o jogo entre diferentes registros linguísticos, transpondo as camadas sonoras da peça, de modo a construir uma experiência de leitura marcada pela tensão entre familiaridade e estranhamento. Parto do pressuposto de que o inglês, por sua maior familiaridade junto ao público brasileiro, poderia funcionar como ponto

de ancoragem, permitindo um balanço entre inteligibilidade e opacidade. Meu objetivo é, desse modo, capturar o mosaico identitário-cultural dessa obra, sem apagar sua alteridade, respeitando a dimensão polifônica e intercultural que define a dramaturgia de Walcott.

No que tange à opacidade, principalmente nos diálogos dos animais, ou nas canções em *créole* de base francesa, priorizei a manutenção de certas ambiguidades e rupturas sintáticas, evitando apagar sua força decolonizadora. Minhas escolhas inclinaram-se a refletir meu compromisso com uma tradução que não apenas transpusesse significados, mas também reativasse, no contexto brasileiro, a potência crítica do projeto estético-político de Walcott, que demanda consciência histórica e disposição para refletir sobre o intraduzível.

Neste contexto de recriação da oralidade, evitando opções mais estereotipadas, fiz uso de determinadas estratégias linguísticas em língua portuguesa, tais como modificações de preposições (como “para” por “pra”, “para o” por “pro”), flexibilização de concordâncias em diálogos (“Eles chama”, em vez da forma padrão) e adaptações ortográficas que sugerem a fala coloquial (“não é” por “num é” ou “né”, “está” por “tá” e “estou” por “tô”, “sou” por “sô”, entre outros). Minhas escolhas visam imprimir naturalidade à linguagem falada, sem vinculá-la a variações regionais particulares, mantendo a norma culta nas narrações formais e utilizando a oralidade para equilibrar autenticidade dramática e acessibilidade linguística.

Sob essa ótica, minha tradução pretendeu recriar o efeito performativo e expressivo das falas dos personagens, sem cair em domesticações assimiladoras. Meu objetivo foi criar, no português do Brasil, uma espécie de “terceiro espaço” linguístico (BHABHA, 1997), no qual a oralidade se articula como elemento de afirmação cultural, aberta à escuta da alteridade. Nesse sentido, esse encontro opera como um *locus* fluido de negociação linguística que permite recriar os ritmos e fraturas da fala que marcam a escrita walcottiana.

Optei por manter, portanto, a norma padrão em determinados trechos da peça, ao mesmo tempo que decidi acentuar as marcas de oralidade principalmente nos diálogos dos três irmãos. Essa alternância foi pensada como uma forma de representar a tensão da convivência entre diferentes registros linguísticos presentes no original, sem reduzi-la a caricaturas nem a um português excessivamente padronizado. No marco dessa estratégia, rejeitei tanto a opção por uma “tradução neutra”, que desativaria o poder de fazer críticas do texto, quanto a escolha por uma “tradução regionalizada”, que deslocaria o foco da alteridade caribenha para uma única manifestação de identidade brasileira.

A tradução que proponho, por isso, assume a oralidade como parte estrutural do projeto decolonial de Derek Walcott. Ao traduzir vozes marcadas pela ancestralidade e pela

multiplicidade linguística, procurei tornar acessível o conteúdo semântico das falas, preservando sua textura, seu ritmo e sua força afetiva. A oralidade traduzida, nesse contexto, transforma-se em um gesto de escuta e de recriação poética, que permite ao leitor brasileiro entrar em contato com uma dramaturgia que, embora enraizada no Caribe, aborda modos plurais de existência, pertencimento e memória.

Outra reflexão central que marcou meu percurso tradutório diz respeito à escolha do pronome de tratamento, elemento fundamental para a construção da oralidade e das relações interpessoais entre os personagens. No início do processo, para traduzir o pronome pessoal “you”, que em inglês não possui distinção formal/informal, e que representa tanto a segunda pessoa do singular quanto a do plural, considerei a adoção do pronome “tu” para a forma singular, conjugado com a forma verbal na terceira pessoa do singular (“tu vai”, “tu sabe”), o que conferiria à tradução uma marcação de oralidade bastante recorrente em certas regiões do Brasil.

No entanto, ao analisar o impacto dessa escolha, percebi que tal opção poderia produzir uma localização sociolinguística específica, o que contrariaria minha intenção de construir uma oralidade brasileira que não fosse redutível a um dialeto ou a uma região geográfica particular. A escolha do “tu” me pareceu arriscada do ponto de vista da neutralidade desejada, podendo sugerir uma associação territorial não condizente com meu entendimento do caráter transcultural⁶⁷ da obra de Walcott.

Na sequência, ponderei sobre a possibilidade de utilização do pronome reduzido “cê”, forma oral de “você”, muito comum em registros informais do português brasileiro falado, especialmente em contextos urbanos. Inicialmente mais neutra, terminei por concluir que tal alternativa também carregava consigo uma tonalidade sociolinguística marcada, muitas vezes associada à oralidade sudestina urbana, e que, por isso, também introduziria um viés regional. Além disso, o uso de “cê” poderia remeter o leitor a estereótipos linguísticos

⁶⁷Cabe destacar que foi o sociólogo cubano Fernando Ortiz quem introduziu pela primeira vez o conceito de transculturação, na década de 1940, para designar o complexo processo de transição cultural que iria além das implicações unidirecionais da aculturação, abrangendo não apenas a aquisição de novos traços culturais, mas também a perda ou o desenraizamento dos anteriores (ORTIZ, 2002). *Transculturação* descreve, assim, as influências recíprocas, embora assimétricas, que ocorrem nas “zonas de contato” entre colônias e metrópoles, onde as relações são moldadas pela coerção, desigualdade e conflito. Ángel Rama reapropriou-se dessa noção na década de 1970 e a incorporou aos estudos literários e culturais (ASHCROFT *et al.*, 2012).

utilizados em construções caricaturais da fala popular, o que não condizia com meu esforço por uma tradução que respeitasse a expressividade dos personagens.

A partir dessas análises, decidi utilizar o pronome “você” como forma padrão de segunda pessoa, dada sua ampla aceitação em diferentes regiões do Brasil e sua capacidade de funcionar como marcador de oralidade acessível, mas não localizado. Em consonância com a concepção de tradução escolhida, o pronome “você” me permitiu imprimir um equilíbrio entre coloquialidade e neutralidade, sem incorrer em regionalismos que pudessem reduzir o alcance simbólico da peça no contexto da recepção brasileira.

Com respeito à seleção de pronomes e adjetivos possessivos que acompanham o pronome de segunda pessoa do singular “você”, escolhi utilizar as formas “teu”, “tua”, “teus” e “tuas”, a fim de preservar uma oralidade característica do português brasileiro. Tal escolha se enquadra em um esforço consciente para evitar regionalismos que marcassem uma localização geográfica que poderia dificultar uma recepção mais ampla do texto. Assim sendo, busquei manter a proximidade linguística e cultural com o leitor brasileiro, optando por essa variante acessível e reconhecível da experiência cotidiana do Brasil, procurando preservar a naturalidade e a fluidez do original.

Decidi ainda empregar como recurso de estilização da oralidade a supressão do “-s” final em formas verbais e pronominais plurais, especialmente nos diálogos dos três irmãos, a fim de remarcar a dimensão oral da fala dos personagens, sem recorrer a marcas dialetais específicas. Essa escolha visou evocar a oralidade brasileira caracterizada pela fluidez e pela informalidade, porém sem vinculá-la a uma variante geográfica determinada.

Essas escolhas me possibilitaram preservar a força expressiva da oralidade presente na obra de Walcott, sem recair em uma padronização excessiva. Ao apontar a uma oralidade não delimitada geograficamente, minha proposta tradutória visou construir uma fala brasileira capaz de abarcar a pluralidade identitária que permeia os personagens, possibilitando uma escuta plural por parte de leitores de diferentes regiões do País.

No que tange à escolha dos nomes dos personagens, minhas decisões seguiram a mesma lógica de resignificação identitário-cultural, procurando respeitar as singularidades da obra e o espírito de Walcott, mas oferecendo uma proximidade reconhecível ao leitor brasileiro. Começamos por Gros-Jean: “*gros*” em francês significa “corpulento” ou mesmo “grosseiro”, e faz referência ao aspecto físico do personagem, como será indicado ao longo da peça, mas também pode ser entendido como “primogênito”. Em português, escolhi chamá-lo de “Zé-Povão”, a fim de imprimir ao nome uma camada de ironia dirigida aos preconceitos sociais de

uma elite neocolonial, que tende a enxergar toda manifestação popular pelas lentes do pensamento colonizado, que ainda carrega os resquícios do desprezo do colonizador pelos rastros das heranças culturais locais.

Na sequência, ao refletir sobre uma possível tradução para “Mi-Jean”, optei por representar certa classe média de intelectualidade mimetizada e, também, seu desprezo pelo popular, e por isso traduzi como “Zé-Povinho”, expressão que designa pessoas comuns, mas também carrega um sentido depreciativo, sendo usada de forma pejorativa para rotular o homem popular. Minha tradução das falas de Mi-Jean tenciona capturar a complexidade da representação do personagem: um colonizado que se enxerga como intelectual e cuja apropriação da cultura europeia se manifesta em sua autopercepção. Seu discurso oscila entre um inglês padrão muitas vezes afetado e a oralidade, exemplificando a tensão entre sua aspiração de assimilação cultural e suas raízes populares.

Ao longo da tradução que ora apresento, propus-me a recriar essa alternância de registros linguísticos, mantendo a ambiguidade e a ironia presentes no original. No entanto, tomei o cuidado de evitar interpretações reducionistas, para não reforçar uma leitura paternalista que inferiorizasse o personagem, ou caísse em regionalismos excessivos ou estereótipos caricaturais que pudessem simplificar sua dimensão crítica. Meu objetivo foi preservar sua voz como a de uma figura contraditória e, por isso, humana, um ser produto do colonialismo, em todos os seus matizes.

Com respeito a Ti-Jean, o “herói do povo”, minha escolha incidiu sobre um nome que pudesse expressar a carga afetiva e identitária: Zezinho-do-Povo. Sua linguagem, baseada na oralidade, reflete o respeito à figura materna e aos seres da floresta. Suas falas funcionam como uma representação das tradições ancestrais, da sabedoria popular e da resistência cultural do povo caribenho. Nesse sentido, nesta tradução, esforcei-me por preservar a fala coloquial sem perder o simbolismo, para representar a voz coletiva. Busquei evitar artificialismos que pudessem descaracterizar sua autenticidade, ou apagar sua musicalidade natural. Minha abordagem apontou para a recriação do universo afetivo de Zezinho-do-Povo, sua reverência pelos ensinamentos ancestrais, sua sintonia com o mundo natural e seu papel como símbolo de uma cultura que resiste por meio da oralidade.

Quanto ao personagem Bolom (*beau l’homme*), como expliquei em seções anteriores, é um termo usado de forma recorrente nas lendas folclóricas de Santa Lúcia para designar o feto abortado. Para representar a força desse ato violento, minha tradução optou diretamente por (re)batizá-lo Feto. Suas falas fazem uso, em geral, do inglês padrão imposto

aos povos caribenhos desenraizados pelo colonialismo. Percebemos como essa linguagem reflete o trauma cultural no qual a língua do colonizador se tornou tanto instrumento de dominação quanto meio paradoxal de resistência, encapsulando a violência do deslocamento forçado e da aculturação. Tendo isso em conta, a presente tradução visou preservar a autenticidade desse sofrimento histórico por meio de escolhas linguísticas que capturassem a complexidade dessa voz que expressa simultaneamente a dominação e a resiliência cultural.

No que tange ao personagem Papa Bois, o termo significa em *créole* de base francesa “papai da floresta” ou “papai do bosque” e trata-se de uma figura mítica do folclore caribenho, principalmente em Trinidad e Tobago e Santa Lúcia. Uma espécie de guardião da floresta, meio animal e meio humano, cuja metade inferior do corpo seria como a de um bode e a parte superior como a de um homem, exceto por ter dois chifres saindo de sua testa. Como nesse contexto a figura folclórica está associada ao medo, decidi aproximar-me do folclore brasileiro: Bicho-Papão. Quando esse personagem aparece em sua outra forma, o Planter, busquei trazer aspectos do impacto colonial no Brasil, traduzindo-o como Senhor-de-Engenho.

As falas desse personagem variam linguisticamente, de acordo com suas diferentes encarnações, e essa alternância de registros pode ser entendida como uma crítica à visão colonialista sobre o multilinguismo caribenho, na qual a hierarquização das línguas servia como instrumento de dominação, transformando diferenças linguísticas em marcadores de poder. Essa alternância linguística marca, assim, a metáfora da complexa dinâmica social caribenha, em que cada código carrega consigo toda uma carga histórica de opressão, apagamento e resistência.

Outra questão relevante com respeito às falas desse personagem é observada à medida que seu discurso vai incorporando alguns traços da oralidade, como se a própria textura de sua voz absorvesse a complexidade das emoções humanas de Ti-Jean (WALCOTT, 1970, p. 151). Essa mudança no código linguístico indica que a experiência emocional não apenas altera o que diz, mas como o diz, afetado, também pela experiência da decolonialidade da mente.

Com respeito ao personagem da mãe da família, Mother (Mãe), meu objetivo foi preservar tanto a afetividade quanto a dignidade que a figura encarna ao longo da peça, por isso optei por uma abordagem tradutória que evitasse diminutivos ou regionalismos redutores. Minha decisão foi fundamentada no entendimento da universalização do texto para o público brasileiro, considerando as marcantes variações diatópicas do português em um país de dimensões continentais.

Minha escolha pelo vocativo “Mãe” teve como intuito evitar o uso de um vocábulo que pudesse transmitir uma noção de fragilidade incompatível com sua representação dramática e que reforçasse a sabedoria intrínseca que caracteriza a personagem. Essa opção lexical levou em consideração as múltiplas dimensões da construção da personagem, cuja força moral transcende particularismos linguísticos. Na construção das falas da personagem observamos o emprego do inglês padrão e da oralidade, de forma que essa alternância codificada opera como elemento caracterizador, como dispositivo de significação entre identidade local e assimilação cultural.

Acerca dos personagens dos animais, no Prólogo (WALCOTT, 1970, p. 85), somos apresentados a eles que, em sua dimensão alegórica, serão os que antecipam os conflitos centrais da narrativa. As primeiras palavras do Sapo, “Greek-croak”, dão início a uma série de trocadilhos com “*crik-crak*”, a frase com a qual os contadores de histórias (*conteurs d'histoire*) das Índias Ocidentais sinalizam o início e o fim de uma narrativa. Como destacam importantes críticos walcottianos (BAUGH, 2006; KING, 2000; ISMOND, 2001), a escolha por “*Greek-croak*” representa um dispositivo intertextual que articula referências clássicas (notadamente ao coro onomatopaico de *As Rãs*, de Aristófanes) com elementos do folclore caribenho (por meio da assonância com *crick-crack*). Nesse sentido, minha opção tradutória por “Grecoaxo” orientou-se por recriar esse jogo metalinguístico, a fim de preservar tanto a alusão ao teatro grego (por meio do radical “greco-”), quanto a dimensão lúdica da sonoridade original (mantida pela remissão ao coxo).

Ainda no Prólogo, encontramos outro significativo jogo linguístico, quando o personagem do Sapo profere: “*Aeschylus me!*” Considero que essa expressão transcende uma mera referência intertextual a Ésquilo, o fundador da tragédia grega. Ao empregar tal recurso, entendo que Derek Walcott opera uma ressignificação simbólica, elevando a figura do Sapo de seu estatuto original, próprio de narrativas folclóricas, à condição de poeta-narrador, dotado de autoridade discursiva. Na tradução, optei por “Me d’Ésquilpa, *por favor*”, a fim de manter a estratégia de trocadilho e preservar tanto a dimensão lúdica quanto a carga metapoética presente no original, alinhando-me, assim, à proposta tradutória de reescrita criativa.

Outro desafio que enfrentei foi o de manter a musicalidade de certas falas, como visto na página 86 (WALCOTT, 1970): “*creek-crack*”, dito pelo Grilo, remete ao estilo tradicional de narrativa oral folclórica conhecida como *crick-crack*, que possui raízes nas culturas africanas, e é muito popular no Caribe. Esse tipo de narrativa apresenta uma estrutura de natureza dinâmica e participativa, na qual o contador/narrador assume um papel central

como transmissor do enredo e, também, como mediador dessa construção narrativa coletiva. Com isso, o contador/narrador busca fazer com que o público se engaje ativamente, respondendo às suas interpelações, propondo questionamentos e, em certos casos, influenciando o rumo da trama.

O uso do *crick-crack* transcende a mera contação de histórias, configurando-se como uma prática sociocultural que perpetua saberes e fortalece identidades coletivas.⁶⁸ Esse tipo de interação dialógica possibilita transformar a narrativa em um processo colaborativo, no quais os limites entre emissor e receptor se diluem, reforçando o caráter comunitário da tradição oral. Nesse contexto, minha tradução do termo “*crick-crack*” por “cri-cri” buscou manter a plasticidade desse estilo, procurando imprimir essa musicalidade à frase.

Em minha contínua negociação entre o texto original e a abertura criativa, pretendi também contextualizar os significados culturais presentes nos contos e lendas folclóricas da região caribenha, explicitando suas referências sempre que necessário. Observamos um exemplo disso quando o Grilo menciona “*Ti-Jean in the moon, just like the story*”. Entendo haver aí uma alusão à lenda caribenha do “Homem na Lua”, que possui diversas variações na região do Caribe, sendo que uma das mais conhecidas provém do folclore jamaicano e envolve o astuto personagem Anansi (ou Anancy), a Aranha, que engana outros animais para que lhe entreguem seu banquete, fingindo puxar a Lua com uma corda. Sua ganância, porém, o leva a ser arremessado para o céu e permanecer preso na Lua, como castigo pela trapaça. Em outras versões, como a conhecida nas Bahamas, conta-se a história de um ladrão de inhames banido para a Lua, enquanto alguns relatos fazem referência a um homem condenado por trabalhar durante o Sabbath (o descanso sagrado) (BLACK ATLANTIC PROJECT, [s.d.]).

No entanto, em Santa Lúcia, a figura lunar é representada pelo próprio Ti-Jean, o jovem esperto que derrota o Diabo e, como recompensa, é colocado na Lua, simbolizando o triunfo do bem sobre o mal e servindo de inspiração para os oprimidos. Essas narrativas refletem temas recorrentes tais como astúcia, consequências morais e resistência, articulando elementos de entretenimento e ensinamento cultural transmitidos pela tradição oral (MCDONALD, 2021).

Outro tópico que exigiu uma ressignificação atenta está relacionado ao modo como a peça dramatiza a complexa religiosidade caribenha, especialmente a de Santa Lúcia, ilha marcada por uma dicotomia religiosa entre o catolicismo francês, enraizado nas zonas rurais, e

⁶⁸As informações sobre esse tipo de narrativa foram obtidas em *River Stories*, página web dedicada ao folclore do Caribe. (Disponível em: <http://river-stories.com/caribbean-folklore-folktales-fables-ananse/>).

o protestantismo britânico, predominante nas áreas urbanas. Particularmente relevante nesse contexto é a transformação linguística do personagem do Diabo – evidenciada, por exemplo, na página 152 (WALCOTT, 1970) –, cujo discurso, inicialmente formulado em inglês padrão, vai gradualmente incorporando traços da oralidade à medida que atravessa um processo de humanização gerada por Ti-Jean. Essa alternância não é apenas estilística, mas também reflete simbolicamente sua trajetória de (re)encontro com a condição humana.

Destaco outro momento significativo, que é apresentado pela expressão “The cricket cracking a story” (WALCOTT, 1970, p. 86). Optei por traduzir como “conta um conto”, a fim de oferecer não apenas uma equivalência semântica, como também a preservação da musicalidade intrínseca à linguagem do original. Minha opção por “Conta um conto”, em lugar de uma tradução mais literal como “O grilo contando uma história”, priorizou a sonoridade, elemento fundamental na tradição oral caribenha e, portanto, central à atmosfera narrativa da peça. Essa escolha tradutória objetivou refletir minha preocupação com a preservação da cadência característica dos contos populares caribenhos, nos quais a oralidade e a *performance* são componentes essenciais. Considero que a aliteração presente em “conta um conto” reproduz, em língua portuguesa, o efeito rítmico do original e permite que minha tradução trabalhe não apenas o significado lexical, mas também suas qualidades fônicas e culturais.

Nesse contexto, a presente tradução de *Ti-Jean and His Brothers* para o português do Brasil se propôs a reverberar os diversos fragmentos culturais e o multilinguismo caribenho que marcam a obra. Ao dialogar com esse multilinguismo, com os elementos do folclore local e com os recursos da oralidade, meu projeto tradutório se ancorou na releitura e na reinterpretação das características culturais e da variedade linguística presentes no texto, o que exigiu-me desenvolver soluções que preservassem tanto essa oralidade quanto o tom poético do original.

Expressões como “*Mi boug qui tait cooyon!*” (WALCOTT, 1970, p. 87), por exemplo, demandariam sua recriação em português, a fim de manter a sonoridade, sem descaracterizar o contexto em que estão inseridas. Nesse caso específico, optei por “Veja só, homem mais tonto!”, procurando captar o ritmo e o tom da fala original. A palavra “*boug*” significa “homem” ou “sujeito”; “*taït*” é uma variação do verbo “*être*” conjugado no imperfeito (correspondente a “*était*”, no francês padrão); e “*cooyon*” equivale a “tolo” ou “tonto”. O uso dessas formas evidencia traços característicos do *créole* de base francesa, como, por exemplo, a simplificação gramatical e a adoção de vocabulário próprio, aspectos que o distinguem de sua origem francesa e revelam um processo singular de adaptação linguística.

Seguindo com a análise dos desafios impostos pelas referências culturais, outro exemplo interessante pode ser encontrado na página 122 (WALCOTT, 1970), quando Mi-Jean (Zé-Povinho) canta *The Song of Silence*. Após realizar uma breve pesquisa sobre possíveis origens dessa referência, julguei que pode estar associada a contos populares caribenhos e tradições orais vinculadas a narrativas místicas (como as histórias de Anancy), nas quais o silêncio funciona como metáfora. Apesar de não ter conseguido identificar uma canção com esse título específico, o conceito evocado denota ressonância com o folclore regional. Como hipótese alternativa, acredito ser plausível considerar que se trate de uma intertextualidade com o poema “*Envoi (Piedra de Sol)*”, de Octavio Paz, publicado em 1957. Críticos como Robert Hamner (1997) e Edward Baugh (2006) mencionam que Walcott frequentemente expressava sua admiração pela obra poética de Paz (IMAGEKOHLEN, 2016).⁶⁹

Uma questão particularmente complexa diz respeito aos elementos musicais e rítmicos que permeiam a obra. As canções e os versos presentes no texto requereram que eu desenvolvesse uma abordagem criativa para que seu simbolismo pudesse ser preservado, assegurando o impacto dramático e emocional das cenas. Como exemplo, na página 108 (WALCOTT, 1970), deparamo-nos com “*Ha, hal Wahl*”. Procurei preservar a musicalidade intrínseca da expressão, optando por sua versão em português como “*Tra Lá Oh*”. Por tratar-se de uma fórmula recorrente em cantigas infantis, caracterizada pela simplicidade melódica e pela estrutura repetitiva, minha escolha tradutória fundamentou-se na manutenção da sonoridade lúdica e do ritmo característicos desse gênero de composição, a fim de propiciar uma identificação com o universo da cultura infantil brasileira (LETRAS.MUS.BR, 2025).

Da mesma forma, o humor e a ironia presentes nas interações entre Ti-Jean (Zezinho-do-Povo) e o Diabo exigiram-me soluções tradutórias que procurassem recriar o mesmo efeito cômico e crítico em português, procurando manter a força expressiva do original. Jogos de palavras e um sarcasmo culturalmente específico podem ser vistos em trechos como “*You little squirt, you hackneyed cough between two immortalities*” (WALCOTT, 1970, p. 157). Optei, neste caso, por “*Seu porcariazinha, insignificante entre duas imortalidades*”.

Nesse contexto, esta tradução de *Ti-Jean and His Brothers* para o português do Brasil foi pensada como mais do que um exercício de transposição linguística. Tratou-se de um processo de recriação cultural, guiado pelo compromisso com a pluralidade de sentidos, vozes e referências do universo dramático de Derek Walcott. Traduzir esta obra demandou uma

⁶⁹ Apresento a versão em inglês do excerto pertinente: “*Envoi/Imprisoned by four walls/(to the North, the crystal of non-knowledge/a landscape to be invented/to the South, reflective memory/to the East, the mirror/to the West, stone and the song of silence) I wrote messages, but/received no reply.*”

sensibilidade crítica que capturasse a tessitura complexa de ritmos, memórias e mitos que atravessam o original, enraizado na oralidade, na tradição folclórica e na experiência histórica do Caribe pós-colonial.

No decorrer deste trabalho, compreendi que traduzir *Ti-Jean and His Brothers* impunha também a escuta de minhas próprias marcas culturais e fronteiras linguísticas. Assim sendo, minha tradução se transformou em um processo reflexivo no qual fui convocada a ponderar sobre os traços coloniais que persistem na língua portuguesa, e a trabalhá-los. A concepção desse projeto tradutório não se limitou apenas a transpor uma peça caribenha para o português do Brasil, mas também a confrontar os apagamentos que são intrínsecos à própria história do Brasil.

Consciente dos desafios envolvidos em meu projeto tradutório, procurei dialogar com tradutores que enfrentaram questões semelhantes. Nesse contexto, realizei uma entrevista escrita com Matteo Campagnoli (*1976), poeta, dramaturgo e tradutor italiano, cuja experiência inclui não apenas a tradução de obras de Derek Walcott, mas também o trabalho direto com Walcott em montagens italianas de *The Odyssey: A Stage Version* (2005) e *Moon-Child* (2011), esta última uma releitura do mito de Ti-Jean encenada com a participação do próprio Walcott na American Academy, em Roma. O texto integral da entrevista encontra-se no Anexo II desta tese.

A leitura dessa entrevista ofereceu contribuições significativas para a reflexão crítica sobre minha própria tradução, particularmente no que diz respeito ao tratamento das camadas linguísticas e dialetais na obra de Walcott. Nesse sentido, destaco a observação de Campagnoli sobre a importância de encontrar um equilíbrio entre diferentes registros de linguagem na tradução, a fim de preservar a riqueza cultural do original. Diante da suposta intraduzibilidade dos matizes dialetais, sua estratégia se baseou em recorrer a distintos graus de informalidade na língua de chegada, evitando, porém, o uso de regionalismos que pudessem comprometer o efeito pretendido. O tradutor italiano enfatiza que a oposição entre inglês padrão e variante coloquial em Walcott se torna ainda mais complexa devido à presença de uma inflexão idiossincrática, o que Campagnoli chama de um “idioleto pessoal”, construído por meio de entonação e escolhas lexicais cuidadosamente articuladas.

Com respeito às tradições narrativas e do folclore caribenho que permeiam a obra de Walcott, Matteo Campagnoli assinala em sua entrevista que elas exigem traduções que transmitam as ressonâncias culturais análogas na língua de chegada, mas que evitem explicações detalhadas de suas referências, para não alienar os leitores. O tradutor italiano observa,

porém, que é necessário manter uma abordagem consistente, integrando elementos idiomáticos e folclóricos que soem orgânicos no novo contexto linguístico.

Ao discutir as particularidades rítmicas da obra walcottiana, Campagnoli assinalou que, enraizadas no pentâmetro iâmbico inglês, essas especificidades enfrentam obstáculos em línguas com sistemas prosódicos distintos, como o italiano. Para Matteo Campagnoli, a ausência de uma correspondência silábico-acental exata exige a busca de aproximações por meio da redistribuição de acentos e do encurtamento dos versos, priorizando a cadência em detrimento da reprodução métrica estrita.

Outro aspecto interessante diz respeito aos comentários de Campagnoli sobre a reprodução das falas dos personagens de Walcott, cuja singularidade linguística e cultural exigem atenção meticulosa, sobretudo em encenações teatrais, nas quais entonação e léxico são fundamentais para a construção das identidades. O tradutor italiano enfatiza a defesa da manutenção das referências intertextuais (seja a Homero, a Joyce ou à historiografia caribenha) em sua forma original, evitando explicações didáticas que possam subestimar o leitor. Em sua entrevista, Matteo Campagnoli ressalta que a opacidade intencional do texto-fonte deve ser preservada, rejeitando intervenções que diluam sua complexidade.

Por fim, Campagnoli também comenta sobre a *presença inevitável do tradutor* no texto. Embora defenda uma abordagem que funcione como “meio transparente”, permitindo a primazia da voz autoral, o tradutor italiano conclui que traduzir Walcott é um exercício de humildade intelectual, que exige equilíbrio entre rigor técnico e sensibilidade artística, sendo necessário aceitar as perdas inevitáveis enquanto se busca preservar a força de sua linguagem.

Ao confrontar minha própria experiência com a tradução de *Ti-Jean and His Brothers* e os apontamentos de Matteo Campagnoli, percebo que esse trabalho tradutório se define como um exercício contínuo de negociação entre a preservação da textura linguística do original e a necessidade de ressignificação cultural na língua de chegada de forma criativa. As reflexões de Campagnoli, ancoradas em sua prática com *Moon-Child*, contribuíram para elucidar desafios semelhantes aos que enfrentei em minha tradução para o português brasileiro. Ao destacar a intraduzibilidade de certos matizes dialetais e a escolha consciente de priorizar a cadência em detrimento da métrica estrita, o tradutor italiano colaborou para minha reflexão sobre caminhos possíveis em um contexto linguístico e cultural distinto.

No que tange à complexidade do idioleto de Walcott, uma mescla de inglês padrão, *créole* de base francesa e vernáculo caribenho, Campagnoli destaca a necessidade de o tradutor poder encontrar um equilíbrio entre autenticidade e acessibilidade. Em *Ti-Jean...*, a tensão

dessa alternância se observa não apenas como marcador de identidade, mas também como instrumento de crítica colonial. Meu desafio diante dessa questão foi recriar essa polifonia sem recorrer a regionalismos específicos do português brasileiro, que poderiam reduzir a obra a um exotismo localista.

Quanto à importância de preservar a opacidade gerada pelo uso do multilinguismo, concordo com Campagnoli e reconheço que essa característica representa um dos principais desafios tradutórios na obra de Walcott. Em minha tradução, a fim de preservar esse efeito, tomei a decisão de manter a tradução do *créole* para o inglês, acompanhada de sua transposição para um português coloquial, evitando, porém, a ancoragem em variedades dialetais específicas, como assinalei anteriormente. Em passagens como “*Mi boug qui tait cooyon!*”, por exemplo, reproduzi a tradução inglesa “*Look man who was a fool*” e acrescentei a versão em português: “Veja só, homem mais tonto”, uma solução que procura conservar o tom humorístico da fala original, sem descaracterizá-la.

Matteo Campagnoli assinala, também, a importância da análise da construção das falas dos personagens, aspecto que, em *Ti-Jean and His Brothers*, se manifesta tanto nos nomes quanto nas vozes dramáticas. Em minha tradução, optei por termos que carregassem uma carga de ironia análoga à do original, evitando, sempre que possível, soluções literais que empobrecessem o efeito desejado.

Nesse contexto, minhas decisões tradutórias reverberam certas observações de Campagnoli sobre a necessidade de evitar explicações excessivamente didáticas, apostando na capacidade do leitor de interpretar referências culturais. Encontramos um exemplo disso na adaptação de “Papa Bois” para “Bicho-Papão”, figura do folclore brasileiro que, embora não corresponda exatamente ao personagem original, cumpre função narrativa similar. Minha escolha por essa solução, conforme propõe Campagnoli, privilegia ressonâncias culturais análogas em detrimento de equivalências literais, como seria o caso de uma tradução direta como “Papai do Bosque”.

A musicalidade da escrita walcottiana, como destacado por Campagnoli, desafia todos os tradutores, o que me levou a buscar recriar trocadilhos, porém preservando a dimensão performática. Por sua vez, o humor demanda soluções criativas para a relação com a imagem original. Assim, como indica Campagnoli, a tradução é um exercício de criatividade, no qual a ressignificação do original deve ser sustentada por meio do ritmo e da reinvenção.

Outro comentário de Campagnoli que me fez refletir foi a recusa ao que denomina *paternalismo tradutório*. O tradutor italiano enfatiza que Walcott não precisa ser “explicado”

todo o tempo; sua opacidade é intencional. Nesse sentido, busquei evitar notas excessivas e a tradução foi, para mim, um ato de recriação criativa, negociando com as diversas vozes.

Em última análise, tanto a prática tradutória de Matteo Campagnoli quanto a que desenvolvi ao longo desta tese reiteram que traduzir Derek Walcott é um ato criativo, uma intervenção consciente contra os processos de apagamento cultural promovidos por lógicas coloniais e neocoloniais. Entendo que traduzir Walcott exige, antes de tudo, uma escuta ativa das diferenças e uma disposição para reinterpretar, na língua de chegada, os desníveis, as camadas de opacidade e as perturbações que estruturam sua escrita. A tradução torna-se, assim, uma operação que se recusa a simplificar a complexidade do original e que se estrutura como um espaço de recriação simbólica no qual as vozes subalternizadas antes silenciadas podem ser reinscritas com dignidade e força poética.

A presente tradução de *Ti-Jean and His Brothers*, portanto, não se propôs a ser uma mera reprodução passiva do original, mas sim uma ressignificação crítica de sua potência simbólica. Meu objetivo foi manter viva a chama walcottiana ao reescrever, no português do Brasil, essa mesma tensão entre oralidade e erudição, entre mito e história, entre o local e o universal, que fundamenta a dramaturgia de Derek Walcott. Ao fazê-lo, esforcei-me por inscrever esta tradução em uma prática que celebra a diversidade cultural e linguística como valores da ética decolonial. Desse modo, minha tradução foi concebida com o intuito de não se reduzir a um exercício técnico, mas sim simbolizar um gesto de releitura criativa, uma convocação à escuta do outro e à reinvenção contínua de formas de narrar, representar e existir.

Acredito que *Ti-Jean and His Brothers* transcende sua condição de texto dramático, para constituir-se como um documento cultural de relevância. Assim, a peça de Derek Walcott configura-se como um modelo paradigmático para a compreensão dos processos de decolonização cultural no Caribe, revelando sua capacidade de abarcar, por meio da linguagem dramática, as tensões identitárias, históricas e linguísticas e as marcas da região. Nesse sentido, sua atualidade se reafirma no contexto contemporâneo de revisão crítica dos legados coloniais.

Minha tradução da peça procurou se inscrever, assim, nesse movimento de reinterpretação cultural, com o intuito de posicionar-se como um ato tradutório de natureza crítica, no qual os fragmentos linguísticos e identitários da obra original não são apagados, mas sim rearticulados dentro de um novo contexto cultural. A partir dessa rearticulação, a tradução que ora se apresenta pautou-se por preservar a força da pluralidade de vozes que atravessam a dramaturgia walcottiana, fazendo com que seu multilinguismo específico encontrasse ressonância no português do Brasil sem perder sua densidade estética.

Dessa forma, com base nos estudos pós-coloniais e nas teorias da tradução a partir das margens, especialmente as contribuições de Édouard Glissant, Walter D. Mignolo, Gayatri Spivak, Marcos Siscar, Cristina C. Rodrigues e Mauricio M. Cardozo, entendo a tradução como um ato criativo. Traduzir Walcott, portanto, significou enfrentar as camadas de opacidade e intraduzibilidade presentes em sua obra não como barreiras, mas como potencialidade de releitura e reinterpretação. Meu projeto tradutório assumiu a convivência com o outro em sua diferença, evitando a domesticação cultural e acolhendo o estranhamento e a pluralidade como formas de resistência à assimilação colonial.

A estratégia de tradução que adotei visou, portanto, reinscrever o projeto estético de Walcott em um gesto de escuta ativa e de restituição das vozes historicamente silenciadas. Entendo a presença do *créole* de base francesa na peça, sua musicalidade específica, suas referências orais e míticas, sua matriz multilinguística, seu mosaico de rastros da tradição europeia e afro-caribenha não apenas como conteúdo, mas principalmente como forma, demandando uma abordagem criativa e crítica que evite a padronização.

Portanto, esta tradução foi desenvolvida como um espaço de negociação intercultural, no qual diferentes sistemas de significação entraram em diálogo, e como resposta aos desafios históricos e estéticos impostos pela tarefa de traduzir uma obra situada nas margens do sistema-mundo. Ao reinterpretar, em língua portuguesa do Brasil, a força disruptiva do original, tive como objetivo oferecer ao leitor brasileiro uma experiência que fosse não apenas de recepção, mas também de implicação crítica e afetiva. Reafirmo, assim, que minha tradução de *Ti-Jean and His Brothers* não se propõe a ser um destino, mas sim um caminho para outras escutas, a fim de provocar a decolonização do imaginário.

Em suma, a tradução proposta nesta tese não se restringe a operar como simples transposição linguística, mas sim se configura como um exercício de convivência com a alteridade que caracteriza a obra de Derek Walcott. *Ti-Jean and His Brothers* desafia os paradigmas coloniais, convocando-nos a imaginar formas de representar e traduzir que simbolizem a complexidade de nossas heranças culturais.

Na próxima seção, apresento a tradução em coluna ao lado do texto original para facilitar a leitura e o cotejo, acompanhada de comentários em nota de rodapé, a fim de indicar os movimentos de minhas escolhas e decisões tradutórias diante do desafio de construir, no contexto brasileiro, formas de expressão que reverberem as especificidades caribenhas da obra de Walcott. Embora algumas de minhas notas de rodapé que acompanham esta tradução possam parecer reiterativas de pontos anteriormente discutidos sobre minhas escolhas, meu

objetivo principal ao agregá-las à tradução foi o de facilitar a compreensão do leitor, evitando a necessidade de um movimento constante para consultar páginas anteriores. Ainda, a tradução que se apresenta foi pensada tanto para ser publicada em livro como para ser encenada e, por conta disso, deve estar acompanhada das notas.

4.3 TRADUÇÃO COMENTADA: ZEZINHO-DO-POVO E SEUS IRMÃOS

Ti-Jean and His Brothers

CHARACTERS:

CRICKET⁷⁰

FROG

FIRELFY

BIRD

TI-JEAN⁷¹

GROS JEAN⁷²

MI-JEAN⁷³

MOTHER⁷⁴

BOLOM⁷⁵

OLD MAN, OR PAPA BOIS⁷⁶

PLANTER⁷⁷

DEVIL⁷⁸

DEVILS

Zezinho-do-Povo e seus Irmãos

PERSONAGENS:

GRILLO

SAPO

VAGA-LUME

PASSARINHO

ZEZINHO-DO-POVO

ZÉ-POVÃO

ZÉ-POVINHO

MÃE

FETO

VELHACO OU BICHO-PAPÃO

SENHOR-DE-ENGENHO

DIABO

DEMÔNIOS

⁷⁰Minha escolha tradutória para os nomes dos animais seguiu uma lógica simples e linear. O aspecto mais relevante a destacar é que a linguagem utilizada por eles como *conteurs d'histoire* alterna oralidade e inglês padrão, variando conforme o momento de sua intervenção na obra. Meu foco foi equilibrar esse multilinguismo no português do Brasil.

⁷¹Para enfrentar o desafio de traduzir o nome do protagonista – “Ti-Jean”, o “herói do povo” –, visei encontrar uma solução que preservasse a carga identitária do personagem. “Ti-” é derivado do adjetivo francês “*petit*” (“pequeno”, “menor” ou “pouco”), e pode indicar tanto um prefixo carinhoso como um diminutivo. “Jean”, por sua vez, é um nome de origem hebraica, bastante comum, que significa “Deus perdoa”. Assim, decidi traduzi-lo como Zezinho-do-Povo, combinando o prenome afetivo Zé, popularmente conhecido em português, com o sufixo diminutivo, mantendo a afetividade presente no original.

⁷²O mesmo ocorreu com “Gros Jean”. Neste caso, o primeiro nome em francês (“Gros”) remete tanto à corpulência física quanto à ideia de primogenitura. Optei por traduzir como “Zé-Povão”, a fim de manter uma relação com a figura física do personagem.

⁷³Para “Mi-Jean”, o irmão do meio (em francês, “Mi-” significa “meio”, podendo remeter a “semi-”, ou “metade”), figura que encarna o colonizado que procura mimetizar o colonizador, minha escolha foi “Zé-Povinho”, para expressar uma crítica ao desprezo colonial pelas culturas populares.

⁷⁴Para a personagem “Mother”, esforcei-me por evitar regionalismos ou diminutivos que pudessem sugerir fragilidade e decidi-me por uma linguagem universal em português, o vocativo “Mãe”, com o intuito de reforçar o respeito à sabedoria intrínseca dessa figura materna.

⁷⁵Como mencionado anteriormente na Seção 4.2, “Bolom” (do *créole*, correspondendo a *beau l’homme*) é um termo do folclore de Santa Lúcia que designa o feto abortado. Está associado, em geral, a casos de violência sexual envolvendo mulheres negras e homens brancos, e a crença popular na Ilha também relaciona o termo à figura do diabo. Foi outro desafio encontrar uma solução que imprimisse essa carga simbólica e violenta. Optei, por fim, pela tradução de “Bolom” como “Feto”.

⁷⁶Tal como indicado anteriormente, “Papa Bois”, em *créole* de base francês, significa “papai da floresta” e é uma figura mítica do folclore caribenho. Como na obra essa figura está associada ao medo, minha solução foi uma aproximação ao folclore brasileiro: “Bicho-Papão”.

⁷⁷Para a tradução de “Planter”, visei refletir aspectos do impacto colonial no Brasil também, razão pela qual escolhi diretamente a forma “Senhor-de-Engenho”, em vez de “Fazendeiro”, que seria outra possibilidade, porém sem a mesma associação histórica.

⁷⁸Sobre o personagem “Devil”, decidi-me por “Diabo”, para evitar cair em regionalismos. A linguagem desse personagem, espelho metafórico da dinâmica social caribenha, traz em seu código linguístico a carga histórica. O personagem faz uso do *créole* em interações com os demônios, sinalizando uma visão negativa do colonizador com respeito ao colonizado pela via da oralidade. No entanto, recorre ao inglês padrão quando assume a figura do Senhor-de-Engenho e até mesmo a do Bicho-Papão. Porém, à medida que se humaniza, vai incorporando uma fala baseada na oralidade em seu discurso. Meu esforço tradutório teve como enfoque, assim, alinhar essa concepção de Walcott, conferindo ao personagem uma textura de voz que percorresse esses distintos registros.

Ti-Jean and his Brothers PROLOGUE

Evening. Rain. The heights of a forest. A CRICKET, a FROG, a FIREFLY, a BIRD. Left, a hut with bare table, an empty bowl, stools. The MOTHER waiting.

FROG
Greek-croak⁷⁹, Greek-croak.

CRICKET
Greek-croak, Greek-croak.

[*The others join*]

FROG

[*Sneezing*]

Aeschylus me⁸⁰!
All that rain and no moon tonight.

CRICKET
The moon always there even fighting the rain
Creek-crak⁸¹, it is cold, but the moon always there
And Ti-Jean in the moon⁸² just like the story.

[*BIRD passes*]

Zezinho-do-Povo e seus Irmãos PRÓLOGO

Noite. Chuva. Adentrando a mata. Um GRILO, um SAPO um VAGA-LUME, um PASSARINHO. À esquerda, um casebre pobre, uma mesa parca, uma tigela vazia, uns banquinhos. A MÃE, que espera.

SAPO
Grecoaxo, grecoaxo.

GRILO
Grecoaxo, grecoaxo.

[*Os outros se juntam*]

SAPO

[*Espirra*]

Me d'Ésquilpa, por favor!
Toda essa chuva e nenhuma lua hoje à noite.

GRILO
A lua sempre ali, mesmo lutando contra a chuva
Cri-cri, tá frio, mas a lua sempre ali
E o Zezinho-do-Povo na lua, como na história.

[*Passa o PASSARINHO*]

⁷⁹As primeiras palavras do sapo, “Greek-croak”, fazem referência tanto ao *crick-crack* dos contadores de histórias caribenhos quanto ao coro da peça *As Rãs*, de Aristófanes. Entendo que Walcott constrói aqui um jogo de palavras intencional, unindo referências clássicas e folclóricas. Por essa razão, a solução que proponho – “Grecoaxo” – visa preservar esse caráter intertextual e esse jogo de palavras.

⁸⁰Aqui, ao fazer o sapo espirrar e dizer “Aeschylus me!”, Walcott realiza um trocadilho para, uma vez mais, unir o clássico ao folclórico. Minha leitura desse movimento o interpreta como a elevação simbólica do sapo à figura de narrador. Optei, por isso, por uma tradução criativa, fazendo uso da expressão “Me d'Ésquilpa, por favor”, buscando preservar o trocadilho e a referência.

⁸¹Walcott usa “Creek-crak” como referência a *crick-crack*, expressão típica de um estilo tradicional de contação de histórias caracterizado pela interação com o público, o qual responde às perguntas do narrador e participa do desenvolvimento da narrativa. Aqui, guiada pelo intuito de manter a sonoridade, traduzi “creek-crak” como “cri-cri”, levando em consideração, também, que a fala é atribuída a um grilo.

⁸²Essa é uma referência feita ao “Homenzinho na Lua” (*Little Man on the Moon*), personagem de um conto popular das Índias Ocidentais, como explicado anteriormente nesta tese.

CRICKET

Before you fly home, listen,
The cricket cracking⁸³ a story
A story about the moon.

FROG

If you look in the moon,
Though no moon is here tonight,
There is a man, no, a boy,
Bent by a weight of faggots
He carried on his shoulder,
A small dog trotting with him.
That is Ti-Jean the hunter,
He got the heap of sticks
From the old man of the forest
They calling Papa Bois,
Because he beat the devil,
God put him in that height
To be the sun's right hand
And light the evil dark,
But as the bird so ignorant
I will start the tale truly.

[*Music*]

Well, one time it had a mother,
That mother had three sons.
The first son was Gros Jean.
That son he was the biggest,
His arm was hard as iron,
But he was very stupid.

GRILO

Antes de voar pra⁸⁴ casa, escute,
O grilo conta um conto
Uma história sobre a lua.

SAPO

Se você⁸⁵ olhar na⁸⁶ lua,
Mesmo que a lua não teje⁸⁷ hoje aqui,
Tá lá um homem, não, um menino,
Vergado pelo peso do fardo
Que ele carregava nos ombros,
Um cãozinho andando do lado.
Esse é o Zezinho-do-Povo, o caçador,
Ele pegou um monte de lenha
Do velhaco da mata
Eles chama ele Bicho-Papão,⁸⁸
Porque ele ganhou do diabo,
Foi Deus que colocou ele lá em cima
Pra ser a mão direita do sol
E alumiar o escuro medonho,
Mas como o passarinho tão burro
Vou começar pra valer o meu conto.

[*Música*]

Pois bem, era uma vez tinha uma mãe,
E essa mãe tinha três filhos.
O primeiro era o Zé-Povão.
E esse filho era o maior,
E o braço dele era duro feito ferro,
Mas ele era muito burro

⁸³Para o desafio de traduzir “The cricket cracking” optei pela ação criativa (“conta um conto”), a fim de manter a musicalidade do original, priorizando a oralidade. Fiz uso da aliteração em português para produzir o mesmo efeito do trecho da obra.

⁸⁴A fim de recriar a oralidade presente na peça de Walcott, empreguei uma série de estratégias linguísticas em português, tais como a modificação de preposições, e, neste caso, optei pela forma oral “pra”, em vez de “para”.

⁸⁵No que tange à escolha do pronome de tratamento, por seu papel fundamental na construção da oralidade, o desafio foi encontrar uma opção que permitisse equilibrar a oralidade e a acessibilidade. Minha escolha foi “você” (em vez de “tu” ou “cê”), por entender que essa opção ofereceria essa possibilidade e não implicaria o uso de regionalismos.

⁸⁶Ao traduzir “If you look in the moon” como “Se você olhar na lua”, apesar da construção normativa em português ser “olhar para a lua”, levei em consideração o tom de oralidade presente no original, pensando num olhar que não apenas se dirige à lua, mas que reforça o efeito poético do original.

⁸⁷Recorro em minha tradução a adaptações ortográficas que ecoam a oralidade, como a transformação de “esteja” em “teja”, para conferir naturalidade à fala coloquial, porém preservando a acessibilidade para leitores de todo o País.

⁸⁸Em sintonia com as estratégias de tradução criativa e releitura da oralidade, trabalhei a reescrita. Um exemplo dessa abordagem é a opção por traduzir “They calling Papa Bois” como “Eles chama ele Bicho-Papão”.

[Enter GROS JEAN, a bundle of faggots in one hand, an axe over his shoulder moving in an exaggerated march to music. The creatures laugh]

FROG

The name of the second son,
They was calling him Mi-Jean,
In size, the second biggest,
So only half as stupid; now,
He was a fisherman, but
Always studying book, and
What a fisherman; for
When he going and fish,
Always forgetting the bait,
So between de bait and debate ...

CRICKET

Mi boug qui tait cooyon!⁸⁹
(Look man who was a fool!)

[Roll of drums. Comic quatro⁹⁰, martial]

[Enter MI-JEAN from the opposite side, carrying a book in one hand and a fishing net over his shoulder. Halfway across the stage he flings the net casually, still reading]

BIRD

How poor their mother was?

[Sad music on flute]

[Entra o Zé-Povão, fardo de lenha em uma das mãos, machado sobre o ombro, movendo-se em uma marcha exagerada conforme a música. Os bichos riem]

SAPO

O nome do segundo filho,
Eles chama ele Zé-Povinho,
No tamanho, era o segundo,
Daí, era só meio burro; agora,
Ele era pescador, mas
Sempre estudando nos livro e
Que pescador; pois
Sempre que vai ir pescar,⁹¹
Se esquecendo da isca,
Ele mais se arrisca que petisca ...

GRILO

Look man who was a fool!
(Veja só, homem mais tonto!)

[Rufar de tambores. Cuatro cômico, marcial]

[Entra o ZÉ-POVINHO, vindo do lado oposto, carregando um livro na mão e uma rede de pesca sobre o ombro. Ele joga a rede de qualquer jeito no meio do placó e continua lendo]

PASSARINHO

E a mãe deles era muito pobre?

[Música triste de flauta]

⁸⁹“Um dos vários exemplos do uso do *créole* de base francesa na peça pode ser lido em “Mi boug qui tait cooyon”. Optei por traduzir a expressão por “Veja só, que homem mais tonto!”, mantendo a frase em inglês e traduzindo apenas o trecho em *créole*, preservando certa opacidade linguística sem comprometer a compreensão do leitor brasileiro.

⁹⁰“Quatro” ou “*cuatro*” é um tipo de viola ou violão de quatro cordas (daí o nome) usado no Caribe e na América Latina. Em Trinidad e Tobago, é usado para acompanhar um estilo de música folclórica popular, chamada “Parang”.

⁹¹Como solução para traduzir “When he going and fish”, optei por “Sempre que vai ir pescar”, para conservar a oralidade do original. A forma “vai ir” me pareceu a melhor alternativa para imprimir a mesma ideia de expressão popular da obra de Walcott.

FROG

Oh that was poverty, bird!
 Old hands dried up like claws
 Heaping old sticks on sticks,
 too weak to protect her nest.
 Look, the four of that family

[*Light shows the hut*]

Lived in a little house,
 Made up of wood and thatch,
 On the forehead of the mountain,
 Where night and day was rain,
 Mist, cloud white as cotton
 Caught in the dripping branches;
 Where sometimes it was so cold
 The frog would stop its singing

[*The FROG stops. Five beats. Resumes*]

The cricket would stop rattling
 And the wandering firefly
 That lights the tired woodsman
 Home through the raining trees
 Could not strike a damp light
 To star the wanderer home!

[*The music stops. The brothers GROS JEAN and MI-JEAN put their arms around each other, and to heavy drums tramp home*]

CRICKET

I damned sorry for that mother.

FROG

Aie, cricket, you croak the truth!
 The life of an old woman
 With her husband cold in earth,
 Where the bamboo leaves lie lightly,
 And smell of mouldering flesh,

SAPO

Ah, aquilo era uma pobreza só, passarinho!
 As mãos velhas, secas e ásperas feito lixa
 Juntando lenha velha sobre lenha velha,
 fraca demais pra proteger seu ninho.
 Veja só os quatro daquela família

[*Luz ilumina o casebre*]

Moravam numa⁹² casinha simples,
 Feita de madeira e sapê,
 No alto do morro,
 Onde de dia e de noite era só chuva,
 Cerração, nuvem branca feito algodão
 Garrada nos galhos que gotejam;⁹³
 Onde vez ou outra era tão frio
 Que até o sapo parava de cantar

[*O SAPO para. Cinco batidas. Continua*]

O grilo deixava de grilar
 E o vaga-lume errante
 Que leva o lenhador cansado
 Pra casa por entre as árvores cobertas de chuva
 Não tinha nem uma luzinha
 Pra guiar o andarilho em seu caminho!

[*A música para. Os irmãos ZÉ-POVÃO e ZÉ-POVINHO colocam os braços sobre os ombros um do outro e vão para casa com seus passos pesados de tambor*]

GRILO

Desgraceira, sinto pena dessa mãe.

SAPO

E aí, grilo, você grila a mais pura verdade!
 A vida de uma mulher velha
 Com um marido na cova fria,
 Onde as folhas de bambu cobrem o chão
 E cheiram a carne morta,

⁹²Para solucionar a questão de como reproduzir a oralidade sem deixar de conferir espontaneidade ao texto, escolhi formas contraídas tais como “numa”, em vez de “em uma”,

⁹³Uma vez mais minhas escolhas foram pautadas pelo objetivo de privilegiar a oralidade walcottiana. Por isso, traduzi “Caught in the dripping branches” para o português como “Garrada nos galhos que gotejam”. Optei pela variante coloquial de “agarrada”, para preservar a aspereza fonética de “caught”, e escolhi “galhos que gotejam” com o intuito de manter a poética de Walcott.

FROG

How well I know that story!
Near where the mother was,
Across the wet and melancholy
Mountain where her hut was,
O God,
The Devil used to live!

[Crash of cymbals. Shrieks, thunder. The animals cower as the DEVIL with his troop of fiends, the Werewolf, the Diabliesse, the BOLOM, somersault and dance across the stage. The sky is red]

DEVIL

*Bai Diable-la manger un 'ti mamaille!*⁹⁴
(Give the Devil a child for dinner!)

DEVILS

Un, deux, trois 'ti mamaille!
(One, two, three little children!)

[They whirl around the stage leaping, chanting, then as suddenly go off]

BIRD

Wow!
Were they frightened of him?

FROG

If they were frightened?
They were frightened of his skin,
Powdery as leprosy,
Like the pock-marked moon,
Afraid of his dead eye
That had no fire in it ...

SAPO

Como eu conheço bem essa história!
Lá perto onde morava a mãe,
Cruzando os morros úmidos e
Melancólicos lá onde ficava o casebre dela,
Oh Deus,
Era lá que morava o Diabo!

[Estrondo de címbalos. Gritos, ribombar de trovão. Os animais se encolhem quando o DIABO e sua tropa de monstros, o Lobisomem, a Diaba, o FETO, dão piruetas e dançam pelo palco. O céu fica vermelho]

DIABO

Give the Devil a child for dinner!
(Deem ao Diabo uma criancinha pra janta!)

DEMÔNIOS

One, two, three little child!
(Uma, duas, três criancinhas!)

[Eles rodopiam pelo palco, saltando, dançando, e de repente vão embora]

PASSARINHO

Uau!
Tavam com medo dele?

SAPO

Se eles tavam com medo?
Tavam com medo era da pele dele,
Que se esfarela feito lepra,
Que se esburaca feito a lua com varíola,
Tavam⁹⁵ com medo era do olho morto dele
Que não ardia mais em fogo ...

⁹⁴ Como mencionado na Seção 4.2, quando as falas aparecem em *créole* e em inglês, optei por manter sua repetição em inglês como um elemento de opacidade, sem, porém, comprometer a compreensão do leitor brasileiro.

⁹⁵ De acordo com o meu objetivo de trabalhar a oralidade na tradução, fiz uso de formas reduzidas como “tava”, em vez de “estava”, para aproximar o texto da fala coloquial.

CRICKET

Of the terrible thunder
In his wood-shaking throat!

[*Roar of devils off-stage*]

FROG

Just hear them in the hut ...

[*Sad flute, as the light comes up on the three sons around the knees of the old woman*]

GROS JEAN

One time again it have⁹⁶ nothing to eat,
But one dry bread to break;
I went out to chop some wood
To make a nice fire,
But the wood was too damp,
So I didn't use the axe
As I didn't want it to get wet;
If it get wet it get rusty.

MI-JEAN

Sense!
I went out to do fishing
For crayfish by the cold stones,
In the cold spring in the ferns,
But when I get there so,
I find I lack bait,

[*Rising solemnly*]

GRILO

Do terrível trovão
Na sua garganta tremebunda!⁹⁷

[*Rugido dos demônios fora do palco*]

SAPO

Só escutem eles no casebre ...

[*Flauta triste, enquanto a luz incide sobre os três filhos agachados perto da velha*]

ZÉ-POVÃO⁹⁸

De novo, num tem nada pra comer,
Só pão seco pra dividir;
Saí pra cortar lenha
Pra fazer um fogo dos bom,⁹⁹
Mas a lenha tava muito úmida
Daí, não usei o machado
Não queria que ele molhasse;
Se molhar, enferruja.

ZÉ-POVINHO

Isso mesmo!
Saí pra ir pescar¹⁰⁰
Camarão perto das pedra fria,
Lá na nascente fria, nas samambaia,
Mas quando chego lá,
Vi que tava sem isca,

[*Ele se levanta solenemente*]

⁹⁶No texto original vemos o uso de uma variante dialetal na forma “it has nothing to eat”. Como solução para esse trecho, optei por “num tem nada pra comer”. Preservei, assim, as marcas de oralidade no português, com a contração coloquial “num tem” e a forma reduzida “pra”, em vez de “para”.

⁹⁷A solução que escolhi para traduzir “In his wood-shaking throat” foi “Na sua garganta tremebunda”, em que o termo “tremebunda” cumpre o propósito de capturar o sentimento implícito em “wood-shaking”, mantendo ao mesmo tempo o registro de fisicalidade (“garganta”).

⁹⁸Como assinalado na Seção 4.2, para as falas de Zé-Povão fiz uso de diversos recursos da oralidade como marca do personagem.

⁹⁹A fim de imprimir as marcas de oralidade à fala brasileira, traduzi “To make a nice fire” como “Pra fazer um fogo dos bom”. Minha escolha adotou a redução de “para” para “pra” e, também, o uso intencional da forma não padrão “dos bom” (em vez de “dos bons”), para conferir um registro coloquial a esta fala.

¹⁰⁰Outro exemplo de desafio enfrentando na tradução da oralidade pode ser observado em minha escolha tradutória para “I went out to do fishing”. Optei por “Saí pra ir pescar”, para preservar o tom coloquial.

MI-JEAN

Now for man to catch fish,
That man must have bait,
But the best bait is fish,
Yet I cannot catch no fish
Without I first have bait,
As the best bait for fish
Is to catch fish with fish,
So I ...

GROS JEAN

Mi-Jean is a fool,
Reading too much damn book.

MOTHER

My sons, do not quarrel,
Here all of us are starving,
While the planter is eating
From plates painted golden,
Forks with silver tongues,
The brown flesh of birds,
And the white flesh of fish,
What did you do today,
My last son Ti-Jean?

TI-JEAN

Maman, m'a fait un rien.
(Mama, I didn't do a thing.)

GROS JEAN

We do all the damned work.

MI-JEAN

We do all the damn thinking.

GROS JEAN

And he sits there like a prince.

MI-JEAN

As useless as a bone.

ZÉ-POVINHO

Agora pra homem pegar peixe
O homem tem que ter isca,
Mas a isca mais melhor é peixe,
E num consigo pegar peixe não,
Não sem isca primeiro,
Que a isca mais melhor pra peixe
É pegar peixe com peixe
Daí, eu¹⁰¹ ...

ZÉ-POVÃO

Zé-Povinho é um tonto,
Fica lendo essa desgraceira de livro.

MÃE

Meus filhos, não briguem,
Aqui estamos todos morrendo de fome,
Enquanto o senhor-de-engenho tá comendo
Em prato pintado de dourado,
Com garfo de prata,
A carne escura dos passarinhos,
E a carne branca do peixe,
O que foi que você fez hoje,
Zezinho-do-Povo, meu caçula?

ZEZINHO-DO-POVO

Mama, I didn't do a thing.
(Mamãe, fiz foi nada).

ZÉ-POVÃO

A gente é que faz o diacho do trabalho todo.

ZÉ-POVINHO

A gente é que pensa o diacho das coisa¹⁰²
toda.

ZÉ-POVÃO

E ele fica lá sentado feito príncipe.

ZÉ-POVINHO

Imprestável feito osso.

¹⁰¹Para este trecho, minha escolha foi guiada pelo ritmo e pelo jogo circular de ideias do original. Optei por “pegar peixe”/“isca mais melhor”/“peixe com peixe”, com o intuito de imprimir essa musicalidade por meio da redundância (“peixe com peixe”) e de reforçar a estética da oralidade performática que caracteriza esta obra.

¹⁰²A fim de reforçar a oralidade, adotei estratégias diversas, como a supressão do “-s” final em formas verbais e pronominais plurais, como evidenciado em “A gente é que pensa o diacho das coisa toda”, no qual “coisa” e “toda” aparecem no singular, embora se refiram a um conjunto plural, para produzir uma fala coloquial.

GROS JEAN AND MI-JEAN

[*Jeering*]

Maman, m'a fait un rien!
Maman, m'a fait un rien!

MOTHER
 Wait, and God will send us something.

GROS JEAN
 God forget where he put us.¹⁰³

MI-JEAN
 God too irresponsible.

MOTHER
 Children!

[*Weird music. The BOLOM or Foetus rolls in unheard, somersaults around the hut, then waits. Sound of wind, rain, shriek of insects*]

Children, listen,
 There is something listening
 Outside of the door!

GROS JEAN
 I don't hear nothing.

MI-JEAN
 I hear only the rain,
 Falling hard on the leaves,
 And the wind down the throat
 Of the gorge with the spring,
 The crickets and the bull-frog,
 And maybe one frightened bird.

ZÉ-POVÃO E ZÉ-POVINHO

[*Debochando*]

Mama, I didn't do a thing!
Mama, I didn't do a thing!

MÃE
 Aguardem, e Deus ainda vai nos mandar algo.

ZÉ-POVÃO
 Deus tá esquecido de onde botou nós.

ZÉ-POVINHO
 Deus é muito do irresponsável.

MÃE
 Meninos!

[*Música estranha. O FETO entra sem ser ouvido, dá cambalhotas em volta do casebre e, então, espera. Som de vento, chuva e um zunido de insetos*]

Meninos, escutem,
 Tem alguma coisa escutando a gente
 Do outro lado da porta!

ZÉ-POVÃO
 Escuto é nada.

ZÉ-POVINHO
 Escuto só é chuva,
 Caindo forte nas folha,
 E o vento descendo fundo a garganta
 Do desfiladeiro lá da nascente,
 E os grilo e o sapo-boi,
 E talvez um passarinho com medo.

¹⁰³Outro exemplo do uso da oralidade presente na obra, pois no inglês padrão seria "God forgets". Em minha tradução reproduzi essa oralidade optando por "Deus tá esquecido".

MOTHER

[*Standing*]

I tell you there is something
Outside of the door,
I tell you from experience
I know when evil comes.
It is not the wind, listen!

[*The BOLOM imitates a child crying*]

MI-JEAN
A young child out in the forest.

GROS JEAN
Looking for its mother.

MOTHER
The Devil has sent us
Another of his angels!
I prayed to God all day,
While I scrubbed the hut bare,
On the knuckles of my knees
All day in the hungry house;
Now God has sent me evil,
Who can understand it?
Death, death is coming nearer.

GROS JEAN
Line the step with fine sand
To keep the evil out!

MI-JEAN
Turn over, Mother, the hem of your skirt!

MÃE

[*De pé*]

Tô¹⁰⁴ dizendo que tem alguma coisa
Do lado de fora,
Sei bem o que tô dizendo
Sei bem quando chega o mal.
Isso não é o vento, escutem!

[*O FETO imita uma criança chorando*]

ZÉ-POVINHO
É uma criancinha lá na mata.

ZÉ-POVÃO
Procurando a mãe.

MÃE
Foi o Diabo que nos mandou
Outro dos seus anjos!
Rezei pra Deus o dia todo,
Enquanto limpava o casebre
De joelhos
O dia todo nessa casa de fome;
Agora Deus me manda o mal,
Quem é que entende isso?
A morte, é a morte que tá chegando perto.

ZÉ-POVÃO
Cubra o degrau com areia fina
Pra não deixar o mal entrar!

ZÉ-POVINHO
Mamãe, vire a batinha da tua saia!

¹⁰⁴Aqui, optei por “tô” em vez de “estou” para produzir o caráter de oralidade, como nas escolhas anteriores (como “tava”, em vez de “estava” ou a supressão do “-s” final nos plurais), a fim de imprimir uma fala coloquial, porém sem comprometer sua clareza para o leitor.

GROS JEAN AND MI-J EAN
Let two of our fingers form in one crucifix!

[TI-JEAN steps outside]

MOTHER
Spirit that is outside,
With the voice of a child
Crying out in the rain,
What do you want from the poor?

[TI-JEAN searches carefully]

BOLOM
I have a message for a woman with three sons.

MOTHER
Child of the Devil, what is your message?

BOLOM
Send the first of your sons outside for it,
They must die in that order. And let the youngest
Return into the hut.

[TI-JEAN steps back into the hut]

MOTHER
We can hear you in the wind,
What do you want of me?

[A weird light shows the BOLOM. Shrieks]

ALL
Where are you? Where is it?
Hit it! There! Where is it?

ZÉ-POVÃO E ZÉ-POVINHO
Faça o sinal da cruz com dois dedos!

[ZEZINHO-DO-POVO sai do casebre]

MÃE
Espírito que tá do lado de fora,
Com voz de criança
Chorando na chuva,
O que é que você quer dos pobres?

[ZEZINHO-DO-POVO procura cuidadosamente]

FETO
Tenho uma mensagem pra uma mulher com três filhos.

MÃE
Filho do Diabo, qual é tua mensagem?

FETO
Mande o primeiro dos teus¹⁰⁵ filhos aqui pra fora,
Eles têm que morrer nessa ordem. E deixe o caçula
Voltar pro casebre.

[ZEZINHO-DO-POVO entra no casebre de novo]

MÃE
A gente ouve você no vento,
O que quer de mim?

[Uma luz sinistra ilumina o FETO. Gritos]

TODOS
Onde é que você tá? Onde é que tá essa coisa?
Acerte ele! Ali! Onde é que tá essa coisa?

¹⁰⁵Adotei as formas possessivas “teu”/“tua”/ “teus”/“tuas” junto ao pronome “você” para manter a oralidade característica do português coloquial, alinhada com a estratégia de conservar sua fluidez.

BOLOM

[Leaping, hiding]

Here, in the bowl!
Here, sitting on a stool!
Here, turning in a cup!
Here, crawling up your skirt!

MOTHER

I have done you no harm, child.

BOLOM

A woman did me harm,
Called herself mother,
The fear of her hatred
A cord round my throat!

MOTHER

[Turning, searching]

Look, perhaps it is luckiest
Never to be born,
To the horror of this life
Crowded with shadows,
Never to have known
That the sun will go out,
The green leaf rust,
The strong tree be stricken
And the roaring spring quail;
Peace to you, unborn,
You can find comfort here.
Let a mother touch you,
For the sake of her kind.

FETO

[Pulando, escondendo-se]

Aqui, na tigela!
Aqui, sentado no banco!
Aqui, virando a caneca!
Aqui, subindo pela tua saia!

MÃE

Num fiz nada pra você, criança.

FETO

Uma mulher me fez mal,
Dizia que era mãe,
O medo do ódio dela
Passou a corda no meu pescoço!

MÃE¹⁰⁶

[Voltando-se, procurando]

Veja só, talvez tenha mais sorte
Aquele que nunca nasceu,
Pro horror dessa vida
Toda cheia de sombras,
Aquele que nunca descobriu
Que o sol vai embora,
Que a folha verde vai amarelar,
Que a árvore mais forte será derrubada
E que o filhote de codorna vai rugir;
Que a paz esteja contigo, não-nascido,
Aqui você pode encontrar algum conforto.
Deixe que uma mãe te toque,
Pelo bem de toda a família.

¹⁰⁶Como explicado na Seção 4.2, as falas da Mãe estão marcadas pelo inglês padrão, mas, em certos momentos, também observamos o uso da oralidade. Por isso, visei respeitar essa alternância de códigos linguísticos, mantendo a expressividade do original.

BOLOM

[*Shrieks, dancing back*]

Whatever flesh touches me,
Withers me into mortality;
Not till your sons die, Mother,
Shall this shape feel this life.

GROS JEAN

[*Seizes axe*]

Kill it, then, kill it.

MI-JEAN

Curse it back to the womb.

DEMON'S VOICE

*Faire ça mwen di ous!*¹⁰⁷
(Do what I commanded!)

BOLOM

I hear the voice of my master¹⁰⁸.

DEMON'S VOICE

Bolom, faire tout ça mwen dire ous!
(Child, do all that I ordered you!)

FETO

[*Grita, dançando para trás*]

Qualquer carne que me toque,
Me murcha de volta à mortalidade;
Até que teus filhos morram, Mãe,
Esta forma não vai sentir esta vida.

ZÉ-POVÃO

[*Pega o machado*]

Mate ele aí, mate ele.

ZÉ-POVINHO

Amaldiçoe ele de volta pro útero.

A VOZ DO DIABO

Do what I commanded!
(Faça o que ordenei!)

FETO

Escuto a voz do meu senhor.

A VOZ DO DIABO

Child, do all that I ordered you!
(Criança, cumpra as minhas ordens!)

¹⁰⁷Neste trecho, podemos observar mais uma vez o uso do *créole* por Walcott, como elemento cultural na construção da narrativa. Objetivando expressar essa mesma dinâmica e o estranhamento, conforme discutido na Seção 4.2, mantive a tradução da expressão “Faire ça mwen di ou!” para o inglês (“Do what I commanded!”) e adicionando sua tradução ao português (“Faça o que ordenei!”). Minha escolha preservou o efeito de estranhamento, sem comprometer a acessibilidade do leitor.

¹⁰⁸Minha escolha tradutória optou por “senhor”, em vez de “mestre” ou “patrão”, para traduzir “master”, a fim de capturar tanto a carga religiosa intrínseca à obra quanto a alusão histórica ao senhor-de-engenho colonial.

BOLOM

Listen, creature of gentleness,
 Old tree face marked with scars,
 And the wounds of bearing children,
 Whom the earth womb will swallow,
 This is the shriek
 Of a child which was strangled,
 Who never saw the earth light
 Through the hinge of the womb,
 Strangled by a woman,
 Who hated my birth,
 Twisted out of shape,
 Deformed past recognition,
 Tell me then, Mother,
 Would you care to see it?

[*BOLOM moves out of the light, shrieking*]

GROS JEAN

Let us see you!

MOTHER

The sight of such horror, though you are
 brave,
 Would turn you to stone, my strong son,
 Gros Jean.

MI-JEAN

Let us reason with you.

MOTHER

My son, the thing may be a ball of moving
 fire,
 A white horse in the leaves, or a clothful¹⁰⁹
 of skin,
 Found under a tree, you cannot explain that!

BOLOM

Save your understanding for the living,
 Save your pity for the dead,
 I am neither living nor dead,
 A puny body, a misshapen head.

FETO

Ouçã, criatura da gentileza,
 Rosto de árvore velha, marcada de
 cicatrizes,
 E as feridas de ter parido filhos,
 Que o ventre da terra vai engolir,
 Este é o grito
 De uma criança que foi estrangulada,
 Que nunca viu a luz da terra
 Pelas dobradiças do útero,
 Estrangulada por uma mulher,
 Que odiou meu nascimento,
 Retorcida e distorcida,
 Deformada para além da identificação
 e então me diga, Mãe,
 Você gostaria de ver essa criança?

[*FETO se move para fora da luz, gritando*]

ZÉ-POVÃO

Deixe a gente ver você!

MÃE

A visão de tal horror, por mais corajoso que
 você seja,
 Transformaria você em pedra, Zé-Povão,
 meu filho mais forte.

ZÉ-POVINHO

Vamos conversar a respeito.

MÃE

Meu filho, essa coisa pode ser uma bola de
 fogo em movimento,
 Um cavalo branco nas folhas, ou um trapo
 de pele,
 Encontrado sob uma árvore, você não vai
 conseguir explicar isso!

FETO

Guarde teu entendimento para os vivos,
 Guarde tua compaixão para os mortos,
 Não estou nem vivo nem morto,
 Um corpo franzino, uma cabeça disforme.

¹⁰⁹Não pude encontrar o termo “clothul” nos dicionários consultados, seja de inglês padrão ou de *créole/patois*. No entanto, entendo que deve se tratar provavelmente de uma variante oral derivada das palavras “clothe” ou “cloth”. Por essa razão, decidi traduzir como “trapo” e manter certa carga imagética.

MOTHER

What does your white master
The Devil want from us?

BOLOM

The house looks warm, old woman,
Love keeps the house warm,
From the cold wind and cold rain;
Though you bar up the door,
I can enter the house.

[*Thunder*]

MOTHER

Enter! You are welcome.

[*She flings open the door*]

GROS JEAN AND MI-JEAN

Shut the door, shut the door!

[*Crash of cymbals. The BOLOM rolls in a blue light towards the hut, then enters; all freeze in fear*]

BOLOM

The Devil my master
Who owns half the world,
In the kingdom of night,
Has done all that is evil
Butchered thousands in war,
Whispered his diseases
In the ears of great statesmen,
Invented human justice,
Made anger, pride, jealousy,
And weakened prayer;
Still cannot enjoy
Those vices he created.
He is dying to be human.
So he sends you this challenge!
To all three of your sons,
He says through my voice,
That if anyone on earth

(DEVILS' VOICES chanting)

Anyone human
Can make him feel anger,
Rage, and human weakness,

MÃE

O que é que o teu senhor branco
O Diabo quer da gente?

FETO

A casa parece quente, mulher velha,
O amor mantém a casa quente,
Protege do vento frio e da chuva fria;
Mesmo que você tranque a porta,
Eu consigo entrar na casa.

[*Trovão*]

MÃE

Entre! Seja bem-vindo.

[*Ela escancara a porta*]

ZÉ-POVÃO E ZÉ-POVINHO

Feche a porta, feche a porta!

[*Estrondo de cimbais. O FETO rola em direção ao casebre sob uma luz azul; então ele entra; e todos paralisam de medo*]

FETO

Meu senhor, o Diabo,
Que é dono da metade do mundo,
No reino da noite,
Fez tudo o que é malvadeza
Estripou milhares na guerra,
Sussurrou suas doenças
Nos ouvidos de grandes estadistas,
Inventou a justiça humana,
Criou a raiva, o orgulho, o ciúme,
E enfraqueceu a oração;
Mas ainda não consegue desfrutar
Desses vícios que criou.
Está louco pra ser humano.
Daí que ele mande esse desafio!
Pra todos os teus três filhos,
Ele diz por meio da minha voz,
Que se acaso alguém na terra

(VOZES DOS DEMÔNIOS entoam cântico)

Qualquer humano
Consegue fazê-lo sentir raiva,
Cólera e fraqueza humana,

BOLOM

He will reward them,
 He will fill that bowl,
 With a shower of sovereigns¹¹⁰,
 You shall never more know hunger,
 But fulfillment, wealth, peace.

[*Increased drum roll to climax*]

But if any of your sons
 Fails to give him these feelings,
 For he never was human,
 Then his flesh shall be eaten,
 For he is weary of the flesh
 Of the fowls of the air,
 And the fishes in the sea,
 But whichever of your sons
 Is brave enough to do this,
 Then that one shall inherit
 The wealth of my prince.
 And once they are dead, woman,
 I too shall feel life!

[*Exit*]

DEVILS' VOICES OFF

*Bai Diable-la manger un 'ti mamaille,
 Un, deux, trois 'ti mamaille!
 Bai Diable-la manger un 'ti mamaille,
 Un,
 deux,
 trois...*

(Give the Devil a child for dinner,
 One, two, three little children!
 Give the Devil a child for dinner,
 One,
 two,
 three)

FADEOUT

FETO

Ele vai recompensar,
 Vai encher aquela tigela,
 Com uma chuva de moedas de ouro,
 Vocês nunca mais vão saber o que é fome,
 Apenas satisfação, riqueza, paz.

[*Rufar dos tambores em um crescendo até o clímax*]

Mas se algum dos teus filhos falhar
 Na tarefa de provocar nele esses
 sentimentos,
 Já que ele nunca foi humano,
 Então a carne dele vai ser devorada,
 Já que ele está cansado da carne
 Das aves do ar
 E dos peixes do mar,
 Mas se qualquer um dos teus filhos
 For corajoso o suficiente pra fazer isso,
 Então ele vai herdar
 A riqueza do meu príncipe.
 E assim que estiverem mortos, mulher,
 Eu também vou sentir a vida!

[*Sai de cena*]

VOZES DOS DEMÔNIOS entoam cântico

*Give the Devil a child for dinner,
 One, two, three little children!
 Give the Devil a child for dinner,
 One,
 two,
 three...*

(Deem ao Diabo uma criancinha pra janta,
 Uma, duas, três criancinhas!
 Deem ao Diabo uma criancinha pra janta,
 Uma,
 duas,
 três)

CÂNTICO EM *DECRESCENDO*

¹¹⁰“Sovereigns” é a denominação das moedas de ouro britânicas. Um “sovereign” equivalia a 1 libra esterlina no século XIX. Por se tratar de moedas de ouro, optei por manter essa tradução de forma simples.

SCENE ONE

Daybreak. The hut. The MOTHER and her sons asleep. GROS JEAN rises, packs a bundle. His MOTHER stirs and watches. He opens the door.

MOTHER
You will leave me just so,
My eldest son?

GROS JEAN
Is best you didn't know.

MOTHER
Woman life is so. Watching and losing.

GROS JEAN
Maman, the time obliged to come I was to leave the house, go down the tall forest, come out on the high road, and find what is man work. Is big man I reach now, not no little boy again. Look, feel this arm, but to split trees is nothing. I have an arm of iron, and have nothing I afraid.

MOTHER
The arm which digs a grave
Is the strongest arm of all.
Your grandfather, your father,
Their muscles like brown rivers
Rolling over rocks.
Now, they bury in small grass,
Just the jaws of the ant
Stronger than them now.

CENA UM

Amanhecer. O casebre. A MÃE e seus filhos dormindo. ZÉ-POVÃO se levanta, arruma uma trouxa. A MÃE se mexe e observa. Ele abre a porta.

MÃE
Vai me deixar assim,
Meu filho mais velho?

ZÉ-POVÃO
Melhor você num saber.

MÃE
Vida de mulher é assim. Observando e perdendo.

ZÉ-POVÃO
Mamãe, chegou a hora de eu deixar a casa, descer pela mata alta, sair lá na estrada principal e ir buscar trabalho de homem. Homem grande é o que eu sô¹¹¹ agora, não sô mais menininho, não. Veja só, sinta este braço, bom pra cortar árvore que só. Tenho braço de ferro e num tenho medo é de nada.

MÃE
O braço que cava a cova
É o braço mais forte de todos.
Teu avô, teu pai,
Os músculos feito rios barrentos
Correndo sobre as pedras.
Agora, tão debaixo da grama curta,
Só as mandíbulas das formigas
São mais fortes do que eles agora.

¹¹¹Alinhando-me à escolha tradutória de reenquadramento da oralidade, optei por fazer uso da forma contraída “sô”, no lugar de “sou”, pois tal recurso me permitiu manter a clareza e a acessibilidade para leitores de diversas regiões do Brasil.

GROS JEAN

I not even fraid that. You see,
Is best you still was sleeping?
I don't want to wake my brothers.
Ti-Jean love me and will frighten.
Mi-Jean will argue and make me remain.
The sun tapping me on my shoulder.

MOTHER

When you go down the tall forest, Gro-Jean,
Praise God who make all things; ask
direction
Of the bird, and the insects, imitate them;
But be careful of the hidden nets of the
Devil,
Beware of a wise man called Father of the
Forest,
The Devil can hide in several features,
A woman, a white gentleman, even a
bishop.
Strength, *ça pas tout*, there is patience
besides;
There always is something stronger than you.
If is not man, animal, is God or demon.

GROS JEAN

Maman, I know all that already.

MOTHER

Then God bless you, Gros Jean.

GROS JEAN

The world not the same it was in your time,
Tell my brothers I gone. A man have to go.

[*Marches from hut*]

[*Martial flute, quatro, drum*]

ZÉ-POVÃO

Tô nem com medo disso não. Veja só,
Num era melhor se você ainda tivesse
dormindo?
Num quero acordar meus irmão.
Zezinho-do-Povo gosta de eu e vai ficar
com medo.
Zé-Povinho vai discutir e vai fazer eu ficar.
O sol já tá batendo no meu ombro.

MÃE

Quando você descer a mata alta, Zé-Povão,
Reza pro Deus que faz todas as coisas;
pergunta pra onde vão
O passarinho e os insetos, imite eles;
Mas cuidado com as armadilhas do Diabo,
Fique atento a um homem sabido chamado
Bicho-Papão,
O Diabo pode se esconder em qualquer rosto,
Numa mulher, num senhor branco, até num
bispo.
Força e, *that's not all*,¹¹² tenha paciência
também;
Sempre vai ter algo mais forte que você.
Se não é homem, é animal, é Deus ou o
diabo.

ZÉ-POVÃO

Mamãe, já sei disso tudo.

MÃE

Que Deus te abençoe, Zé-Povão.

ZÉ-POVÃO

O mundo já num é mais o mesmo que no
teu tempo,
Fala pros meus irmão que já fui. Homem tem
que ir.

[*Marcha casebre afora*]

[*Flauta marcial, cuatro, tambor*]

¹¹²A fim de preservar o efeito de estranhamento, minha escolha tradutória se orientou por traduzir a expressão em *créole* de base francês “*ça pas tout*” para a construção em inglês “*that’s not all*”. Assim sendo, mantive esse estranhamento, mas tornei o texto mais acessível ao leitor brasileiro, que está mais familiarizado com a língua inglesa, estratégia que, como expliquei anteriormente, apliquei em toda a tradução.

GROS JEAN

[Sings]

There's a time for every man
To leave his mother and father
To leave everybody he know
And march to the grave he one!

[Enter the animals, hopping around him]

So the time has come for me
To leave me mother and father
To add my force to the world
And go to the grave me one!

[The FROG is in his path. He aims a kick]

Get out of my way, you slimy bastard! How
God could make such things? Jump out
under my foot, cricket, you know you have
no bones! Gibier! Gibier, montrez-moi
sortir! Bird-o, bird-o, show me a good
short-cut, be quick!

[Suddenly the BIRD, CRICKET and the
FROG all scurry shrieking, croaking. The
OLD MAN enters limping and rests a
bundle of faggots down. GROS JEAN
watches. The OLD MAN lifts a corner of his
robe to scratch a cloven, hairy hoof. Gros
Jean emerges]

GROS JEAN

Bon jour, vieux papa.

OLD MAN

Bon matin, Gros Jean.

GROS JEAN

What you have with your foot?

ZÉ-POVÃO

[Canta]

Chega o tempo de cada homem
Deixar pra trás a mãe e o pai
Deixar pra trás o mundo tudo
E marchar pra cova só dele!

[Entram os animais, pulando em volta dele]

Aí chegou pra eu o tempo
De deixar a mãe e o pai
De juntar minha força no mundo
E partir pra minha cova só!

[O SAPO está no seu caminho. Ele mira para chutar]

Saia do meu caminho, seu bastardo
gosmento! Como é que Deus pôde fazer um
coiso assim? Saia do meu pé, grilo, você
sabe que num tem osso! Bird-o, bird-o,
show me a good short-cut. Oh, passarinho,
passarinho, mostra pra eu um bom atalho, e
rápido!

[De repente, o PASSARINHO, o GRILO e o
SAPO, todos debandam gritando,
coaxando. O VELHACO entra mancando e
coloca um fardo de lenha no chão. Zé-
Povão observa. O VELHACO¹¹³ levanta
uma ponta do manto¹¹⁴ para coçar um
casco rachado e peludo. Zé-Povão
aparece]

ZÉ-POVÃO

Good morning, old man.

VELHACO

Good morning, Zé-Povão.

ZÉ-POVÃO

Que é que tem o teu pé?

¹¹³Para “OLD MAN” optei por “VELHACO”, a fim de imprimir uma conotação associada a uma figura astuta, tal como entendemos no contexto narrativo da obra.

¹¹⁴Ao longo da peça, Walcott descreve as vestes do Velhaco/Bicho-Papão alternadamente como “robe”, “skirt” e “cloak”. Após realizar uma breve pesquisa sobre a representação do Papa Bois no folclore caribenho e as indumentárias utilizadas em diferentes encenações de *Ti-Jean...*, optei por “manto” como equivalente para ambos os termos “robe” e “cloak” neste trecho da obra. Minha escolha teve por objetivo destacar a dimensão religiosa associada à construção do personagem.

OLD MAN
Fleas, fleas, boy.

[*Covers it quickly*]

GROS JEAN
Is man I am now. Chiggers in your flesh?
Is man I am, papa¹¹⁵, and looking for
success.

OLD MAN
The flesh of the earth is rotting. Worms.

GROS JEAN
Which way, papa?

OLD MAN
I cannot tell you the way to success;
I can only show you, Gros Jean,
One path through the forest.

GROS JEAN
I have no time to waste. I have an arm of
iron,
It have nothing, I fraid, man, beast, or beast-
man,
And more quick I get what I want, more
better.

OLD MAN
I think strength should have patience. Look
at me today.
I was a strong woodman, now I burn coals,
I'm as weak as ashes. And nearly deaf.
Come nearer.

GROS JEAN

[*Advances calmly*]

What you would say is the quickest way?

OLD MAN
The quickest way to what?

VELHACO
Pulgas, pulgas, menino.

[*Cobre o pé rapidamente*]

ZÉ-POVÃO
Sô é homem agora. É bicho na tua carne?
Sô é homem, papai, e correndo atrás do
sucesso.

VELHACO
A carne da terra está apodrecendo. Vermes.

ZÉ-POVÃO
Qual é o caminho, papai?

VELHACO
Não posso te dizer o caminho pro sucesso;
Só posso te mostrar, Zé-Povão,
Uma vereda pela mata.

ZÉ-POVÃO
Num tenho tempo pra perder, não. Tenho
um braço de ferro,
Num tenho medo é de nada, não, nem de
homem, nem de besta, nem de bicho-papão,
E o mais rápido que eu conseguir o que
quero, é mais melhor.

VELHACO
Acho que a força deve ter paciência. Olhe
pra mim hoje.
Eu era um lenhador forte, agora queimo carvão,
Estou fraco feito as cinzas. E quase surdo.
Chegue mais perto.

ZÉ-POVÃO

[*Avança calmamente*]

Que caminho que você acha mais rápido?

VELHACO
Mais rápido pra quê?

¹¹⁵Optei por traduzir “papa” por “papai”, alinhando-me às escolhas que realizei tanto para “Mother” (“Mãe”) quanto para “Maman” (“Mamãe”): usei vocativos que abarcam a afetividade do personagem e da cena, mantendo a oralidade, porém sem recorrer a qualquer regionalismo.

GROS JEAN

To what counts in this world.

OLD MAN

What counts in this world is money and power.

GROS JEAN

I have an arm of iron, only money I missing.

OLD MAN

Then I can't advise you.

GROS JEAN

You old and you have experience.
So don't be selfish with it.
Or you know what I'll do.

[Grabs him, hurls him down, axe uplifted]

Chop you and bury you in the bamboo leaves!

OLD MAN

With your arm of iron, the first thing to kill is wisdom?

GROS JEAN

That's right, papa.

OLD MAN

Well, the Devil always wants help.

GROS JEAN

The Devil boasts that he never get vex.

OLD MAN

[Rising]

ZÉ-POVÃO

Pro que conta neste mundo.

VELHACO

O que conta neste mundo é dinheiro e poder.

ZÉ-POVÃO

Tenho braço de ferro, só dinheiro é que falta.

VELHACO

Então não posso te dar conselho.

ZÉ-POVÃO

Você é velho e tem experiência.
Então não seja¹¹⁶ egoísta com isso.
Ou você já sabe o que vou fazer.

[Agarra-o, joga-o no chão, machado erguido]

Corto você e enterro embaixo das folha de bambu!

VELHACO

Com teu braço de ferro, a primeira coisa a matar é a sabedoria?

ZÉ-POVÃO

Isso mesmo, papai.

VELHACO

Bom, o Diabo sempre quer ajuda.

ZÉ-POVÃO

O Diabo se gaba de nem nunca ficar brabo.

VELHACO

[Levantando-se]

¹¹⁶Alinhando-me à minha estratégia tradutória de preservação da oralidade, adotei a variante “seje” (em vez de “seja”) para capturar essa cadência coloquial do original, sem comprometer a clareza da tradução.

OLD MAN

Easy, easy son, I'll help you if you wait,
 Just let me adjust the edge of my skirt.
 Well, I was coming through the forest now
 And I passed by the white spring, and I saw
 Some poor souls going to work for the
 white planter.
 He'll work you like the devil, but that's what
 you want,
 You and your impatience and arm cast in
 iron,
 So turn to the right, go through the bamboo
 forest,
 Over the black rocks, then the forest will open,
 And you will see the sky, below that a
 valley,
 And smoke, and a white house that is
 empty,
 The old fellow is hiring harvesters today.
 Remember an iron arm may rust, flesh is
 deciduous.
 There's your short-cut, Gros Jean, make the
 most of it.

GROS JEAN

Next time don't be so selfish.

[*Exit GROS JEAN, marching*]

OLD MAN

[*Sings, gathering bundle*]

Who is the man who can speak to the
 strong?
 Where is the fool who can talk to the wise?
 Men who are dead now have learnt this
 long,
 Bitter is wisdom that fails when it tries.

VELHACO

Calma, calma, filho, te ajudo, se você esperar,
 Só deixe eu ajustar a barra do meu manto.
 Bem, estava vindo pela mata agora
 E passei pela fonte branca e vi
 Algumas pobres almas indo trabalhar pro
 branco senhor-de-engenho.
 Ele vai te fazer trabalhar como o diabo, mas
 é isso que você quer,
 Você e tua impaciência e teu braço fundido
 em ferro,
 Então, vire à direita, atravesse o bambuzal,
 Passando as rochas pretas, daí a mata vai se
 abrir,
 E você vai ver o céu e, abaixo dele um vale,
 E fumaça, e uma casa branca que está vazia,
 O fulano está contratando boias-frias¹¹⁷
 hoje.
 Lembre-se de que um braço de ferro pode
 enferrujar, a carne é efêmera.
 Eis o teu atalho, Zé-Povão, aproveite ao
 máximo.

ZÉ-POVÃO

Da próxima vez, não seja tão egoísta.

[*Zé-Povão sai marchando*]

VELHACO

[*Canta, pegando a trouxa*]

Quem é o homem que sabe falar com o
 forte?
 Onde está o tolo que sabe falar com o sábio?
 Homens agora mortos já aprenderam faz
 tempo,
 Amarga é a sabedoria que falha ao tentar.

¹¹⁷Opetei por traduzir “harvesters” como “boias-frias”, em vez de “peões”, “agricultores” ou “empregados” com o objetivo de transmitir ao leitor uma aproximação mais familiar ao contexto sociocultural brasileiro.

OLD MAN

[To the audience]

Ah well, there's wood to cut, fires to light, smoke to wrinkle an old man's eyes, and a shrivelling skin to keep warm. There went the spirit of war: an iron arm and a clear explanation, and might is still right, thank God, for God is the stronger. But get old father forest from the path of the fable, for there's wood to cut, a nest of twittering beaks to feed with world-eating worms. Oh, oh, oh.

[The creatures creep after him timidly]

For they all eat each other, and that's natural law,
So remember the old man in the middle of the forest.

[He turns suddenly. Then hobbles after them]

Eat and eat one another! It's another day.
Ha, ha! Wah! Wah!¹¹⁸

[They flee. He goes out]

GROS JEAN

[In another part of the wood]

VELHACO

[Para o público]

Ah, bom, tem lenha pra cortar, fogueiras pra acender, fumaça pra enrugar os olhos de um velhaco e uma pele murcha pra aquecer. Lá se foi o espírito de guerra: um braço de ferro e uma explicação clara, e a força ainda é razão, graças a Deus, pois Deus é o mais forte. Mas tire o velho Bicho-Papão do caminho da fábula, pois tem lenha pra cortar e um ninho de bicos gorjeantes pra alimentar com vermes devoradores de mundo. Ah, Ah, ah.

[As criaturas rastejam atrás dele timidamente]

Pois eles se comem uns aos outros e isso é a lei natural,
Então, lembrem-se do velhaco no meio da mata.

[Ele se vira de repente. Então sai mancando atrás deles]

Comam e se comam uns aos outros! Já é um outro dia. Tra Lá Lá Lá Oh!

[As criaturas fogem. Ele sai de cena]

ZÉ-POVÃO

[Em outra parte da mata]

¹¹⁸Com o intuito de preservar a musicalidade da expressão “Ha, ha! Wah! Wah!”, decidi traduzi-la como “Tra lá lá lá oh!”, a fim de manter os elementos musicais, mas com simplicidade melódica e repetição rítmica, para recriar o mesmo efeito sonoro.

GROS JEAN

I have an arm of iron, and that's true, but I here since the last two days working for this damn white man, and I don't give a damn if he watching me. You know what I doing here with this bag and this piece of stick? Well, I go tell you. While I smoke a pipe. Let me just sit down, and I won't lose my patience.

[*He sits on a log*]

Well, you remember how I leave home, and then bounce up this old man who put me on to a work? Remember what the old son of a leaf-gathering beggar¹¹⁹ said? He said that working for the Devil was the shortest way to success. Well, I walked up through the bush then I come onto a large field. Estate-like, you know. Sugar, tobacco, and a hell of a big white house where they say the Devil lives. Ay-ay.

So two next black fellers bring me up to him. Big white man, his hand cold as an axe blade and his mind twice as sharp. So he say, "Gros Jean, we has a deal to make, right?" So I say, "Sure, boss!" He say the one that get the other one vex, the one who show the first sign of anger will be eaten rrruuunnnhhh, just like that, right? You think I stupid? I strong, I have some sense and my name not Gros Jean for nothing. That was two days ago. Well, Jesus, a man ain't rest since then! The first job I had, I had was to stand up in a sugar-cane field and count all the leaves of the cane. That take me up till four o'clock. I count all the leaves and then divide by the number of stalks. I must tell you there had times when I was getting vex but the old iron arm fix me, because there is patience in strength.

ZÉ-POVÃO

Tenho braço de ferro, e isso é verdade, mas aqui já tô dois dia trabalhando pra esse maldito homem branco, e não tô nem aí pra ele se tá me olhando. Sabe o que tô fazendo aqui com essa sacola e esse pedaço de pau? Bom, vou te contar. Enquanto fumo um cachimbo. Deixe eu sentar e assim não perdo a paciência.

[*Senta-se em um tronco*]

Bom, lembra de como saí de casa e depois encontrei esse velhaco que colocou eu no trabalho? Lembra o que o velhaco filho d'uma égua disse? Disse que trabalhar pro Diabo era o caminho mais curto pro sucesso. Bom, caminhei na mata e aí cheguei num grande campo. Como fazenda, sabe. Açúcar, tabaco e uma baita casa branca que dizem que lá mora o Diabo. Ai ai, ai.

Aí, dois negro levam eu até ele. Branco grandalhão, mão fria que nem fio de machado e a cabeça duas vez mais afiada. E ele diz: "Zé-Povão, temos um acordo pra fazer, certo?" E eu digo: "Certo, patrão¹²⁰!" Ele diz o que irritar o outro, o que mostrar o primeiro sinal de raiva vai ser comido rrruuunnnhhh, assim mesmo, tá? Pensa que sô besta? Sô forte, tenho tento e meu nome num é Zé-Povão à toa. Isso já tem dois dia, já. Bom, Jesus, a gente nem descansou ainda! O primeiro trabalho, tive de ficar de pé num canavial e contar as folha de cana toda. Isso leva eu até as quatro. Conto as folha toda e depois divido pelo número de talo. Tenho que dizer que teve hora que tava ficando brabo¹²¹, mas o velho braço de ferro me dá jeito, porque tem paciência na força.

¹¹⁹"Old son of a leaf-gathering beggar" é uma expressão que denota um tom negativo. Por essa razão, minha abordagem tradutória visou produzir um efeito correlato na oralidade brasileira. Assim, optei por traduzir como "filho duma égua".

¹²⁰Minha opção por traduzir "boss" como "patrão" (e não "chefe" ou "chefia") foi orientada pelo desejo de evidenciar a divisão social entre colonizados e colonizadores, marcando essa hierarquia social. Sendo assim, entendi que o vocábulo que melhor encapsulava essa dinâmica de dominação inerente ao contexto colonial seria "patrão".

¹²¹"Vex" é um termo que indica irritação ou desconforto. A fim de preservar o registro oral, optei por traduzir "vex" como "brabo" e manter a construção identitária do contexto da obra.

GROS JEAN

The Devil ain't say anything. About seven o'clock, he tell me to go and catch about seventy fireflies. Well, you must try and catch fireflies! Is not easy. Had a time when I do so once, one whap with the hand! thinking was a bunch but was nothing, only stars! So in the middle of all that, this man come up to me and say, what's the matter, Joe, he always like he don't know my name, but I is me, Gros Jean, the strongest! And if you ain't know my name, you best don't call me nothing. Say, "What's matter, Mac¹²²? You vex or sumpin¹²³?" So I say, "No, I ain't vex!"

Well, is two days now, and I ain't get a cent. I so tired I giddy. But I giving the old iron arm a rest from cramp, and breaking a little smoke. After all! If was only sensible work, if a man could get the work that suit him, cotton or sugar or something important! Plus he getting eighty-five per cent of the profit? Shucks, man, that ain't fair. Besides I could just bust his face, you know. But me mother ain't bring me up so. After all, man, after all, a man have to rest man. Shime!

[Enter DEVIL masked as a PLANTER]

PLANTER

Well, how's it progressing, Joe, tired?

ZÉ-POVÃO

O Diabo num diz nada. Lá pelas sete ele fala pra pegar uns setenta vaga-lume. Bom, você tem que tentar e pegar vaga-lume! Né¹²⁴ fácil, não. Teve uma vez que fiz isso uma vez, com uma mãozada! pensa era um monte, mas não era nada, só estrela! Então, no meio de tudo, esse homem veio até eu e disse, qual é o pobrema¹²⁵, Zé, ele sempre como se num sabe meu nome, mas eu sô eu, Zé-Povão, o mais forte! E se num sabe meu nome, é melhor nem me chamar é de nada. Fala: "Qual é o pobrema, Zezão? Tá brabo ou quê?" E eu digo: "Num tô brabo, não!" Bom, já tem dois dia e num vi um centavo. Tô tão cansado, tô tonto. Mas dei um descanso pras cãibra do velho braço de ferro e fui fumar. Afinal! Fosse apenas o trabalho do jeito certo, e se um homem conseguisse o trabalho que é bom pra ele, algodão ou açúcar ou coisa importante! E ainda ele fica com oitenta e cinco por cento do ganho? Diacho, homem, isso num tá certo. Também eu podia só quebrar a cara dele, sabe. Mas minha mãe num criou eu assim não. Afinal, homem, afinal, um homem tem que ter o descanso, homem. Desgraça.

[Entra o DIABO com uma máscara, disfarçado de SENHOR-DE-ENGENHO]

SENHOR-DE-ENGENHO

Bom, como estão indo as coisas, Zé-Ninguém, cansado?

¹²²A troca intencional do nome do "Zé-Povão" pelo "Senhor-de-Engenho" é um exemplo claro da tentativa de apagamento da identidade do colonizado pelo colonizador. Minhas escolhas por nomes compostos que mantivessem "Zé" como prefixo visaram oferecer termos familiares ao leitor brasileiro.

¹²³Encontrei duas acepções para a palavra "Sumpin": "algo muito especial" ou "algo prazeroso". Nesse contexto específico, porém, pareceu-me que se trata de uma forma corrompida de "something", no sentido de "something or what". Por isso, optei por traduzir como "ou quê".

¹²⁴Adotei a forma reduzida "né" para produzir uma dinâmica natural da oralidade e capturar a cadência espontânea do português do Brasil coloquial.

¹²⁵Minha escolha por traduzir "What's the matter?" como "Qual é o pobrema?" foi guiada não apenas pelo objetivo de reproduzir a oralidade do original, mas também pelo intuito de ressignificar a fala dentro de um contexto cultural brasileiro, e entendo que a grafia intencional ("pobrema") reforça essa oralidade.

GROS JEAN

From where you was and now you¹²⁶ come
you hear me say I fagged? [*Slowly*] And
Gros Jean is the name, boss.

PLANTER

Tobacco break? Whistle's blown past
lunch, boy.

GROS JEAN

I taking a five here, chief. Black people
have to rest too, and once I rest, chief, I do
more work than most, right?

PLANTER

That's right, Mac.

GROS JEAN

[*Gritting his teeth*]

Gros Jean ... Gros ... Jean ... chief ...!

PLANTER

You sound a bit annoyed to me.

GROS JEAN

[*With a painful, fixed grin from now on*]

Have your fun. I know I ain't nobody yet,
chief, but an old man tell me to have
patience. And I ain't let you down yet, chief,
hasn't I?

ZÉ-POVÃO

Onde que tava e que agora o patrão vem e
ouve eu dizer por acaso que tô cansado?
[*Devagar*] E é Zé-Povão que é o nome,
patrão.

SENHOR-DE-ENGENHO

Pausa pra um cigarrinho? O apito já avisou
que a hora do almoço acabou, menino.

ZÉ-POVÃO

Tô tomando um descanso só aqui, patrão.
Os negro também têm que descansar e
quando tô descansado, patrão, trabalho
mais que a maioria, tá?

SENHOR-DE-ENGENHO

Isso mesmo, Zezão.

ZÉ-POVÃO

[*Rangendo os dentes*]

Zé-Povão ... Zé-Povão ... patrão ...!

SENHOR-DE-ENGENHO

Acho que você está ficando brabo.

ZÉ-POVÃO

[*Com um sorriso doloroso e fixo de agora
em diante*]

Acha graça aí. Sei que ainda num sô
ninguém, patrão, mas um velho diz pra eu
pra ter paciência. E ainda não decepcionei
o patrão, foi?

¹²⁶Na língua inglesa, o pronome “you” é neutro quanto à formalidade, enquanto em português, “você” e “tu” possuem conotações informais. Isso representou outro desafio grande. Para enfrentá-lo, optei por substituir o pronome por formas nominais como “patrão”, a fim de preservar a característica da hierarquia social e o distanciamento que marcam o contexto colonial.

PLANTER

That's right, Gros Chien¹²⁷, Gros Jean, Gros Jean, sorry. Can't tell one face from the next out here. How's the work then?

[Pacing up and down]

GROS JEAN

Chief, why you don't take a rest too somewhat? You have all this land, all this big house and so forth, people working for you as if is ants self, but is only work, work, work in your mind, ent you has enough?

PLANTER

[Looking at his watch]

Other people want what I have, Charley, and other people have more. Can't help myself, Joe, it's some sort of disease, and it spreads right down to the common man.

GROS JEAN

I not no common man, boss. People going hear about Gros Jean. Because I come from that mountain forest, don't mean I can't come like you, or because I black. One day all this could be mine!

PLANTER

Yes, yes. Well anyway, Horace, time is Flying, and I want these leaves checked, counted, filed and classified by weight and texture and then stacked ... What's the matter, Francis?

SENHOR-DE-ENGENHO

Isso mesmo, Zé-Mané, Zé-Povão, Zé-Povão, desculpe. Não consigo distinguir um rosto do outro aqui. Como está o trabalho então?

[Andando de um lado para o outro]

ZÉ-POVÃO

Patrão, por que num para um pouco? O patrão tem essa terra toda, essa casa grande e tudo, gente trabalhando pro patrão como formiga, mas é só trabalho, trabalho, trabalho na cabeça, o patrão num tem que chegue, não?

SENHOR-DE-ENGENHO

[Olhando para o relógio]

Outras pessoas querem o que eu tenho, Zé-Carlinhos, e outras pessoas têm mais. Não posso evitar, Zé-Ninguém, isso é um tipo de doença, e se espalha até chegar no homem comum.

ZÉ-POVÃO

Num sô qualquer um não, patrão. As pessoa ainda vai escutar falar de Zé-Povão. Só porque venho do matão da serra num significa que num posso ser como o patrão, ou só porque sô preto. Isso tudo um dia podia ser meu!

SENHOR-DE-ENGENHO

Sim, Sim. Bem, Zé-Ninguém, o tempo passa voando e eu quero essas folhas conferidas, contadas, enfeixadas e classificadas por peso e textura e depois empilhadas ... Qual é o problema, Zé-Chico?

¹²⁷O modo como o Senhor-de-Engenho renomeia Gros Jean/Zé-Povão com termos degradantes, como “Gros Chien”, por exemplo, que poderia ser traduzido como “cachorrão”, ilustra alguns dos mecanismos coloniais de apagamento identitário. Essa prática de rebatizar o outro torna-se uma forma de desumanização típica do sistema colonial. Nesse sentido, minha tradução visou expor essa lógica de inferiorização do subalterno ao renomeá-lo “Zé-Mané”.

GROS JEAN

[*To audience*]

You see how he provoking me, you don't think I should curse his ...

[*Turns, bites hard on pipe, grinning*]

Look, I haven't let you down yet, boss, have I? I mean to say I take two three hours to catch your goat you send me to catch. I mean not so? Wait, chief, wait, listen ... I ain't vex, boss. Ha-ha!

PLANTER

Sit down, Joe, relax, you can't take it with you, they say, only time is money, and the heights that great men reached etc., and genius is ninety per cent perspiration and so forth ... So, sit down, waste time, but I thought you were in a hurry ... Henry.

GROS JEAN

Boss. [*Smiling*] You really impatiantate¹²⁸, yes. Ha-ha! I mean I don't follow you, chief. After I count and carry all the cane leaves for you, ain't I, and look — when the wind blow them wrong side I ain't say nothing, and I'm smiling ain't I?

[*Relaxes his expression, then resumes*]

ZÉ-POVÃO

[*Para o público*]

Vocês tão vendo como ele provoca eu, num acham que eu devia amaldiçoar o ...

[*Vira-se, morde o cachimbo com força, sorrindo*]

Olha, eu ainda num decepcionei, patrão, foi não? O que eu quero dizer é que levo duas, três hora pra pegar o bode que o patrão manda eu pegar. E não é? Espere, patrão, espere, escute ... Num tô brabo, patrão. Haha!

SENHOR-DE-ENGENHO

Sente-se, Zé-Ninguém, relaxe, você não pode levar isso com você, dizem que só o tempo é dinheiro, e que as alturas que os grandes homens alcançaram etc., e que o gênio é noventa por cento transpiração e assim por diante ... Então, sente-se, esbanje tempo, mas pensei que você estava com pressa ... Zé-Rico.

ZÉ-POVÃO

Patrão. [*Sorrindo*] Realmente impaciente, né. Haha! Quer dizer, num tô entendendo, patrão. Depois que conto e carrego toda as folha de cana pro patrão, num é, e olha — quando o vento sopra elas do lado errado, num digo nada e tô sorrindo, né?

[*Relaxa a expressão e depois recomeça*]

¹²⁸Destaco aqui outro exemplo de oralidade na fala de Gros Jean/Zé-Povão, visível quando ele pronuncia “impatiantate” em vez de “impatient”, forma que rompe com o inglês padrão. Para preservar esse traço coloquial na tradução, minha escolha tradutória foi “impaciente”, um termo também fora do padrão, mas que continua sendo compreensível ao leitor.

GROS JEAN

I'm smiling because I got confidence in the old iron arm, ain't it? And if I do it and have time to spare is the work and pay that matter, and is all you worried about, *big shot!* Ain't it? Excuse me, I mean to say, I'm smiling ain't I?

PLANTER

Sorry, sorry, Gros Jean, sometimes we people in charge of industry forget that you people aren't machines. I mean people like you, Hubert ...

[*GROS JEAN is about to sit*]

GROS JEAN

[*Rising*]

Gros Jean, chief, Gros Jean ... Ha-ha!

PLANTER

Gros Jean, very well ... [*Pause*] Have your smoke. [*Pause*] Plenty of time. It might rain, people may be stealing from me now. The market is unsteady this year. [*Pause*] But we're human. [*Pause*] You don't know what it means to work hard, to have to employ hundreds of people. [*Embracing him*] You're worth more to me, Benton, than fifty men. So you should smoke, after all. [*Pause*] And such a pleasant disposition, always smiling.

[*Pause, steps back*]

Just like a skull. [*Long pause*] But remember, Mervin, I'd like you to try and finish this, you see I have a contract and the harder you work the more I ...

ZÉ-POVÃO

Tô sorrindo porque ganhei confiança no velho braço de ferro, né? E se eu faço isso e sobra tempo é o trabalho e o pagamento que importa, e é só com isso que o patrão se preocupa! Né não? O patrão me desculpa, quero dizer, tô sorrindo, num tô?

SENHOR-DE-ENGENHO

Desculpe, desculpe, Zé-Povão, às vezes nós, responsáveis pelo negócio, esquecemos que vocês não são máquinas. Quero dizer pessoas como você, Zé-Beto ...

[*ZÉ-POVÃO a ponto de se sentar*]

ZÉ-POVÃO

[*Levantando-se*]

É Zé-Povão, patrão, Zé-Povão ... Haha!

SENHOR-DE-ENGENHO

Zé-Povão, muito bem ... [*Pausa*] Fume seu cigarro. [*Pausa*] Tempo de sobra. Pode chover, as pessoas podem estar me roubando agora. O mercado está instável este ano. [*Pausa*] Mas somos humanos. [*Pausa*] Você não sabe o que significa trabalhar duro, ter que empregar centenas de pessoas. [*Abraçando-o*] Você vale mais pra mim, Zé-Bento, do que cinquenta homens. Então você pode fumar, afinal. [*Pausa*] E tão agradável disposição, sempre sorridente.

[*Pausa, dá um passo pra trás*]

Como uma caveira. [*Longa pausa*] Mas lembre-se, Zé-Ervino, eu gostaria que você tentasse e terminasse isso, veja, eu tenho um contrato e quanto mais você trabalha, mais eu ...

GROS JEAN

[*Exploding, smashing pipe in anger*]

Jesus Christ what this damn country coming to a man cyant even get a goddamned smoke? [He tries to grin] I ent vex, I ent vex, chief. Joke, joke, boss ¹²⁹...

EXPLOSION

[*When the smoke clears, the DEVIL, his PLANTER's mask removed, is sitting on the log, calmly nibbling the flesh from a bone*]

DEVILS' VOICES OFF

Bai Diable-la manger un 'ti mamaille
Un!
(Give the Devil a child for dinner
One! ...)

BLACKOUT

ZÉ-POVÃO

[*Explodindo de raiva e quebrando o cachimbo*]

Jesus Cristo, no que foi que virou este país maldito prum homem num poder nem fumar um cigarrinho? [Ele tenta sorrir] Num tô brabo, num tô brabo, patrão. Piada, piada, patrão ...

EXPLOSÃO

[*Quando a fumaça se dissipa, o DIABO, sem a máscara de SENHOR-DE-ENGENHO, está sentado no tronco, mordiscando calmamente a carne de um osso*]

VOZES DOS DEMÔNIOS EM OFF

Give the Devil a child for dinner
One!
(Deem ao Diabo uma criancinha pra janta
Uma! ...)

AS LUZES SE APAGAM

¹²⁹Nesta passagem, observamos, uma vez mais, a maestria de Walcott no emprego da oralidade, ao utilizar os termos como “cyant” e “ent”. Seguindo a abordagem tradutória que previamente escolhemos, optei por traduzir esse trecho incorporando marcas de oralidade características da língua portuguesa do Brasil.

SCENE TWO

Music. Dawn. The forest. A cross marked “GROS JEAN”. The creatures foraging. Enter MI-JEAN walking fast and reading, a net slung over his shoulder.

BIRD

[*To flute*]

Mi-Jean, Mi-Jean, bon jour. M'sieu Mi-Jean.

[*The creatures dance*]

MI-JEAN

[*Closes the book*]

Bird, you disturbing me!
Too much whistling without sense,
Is animal you are, so please know your place.

CRICKET

Where you going, Mi-Jean?

MI-JEAN

[*To the audience*]

MI -JEAN

But see my cross, oui, ay-ay!
Since from what time cricket
Does ask big man their business?

CENA DOIS

Música. Alvorecer. A mata. Uma cruz marcada: “ZÉ-POVÃO”. As criaturas catando alimento. Entra ZÉ-POVINHO, andando rápido e lendo, uma rede pendurada no ombro.

PASSARINHO

[*Para a flauta*]

Zé-Povinho, Zé-Povinho, good morning, Mister Zé-Povinho.

[*As criaturas dançam*]

ZÉ-POVINHO¹³⁰

[*Fecha o livro*]

Passarinho, você tá perturbando eu!
Muito assobio sem sentido,
É animal que você é, daí fique no teu lugar.

GRILO

Onde tá indo, Zé-Povinho?

ZÉ-POVINHO

[*Para o público*]

ZÉ-POVINHO

Mas veja minha cruz, yes, ai, ai, ai!
Desde quando que grilo
Pergunta pra patrão sobre seus assunto?

¹³⁰Tal como o assinalado em seções anteriores, Mi-Jean (Zé-Povinho) personifica o colonizado cujo pensamento está dominado pelo colonizador. Por isso, pode-se notar como suas falas oscilam entre um inglês padrão, por vezes afetado, e a oralidade popular. Minha tradução visou, portanto, recriar essa alternância de registros linguísticos, porém evitando uma leitura caricatural do personagem.

FROG

You going to join your brother?
You are a man's size now.

MI-JEAN

[Again to the audience]

Well, confusion on earth, frog could talk!
Gros Jean was one man, I is a next. Frog,
You ever study your face in
The mirror of a pool?

BIRD

Mi-Jean, Mi-Jean,
Your brother is a little heap
Of white under the bamboo leaves,
Every morning the black beetles
More serious than a hundred priests,
Frowning like fifty undertakers
Come and bear a piece away
To build a chapel from his bones. Look,
look!

*[BIRD shows the cross. MI-JEAN kneels
and peers through his spectacles]*

CRICKET

Every morning I sit here,
And see the relics of success,
An arm of iron turned to rust,
Not strong enough to stir the dirt.

FROG

Gros Jean was strong, but had no sense.

MI-JEAN

[Rising and dusting his clothes]

He had the sin called over-confidence!
Listen, I ...

SAPO

Você vai se ajuntar com teu irmão?
Você é do tamanho dum homem agora.

ZÉ-POVINHO

[De novo para o público]

Eita, confusão na terra, sapo que fala!
Zé-Povão era um homem, eu outro. Sapo,
Já viu tua cara no
Espelho de um lago?

PASSARINHO

Zé-Povinho, Zé-Povinho,
Teu irmão é um montinho
De pó debaixo das folhas de bambu,
Todas as manhãs os besouros pretos
Mais sérios que cem padres,
Carrancudos que nem cinquenta coveiros
Vêm e levam um pedaço embora
Para construir uma capela com seus ossos.
Olha, olha!

*[PASSARINHO mostra a cruz. ZÉ-POVINHO
se ajoelha e espreita através de seus óculos]*

GRILO

Todas as manhãs sento aqui,
E vejo as relíquias do sucesso,
Um braço de ferro virou ferrugem,
Sem força suficiente para remexer a terra.

SAPO

Zé-Povão era forte, mas sem juízo.

ZÉ-POVINHO

[Levantando-se e limpando suas roupas]

Ele cometeu o pecado do chamado excesso
de confiança!
Escute, eu ...

BIRD

Run, run, Papa Bois, Papa Bois ...

[*All run off*]

OLD MAN

Bon jour, Mi-Jean, Mi-Jean, le philosophe.

MI-JEAN

[*To the audience*]

When my mother told me goodbye in tears,
She said, no one can know what the Devil
wears.

[*To the OLD MAN*]

*Bon jour, Papa Bois, how come you know
my name?*

OLD MAN

Who in the heights, in any small hut hidden
in the ferns, where the trees are always
weeping, or any two men are ploughing on
a wet day, wrapped in old cloaks, or down
in the villages among the smoke and rum,
has not heard of Mi-Jean the jurist, and the
gift of his tongue, his prowess in argument,
Mi-Jean, the *avocat*, the fisherman, the
litigant? Come, come, sir, don't be modest!
I've been sitting there on the cold, crusty
log, rough as the armoured bark of a frog,
waiting to exchange knowledge with you.
Ah, your brother's grave! How simple he
was! Well, I'm half-blind, but I see you
have one virtue more than your brother,
fear. Nothing lives longer than brute
strength, sir, except it is human cowardice.
Come nearer, come nearer, and tell us why
you left home? Sit down, you're among
equals.

PASSARINHO

Corra, corra, Bicho-Papão, Bicho-Papão ...

[*Todos fogem*]

VELHACO

*Good morning, Zé-Povinho, Zé-Povinho,
the philosopher.*

ZÉ-POVINHO

[*Para o público*]

Quando minha mãe disse adeus pra eu
chorando,
Ela disse, ninguém pode saber o que o
Diabo veste.

[*Para o VELHACO*]

*Good morning, Bogeyman, como que sabe
meu nome?*

VELHACO

Quem nas alturas, em qualquer pequeno
casebre escondido pelas folhagens, onde as
árvores estão sempre chorando, ou dois
homens quaisquer estão lavrando a terra
num dia úmido, envoltos em velhos mantos,
ou nas aldeias entre a fumaça e o rum, não
ouviu falar de Zé-Povinho, o jurista, e o
dom de sua língua, sua proeza em
argumentar, Zé-Povinho, o *lawyer*, o
pescador, o doutor? Venha, venha, senhor,
não seja modesto! Estava sentado lá no
tronco áspero, frio e duro, como a casca
blindada de um sapo, esperando pra prosear
contigo. Ah, o túmulo do teu irmão. Quão
simplório era ele! Bem, estou meio cego,
mas vejo que você tem uma virtude a mais
que teu irmão, o medo. Nada dura mais do
que a força bruta, seu doutor, exceto a
covardia humana. Venha, venha aqui e nos
conte por que saiu de casa? Sente-se, está
entre amigos.

MI-JEAN

I good just where I am.
I on my way to the sea
To become a rich captain,
The land work too hard.
Then to become a lawyer.

OLD MAN

[*Softly singing*]

*On land on sea no man is free,
All meet death, the enemy. I see,
Hence the net, the net and the book.*

MI-JEAN

What?

OLD MAN

I say hence the book,
Hence the net, and the book.

MI-JEAN

Ça c'est hence? (What is “hence”?)

OLD MAN

Same as whereas, and hereunto affixed.
These are terms used in tautology and law.

MI-JEAN

[*Nodding blankly. Pause. Then:*]

I see you have a cow-foot. Ain't that so?

OLD MAN

Yes, yes. A cow's foot. You have an eye for detail!
Born with it, actually. Source of embarrassment.
Would you like some tobacco? What are you reading?

ZÉ-POVINHO

Tô bem aqui.
A caminho do mar
Pra virar capitão rico,
A lida da terra é dureza.
E depois virar advogado.

VELHACO

[*Cantando suavemente*]

*Na terra no mar nenhum homem é livre,
Todos encontram a morte, o inimigo. Entendo,
Portanto a rede, a rede e o livro.*

ZÉ-POVINHO

Quê?

VELHACO

Digo, portanto, o livro,
Portanto a rede e o livro.

ZÉ-POVINHO

What's “portanto”? (Que é “portanto”?)

VELHACO

O mesmo que considerandos, e aqui anexado.¹³¹
Estes são termos usados em tautologia e lei.

ZÉ-POVINHO

[*Assentindo inexpressivamente. Pausa. Então:*]

Tô vendo que tem pé de vaca. Né mesmo?

VELHACO

Sim, sim. Um pé de vaca. Você tem olho pros detalhes!
Nasci assim, na verdade. Fonte de constrangimento.
Aceita um cigarro? O que você está lendo?

¹³¹Neste trecho, minha escolha recaiu na opção de incorporar um tom jurídico na tradução para reforçar o caráter satírico, simulando a formalidade de um documento legal e, assim, marcando a crítica social ao mimetismo cultural e ao pensamento colonizado.

MI-JEAN

[*Opens the book*]

This book have every knowledge it have;
I checking up on man with cow-foot, boss,
In the section call religion, and tropical
superstition.
Bos ... Bovis ... Cow ... foot ... foot, boss?
Boss foot? Bovis?

OLD MAN

Outside in the world they are wiser now,
Mi-Jean;
They don't believe in evil or the prevalence
of devils,
Believe me, philosopher, nobody listens to
old men;
Sit down next to me and have a bit of
tobacco.
And since you need knowledge, I'll give
you advice ...

MI-JEAN

[*Still reading*]

I don't smoke and I don't drink,
I keep my head clear, and advice,
I don't need none, but will listen.

[*Shuts the book*]

This book is Latin mainly.
It have *bos*, meaning cow,
and *pes*, meaning foot,
Boss' foot, *bospes*, cow-heel perhaps,
It have plenty recipe
But it don't give the source! [Sighs loudly]
So!
Yes, apart from wisdom, I have no vices.

OLD MAN

Life without sin. How about women?

ZÉ-POVINHO

[*Abre o livro*]

Este livro tem todo o saber que tem;
Tô buscando homem com pé de vaca,
patrão,
Na seção de religião e superstição tropical.
Bov ... Bovin ... Vaca... pé... pé, patrão? Pé
de patrão? Bovino?

VELHACO

Lá fora no mundo, são mais sábios agora,
Zé-Povinho;
Não acreditam no mal ou na predominância
dos demônios,
Acredite em mim, filósofo, ninguém escuta
os velhos;
Sente-se ao meu lado e fume um pouco.
E como você precisa de conhecimento, vou
te dar um conselho ...

ZÉ-POVINHO

[*Ainda lendo*]

Num fumo nem bebo,
Tenho cabeça fria, e conselho,
Preciso de nenhum não, mas vou escutar.

[*Fecha o livro*]

A maior parte deste livro tá em latim.
Tem *vacca*, que é vaca,
e *pes*, que é pé,
Pé de patrão, *dominus pes*, calcanhar de
vaca talvez,
Tem bastante instrução
Mas não dá a fonte! [Suspira alto]
Daí!
Sim, além da sabedoria, num tenho vício.

VELHACO

Vida sem pecado. Que tal mulheres?

MI-JEAN

The downfall of man! I don't care for women,
Women don't have no brain. Their foot just like yours.

OLD MAN

You believe in the Devil?
Oh, why don't you sit nearer,
Haven't you ever seen a cow-heel before?

MI-JEAN

Not under a skirt, no.

[Sighs loudly]

Yes!

I believe in the Devil, yes,
Or so my mother make me,
And is either that, papa,
Or not believe in God.
And when I meet this devil,
Whatever shape he taking,
And I know he is not you,
Since he would never expose
His identity so early,
I will do all that he commands,
But you know how I will beat him,

[Sits near the OLD MAN]

With silence, and a smile.

[He smiles]

Too besides when I meet him,
I will know if God exist,
We calling that in philosophy

[Checks in the book]

We calling that in big knowledge,
Ah, polarities of belief,
When the existence of one object
Compels that of the other,
Bon Dieu, what terms, what terms!

[Sighs loudly, rests the book down]

ZÉ-POVINHO

A ruína do homem! Num ligo pra mulher,
Mulher tem cérebro, não. Os pé dela é igual
que o teu.

VELHACO

Acredita no Diabo?
Oh, por que não se senta mais perto,
Nunca viu um calcanhar de vaca antes?

ZÉ-POVINHO

Debaixo duma saia, não.

[Suspira alto]

Sim!

Acredito no Diabo, sim,
Ou assim a mãe ensinou eu,
E é isso, papai,
Ou não acreditar em Deus.
E quando eu encontro esse diabo,
Seje lá que forma que ele tem,
E sei que ele não é você,
Já que ele nunca ia mostrar
A identidade dele tão rápido,
Vou fazer tudo o que ele mandar,
Mas você sabe como vou vencer ele,

[Senta-se perto do VELHACO]

Com silêncio e um sorriso.

[Ele sorri]

Fora que, quando eu encontrar ele,
Vou saber se Deus existe,
A gente chama isso na Filosofia

[Folheia o livro]

A gente chama isso no grande
conhecimento,
Ah, polaridades de crença,
Quando a existência de um objeto
Compele a do outro,
Good God, que coisa, que coisa!

[Suspira alto, baixa o livro]

.

Yes. Silence shall be my defence.

[*He sings "The Song of Silence"*¹³²]

I

Within this book of wisdom
Hear what the wise man say:
The man who is wise is dumb
And lives another day,
You cannot beat the system
Debate is just a hook,
Open your mouth, de bait in!
And is you they going to juck

CHORUS

So when things dark, go blind
When nothing left, go deaf
When the blows come, be dumb
And hum, hum.

II

In Chapter Five from para-
Graph three, page 79,
This book opines how Socra-
Tes would have been better off blind.
God gave him eyes like all of we,
But he, he had to look.
The next thing, friends, was jail, *oui*!
Hemlock and him lock up!

CHORUS

So when things dark, go blind, etc.

III

The third set of instruction
This self-said book declares
Is that the wise man's function
Is how to shut his ears
Against riot and ruction
That try to climb upstairs.
If you can hear, don't listen!
If you can see, don't look!
If you must talk, be quiet!
Or your mouth will dig your grave.

Sim. O silêncio vai ser minha defesa

[*Ele canta "A Canção do Silêncio"*]

I

Neste livro de sabedoria
Escute o que fala o homem sábio:
O homem que é sábio é burro
E vive mais um dia,
Você não pode vencer o sistema
O debate é só pisca¹³³,
Abra a boca, morda a isca!
E é você que vão fisgar

CORO

Quando a coisa escurece, banque o cego
Quando nada sobra, banque o surdo
Quando vem os golpe, banque o burro
E hum, hum.

II

No capítulo cinco do pará-
Grafo três, página 79,
Este livro diz que Sócra-
Tes estaria melhor cego.
Deus deu olhos pra ele, como pra nós tudo,
Mas ele, ele tinha que olhar.
E daí, amigos, cadeia nele, *yes*!
Veneno e trancam ele!

CORO

Quando a coisa escurece, banque o cego,
etc.

III

O terceiro conjunto de instrução
Este tal de livro afirma
É que a função do homem sábio
É como tapar os ouvido
Contra motim e tumulto
Que tentam subir pra cima.
Se pode ouvir, num escute!
Se pode ver, num olhe!
Se precisa falar, fique quieto!
Ou tua boca vai cavar tua sepultura.

¹³²Conforme comentado na Seção 4.2, essa referência pode ter múltiplas origens, mas entendo que remete, principalmente, ao silêncio imposto ao sujeito subalterno.

¹³³Para esse trecho, minha tradução priorizou manter o ritmo marcado no original. Por isso, escolhi "pisca", para preservar a sonoridade e a expressividade do verso sem sacrificar a fluência em português.

[While he sings his song, the OLD MAN goes behind a grove of bamboo, leisurely removes his robe and his mask, under which is the mask of the DEVIL; then he changes into the mask and clothes of the PLANTER]

PLANTER

[He sits on the log, legs crossed, smiling throughout the scene]

Ah, finished all the work I gave you, Mi-Jean?

[MI-JEAN nods]

And menial work didn't bore you, a thinker?

[MI-JEAN nods]

You're not one for small-talk, are you?

[MI-JEAN nods]

Did you catch the wild goat?

[MI-JEAN nods yes]

Frisky little bugger, wasn't he? Yes, sir, that's one hell of a goat. Some kid, what? Clever, however. How many canes were there on the estate?

[MI-JEAN uses ten fingers repeatedly]

[Enquanto canta a canção, o VELHACO vai para trás de um bambuzal, tira devagar o manto e a máscara, debaixo da qual está a do DIABO; então coloca a máscara e as roupas do SENHOR-DE-ENGENHO¹³⁴]

SENHOR-DE-ENGENHO

[Senta-se no tronco, pernas cruzadas, sorrindo durante toda a cena]

Ah, terminou todo o trabalho que eu te dei, Zé-Povinho?

[ZÉ-POVINHO assente com a cabeça]

E o trabalho braçal não entediou a um pensador como você?

[ZÉ-POVINHO assente com a cabeça]

Você não é de conversa fiada, não é mesmo?

[ZÉ-POVINHO assente com a cabeça]

Você pegou o bode selvagem?

[ZÉ-POVINHO assente que sim]

Danadinho, não é mesmo? Sim, senhor, é um bode danado. Algum menino, o quê? Inteligente, no entanto. Quantos pés-de-cana tinha no engenho?

[ZÉ-POVINHO usa dez dedos repetidamente]

¹³⁴Como assinalado nas seções anteriores, o discurso do Senhor-de-Engenho faz uso do inglês padrão nestas passagens, a fim de exemplificar esse dispositivo de dominação colonial, no qual a língua padrão serve como instrumento de poder e ferramenta de opressão, silenciando os subalternos dentro da estrutura narrativa. Com o intuito de expressar essa mesma carga de significação, optei por traduzir esses trechos utilizando a norma padrão da língua portuguesa do Brasil.

PLANTER

Don't waste words, eh? All right, all right. Look, you don't mind a little chat while we work, do you? A bit of a gaff lightens labour. Good Lord, man, you've been here for over two days and haven't had the common decency to even pass the time of day. Where did you get your reputation as a bush lawyer, I mean it's only manners, blast it.

[MI-JEAN cocks his head at the PLANTER]

Oh, don't flatter yourself, young man, I'm not annoyed. It takes two to make a quarrel. Shut up, by all means. *[Rises]* Now, before it gets dark, I want you to come up to the house, check and polish the silver, rearrange my library and ...

[The goat bleats. MI-JEAN frowns]

Aha, looks like the old goat's broken loose again, son. Better drop what you're not doing and catch it before it's dark.

[MI-JEAN rises rapidly, runs off, returns]

Ah, now you're smiling again, fixed him this time, haven't you?

[The goat bleats]

Not quite, cunning animal, that goat, couldn't have tied him.

[MI-JEAN dashes out, annoyed, returns]

Fast worker!

[The goat bleats]

PLANTER

Look, before you dash off, I'd like to say here and now ...

SENHOR-DE-ENGENHO

Não desperdiça palavras, hein? Tudo bem, tudo bem. Olhe, você não se importa de bater um papo enquanto trabalhamos, não é mesmo? Um pouco de conversa fiada alivia o trabalho. Meu Deus, rapaz, você está aqui já tem dois dias e nem teve a decência de dar um “bom dia”. De onde você tirou essa reputação de advogado de botequim? Puxa, é só questão de educação, caramba.

[ZÉ-POVINHO inclina a cabeça para o SENHOR-DE-ENGENHO]

Oh, não se iluda, meu jovem, não estou chateado. Se um não quer, dois não brigam. Fique calado, se quiser. *[Levanta-se]* Agora, antes que escureça, quero que você suba até a casa, verifique e lustre a prata, reorganize minha biblioteca e ...

[O bode bale. ZÉ-POVINHO franze a testa]

Aha, parece que o velho bode está solto de novo, meu filho. Melhor largar o que não está fazendo e pegá-lo antes que escureça.

[ZÉ-POVINHO se levanta rapidamente, corre, volta]

Ah, agora você está sorrindo de novo, deu um jeito nele, não foi?

[O bode bale]

Não é bem assim, animal astuto, aquele bode, não poderia tê-lo amarrado.

[ZÉ-POVINHO sai correndo, irritado, volta]

Trabalhador rápido!

[O bode bale]

SENHOR-DE-ENGENHO

Olhe, antes de você sair correndo, quero dizer aqui e agora ...

[The goat bleating as MI-JEAN, mumbling, smiling, points off]

that I do admire your cheery persistence, your resigned non-chalance, so let me demonstrate something. There's a special kind of knot, and there's an end to that. Hence you take the rope thus, and whereas the goat being hereto affixed to the ...

[Goat bleating, MI-JEAN raging inside]

but if that doesn't fix him, then my recommendation is ...

MI-JEAN
Look!

PLANTER
Yes?

MI-JEAN
I think I know what I'm doing ... sir ...

PLANTER

[Above the sound of bleating]

Oh, sure, sure. But I was simply trying to explain just to help you out, that ... *[Goat bleats]* ... You see? He's gone off again! Just a little more patience ...

[MI-JEAN is about to run off]

It's simply a question of how you tie this knot, don't you see?

[MI-JEAN, collecting himself, nods, then tiredly smiles]

I mean, I've seen dumber men, not you, fail at this knot you know, it's just a matter of know-how, not really knowledge, just plain skill ...

[O bode balindo, enquanto ZÉ-POVINHO, resmungando, sorrindo, aponta para o lado]

que admiro tua persistência alegre, tua indiferença resignada, então deixe eu te mostrar algo. Tem um tipo especial de nó e todo nó tem seu desfecho. Então, você pega a corda assim e considerando que o bode está preso no ...

[Bode balindo, ZÉ-POVINHO furioso por dentro]

mas se isso não der jeito, minha recomendação é ...

ZÉ-POVINHO
Olhe!

SENHOR-DE-ENGENHO
Sim?

ZÉ-POVINHO
Acho que sei o que tô fazendo ... patrão ...

SENHOR-DE-ENGENHO

[Acima do som de balidos]

Oh, claro, claro. Mas eu estava simplesmente tentando explicar só para te ajudar, que ... *[Bode bale]* ... Vê? Escapou de novo! Só um pouco mais de paciência. ...

[ZÉ-POVINHO está prestes a sair correndo]

É simplesmente uma questão de como você dá esse nó, não vê?

[ZÉ-POVINHO, recompondo-se, assente com a cabeça e, então, sorri, cansado]

Quero dizer, já vi homens mais burros, não você, falharem neste nó, sabe, é só uma questão de conhecimento, não de sabedoria, apenas habilidade ...

[MI-JEAN nodding, nodding]

PLANTER

You look the kind of fellow who doesn't mind a bit of expert advice.

[Goat bleats furiously]

And you'd better hurry up before it gets dark. Wait, remember how to tie the knot.

MI-JEAN

[Under control, nods]

Yes, I remember.

[Runs off, crosses the stage several times in a chase]

PLANTER

[Walks up and down in a rage]

Well, what the hell, I thought I had him there, he's no fool, that's certain, for the Devil comes in through apertures. He doesn't know right from wrong, and he's not interested. The only entrance I could have got through his mouth, I tried to leave ajar, but the fool bolted it completely. There he goes chasing the bloody goat like a simpleton, and not even shouting at it. Good old Master Speak No Evil. I hope he breaks his God-supported neck, the dummy! [He sits] Here comes the comedy again, an eloquent goat and a tongueless biped!

[The goat cavorts across and around the stage to merry music, with MI-JEAN behind him waving a rope and the net. MI-JEAN collapses]

PLANTER

Tough life, eh?

[MI-JEAN groans, nodding]

[ZÉ-POVINHO assentindo com a cabeça, concordando]

SENHOR-DE-ENGENHO

Você parece o tipo de sujeito que não se importa com conselhos de especialistas.

[Bode bale furiosamente]

E é melhor se apressar, antes que escureça. Espere, lembre-se de como dar o nó.

ZÉ-POVINHO

[Controlado, assente com a cabeça]

Lembro, sim.

[Sai correndo, atravessa o palco várias vezes em uma perseguição]

SENHOR-DE-ENGENHO

[Anda de um lado para o outro com raiva]

Pois que diabos, pensei que já o tinha, mas ele não é bobo, isso é certo, porque o Diabo entra por qualquer brecha. Ele não sabe o que é certo ou errado e nem liga pra isso. Eu até tentei entrar pelo único espaço que tinha, a boca dele, mas o tolo a trancou completamente. Lá vai ele correndo atrás do maldito bode como um simplório, sem nem mesmo gritar com ele. O Bom e Velho Mestre Não Diz Maldades. Tomara que ele quebre o abençoado pescoço, esse idiota! [Senta-se] Lá vem a palhaçada novamente, um bode eloquente e um bípede sem língua!

[O bode saltita de um lado para o outro do palco ao som de uma música alegre, com ZÉ-POVINHO atrás dele agitando uma corda e a rede. ZÉ-POVINHO cai duro]

SENHOR-DE-ENGENHO

Vida dura, hein?

[ZÉ-POVINHO geme, balançando a cabeça]

PLANTER

Don't let it get you down.

{*Goat bleats*}

MI-JEAN

That goat certainly making a plethora of cacophony.

PLANTER

It's only a poor animal, in its own rut.

MI-JEAN

[*Smiling*]

Men are lustiferous¹³⁵ animals also, but at least they have souls.

PLANTER

Ah, the philosopher! The contemplative! An opinion at last! A man is no better than an animal. The one with two legs makes more noise and that makes him believe he can think. It is talk that makes men think they have souls. There's no difference, only in degree. No animal, but man, dear boy, savours such a variety of vices. He knows no season for lust, he is a kneeling hypocrite who on four legs, like a penitent capriped, prays to his maker, but is calculating the next vice. That's my case!

MI-JEAN

Nonsensical verbiage! *Bettise*!

PLANTER

It's not, you know, and you're getting annoyed.

SENHOR-DE-ENGENHO

Não deixe que isso te derrube.

[*Bode bale*]

ZÉ-POVINHO

Aquele bode com certeza fazendo uma pletora de cacofonia.¹³⁶

SENHOR-DE-ENGENHO

É apenas um pobre animal, em seu próprio cio.

ZÉ-POVINHO

[*Sorrindo*]

Os homem também é bicho luxuroso, mas pelo menos tem alma.

SENHOR-DE-ENGENHO

Ah, o filósofo! O contemplativo! Até que enfim um comentário! Um homem não é melhor do que um bicho. O de duas patas faz mais barulho e isso faz com que acredite que pode pensar. É a fala que faz os homens acharem que têm alma. Não tem diferença, só em grau. Nenhum animal, mas o homem, meu caro rapaz, desfruta de uma variedade de vícios. Ele não conhece estação para a luxúria, é um hipócrita ajoelhado que, de quatro patas, feito um bode penitente, reza para o Criador, mas já está calculando o próximo vício. Esse é o meu caso!

ZÉ-POVINHO

Palavrório sem sentido! *Bullshit*!

SENHOR-DE-ENGENHO

Não é não, e você está ficando brabo.

¹³⁵Como já indicado, o personagem Mi-Jean representa o colonizado que assimila de forma acrítica o pensamento colonial e que recorre a um discurso pretensamente erudito. No entanto, a fragilidade do pensamento colonizado transparece nos hibridismos entre oralidade e a pretensa erudição. Caso exemplar é notado neste trecho, quando o personagem utiliza o termo “lustiferous”, vocábulo inexistente no léxico padrão da língua inglesa. Entendo que a palavra que o personagem tentava usar era “lustful”, para designar um “desejo sexual intenso”. Minha tradução optou por “luxuroso” em vez de “luxurioso”, a fim de seguir a linha do original, porém mantendo essa marca de oralidade no português do Brasil.

¹³⁶Nesse trecho, optei por preservar a fala de Zé-Povinho de maneira afetada, para reforçar a imagem do colonizado que insiste em mimetizar o colonizador.

MI -JEAN

[*Shakes his head*]

You can't get me into no argument!
I have brains, but won't talk.

[*Long pause*]

All I say is that man is divine!

PLA NTER

You're more intelligent than the goat, you think?

MI-JEAN

I not arguing! Anything you want.

PLANTER

[*Rises*]

Honestly, I'd like to hear what you think.
You're the kind of chap I like to talk to.
Your brother was a sort of politician, but
you're a thinker.

[*MI-JEAN, rising, is about to lecture. The goat bleats*]

PLANTER

Steady-on. For all we know, that may be poetry. Which Greek scholar contends in his theory of metempsychosis that the souls of men may return into animals?

MI-JEAN

I never study Greek, but I ...

[*Goat bleats. MI-JEAN pauses*]

I was saying that I never study no Greek but I'd ...

ZÉ-POVINHO

[*Balança a cabeça*]

Patrão não pode meter eu em nenhuma discussão!

Eu tenho cabeça, mas num vou falar.

[*Longa pausa*]

Tudo que digo é que o homem é divino!

SENHOR-DE-ENGENHO

Você se acha mais inteligente que o bode?

ZÉ-POVINHO

Num tô discutindo! Tudo o que patrão quiser.

SENHOR DE ENGENHO

[*Levanta-se*]

Honestamente, eu gostaria de saber o que pensa. Você é o tipo de sujeito com quem gosto de conversar. Teu irmão era uma espécie de político, mas você é um pensador.

[*ZÉ-POVINHO, levantando, está prestes a palestrar. O bode bale*]

SENHOR-DE-ENGENHO

Um minuto. Pelo que sabemos, aquilo pode ser poesia. Qual estudioso grego defende, na sua teoria da metempsicose, que as almas dos homens podem retornar em animais?

ZÉ-POVINHO

Nunca estudei grego, não, mas eu ...

[*O bode bale. ZÉ-POVINHO faz uma pausa*]

Eu tava dizendo que nunca estudei grego, mas eu ia ...

[*Goat bleats*]

It getting on like to have sense, eh?

PLANTER
Why not?

MI-JEAN

Listen, I ent mind doing what you proposed, anything physical, because that's ostentatious, but when you start theorising that there's an equality of importance in the creatures of this earth, when you animadvertently¹³⁷ imbue mere animals with an animus or soul, I have to call you a crooked-minded pantheist ...

[*Goat bleats, sounding like "Hear, hear!"*]

Oh, shut up, you can't hear two people talking? No, I'm not vexed, you know, but ...

[*Goat bleats*]

PLANTER

[*Advancing towards him*]

Your argument interests me. It's nice to see ideas getting you excited. But logically now. The goat, I contend, may be a genius in its own right. For all we know, this may be the supreme goat, the apogee of capripeds, the voice of human tragedy, the Greek ...

MI-JEAN

Exaggerated hypothesis! Unsubstantiated!

[*Cabra bale*]

Isso tá começando a fazer sentido, né?

SENHOR-DE-ENGENHO
Por que não?

ZÉ-POVINHO

Veja só, num me importo de fazer o que o patrão pediu, qualquer coisa física, porque isso é ostensivo, mas quando patrão começa com as teoria que todas as criatura desta Terra têm a mesma importância, que animaldivertidamente começa a botar ânimo ou alma em bicho, aí eu tenho que chamar o patrão de panteísta doido da cabeça ...

[*Bode bale, soando como "Ouça, ouça!"*]

Oh, cale a boca, num pode ouvir duas pessoa falando? Não, num tô brabo, o patrão sabe, mas ...

[*Bode bale*]

SENHOR-DE-ENGENHO

[*Avançando em direção a ele*]

Teu argumento me interessa. É bom ver ideias te deixando animado. Mas agora de forma lógica. Na minha opinião, o bode pode muito bem ser um gênio do jeito dele. Até onde sabemos, este pode ser o bode supremo, o apogeu dos caprípedes, a voz da tragédia humana, o grego ...

ZÉ-POVINHO

Hipótese exagerada! Infundada!

¹³⁷Entendo que a palavra "animadvertently" resulta da justaposição entre "animal" e "inadvertently". Seguindo minha estratégia tradutória, optei por preservar a oralidade, escolhendo "animaldivertidamente", para, assim, manter tanto o efeito de estranhamento quanto a crítica implícita à linguagem colonial normativa.

PLANTER

Since the goat is mine, and if you allow me, for argument's sake, to pursue my premise, then if you get vexed at the goat, who represents my view, then you are vexed with me, and the contract must be fulfilled.

MI-JEAN

I don't mind talking to you, but don't insult me, telling me a goat have more sense than I, than me. Than both of we!

PLANTER

[Embracing him]

Descendant of the ape, how eloquent you have become! How assured in logic! How marvellous in invention! And yet, poor shaving monkey, the animal in you is still in evidence, that goat ...

[Goat sustains its bleating]

MI-JEAN

Oh, shut you damn mouth, both o'all you! I ain't care who right who wrong! I talking now! What you ever study? I ain't even finish making my points and all two of you interrupting, breach of legal practice! O God, I not vex, I not vex.

[PLANTER removes his mask, and the DEVIL advances on MI-JEAN]

SENHOR-DE-ENGENHO

Já que o bode é meu e, se me permite, só para argumentar, seguir com a minha premissa, então se ficar irritado com o bode, que representa a minha opinião, então está irritado comigo, e o contrato tem de ser cumprido.

ZÉ-POVINHO

Num me importo de falar com o patrão, mas num insulte eu falando que um bode tem mais juízo do que mim, do que eu. Do que a gente!

SENHOR-DE-ENGENHO

[Abraçando-o]

Descendente do macaco, como ficou eloquente! Tão confiante na lógica! Tão maravilhoso na invenção! E, no entanto, pobre macaco barbeado, o animal em você ainda está em evidência, aquele bode ...

[Bode continua balindo]

ZÉ-POVINHO

Oh, calem as maldita boca, os dois! Num me importo quem tá certo ou tá errado! Tô falando agora! Que é que já estudou? Num terminei de expor meus ponto e os dois interrompendo, violação da prática legal! Oh, Deus, num tô brabo, num tô brabo, não.

[SENHOR-DE-ENGENHO tira a máscara e o DIABO avança em direção a ZÉ-POVINHO]

EXPLOSION

EXPLOSÃO

BLACKOUT

ESCURIDÃO

[*The goat bleats once*]

[*O bode bale uma vez*]

DEVILS' VOICES OFF

VOZES DOS DEMÔNIOS EM *OFF*

Bai Diable-la manger un 'ti mamaille

Give the Devil a little child for dinner

(Give the Devil a child for dinner)

(Deem ao Diabo uma criancinha pra janta)

Un!

One!

(One!)

(Uma!)

Deux!

Two

(Two! ...)

(Duas! ...)

INTERVAL

INTERVALO

SCENE THREE

Dawn. The forest. Two crosses marked “Gros Jean”, “Mi-Jean”. The OLD MAN sits on the log, the creatures huddle near him. TI-JEAN, MOTHER, in the hut.

DEVILS' VOICES OFF

*Bai Diable-la manger un 'ti mamaille,
Un, deux, trois 'ti mamaille!
Bai Diable-la manger un 'ti mamaille,
Un, deux, trois 'ti mamaille.*

OLD MAN

Aie! Feed the Devil the third, feed the Devil the third. Power is knowledge, knowledge is power, and the Devil devours them on the hour!

DEVILS

*Bai Diable-la manger un 'ti mamaille,
Un, deux, trois 'ti mamaille!*

OLD MAN

[*To audience*]

Well, that's two good meals finished with a calm temper, and if all goes mortally, one more is to come.

[*Shrieks, points to where TI-JEAN is consoling his MOTHER*]

Aie, ya, yie, a chicken is to come, a calf, a veal-witted young man, tender in flesh, soft in the head and bones, tenderer than old muscle power, and simpler than that net-empty atheist. For the next dish is man-wit, common sense. But I can wait, I can wait, gathering damp rotting faggots, aie!

CENA TRÊS

Alvorecer. A mata. Duas cruzeiras marcadas “Zé-Povão”, “Zé-Povinho”. O VELHACO senta no tronco, as criaturas se amontoam perto dele. ZEZINHO-DO-POVO, MÃE, no casebre.

VOZES DOS DIABOS EM OFF

*Give the Devil a little child for dinner,
One, two, three, little child!
Give the Devil a little child for dinner,
One, two, three, little child.*

VELHACO

Ai! Dê o terceiro ao Diabo, dê o terceiro ao Diabo. Poder é saber, saber é poder, e o Diabo devora tudo na hora!

DEMÔNIOS

*Give the Devil a little child for dinner,
One, two, three, little child!*

VELHACO

[*Para o público*]

Bom, foram duas boas refeições terminadas com calma, e se tudo correr mortalmente bem, mais uma virá.

[*Gritos, aponta para onde ZEZINHO-DO-POVO está consolando sua MÃE*]

Ai, ai, ai, um frango virá, um bezerrinho, um menino tolo, de carne macia, mole da cabeça e dos ossos, e mais macio que a força muscular envelhecida e mais simples que aquele ateu de rede vazia. Pois o próximo prato é inteligência humana, bom senso. Mas posso esperar, posso esperar, juntando lenha podre e úmida, ai!

MOTHER

[*To flute*]

If you leave me, my son,
I have empty hands left,
Nothing to grieve for.
You are hardly a man,
A stalk, bending in wind
With no will of its own,
Never proven your self
In battle or in wisdom,
I have kept you to my breast,
As the last of my chickens,
Not to feed the blind jaws
Of the carnivorous grave.

TI-JEAN

You have told me yourself
Our lives are not ours,
That no one's life is theirs
Husband or wife,
Father or son,
That our life is God's own.

MOTHER

You are hard, hard, Ti-Jean,
O what can I tell you?
I have never learnt enough.

TI-J EAN

You have taught me this strength,
To do whatever we will
And love God is enough.

MOTHER

I feel I shall never see you again.

TI-JEAN

To return what we love is our glory, our
pain.

MÃE

[*Para flauta*]

Se me deixar, meu filho,
Fico só de mãos vazias,
Nada pra lamentar.
Você mal é um homem,
Um graveto, curvado ao vento
Sem vontade própria,
Sem nunca ter provado teu valor
Na batalha ou na sabedoria,
Guardei você no meu peito,
Como o último dos meus pintinhos,
Pra não alimentar as mandíbulas cegas
Da cova carnívora.

ZEZINHO-DO-POVO¹³⁸

Você mesma disse pra eu
A vida da gente num é nossa,
Que a vida de ninguém é de um mesmo
Marido ou esposa,
Pai ou filho,
Que a vida da gente pertence a Deus.

MÃE

Você é duro, tão duro, Zezinho-do-Povo,
Ah, o que posso te dizer?
Eu nunca aprendi o bastante.

ZEZINHO-DO-POVO

Você ensinou pra eu essa força,
Pra fazer o que a gente quiser
E amar a Deus é suficiente.

MÃE

Sinto que nunca mais vou te ver de novo.

ZEZINHO-DO-POVO

Devolver o que a gente ama é a glória da
gente, a dor da gente.

¹³⁸Como assinalado na Seção 4.2, para a tradução das falas de Ti-Jean (Zezinho-do-Povo) meu objetivo foi preservar sua oralidade afetiva, como forma de representar a voz coletiva caribenha. Assim sendo, minhas escolhas tradutórias lançaram mão de recursos que me permitissem manter a expressividade do personagem, marcada por uma linguagem acessível.

OLD MAN

Oh, enough of these sentiments, I'm hungry, and I'm cold!

TI-JEAN

Now pray for me, *maman*,
The sun is in the leaves.

MOTHER

The first of my children
Never asked for my strength,
The second of my children
Thought little of my knowledge,
The last of my sons, now,
Kneels down at my feet,
Instinct be your shield,
It is wiser than reason,
Conscience be your cause
And plain sense your sword.

[The BOLOM rolls towards the hut.
Drums]

BOLOM

Old tree shaken of fruit,
This green one must die.

MOTHER

Aie, I hear it, I hear it,
The cry of the unborn!
But then have I not given
Birth and death to the dead?

[*The BOLOM dances off, shrieking. TI-JEAN rises*]

Oh, Ti-Jean, you are so small,
So small.

[*Exit*]

VELHACO

Ah, chega desse sentimentalismo, estou com fome e com frio!

ZEZINHO-DO-POVO

Agora reze pra eu, mamãe.
O sol tá nas folha.

MÃE

O primeiro dos meus filhos
Nunca pediu minha força,
O segundo dos meus filhos
Desdenhava do meu conhecimento,
O último dos meus filhos, agora,
Se ajoelha aos meus pés,
Que o instinto seja teu escudo,
É mais sábio que a razão,
Que a consciência seja tua causa
E o bom senso, tua espada.

[*O FETO rola em direção ao casebre.
Tambores*]

FETO

Velha árvore sem frutas,
Este imaturo deve morrer.

MÃE

Ai, eu escuto, eu escuto,
O grito do não-nascido!
Mas então eu não dei
Nascimento e morte pros mortos?

[*O FETO sai dançando, gritando.
ZEZINHO-DO-POVO aparece*]

Oh, Zezinho-do-Povo, você é tão pequeno,
Tão pequeno.

[*Sai de cena*]

TI-JEAN

Yes, I small, *maman*, I small,
And I never learn from book,
But, like the small boy, David.

[*Sings*]

I go bring down, bring down¹³⁹ Goliath,
Bring down below.
Bring down, bring down Goliath,
Bring down below.

[*He enters the forest*]

TI-JEAN

Ah, bon matin, compere Crapaud,
Still in your dressing-gown?

FROG

Ti-Jean, like your brothers you're making
fun of me.

TI-JEAN

Why should I laugh at the frog and his fine
bass voice?

FROG

You wouldn't call me handsome, would
you?

TI-JEAN

[*Kneels among the CREATURES*]

Oh, I don't know, you have your own beauty.
Like the castanet music of the cricket over
there.

CRICKET

Crak, crak. Now say something nice to the
firefly.

FIREFLY

How can he? I don't look so hot in the
daytime.

ZEZINHO-DO-POVO

Sim, eu sô pequeno, mamãe, sô pequeno,
E nunca aprendi de livro,
Mas como o pequeno David.

[*Canta*]

Vou ir derribar, derribar Golias,
Derribar.
Derribar, derribar Golias,
Derribar.

[*Entra na mata*]

ZEZINHO-DO-POVO

Ah, good morning, Frog, mate
Ainda tá de roupão?

SAPO

Zezinho-do-Povo, como teus irmãos, tá
debochando de mim.

ZEZINHO-DO-POVO

Por que eu ia rir do sapo e da bonita voz
grossa dele?

SAPO

Você não me chamaria de bonito, né?

ZEZINHO-DO-POVO

[*Ajoelha-se entre as CRIATURAS*]

Oh, num sei, você tem beleza própria.
Como a música de castanhola do grilo ali.

GRILO

Cri, cri. Agora diga algo bonito pro vaga-
lume.

VAGA-LUME

Como ele pode? De dia eu num pareço tão
lume¹⁴⁰.

¹³⁹Para traduzir “bring down”, optei por “derribar”, com o intuito de preservar o tom coloquial presente no original, já que “derribar” é uma forma comum na fala popular no Brasil.

¹⁴⁰A decisão partiu da leitura de “hot” como atraente, radiante. Para preservar o tom poético, mas informal da expressão original, optei por “lume” (“luz/fogo/brilho”).

TI-J EAN

But I have often mistaken you at night for a star.

[*Rises*]

Now friends, which way is shortest to the Devil's estate?

FROG

Beware of an old man whose name is worldly wisdom.

FIREFLY

With a pile of sticks on his back.

CRICKET

... and a foot cloven like a beast.

TI-JEAN

If he is an old man, and mortal,
He will judge everything on earth
By his own sad experience.
God bless you, small things.
It's a hard life you have,
Living in the forest.

FIREFLY

God preserve you for that.
Bird, take the tree and cry
If the old man comes through
That grove of dry bamboo.

[*BIRD flies off*]

CRICKET

Crashing through the thicket
With the cleft hoof of a beast.

FIREFLY

For though we eat each other,
I can't tempt that frog too close,
And we never see each other for dinner,
We do not do it from evil.

ZEZINHO-DO-POVO

Mas várias vez de noite eu já confundi você com uma estrela.

[*Levanta-se*]

Agora, amigos, qual é o atalho pras terra do Diabo?

SAPO

Cuidado com um velhaco de nome sabedoria mundana.

VAGA-LUME

Com um fardo de lenha nas costas.

GRILO

... e um pé dividido como o da besta.

ZEZINHO-DO-POVO

Se ele é um velhaco e mortal,
Vai julgar tudo na terra
Que nem a experiência triste dele.
Deus abençoe vocês, pequenas criatura.
A vida é dura pra vocês,
Morando na mata.

VAGA-LUME

Deus te proteja por isso.
Passarinho, vá pra árvore e grite
Se o velhaco passar por
Aquele bambuzal seco.

[*PASSARINHO voa*]

GRILO

Atravessando a mata
Com o casco fendido de uma besta.

VAGA-LUME

Mesmo que a gente se coma,
E não dá pra chegar perto do sapo,
E a gente nunca se junta pra janta,
Não é de maldade.

FROG

True. Is a long time I never eat a firefly.

FIREFLY

Watch it, watch it, brother,
You don't want heartburn, do you?

TI-JEAN

No, it is not from evil.
What are these crosses?

CRICKET

Nothing. Do not look, Ti-Jean.
Why must you fight the Devil?

TI-JEAN

To know evil early, life will be simpler.

FROG

Not so, Ti-Jean, not so. Go back.

[*TI-JEAN goes to the crosses, weeps*]

BIRD

Weep-weep-weep-weep-quick,
The old man is coming, quick.

FROG

If you need us, call us, brother, but
You understand we must move.

[*TI-JEAN stands over the crosses*]

OLD MAN

Ah, good morning, youngster! It's a damp,
mournful walk through the forest, isn't it,
and only the cheep of a bird to warm one.
Makes old bones creak. Now it's drizzling.
Damn it.

SAPO

Verdade. Faz é tempo que nem como um
vaga-lume.

VAGA-LUME

Cuidado, cuidado, irmão,
Você não quer ter indigestão, né?

ZEZINHO-DO-POVO

Não, num é de maldade.
Que são essas cruz?

GRILO

Nada. Não olhe, Zezinho-do-Povo.
Por que você tem de ir lutar contra o Diabo?

ZEZINHO-DO-POVO

Quem conhece o mal cedo vive mais
tranquilo.

SAPO

Num é assim, Zezinho-do-Povo, num é
assim. Volte.

[*ZEZINHO-DO-POVO vai para as cruces,
chora*]

PASSARINHO

Chora-chora-chora-chora-logo,
O velhaco tá chegando, rápido.

SAPO

Se precisar da gente, chame, irmão, mas
Você entende que a gente tem que ir indo.

[*ZEZINHO-DO-POVO para na frente das
cruzes*]

VELHACO

Ah, bom dia, jovem! É uma caminhada
úmida e triste pela mata, não é, e só o piar
de um passarinho para aquecer a gente. Faz
ranger os velhos ossos. Agora está
garoando. Diabos.

TI-JEAN

Bon jou, vieux cor', I find the world pleasant in the early light.

OLD MAN

They say, the people of the forest, when the sun and rain contend for mastery, they say that the Devil is beating his wife. Know what I say? I say it brings rheumatism, I don't believe in the Devil. Eighty-eight years, and never seen his face.

TI-J EAN

Could you, being behind it?

OLD MAN

Eh? Eh? I'm deaf, come nearer. Come here and shelter. Good. Some people find me ugly, monstrous ugly. Even the small insects sometimes. The snake moves from me, and this makes me sad. I was a woodsman once, but look now. I burn wood into ashes. Let me sit on this log awhile. Tobacco?

TI-JEAN

No, thanks, sir.

OLD MAN

Tell me, boy, is your father living? Or your mother perhaps? You look frail as an orphan.

TI-J EAN

I think nothing dies. My brothers are dead but they live in the memory of my mother.

OLD MAN

You're very young, boy, to be talking so subtly. So you lost two brothers?

TI-J EAN

I said I had brothers, I never said how many. May I see that foot, father?

ZEZINHO-DO-POVO

Good monring, old heart, o mundo é mais bom no sereno da manhã.

VELHACO

Eles dizem, o povo da mata, que quando o sol e a chuva lutam pelo poder, dizem que o Diabo está batendo na esposa. Sabe o que digo? Digo que dá reumatismo, não acredito no Diabo. Oitenta e oito anos e nunca vi o rosto dele.

ZEZINHO-DO-POVO

Você podia tá detrás disso?

VELHACO

Hãn? Hãn? Sou surdo, venha mais perto. Venha aqui e se abrigue. Bom. Algumas pessoas acham que sou feio, monstruosamente feio. Até mesmo os pequenos insetos. A cobra se afasta de mim e isso me deixa triste. Já fui lenhador, mas olhe agora. Queimo madeira até virar cinza. Deixe-me sentar neste tronco um pouco. Cigarro?

ZEZINHO-DO-POVO

Não, patrão, brigado.

VELHACO

Diga-me, menino, teu pai está vivo? Ou talvez tua mãe? Você parece frágil como um órfão.

ZEZINHO-DO-POVO

Acho que nada morre. Meus irmão tão morto, mas vivem na memória da minha mãe.

VELHACO

Você é muito jovem, menino, para falar com tanta sutileza. Então perdeu dois irmãos?

ZEZINHO-DO-POVO

Falei que tinha irmão, nunca disse quantos. Posso olhar esse pé, papai?

OLD MAN

In a while, in a while. No, I saw you looking at the two graves, so I presumed there were two. There were two, weren't there? Ah well, none can escape that evil that men call death.

TI-J EAN

Whatever God made, we must consider blessed. I'm going to look at your foot.

OLD MAN

Hold on, son. Whatever God made, we must consider blessed? Like the death of your mother?

TI-J EAN

Like the death of my mother.

OLD MAN

Like the vileness of the frog?

TI-J EAN

[Advancing]

Like the vileness of the frog.

OLD MAN

Like the froth of the constrictor?

TI-J EAN

Like the froth of the constrictor.

[He is above the OLD MAN]

VELHACO

Daqui a pouco, daqui a pouco. Não, eu vi você olhando para os dois túmulos, então calculei que fossem dois. Foram dois, certo? Ah, bom, ninguém pode escapar desse mal que os homens chamam de morte.

ZEZINHO-DO-POVO

Tudo que vem de Deus a gente tem que aceitar como bênção. Vou olhar teu pé.

VELHACO

Espere, filho. Tudo que vem de Deus a gente tem que aceitar como bênção? Como a morte da tua mãe?

ZEZINHO-DO-POVO

Como a morte da minha mãe.

VELHACO

Como a vileza do sapo?

ZEZINHO-DO-POVO

[Avançando]

Como a vileza do sapo.

VELHACO

Como o veneno da jararaca?¹⁴¹

ZEZINHO-DO-POVO

Como o veneno da jararaca.

[Ele está encima do VELHACO]

¹⁴¹Optei por traduzir “constrictor” por jararaca por presumir que essa seja uma das cobras mais comuns no Brasil.

OLD MAN

Like the cloven cow's foot under an old man's skirt¹⁴²?

[*TI-JEAN sweeps up the skirt, then drops it*]

OLD MAN

What did you hope to find, but an old man's weary feet? You're a forward little fool! Now, do you want some advice? Tell me how you'll face the Devil, and I'll give you advice.

TI-JEAN

O help me, my brothers, help me to win.

[*He retreats to the crosses*]

OLD MAN

Getting frightened, aren't you? Don't be a coward, son. I gather twigs all day, in the darkness of the forest, And never feared man nor beast these eighty-eight years. I think you owe me some sort of apology.

[*The BIRD runs out and begins to peck at the rope, untying the faggots with his beak. The OLD MAN jumps up, enraged*]

Leave that alone, you damned ...

VELHACO

Como o pé de vaca rachado debaixo da saia de um velho?

[*ZEZINHO-DO-POVO levanta a saia e a deixa cair*]

VELHACO

O que esperava encontrar, que não os pés cansados de um velho? Você é um tolo atrevido! Agora, quer um conselho? Conte como é que vai enfrentar o Diabo e te dou um conselho.

ZEZINHO-DO-POVO

Oh, ajude eu, meus irmão, ajude eu pra vencer.

[*Ele se retira em direção às cruzes*]

VELHACO

Ficando com medo, é? Não seja covarde, filho. Eu cato lenha o dia todo, na escuridão da mata, E nunca tive medo de homem ou de besta nestes oitenta e oito anos. Acho que você me deve desculpas.

[*O PASSARINHO corre e começa a bicar a corda, desamarrando a lenha com o bico. O VELHACO pula, enfurecido*]

Larga disso, seu desgraçado ...

¹⁴²Com respeito à descrição da vestimenta do Velhaco/Bicho-Papão, como indiquei na nota n. 37, Walcott faz uso dos termos “robe”, “skirt” e “cloak”. Em algumas passagens escolhi traduzir como “manto”, porém em outras optei por “saia”, pois entendo que, no contexto da identidade *créole* de Santa Lúcia, “saia” também remete ao conto popular de Papa Bois, o espírito da floresta frequentemente retratado com trajes rústicos.

TI-JEAN
I'll help you, father.

[Instead, he loosens the bundle]

OLD MAN
I'll kill that bird. Why did you loosen my sticks?
Haven't you any respect for the weariness of the old?
You've had your little prank, now help me collect them.
If you had a father you'd know what hard work was,
In the dark of the forest, lighting damp faggots ...

[TI-JEAN pretends to be assisting the OLD MAN, but carefully he lifts his skirt and sees that below the sackcloth robe he has a forked tail]

TI-JEAN
My mother always told me, my spirits were too merry,
Now, here we are, old father, all in one rotten bundle.

OLD MAN
What's come over you, you were frightened a while back?

TI-JEAN
Which way to the Devil? Oh, you've never seen him. Tell me, does the Devil wear a hard, stiff tail?

OLD MAN
How would I know.

[Feels his rear, realises]

Mm. Well, you go through that track, and you'll find a short-cut through the bamboo. It's a wet, leaf-rotting path, then you come to the springs of sulphur, where the damned souls are cooking ...

TI-JEAN
You sure you not lying?

ZEZINHO-DO-POVO
Eu te ajudo, papai.

[Em vez disso, ele afrouxa o feixe]

VELHACO
Vou matar aquele passarinho. Por que você soltou a minha lenha?
Você não tem nenhum respeito pelo cansaço dos velhos?
Você já se divertiu, agora me ajude a juntar tudo.
Se você tivesse um pai, saberia o que é trabalho duro,
Nas escuridão da mata, acendendo lenha úmida...

[ZEZINHO-DO-POVO finge estar ajudando o VELHACO, mas com cuidado levanta a saia e vê que por baixo dela ele tem um rabo bifurcado]

ZEZINHO-DO-POVO
Minha mãe sempre disse que meus espírito era muito alegre,
Agora, aqui tamos, papai, tudo junto num fardo podre.

VELHACO
O que deu em você, que ainda há pouco estava com medo?

ZEZINHO-DO-POVO
Qual caminho pro Diabo? Ah, você nunca viu ele. Diga pra eu, o Diabo tem um rabo duro e rígido?

VELHACO
Como vou saber.

[Apalpa seu traseiro, entende]

Mm. Bom, você vai por essa trilha e vai encontrar um atalho através do bambuzal. É um caminho úmido de folhas podres, daí chega nas fontes de enxofre, onde as almas condenadas estão cozinhando ...

ZEZINHO-DO-POVO
Tem certeza que num tá mentindo?

OLD MAN

It's too early in the morning to answer shallow questions,
That's a fine hat you're wearing, so I'll bid you goodbye.

[*TI-JEAN lifts up a stick*]

TI-JEAN

Not until I know who you are, papa!
Look, I'm in a great hurry, or I'll brain you with this;
If evil exists, let it come forward.
Human, or beast, let me see it plain.

[*The stage darkens. Drums. The OLD MAN rises*]

OLD MAN

Very well then, look!

[*He unmasks: the DEVIL's face. Howls, cymbals clash*]

DEVIL

Had you not gotten me, fool,
Just a trifle angry,
I might have played the Old Man
In fairness to our bargain,
But this is no play, son.
For here is the Devil,
You asked for him early,
Impatient as the young.
Now remember our bargain,
The one who wastes his temper,
Will be eaten! Remember that!
Now, you will work!

TI-JEAN

Cover your face, the wrinkled face of wisdom,
Twisted with memory of human pain,
Is easier to bear; this is like looking
At the blinding gaze of God.

VELHACO

É muito cedo para responder a perguntas tolas.
Que bom chapéu você está usando, então vou me despedindo.

[*ZEZINHO-DO-POVO levanta um graveto*]

ZEZINHO-DO-POVO

Só depois de eu saber quem você é, papai!
Olha, tô com uma baita pressa, ou ia quebrar tua cabeça com isso;
Se existe o mal, que apareça.
Humano ou besta, quero ver de cara.

[*O palco escurece. Tambores. O VELHACO se levanta*]

VELHACO

Muito bem então, olhe!

[*Ele se desmascara: a cara do DIABO. Uivos, címbalos ressoam*]

DIABO

Se não tivesse me deixado, seu tolo,
Só um tiquinho irritado,
Eu poderia ter interpretado o Velhaco
Para ser justo com nosso acordo,
Mas isso não é encenação,¹⁴³ filho.
Pois aqui está o Diabo,
Você perguntou por ele antes,
Impaciente como todo jovem.
Agora lembre-se do nosso acordo,
Aquele que perder a paciência,
Vai ser comido! Lembre disso!
Agora, vá trabalhar!

ZEZINHO-DO-POVO

Cobre teu rosto, o rosto enrugado da sabedoria,
Marcado pela memória da dor humana,
É mais fácil de aguentar; isso é como olhar
A luz de Deus que cega.

¹⁴³Aqui, minha escolha objetivou explorar o duplo sentido da palavra “play”, que, em inglês, pode designar tanto uma peça teatral quanto a ideia de jogo ou brincadeira. Traduzi por “encenação”, pois entendi ser uma escolha coerente com a natureza lúdica dessa parte da obra.

DEVIL

[Replacing OLD MAN's mask, and changing]

It is hard to distinguish us,
 Combat to fair combat, then I cover my face.
 And the sun comes out of the rain, and the clouds.
 Now these are the conditions, and the work you must do.

TI-JEAN

Wait, old man, if is anything stupid,
 I don't have your patience, so you wasting time.

OLD MAN

Then you must pay the penalty.
 These are your orders:
 I have an ass of a goat
 That will not stay tied.
 I want you to catch it
 Tonight before sundown.
 Over hill and valley
 Wherever it gallops.
 Then tie it good and hard.
 And if it escapes
 You must catch it again
 As often as it gets loose
 You try as many times.
 If you should lose your temper ...

TI-JEAN

Where the hell is this goat?

OLD MAN

Over there by the ... wait.
 The fool has run off.
 He won't last very long.

[Exit TI-JEAN. The OLD MAN sits down, rocking back and forth with laughter. TI-JEAN runs back]

OLD MAN

Finished already?

DIABO

[Substituindo a máscara do VELHACO e se trocando]

É difícil nos diferenciar,
 Para uma luta justa, então eu cubro o meu rosto.
 E o sol sai da chuva e das nuvens.
 Agora, essas são as regras e o trabalho que você tem que fazer.

ZEZINHO-DO-POVO

Espere, velhaco, se é coisa estúpida,
 Eu num tenho tua paciência, daí vai perder teu tempo.

VELHACO

Então você deve pagar a penalidade.
 Estas são as tuas ordens:
 Tenho um bode do capeta
 Que não fica amarrado.
 Quero que você vá atrás dele
 Hoje à noite, antes do pôr-do-sol.
 Por tudo que é canto
 Por onde quer que ele vá.
 Aí, amarre bem e com força.
 E se ele escapar
 Tem que ir pegar de novo
 Sempre que escapar
 Quantas vezes forem necessárias.
 Se perder a paciência ...

ZEZINHO-DO-POVO

Onde diabos tá esse bode?

VELHACO

Ali perto do ... espere.
 O tonto saiu correndo.
 Não vai durar muito não.

[ZEZINHO-DO-POVO sai de cena. O VELHACO senta, balançando-se para a frente e para trás de tanto rir. ZEZINHO-DO-POVO corre de volta]

VELHACO

Já terminou?

TI-JEAN

That's right. Anything else?

OLD MAN

Ahm. Yes, yes, yes. Best I've seen, though.
Now I want you to go down to the edge of
the cane field ...

[*The goat bleats*]

Looks like you didn't tie him?

TI-JEAN

I tied the damned thing up.
Something is wrong here.
I tied the thing up properly.

[*The OLD MAN laughs. TI-JEAN runs off. The OLD MAN dances with joy. Goat bleats, then stops suddenly. TI-JEAN returns with something wrapped in a banana leaf and sits down quietly. The OLD MAN watches him. Pause. No bleat*]

OLD MAN

What's that in your hands?

TI-JEAN

[*Proffers the leaf*]

Goat seed.

[*The goat bleats girlishly*]

OLD MAN

His voice is changing.
I don't get you. Goat-seed?

TI-JEAN

I tied the damn thing. Then made it a
eunuch.

[*The goat bleats weakly*]

Sounds much nicer.

ZEZINHO-DO-POVO

Já, sim. Algo mais?

VELHACO

Ahm. Sim, sim, sim. O melhor que já vi,
sim.

Agora eu quero que você desça até a beira
do canavial ...

[*O bode bale*]

Parece que você não o amarrrou?

ZEZINHO-DO-POVO

Eu amarrei a maldita coisa, sim.
Tem coisa errada aqui.
Eu amarrei a coisa direitinho.

[*O VELHACO ri. ZEZINHO-DO-POVO corre. O VELHACO dança de alegria. Bode bale, então para de repente. ZEZINHO-DO-POVO volta com algo embrulhado em uma folha de bananeira e senta quieto. O VELHACO o observa. Pausa. Não se escuta nenhum balido*]

VELHACO

O que é isso nas tuas mãos?

ZEZINHO-DO-POVO

[*Mostra a folha*]

Bola de bode.

[*O bode bale de maneira afeminada*]

VELHACO

A voz dele está mudando.
Não estou entendendo. Bola de bode?

ZEZINHO-DO-POVO

Eu amarrei a maldita coisa. Daí fiz ele virar
eunuco.

[*O bode bale de mansinho*]

Soa mais melhor agora.

OLD MAN

You er ... fixed my one goat?
Then you must have been angry

TI-JEAN

No, I just couldn't see myself
Chasing the damned thing all night.
And anyhow, where I tied it,
She'll¹⁴⁴ never move again.

OLD MAN

[*Walking around stage*]

You sit there calm as hell
And tell me you er ... altered Emilia?

TI-JEAN

Funny goat, with a girl's name,
It's there by the plantain tree,
Just by the stones.

OLD MAN

Boy, you have a hell of a nerve.

TI-JEAN

It look like you vex.

OLD MAN

Angry? I'm not angry. I'm not vexed at all.
You see? Look! I'm smiling.
What's an old goat anyhow?
Just the only goat I had.
Gave sour milk anyway.

TI-JEAN

[*Rising. Rubbing his hands*]

Fine. Now, what's next on the agenda?

OLD MAN

What? Yes, yes ... Fixed the goat ...

TI-JEAN

Now look here, life is...

VELHACO

Você er ... castrou meu único bode?
Então você deve ter ficado brabo

ZEZINHO-DO-POVO

Não, só num via eu
Correndo atrás do maldito coiso a noite toda.
E de todas forma, onde eu amarrei,
Ela nunca mais vai se mexer.

VELHACO

[*Andando pelo palco*]

Você senta lá calmo como se nada
E me diz que er ... alterou a Emília?

ZEZINHO-DO-POVO

Bode engraçado, com nome de menina,
Tá ali perto da bananeira,
Logo ali, perto das pedra.

VELHACO

Menino, você tem muita coragem.

ZEZINHO-DO-POVO

Parece que o patrão tá brabo.

VELHACO

Brabo? Não, não estou brabo não. Nada brabo.
Vê? Olhe! Estou sorrindo.
O que é um bode velho, afinal?
Apenas o único bode que eu tinha.
Dava leite azedo de qualquer maneira.

ZEZINHO-DO-POVO

[*Levantando-se. Esfregando as mãos*]

Tá. Que é que vem agora?

VELHACO

O quê? Sim, sim ... Castrou o bode ...

ZEZINHO-DO-POVO

Agora veja só, a vida é

¹⁴⁴Aqui, parto do princípio de que Walcott emprega o pronome feminino "she" para se referir ao bode de forma irônica, em razão de sua castração. Assim sendo, minha tradução optou por manter esse jogo linguístico, conservando o pronome "ela".

OLD MAN

Enough of your catechism!

TI-JEAN

Temper, temper. Or you might lose something. Now what next?

OLD MAN

Now, listen to this, boy.
Go down to the cane-fields
And before the next cloud
Start checking every blade,
Count each leaf on the stalk,
File them away properly
As fast as you can
Before the night comes,
Then report back to me.
Well, what are you waiting for?

TI-JEAN

I got a bit tired chasing the goat,
I'm human you know.

OLD MAN

I'm going back to the house,
I'll be back at dawn to check on your progress.

[Exit]

TI-JEAN

[Goes to the edge of the cane-field]

Count all the canes, what a waste of time!

[Cups his hands]

Hey, all you niggers sweating there in the canes!

Hey, all you people working hard in the fields!

VELHACO

Chega do teu catecismo!

ZEZINHO-DO-POVO

Calma, calma. Ou o patrão pode perder alguma coisa. Agora, como que a gente segue isso?

VELHACO

Agora, escute bem, menino.
Desça aos canaviais
E antes da próxima nuvem
Comece a checar cada pé de cana,
Conte cada folha no caule,
Enfeixe tudo direitinho
O mais rápido que puder
Antes que a noite chegue,
Depois me avise.
Bem, o que você está esperando?

ZEZINHO-DO-POVO

Cansei um pouco correndo atrás do bode,
Sô humano, num sabe?

VELHACO

Vou embora pra casa,
Estarei de volta ao amanhecer pra verificar o teu progresso.

[Sai de cena]

ZEZINHO-DO-POVO

[Vai até a beira do canavial]

Contar todas as cana, que bobajada!

[Coloca as mãos em concha]

Ei, todos os negro suando aí nas cana!

Ei, todos que trabalham duro nos campo

VOICES

[*Far off*]

'Ayti? What happen? What you calling us for?

TI-JEAN

You are poor damned souls working for the Devil?

VOICES

Yes! Yes! What you want?

TI-JEAN

Listen, I'm the new foreman! Listen to this: The Devil say you must burn everything, now.

Burn the cane, burn the cotton! Burn everything now!

VOICES

Burn everything now? Okay, boss!

[*Drums. Cries. Caneburners*¹⁴⁵ *chorus*]

TI-JEAN

The man say Burn, burn, burn de cane!

CHORUS

Burn, burn, burn de cane!

TI-JEAN

You tired work for de man in vain!

CHORUS

Burn, burn, burn de cane!

[*Exeunt*]

[*The Frog enters*]

VOZES

[*Ao longe*]

What? Que é que tá acontecendo? Por que é que tá chamando a gente?

ZEZINHO-DO-POVO

Vocês, pobres alma condenada, trabalhando pro Diabo?

VOZES

Sim! Sim! Que é que você quer?

ZEZINHO-DO-POVO

Escutem, sô o novo capataz! Escutem isso: O Diabo diz que é pra queimar tudo, agora. Queima a cana, queima o algodão! Queima tudo agora!

VOZES

Queimar tudo agora? Tá bom, patrão!

[*Tambores. Gritos. Coro dos queimadores de cana*]

ZEZINHO-DO-POVO

O homem disse Queima, queima, queima the cane!

CORO

Queima, queima, queima the cane!

ZEZINHO-DO-POVO

Cansaram de trabalhar pra the man em vão!

CORO

Queima, queima, queima the cane!

[*Saem de cena*]

[*O Sapo entra*]

¹⁴⁵*Caneburners* é um termo que expressa a questão colonial de forma evidente, remetendo aos trabalhadores encarregados de queimar os canaviais. Ponderei sobre a possibilidade de traduzir esse termo como boia-fria, porém, terminei optando diretamente por “queimadores de cana”, pois esta solução me pareceu não apenas funcional, mas também compreensível para o leitor brasileiro, e me permitia preservar sua carga imagética.

FROG

[Sings]

And all night the night burned
 Turning on its spit,
 Until in the valley, the grid
 Of the canefield glowed like coals,
 When the devil, as lit as the dawn returned,
 Dead drunk, and singing his song of lost
 souls.

*[Enter DEVIL, drunk, with a bottle,
 singing]*

DEVIL

Down deep in hell, where it black like ink,
 Where de oil does boil and the sulphur
 stink,
 It ain't have no ice, no refrigerator
 If you want water, and you ask the waiter,
 He go bring brimstone with a saltpetre
 chaser,
 While de devils bawling.

*[He is carrying the OLD MAN's mask. Now
 he puts it on]*

Oh, if only the little creatures of this world
 could understand, but they have no evil in
 them ... so how the hell can they?

[The CRICKET passes]

Cricket, cricket, it's the old man.

CRICKET

Crek, crek, boo!

CHORUS

Fire one! Fire one
 Till the place burn down,
 Fire one! Fire one.

SAPO

[Canta]

E a noite toda a noite queimou
 Girando em seu espeto,
 Até no vale, a plantação
 Do canavial brilhou como brasa,
 Quando o diabo, iluminado como o
 amanhecer, voltou
 Completamente bêbado e cantando a
 canção das almas penadas.

*[Entra o DIABO, bêbado, com uma
 garrafa, cantando]*

DIABO

Nas profundezas do inferno, onde é preto
 que nem piche,
 Onde the oil ferve e o enxofre fede,
 Num tem gelo, num tem geladeira
 Se quiser água e pedir pro garçom,
 Ele vai trazer enxofre com uma dose de
 salitre,
 Enquanto os demônio ficam gritando.

*[Ele está carregando a máscara do
 VELHACO. Agora ele a coloca]*

Ah, se apenas as pequenas criaturas deste
 mundo pudessem entender, mas elas não
 têm maldade nelas... então como diabos
 poderiam?

[O GRILO passa]

Cri, cri, é o velhaco.

GRILO

Cri, cri, Buuuu!

CORO

Taca fogo nele! Taca fogo nele
 Até o lugar queimar tudo,
 Taca fogo nele! Taca fogo nele.

DEVIL

[*Flings the mask away*]

I'll be what I am, so to hell with you. I'll be what I am. I drink, and I drink, and I feel nothing. Oh, I lack heart to enjoy the brevity of the world!

[*The FIREFLY passes, dancing*]

Get out of my way, you burning backside, I'm the prince of obscurity and I won't brook interruption! Trying to mislead me, because I been drinking. Behave, behave. That youngster is having terrible effect on me. Since he came to the estate, I've felt like a fool. First time in me life too. Look, just a while ago I nearly got angry at an insect that's just a half-arsed imitation of a star. It's wonderful! An insect brushes my dragonish hand, and my scales tighten with fear. Delightful! So this is what it means! I'm drunk, and hungry.

[*The FROG, his eyes gleaming, hops across his path*]

O God, O God, a monster! Jesus, help! Now that for one second was the knowledge of death. O Christ, how weary it is to be immortal.

[*Sits down on log*]

Another drink for confidence.

[*Sings*]

When I was the Son of the Morning,
When I was the Prince of Light.

[*He picks up the mask*]

DIABO

[*Joga a máscara longe*]

Eu serei o que sou, então para o inferno com vocês. Serei o que sou. Eu bebo, bebo e não sinto nada. Ah, me falta coração para aproveitar a brevidade do mundo!

[*O VAGA-LUME passa, dançando*]

Saia da minha frente, com teu traseiro em chamas, sou o príncipe das trevas e não vou tolerar interrupção! Tentando me enganar, porque estive bebendo. Comporte-se, comporte-se. Aquele jovem está me afetando demais. Desde que ele veio pro engenho, me sinto um tolo. Primeira vez na vida de eu também. Olha, ainda há pouco quase fiquei brabo com um inseto que é só uma imitação meio bunda de uma estrela. É maravilhoso! Um inseto roça minha mão de dragão e minhas escamas se contraem de medo. Delicioso! Ah, então é isso! Estou bêbado e com fome.

[*O SAPO, com os olhos brilhando, pula no caminho dele*]

Oh, Deus, Oh, Deus, um monstro! Jesus, socorro! Agora por um segundo tive consciência da morte. Oh, Cristo, como é cansativo ser imortal.

[*Senta-se no tronco*]

Mais um copo pra ganhar coragem.¹⁴⁶

[*Canta*]

Quando eu era o Filho da Manhã,
Quando eu era o Príncipe da Luz.

[*Ele pega a máscara*]

¹⁴⁶Nesta passagem observamos como o Diabo, à medida que começa a experimentar emoções humanas, passa a incorporar traços da oralidade em sua fala. Exemplo disso é visto em “First time in me life too”, que não segue a norma padrão, segundo a qual seria “First time in my life too”. Entendo essa mudança de código linguístico como uma aproximação simbólica à condição humana. Para reproduzir esse efeito da oralidade minha escolha tradutória foi “Primeira vez na vida de eu também”.

DEVIL

Oh, to hell with that! You lose a job, you lose a job. Ambition. Yet we were one light once up there, the old man and I, till even today some can't tell us apart.

[He holds the mask up. Sings]

And so I fell for forty days,
Passing the stars in the endless pit.
Come here, frog, I'll give you a blessing.

[The FROG hops back, hissing]

Why do you spit at me? Oh, nobody loves me, nobody loves me. No children of my own, no worries of my own. To hell with ...

[Stands]

To hell with every stinking one of you, fish, flesh, fowl ... I had the only love of God once

[Sits]

but I lost that, I lost even that.

[Sings]

Leaning, leaning,
Leaning on the everlasting arms...

To hell with dependence and the second-lieutenancy! I had a host of burnished helmets once, and a forest of soldiery waited on my cough, on my very belch. Firefly, firefly, you have a bit of hell behind you, so light me home.

DIABO

Ah, pro inferno com isso! Você perde um emprego, perde um emprego. Ambição. No entanto, já fomos uma única luz lá em cima, o velho e eu, e até hoje tem gente que não consegue nos distinguir.

[Ele segura a máscara. Canta]

E assim eu caí por quarenta dias,
Passando pelas estrelas no poço sem fim.
Venha cá, sapo, vou te dar uma benção.

[O SAPO pula para trás, sibilando]

Por que você cospe em mim? Oh, ninguém me ama, ninguém me ama. Sem filhos próprios, sem preocupações próprias. Para o inferno com ...

[Levanta-se]

Para o inferno com cada um de vocês, peixe, carne, ave fedorentos ... Tive o único amor de Deus uma vez

[Senta-se]

mas perdi isso, perdi até isso.¹⁴⁷

[Canta]

Apoiando, apoiando,
Apoiando nos braços eternos...

Para o inferno com a dependência e o segundo lugar! Um dia tive um exército de capacetes reluzentes e uma floresta de soldados pendentes do meu mais leve pigarro, do meu mero arroto. Vaga-lume, vaga-lume, você tem um pouco de inferno contigo, então ilumine meu caminho pra casa.

¹⁴⁷Conforme já destacado, *Ti-Jean*... também abarca a religiosidade de Santa Lúcia, marcada por uma divisão entre o catolicismo francês, presente nas zonas rurais, e o protestantismo britânico, predominante nos centros urbanos. Considerei essa questão ao refletir sobre as possíveis escolhas tradutórias e visei imprimir esses elementos culturais e espirituais em minha tradução, como se observa neste trecho da peça.

[Roars at the CREATURES]

Get out, get out, all of you ... Oh, and yet this is fine, this is what they must call despondency, weakness. It's strange, but suddenly the world has got bright, I can see ahead of me and yet I hope to die. I can make out the leaves, and ... wait, the boy's coming. Back into the Planter.

[Wears the PLANTER's mask]

TI-JEAN

[Enters, also with a bottle]

Oh, it's you, you're back late. Had a good dinner?

DEVIL

You nearly scared me. How long you been hiding there?

TI-JEAN

Oh, I just came through. Drunk as a fish.

DEVIL

Finished the work?

[Ruge para as CRIATURAS]

Saiam, saiam, todos vocês... Ah, e mesmo assim tudo bem, isso é o que devem chamar de desânimo, fraqueza. É estranho, mas de repente o mundo ficou mais claro, posso ver à minha frente e ainda assim espero morrer. Consigo distinguir as folhas e... espere, o menino está vindo. Voltando a ser o Senhor-de-Engenho.

[Usa a máscara do SENHOR-DE-ENGENHO]

ZEZINHO-DO-POVO

[Entra, também com uma garrafa]

Ah, é o patrão, tá voltando tarde. Teve uma boa janta?

DIABO

Você quase me assustou. Há quanto tempo está escondido aí?

ZEZINHO-DO-POVO

Ah, cheguei agorinha mesmo. Bêbado que nem gambá.

DIABO

Terminou o trabalho?

TI-JEAN

Yes, sir. All you told me. Cleaned the silver, made up the fifty rooms, skinned and ate curried goat for supper, and I had quite a bit of the wine.

DEVIL

Somehow I like you, little man. You have courage. Your brothers had it too, but you are somehow different. Curried goat? ...

TI-JEAN

They began by doing what you suggested. Dangerous. So naturally when the whole thing tired them, they got angry with themselves. The one way to annoy you is rank disobedience. Curried goat, yes.

DEVIL

We'll discuss all that in the morning. I'm a little drunk, and I am particularly tired. A nice bathtub of coals, and a pair of cool sheets, and sleep. You win for tonight. Tomorrow I'll think of something. Show me the way to go home.

TI-JEAN

[His arms around the DEVIL]

TI-JEAN

Oh, show me the way to go home,
I'm tired and I want to go to bed,
I had a little drink half an hour ago ...

DEVIL

[Removing his arm]

ZEZINHO-DO-POVO

Sim, patrão. Tudo o que mandou eu fazer. Limpei a prataria, arrumei os cinquenta quarto, esfolei e comi ensopado de bode pra janta, e bebi muito vinho.

DIABO

Por alguma razão, gosto de você, homenzinho. Tem coragem. Seus irmãos também tinham, mas você é diferente. Ensopado de bode? ...

ZEZINHO-DO-POVO

Começaram fazendo o que o patrão mandou. Perigoso. Daí né, quando a coisa toda cansou eles, ficaram brabo com eles mesmo. O jeito de irritar o patrão é a desobediência total mesmo. Ensopado de bode, sim.

DIABO

Falamos sobre tudo isso amanhã de manhã. Estou um pouco bêbado e muito cansado. Uma boa banheira de carvão, e um par de lençóis frescos, e dormir. Você ganhou esta noite. Amanhã vou pensar em algo. Mostre o caminho pra casa.

ZEZINHO-DO-POVO

[Seus braços em volta do DIABO]

ZEZINHO-DO-POVO

Oh, mostre o caminho pra casa,
Tô cansado e quero ir pra cama,
Bebi um pouco tem meia hora ...

DIABO

[Removendo o braço de ZEZINHO-DO-POVO]

DEVIL

Wait a minute, wait a minute ...I don't smell liquor on you. What were you drinking?

TI-JEAN

Wine, wine. You know, suspicion will be the end of you. That's why you don't have friends.

DEVIL

You have a fine brain to be drunk. Listen, I'll help you. You must have a vice, just whisper it in my ear and I won't tell the old fellow with the big notebook.

TI-JEAN

[Holds up bottle]

This is my weakness. Got another drink in there?

DEVIL

[Passing the bottle]

This is powerful stuff, friend, liquid brimstone. May I call you friend?

TI-JEAN

You may, you may. I have pity for all power. That's why I love the old man with the windy beard. He never wastes it. He could finish you off, like that ...

DEVIL

Let's not argue religion, son. Politics and religion ... You know, I'll confess to you. You nearly had me vexed several times today.

DIABO

Espere um minuto, espere um minuto ... Não sinto cheiro de bebida em você. O que estava bebendo?

ZEZINHO-DO-POVO

Vinho, vinho. E sabe o quê? A desconfiança será o fim do patrão. Por isso que num tem amigo.

DIABO

Você pensa bem demais pra estar bêbado assim. Escute, vou te ajudar. Você deve ter um vício, é só sussurrar no meu ouvido que eu não conto pro velho do livro celestial.

ZEZINHO-DO-POVO

[Levanta a garrafa]

Esta aqui é minha fraqueza. Tem outra bebida aí?

DIABO

[Passando a garrafa]

Isso é forte, amigo, enxofre líquido. Posso te chamar de amigo?

ZEZINHO-DO-POVO

Pode, Pode. Tenho pena de todo poder. Por isso amo o velho das barba ventosa. Ele nunca desperdiça nada. Ele podia acabar com o patrão assim, ó ...

DIABO

Não vamos discutir sobre religião, filho. Política e religião ... Sabe, vou te confessar algo. Hoje você quase me irritou várias vezes.

TI-JEAN

How did my two brothers taste?

DEVIL

Oh, let's forget it! Tonight we're all friends. It gets dull in that big house. Sometimes I wish I couldn't have everything I wanted. He spoiled me, you know, when I was his bright, starry lieutenant. Gave me everything I desired. I was God's spoiled son. Result: ingratitude. But he had it coming to him. Drink deep, boy, and let's take a rest from argument. Sleep, that's what I want, a nice clean bed. Tired as hell. Tired as hell. And I'm getting what I suspect is a hell of a headache.

[*A blaze lightens the wood*]

I think I'll be going up to the house. Why don't you come in, it's damp and cold out here. It's got suddenly bright. Is that fire?

TI-JEAN

Looks like fire, yes.

DEVIL

What do you think it is, friend?

TI-J EAN

I think it's your house.

DEVIL

I don't quite understand ...

TI-JEAN

Sit down. Have a drink. In fact, I'm pretty certain it's your home. I left a few things on fire in it.

ZEZINHO-DO-POVO

Qual era o gosto dos meus dois irmão?

DIABO¹⁴⁸

Ah, vamos esquecer isso! Esta noite somos todos amigos. É chato naquela casa grande. Às vezes gostaria de não poder ter tudo o que queria. Ele me mimou, sabe, quando eu era o mais fiel escudeiro dele. Me deu tudo o que eu queria. Eu era o filho mimado de Deus. Resultado: ingratidão. Mas ele merecia isso. Beba bastante, menino, e vamos parar de bater boca. O que eu quero é ir dormir, uma boa cama limpa. Cansado pra diabos. Cansado pra diabos. E tô ficando com o que suspeito ser uma baita de uma dor de cabeça.

[*Uma labareda ilumina a mata*]

Acho que vou pra casa. Por que você não vem comigo, está úmido e frio aqui fora. De repente ficou claro. Isso é fogo?

ZEZINHO-DO-POVO

Parece fogo, sim.

DIABO

O que acha que é, amigo?

ZEZINHO-DO-POVO

Acho que é a casa do patrão.

DIABO

Não estou entendendo ...

ZEZINHO-DO-POVO

Sente aí. Pegue uma bebida. Aliás, tô certo que é a casa do patrão. Deixei umas coisa lá pegando fogo.

¹⁴⁸Como visto em notas anteriores, o processo de humanização do Diabo é indicado por meio da gradativa incorporação da oralidade em suas falas. Minha tradução objetivou reescrever esse desenvolvimento progressivo, ao introduzir determinadas marcas da oralidade que expressam as transformações do personagem no original. Exemplo disso se encontra nesse trecho da obra. Como solução, recorri a construções informais como “pra”, “tô ficando” e “baita de uma dor de cabeça”, que expressam a fala coloquial.

DEVIL

It's the only house I had, boy.

TI-JEAN

My mother had three sons, she didn't get vexed. Why not smile and take a drink like a man?

DEVIL

[Removing the PLANTER's mask]

What the hell do you think I care about your mother? The poor withered fool who thinks it's holy to be poor, who scraped her knees to the knuckle praying to an old beard that's been deaf since noise began? Or your two damned fools of brothers, the man of strength and the rhetorician? Come! Filambo! Azaz! Cacarat¹⁴⁹! You've burnt property that belongs to me.

[ASSISTANT DEVILS appear and surround TI-JEAN]

TI-JEAN

You're not smiling, friend.

DEVIL

Smiling? You expect me to smile? Listen to him!

[The DEVILS laugh]

You share my liquor, eat out my 'fridge, treat you like a guest, tell you my troubles. I invite you to my house and you bum it!

TI-JEAN

[Sings]

DIABO

É a única casa que eu tinha, menino.

ZEZINHO-DO-POVO

Minha mãe teve três filho, ela num ficava braba. Por que não sorri e bebe como um homem?

DIABO

[Retirando a máscara de SENHOR-DE-ENGENHO]

Por que diabos acha que ligo pra tua mãe? A pobre coitada tola que acha que é sagrado ser pobre, que esfolou os joelhos até os ossos rezando pra um velho barbudo que está surdo desde que o barulho começou? Ou teus dois malditos irmãos tolos, o brutamontes e o sabichão? Venham! Capeta! Caramunhão! Tinhoso! Você queimou a minha casa.

[DEMÔNIOS-ASSISTENTES aparecem e cercam ZEZINHO-DO-POVO]

ZEZINHO-DO-POVO

Num tá sorrindo, amigo.

DIABO

Sorrindo? Quer que eu sorria? Escute aqui!

[Os DEMÔNIOS riem]

Você bebe da minha bebida, come da minha comida, te trato como um convidado, te conto meus problemas. Te convido pra minha casa e você a queima!

ZEZINHO-DO-POVO

[Canta]

¹⁴⁹Não encontrei referências culturais identificáveis para os nomes Filambo, Azaz e Cacarat, atribuídos por Walcott aos demônios. Acredito que talvez se trate de criações originais do próprio Derek Walcott. Para solucionar essa questão, minha tradução optou por denominações equivalentes do imaginário popular brasileiro.

TI-JEAN

Who with the Devil tries to play fair,
Weaves the net of his own despair.
Oh, smile; what's a house between
drunkards?

DEVIL

I've been watching you, you little nowhere
nigger! You little squirt, you hackneyed
cough between two immortalities¹⁵⁰, who
do you think you are? You're dirt, and that's
where you'll be when I'm finished with you.
Burn my house, my receipts, all my papers,
all my bloody triumphs.

TI-JEAN

[To the DEVILS]

Does your master sound vexed to you?

DEVIL

Seize him!

*[The BOLOM enters and stands between
TI-JEAN and the DEVIL]*

BOLOM

Master, be fair!

DEVIL

He who would with the devil play fair,
Weaves the net of his own despair.
This shall be a magnificent ending:
A supper cooked by lightning and thunder.

[Raises fork]

MOTHER

[In a white light in the hut]

ZEZINHO-DO-POVO

Quem com o Diabo tenta jogar limpo,
Tá tecendo a rede do próprio desespero.
Ah, sorria; o que é uma casa entre bêbados?

DIABO

Tenho te observado, seu neguinho de nada!
Seu porcariazinha insignificante entre duas
imortalidades, quem pensa que é? Não
passa de pó, e é ao pó vai voltar quando eu
acabar com você. Queima minha casa,
meus recibos, todos os meus papéis, todos
os meus triunfos cruéis.

ZEZINHO-DO-POVO

[Para os DEMÔNIOS]

Tão achando que teu mestre tá brabo?

DIABO

Peguem ele!

*[O FETO entra e fica entre ZEZINHO-DO-
POVO e o DIABO]*

FETO

Mestre, seja justo!

DIABO

Quem com o Diabo tenta jogar limpo,
Tá tecendo a rede do próprio desespero.
Este será um final magnífico:
Uma janta preparada por raios e trovões.

[Levanta o garfo]

MÃE

[Em uma luz branca no casabre]

¹⁵⁰Podemos observar o uso de uma certa ironia nos trocadilhos e no sarcasmo expressados nas cenas entre Ti-Jean e o Diabo. Esse tipo de questão demandou-me pensar uma tradução que mantivesse o efeito um tanto cômico e crítico em português. Exemplo disso se encontra no trecho: “*You little squirt, you hackneyed cough between two immortalities*”. Optei por “Seu porcariazinha, insignificante entre duas imortalidades”, a fim de preservar a expressividade do original.

MOTHER

Have mercy on my son,
Protect him from fear,
Protect him from despair,
And if he must die,
Let him die as a man,
Even as your Own Son
Fought the Devil and died.

DEVIL

I never keep bargains. Now, tell me, you
little fool, if you aren't afraid.

TI-JEAN

I'm as scared as Christ.

DEVIL

Burnt my house, poisoned the devotion of
my servants, small things all of them,
dependent on me.

TI-JEAN

You must now keep
Your part of the bargain.
You must restore
My brothers to life.

DEVIL

What a waste, you know yourself
I can never be destroyed.
They are dead. Dead, look!

[*The BROTHERS pass*]

DEVIL

There are your two brothers,
In the agony where I put them,
One moaning from weakness,
Turning a mill-wheel
For the rest of his life,
The other blind as a bat,
Shrieking in doubt.

MÃE

Tenha misericórdia de meu filho,
Proteja ele do medo,
Proteja ele do desespero,
E se ele tiver que morrer,
Deixe ele morrer como um homem,
Assim como seu Próprio Filho
Lutou contra o Diabo e morreu.

DIABO

Nunca cumpro minhas promessas. Agora,
me diga, seu tolo, se não está com medo.

ZEZINHO-DO-POVO

Tô com medo que nem Cristo.

DIABO

Queimou minha casa, envenenou a devoção
de meus servos, todos coisinhas,
dependentes de mim.

ZEZINHO-DO-POVO

Agora tem que cumprir
Tua parte do acordo.
Tem que trazer
Meus irmão de volta pra vida.

DIABO

Que desperdício, você sabe bem
Eu nunca poderei ser destruído.
Eles estão mortos. Mortos, olhe!

[*Os IRMÃOS passam*]

DIABO

Lá estão teus dois irmãos,
Na agonia onde os coloquei,
Um gemendo de fraqueza,
Girando uma roda de moinho
Pelo resto da vida,
O outro cego como um morcego,
Gritando em dúvida.

[The two BROTHERS pass behind a red curtain of flame]

TI-JEAN
O God.

DEVIL

[Laughing]

Seize him! Throw him into the fire.

TI-JEAN
[With a child's cry] Mama!

DEVIL
She can't hear you, boy.

TI-JEAN
Well, then, you pay her what you owe me!
I make you laugh, and I make you vex,
That was the bet. You have to play fair.

DEVIL
Who with the devil tries to play fair ...

TI-JEAN

[Angrily]

I say you vex and you lose, man! Gimme me money!

DEVIL
Go back, Bolom!

BOLOM
Yes, he seems vexed,
But he shrieked with delight
When a mother strangled me
Before the world light.

DEVIL
Be grateful, you would have amounted to nothing, child, a man. You would have suffered and returned to dirt.

[Os dois IRMÃOS passam por trás de uma cortina vermelha de chamas]

ZEZINHO-DO-POVO
Oh, Deus.

DIABO

[Risos]

Peguem ele! Joguem no fogo.

ZEZINHO-DO-POVO
[Com choro de criança] Mamãe!

DIABO
Ela não pode te ouvir, menino.

ZEZINHO-DO-POVO
Tá bom, pague ela o que deve pra eu!
Faço o patrão rir e ficar brabo,
Essa foi a aposta. Tem que jogar limpo.

DIABO
Quem com o Diabo tenta jogar limpo ...

ZEZINHO-DO-POVO

[Com raiva]

Tô falando que o patrão fica brabo e o patrão perde, tá! Me dá meu dinheiro!

DIABO
Volte, Feto!

FETO
Sim, ele parece brabo,
Mas ele gritou de alegria
Quando uma mãe me estrangulou
Antes da luz do mundo.

DIABO
Seja grato, você não teria sido nada, criança, um homem. Você teria sofrido e voltado ao pó.

BOLOM

No, I would have known life, rain on my skin, sunlight on my forehead. Master, you have lost. Pay him! Reward him!

DEVIL

For cruelty's sake I could wish you were born. Very well then, Ti-Jean. Look there, towards the hut, what do you see?

TI-JEAN

I see my mother sleeping.

DEVIL

And look down at your feet,
Falling here, like leaves,
What do you see? Filling this vessel?

TI-JEAN

The shower of sovereigns,
Just as you promised me.
But something is wrong.
Since when you play fair?

BOLOM

Look, look, there in the hut,
Look there, Ti-Jean, the walls,
The walls are glowing with gold.
Ti-Jean, you can't see it?
You have won, you have won!

TI-JEAN

It is only the golden
Light of the sun, on
My mother asleep.

[Light comes up on the hut]

DEVIL

Not asleep, but dying, Ti-Jean.
But don't blame me for that.

TI-JEAN

Mama!

FETO

Não, eu teria vivido, sentido a chuva na minha pele, o sol na minha testa. Mestre, perdeu. Pague! Pague a ele o prêmio!

DIABO

Pelo amor da crueldade, eu poderia ter desejado que você tivesse nascido. Pois muito bem, então, Zezinho-do-Povo. Olhe lá, na direção do casebre, o que vê?

ZEZINHO-DO-POVO

Vejo minha mãe dormindo.

DIABO

E olhe para os teus pés,
Caindo aqui, como folhas,
O que você vê? Enchendo este pote?

ZEZINHO-DO-POVO

Uma chuva de moedas de ouro,
Como o combinado.
Mas tem coisa errada aqui.
Desde quando o Diabo joga limpo?

FETO

Olhe, olhe lá no casebre,
Olhe lá, Zezinho-do-Povo, as paredes,
As paredes estão brilhando com ouro.
Zezinho-do-Povo, não pode ver isso?
Você venceu, você venceu!

ZEZINHO-DO-POVO

É somente a luz dourada
Do sol, banhando
O sono da minha mãe.

[O casebre se ilumina]

DIABO

Dormindo não, morrendo, Zezinho-do-Povo.
Mas não me culpe por isso.

ZEZINHO-DO-POVO

Mamãe!

DEVIL

She cannot hear you, child.
Now, can you still sing?

FROG

Sing, Ti-Jean, sing!
Show him you could win!
Show him what a man is!
Sing Ti-Jean ... Listen,
All around you, nature
Still singing. The frog's
Croak doesn't stop for the dead;
The cricket is still merry,
The bird still plays its flute,
Every dawn, little Ti-Jean ...

TI-JEAN

[Sings, at first falteringly]

To the door of breath you gave the key,
Thank you, Lord,
The door is open, and I step free,
Amen, Lord ...
Cloud after cloud like a silver stair
My lost ones waiting to greet me there
With their silent faces, and starlit hair
Amen, Lord.

[Weeps]

DEVIL

What is this cooling my face, washing it
like a
Wind of morning. Tears! Tears! Then is this
the
Magnificence I have heard of, of
Man, the chink in his armour, the
destruction of the
Self? Is this the strange, strange wonder that
is
Sorrow? You have earned your gift, Ti-
Jean, ask!

DIABO

Ela não pode te ouvir, menino.
Agora, ainda pode cantar?

SAPO

Cante, Zezinho-do-Povo, cante!
Mostre pra ele que você pode vencer!
Mostre pra ele o que é ser um homem!
Cante Zezinho-do-Povo ... Escute,
Ao seu redor, a natureza
Ainda cantando. O coachar do sapo
não para pros mortos;
O grilo ainda tá alegre,
O passarinho ainda toca sua flauta,
A cada amanhecer, o pequeno Zezinho-do-
Povo ...

ZEZINHO-DO-POVO

[Canta, a princípio hesitante]¹⁵¹

Da porta do folêgo da vida deste a chave,
Obrigado, Senhor,
A porta está aberta e eu caminho livre,
Amém, Senhor...
Como degraus de prata as nuvens a brilhar,
Meus mortos lá me esperam
Com seus rostos serenos e cabeleira estelar
Amém, Senhor.

[Chora]

DIABO

O que é isso esfriando meu rosto, lavando-
o como um
Vento da manhã. Lágrimas! Lágrimas!
Então é esta a
Magnificência de que eu ouvi falar do, do
Homem, a fenda em sua armadura, a
destruição do
Ser? É esta a estranha, estranha maravilha
que é a
Tristeza? Você ganhou seu presente,
Zezinho-do-Povo, peça!

¹⁵¹Nesta passagem a intertextualidade bíblica nos remete a Gênesis 2:7 ("E o Senhor Deus formou o homem do pó da terra e soprou em seus narizes o fôlego da vida"). Nesse sentido, minha abordagem tradutória para este trecho optou por recriar em português a cadência de um hino religioso, com o intuito de preservar o peso simbólico que essa referência assume no contexto da obra.

BOLOM

Ask him for my life!
O God, I want all this
To happen to me!

TI-J EAN

Is life you want, child?
You don't see what it bring?

BOLOM

Yes, yes, Ti-Jean, life!

TI-JEAN

Don't blame me when you suffering,
When you lose everything,
And when the time come
To put two cold coins
On your eyes. Sir, can you give him life.

DEVIL

Just look!

BOLOM

[Being born]

I am born, I shall die! I am born, I shall die!
O the wonder, and pride of it! I shall be
man!
Ti-Jean, my brother!

DEVIL

Farewell, little fool! Come, then,
Stretch your wings and soar, pass over the
fields
Like the last shadow of night, imps, devils,
bats,
Eazaz, Beelzebub, Cacarat, soar! Quick,
quick the sun!
We shall meet again, Ti-Jean. You, and
your new brother!
The features will change, but the fight is
still on.

[Exeunt]

FETO

Peça a ele pela minha vida!
Oh, Deus, eu quero que tudo isso
Aconteça comigo!

ZEZINHO-DO-POVO

É vida o que quer, criança?
Num tá vendo o que isso traz?

FETO

Sim, sim, Zezinho-do-Povo, vida!

ZEZINHO-DO-POVO

Num vai culpar eu quando sofrer,
Quando perder tudo,
E quando chegar a hora
De colocar duas moeda fria
Nos teus olho. Senhor, pode dar a vida pra
ele.

DIABO

Só olhe!

FETO

[Nascendo]

Eu nasci, vou morrer! Nasci, vou morrer!
Ah, que maravilha e que orgulho disso!
Vou ser homem!
Zezinho-do-Povo, meu irmão!

DIABO

Adeus, pequeno tolo! Venham, então,
Abram suas asas e voem sobre os campos
Como a última sombra da noite, diabinhos,
demônios, morcegos,
Azazel, Belzebu, Caramunhão, voem!
Rápido, rápido o sol!
Vamos nos encontrar de novo, Zezinho-do-
Povo. Você e teu novo irmão!
As aparências vão mudar, mas a luta
continuará.

[Saem de Cena]

TI-JEAN

Come then, little brother. And you, little creatures.

Ti-Jean must go on. Here's a bundle of sticks that

Old wisdom has forgotten. Together they are strong,

Apart, they are all rotten.

God look after the wise, and look after the strong,

But the fool in his folly will always live long.

[*Sings*]

Sunday morning I went to the chapel.

Ring down below!

I met the devil with the book and the Bible.

Ring down below!

Ask him what he will have for dinner.

CHORUS

Ring down below!

TI-JEAN

Cricket leg and a frog with water.

CHORUS

Ring down below!

TI-JEAN

I leaving home and I have one mission!

CHORUS

Ring down below!

TI-J EAN

You come to me by your own decision.

CHORUS

Ring down below!

TI-JEAN

Down in hell you await your vision.

CHORUS

Ring down below!

ZEZINHO-DO-POVO

Venha aqui, irmãozinho. E vocês criaturinhas.

Zezinho-do-Povo tem que seguir em frente.

Aqui tem um feixe de lenha que

A velha sabedoria esqueceu. Juntos são tudo forte,

Separados, são tudo podre.

Deus cuide do sábio, e cuide do forte,

Mas o tolo em sua tolice sempre vai viver mais.

[*Canta*]

Manhã de domingo, fui pra igreja.

Sinos repicam lá embaixo!

Conheci o Diabo com o livro e a Bíblia.

Sinos repicam lá embaixo!

Pergunto pra ele o que vai querer pra janta.

CORO

Sinos repicam lá embaixo!

ZEZINHO-DO-POVO

Perna de grilo e um sapo com água.

CORO

Sinos repicam lá embaixo!

ZEZINHO-DO-POVO

Tô saindo de casa e tenho uma missão!

CORO

Sinos repicam lá embaixo!

ZEZINHO-DO-POVO

Veio até eu de livre vontade.

CORO

Sinos repicam lá embaixo!

ZEZINHO-DO-POVO

Lá nos quinto dos inferno esperando tua revelação.

CORO

Sinos repicam lá embaixo!

TI-JEAN

I go bring down, bring down Goliath.

CHORUS

Bring down below!

[*Exeunt. The CREATURES gather as before*]

FROG

And so it was that Ti-Jean, a fool like all heroes, passed through the tangled opinions of this life, loosening the rotting faggots of knowledge from old men to bear them safely on his shoulder, brother met brother on his way, that God made him the clarity of the moon to lighten the doubt of all travellers through the shadowy wood of life. And bird, the rain is over, the moon is rising through the leaves. Messieurs, creek. Crack.

ZEZINHO-DO-POVO

Vou ir derribar, derribar Golias.

CORO

Sinos repicam lá embaixo!

[*Saem de cena. As CRIATURAS se reúnem como antes*]

SAPO¹⁵²

E foi assim que Zezinho-do-Povo, um tolo como todos os heróis, atravessou os desafios emaranhados desta vida, soltando os feixes apodrecidos do conhecimento dos velhos pra carregá-los com segurança em seus ombros, irmão encontrou irmão em seu caminho, e Deus fez dele a clareza da lua para alumiar a dúvida de todos os viajantes através da mata sombria da vida. E veja, passarinho, a chuva passou, a lua está surgindo entre as folhas. *Gentlemen*, Cri, Cri.

¹⁵²Neste trecho final da obra, percebe-se a adoção de um registro linguístico mais próximo do inglês padrão. Seguindo essa linha, decidi fazer uso de um português mais formal também, para buscar recriar o mesmo efeito do original.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Minha tese se concentrou na tradução para o português do Brasil de *Ti-Jean and His Brothers* (1958), de Derek Walcott (1970), a partir de minha releitura da peça, de meu diálogo com o pensamento walcottiano e de minhas reflexões sobre o legado da colonização no Caribe. Em minha análise, compreendi que Walcott buscou dar voz a uma linguagem dos habitantes da região caribenha apropriando-se da língua da antiga metrópole e reescrevendo-a num encontro com o *créole* e com a oralidade.

A partir da pesquisa levada a cabo para a elaboração desta tese, entendo que o empenho de Derek Walcott em contribuir para o encontro de culturas se traduziu num esforço pela superação da história por meio da arte. Tendo crescido no contexto multilíngue caribenho, Walcott incorporou esses diferentes registros em sua dramaturgia, atraído pela possibilidade das metáforas e pela oportunidade de reler os elementos locais.

Derek Walcott se esforçou para conciliar a história da região com seu passado colonial. Acreditando nas possibilidades de criação de uma arte superadora da história, Walcott destacou a importância de sua apropriação social por meio de um retorno ao passado, incorporando uma autêntica abertura à realidade plural caribenha.

Walcott entendia que essa apropriação permitia o surgimento de uma versão pós-colonial da tradição cultural, na qual o sentido de ser caribenho e a transformação da língua do chamado centro conformavam os elementos identitários da periferia. Um exemplo disso é *Ti-Jean and His Brothers*, obra que trouxe para o cerne da narrativa os habitantes das Índias Ocidentais, buscando propiciar-lhes a possibilidade de expressarem-se em suas próprias vozes.

Por meio de sua dramaturgia, Derek Walcott procurou desenvolver um antídoto para o reducionismo cultural legado pelo colonizador, confiando no potencial do Caribe para escrever seu próprio destino e formular uma identidade plural como fruto de tantas outras identidades.

O dramaturgo compreendeu a necessidade de desenvolver uma arte na qual os personagens e as formas dos contos populares, como em *Ti-Jean and His Brothers*, levassem ao palco a essência da cultura popular do Caribe para fazê-las significar algo novo. Para criar uma mitologia popular, recorreu aos elementos folclóricos, a fim de reconectar o povo caribenho com seu passado e suas heranças culturais diversas.

Ao retomar, aqui, alguns dos conceitos fundamentais que nortearam esta tese, assinalo a importância da *créolization* (GLISSANT, 1989, 2005) e da *nation-language*

(BRATHWAITE, 1984) como cruciais para ler e compreender a obra de Derek Walcott, especialmente *Ti-Jean and His Brothers*. Para analisar a dramaturgia walcottiana, os princípios de apropriação da língua do colonizador (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2002) e da oralidade como resistência cultural (BRATHWAITE, 1974) foram determinantes. Além disso, a noção de *opacidade* (GLISSANT, 1997) orientou minha abordagem tradutória, reconhecendo as diferenças linguísticas e culturais.

Esta tese consistiu no estudo crítico e na tradução comentada da peça *Ti-Jean and His Brothers* para o português do Brasil, e foi realizada a partir de um diálogo com determinados conceitos dos estudos culturais pós-coloniais selecionados, com o intuito de contribuir para a divulgação da obra de Walcott no contexto brasileiro. Entendo ter cumprido com esses objetivos com a tradução da peça, a análise crítica baseada em teóricos como Ashcroft, Brathwaite e Glissant e o preenchimento de uma lacuna nos estudos walcottianos no Brasil, já que esta é a primeira tradução de uma peça teatral do autor no País.

Para a elaboração da minha tradução, considerei os fatores contextuais que moldaram a visão de Derek Walcott sobre a história do Caribe e a identidade cultural regional, interpretando *Ti-Jean...* como um movimento de Walcott para romper com os paradigmas coloniais, desafiar identidades impostas, promover a realidade plural do Caribe e, dessa forma, propiciar uma compreensão diferenciada do passado da região, vislumbrando um futuro em que o legado cultural fosse simbolicamente sustentado por diversas vozes. Assim, evidencia-se a riqueza do patrimônio cultural diversificado que o Caribe oferece.

Portanto, minha tradução de *Ti-Jean and His Brothers* propôs-se a representar um engajamento das tensões identitário-culturais, linguísticas e históricas que caracterizam o Caribe, ao analisar os legados coloniais, refletindo sobre a complexa relação entre opressão histórica, silenciamento linguístico-cultural e resistência simbólica.

Nesse sentido, a tradução apresentada nesta tese se inscreve em um ato criativo, que rearticula um movimento de reinterpretação crítica, moldando ressonâncias no português do Brasil. Para isso, apoiei-me em conceitos da teoria pós-colonial selecionados e nos aportes teóricos dos estudos da tradução, em especial nas contribuições de pensadores como Édouard Glissant, Walter Mignolo, Gayatri Spivak, Marcos Siscar, Cristina C. Rodrigues e Mauricio M. Cardozo, entendendo e pensando a tradução como uma atividade crítica e, portanto, ao confrontar-me com a opacidade e a intraduzibilidade, concentrei-me em sua releitura e ressignificação.

Nesse contexto, entendi meu projeto tradutório como um espaço de escuta e negociação intercultural, no qual os significados entravam em diálogo. Meu objetivo foi, por

consequente, propor uma releitura crítica, que oferecesse ao leitor brasileiro a possibilidade de engajar-se no mundo estético de Derek Walcott. Insisto, assim, em reafirmar que a presente tradução não foi pensada como um ponto final, mas sim como um caminho de ressignificação para imaginar mundos em que os enquadramentos coloniais, pós-coloniais e neocoloniais de compreensão sobre a linguagem e a cultura possam ser revistos a partir das margens, amplificando vozes historicamente silenciadas e culturas tradicionalmente apagadas.

Compreendo, no entanto, que restam aspectos a serem desenvolvidos em pesquisas futuras, como a análise de outras obras dramáticas de Walcott, a produção de investigação mais aprofundada sobre as relações entre a dramaturgia caribenha e a brasileira, especialmente no que tange às estratégias de decolonização cultural, e o desenvolvimento de estudos comparativos de traduções em outros idiomas. Acredito que esses desdobramentos poderão ampliar o entendimento da contribuição de Walcott para os estudos pós-coloniais e a tradução literária, propiciando leituras alternativas para construções criativas e novos caminhos para a recriação de uma tradição que abarque os matizes periféricos.

REFERÊNCIAS

AKAI, J. Creole... English: West Indian Writing as Translation. **TTR: Traduction, terminologie, rédaction**, Québec, v. 10, n. 1, p. 165-195, 1997. Disponível em: <http://doi.org/10.7202/037283ar>. Acesso em: 12 maio 2023.

AMARAL, H. P. **Ilhas em arquipélago**: uma poética da Relação tradutória em Édouard Glissant. Versão original. 2024. 322f. Tese (Doutorado em Letras Estrangeiras e Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2024.

ANDRADE, J. D. **Cultura Crioula e Lanc-Patuá no Norte do Brasil**. São Paulo: Ed. Escola de Folclore, 1984.

ANOBY, S. **A Report on the Creoles of Amapá**. Dallas: SIL International, 2007. Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.486.9617&rep=rep1&type=pdf>. Acesso em: 5 nov. 2022.

ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. **The Empire Writes Back: Theory and Practice of Post-colonial Literatures**. 2.ed. New York: Routledge, 2002.

ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. **Postcolonial Studies: The Key Concepts**. 3.ed. Abingdon: Routledge, 2003.

ASHCROFT, B.; MENDIS, R.; McGONEGAL, J.; MUKHERJEE, A. (eds.). **Literature for Our Times**. Leiden, The Netherlands: Brill, 2012. Disponível em: <http://doi.org/10.1163/9789401207393>. Acesso em: 4 set. 2024.

BAER, W. (ed.). **Conversations with Derek Walcott**. Mississippi: University Press of Mississippi, 1996.

BAUGH, E. **Derek Walcott**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

BAUGH, E. Caribbean Theater: A Post-colonial Story. **Senshu University Institute of Humanities Monthly Bulletin**, [S.l.], v. 274, p. 3-14, 2015.

BERND, Z. (org.). **Dicionário das mobilidades culturais**: percursos americanos. Porto Alegre: Literalis, 2010.

BHABHA, H. K. **The Location of Culture**. New York: Routledge, 1994.

BLACK ATLANTIC PROJECT. **Anansi Trickster Stories**. Google Sites, [s.d.]. Disponível em: <https://sites.google.com/view/blackatlanticproject/anansi-trickster-stories>. Acesso em: 25 abril 2025.

BLOOM, H. **Derek Walcott**. Broomall (PA): Chelsea House Publishers, 2003.

BONNICI, T. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. **Mimesis**, Bauru, v. 19, n. 1, p. 7-23, 1998.

BONNICI, T. **Conceitos-chave da teoria pós-colonial**. Maringá: Eduem, 2005a.

BONNICI, T. Avanços e ambiguidades do pós-colonialismo no limiar do século 21. **Légua & Meia**: Revista de Literatura e Diversidade Cultural, v. 4, n. 3, p. 186-202, 2005b. Disponível em: <http://periodicos.uefs.br/index.php/leguaEmeia/article/view/1983/1359>. Acesso em: 28 fev. 2024.

BONNICI, T. (org.). **Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais**. Maringá: Eduem, 2009a.

BONNICI, T. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências. Maringá: Eduem, 2009b. p. 257-285.

BONNICI, T. **O pós-colonialismo e a literatura**: estratégias de leitura. Maringá: Eduem, 2012.

BRATHWAITE, E. **Contradictory Omens**: Cultural Diversity and Integration in the Caribbean. Mona: Savacou Publications, 1974.

BRATHWAITE, E. **History of the Voice**: The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry. Londres: New Beacon Books, 1984.

BRATHWAITE, E. K. World Order Models – a Caribbean Perspective. **Caribbean Quarterly**, Abingdon-on-Thames (UK), v. 31, n. 1, p. 53-63, 1985. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40653619>. Acesso em: 9 fev. 2023.

BRESLIN, P.; HAMNER, R. (eds.). Derek Walcott. **Callaloo**: A Journal of African Diaspora Arts and Letters, Baltimore, v. 28, n. 1, 2005.

BRESLIN, P. **Nobody's Nation**: Reading Derek Walcott. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

BROWN, S. (ed.). **The Art of Derek Walcott**. Bridgend: Seren Books, 1991.

BURNETT, P. Hegemony or Pluralism? The Literary Prize and the Post-Colonial Project in the Caribbean. **Commonwealth Essays and Studies**, Paris, v. 16, n. 1, p. 1-2, 1993.

BURNETT, P. The Theatre of Our Lives: Founding an Epic Drama. In: BLOOM, H. **Derek Walcott**. Broomall (PA): Chelsea House Publishers, 2003. p. 149-173.

CANDAU, J. **Memória e identidade**. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

CARDOZO, M. M. O significado da diferença: a dimensão crítica da noção do projeto de tradução literária. **Tradução e comunicação**: revista brasileira de tradutores, n. 18, p. 101-117, 2009.

CARDOZO, M. M. Tradução como transformação: liminaridade, condicionalidade e crítica da relação tradutória. **Revista Letras**, Curitiba, n. 85, p. 181-201, 2012.

CARDOZO, M. M. Escuta e responsabilidade na relação com o outro em tradução. **Outra travessia**, Florianópolis, v. 15, p. 13-36, 2013a.

CARDOZO, M. M. Ler o poema em tradução: relação, continuidade e descontinuidade na tradução. In: BECKER, P.; BARBOSA, M. H. S. (org.). **A poesia que se escreve, a poesia que se lê**. 1.ed. Passo Fundo: Editora Universidade de Passo Fundo, 2013b. v. 1, p. 77-93.

CARDOZO, M. M. Tradução como prática e crítica de uma razão relacional. **Cadernos de tradução**, v. X, p. 235-250, 2014.

CARDOZO, M. M.; VERAS, V. Tempo e tradução: apresentação. **Revista Letras**, Curitiba, n. 95, p. 3-8, 2017.

CARVALHO, C. F. de. *Almost the same but not white*: mito grego e dramaturgia de autoria negra em obras pós-coloniais em língua inglesa no Caribe e na África. 2024. 237f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, 2024.

CÉSAIRE, A. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

CLARKE, R. L. W. Further Thoughts on a Caribbean Sublime: Walcott's Musings on History. **Shibboleths: A Journal of Comparative Theory**, v. 3, n. 1, p. 21-33, 2008-2009. Disponível em: <http://www.shibboleths.net/3/1/Clarke,Richard.pdf>. Acesso em: 27 maio 2020.

CRUZ, D. T. **Literatura (pós-colonial) caribenha de língua inglesa**. Salvador: Edufba, 2016.

DAVIDSON, B. **The Black Man's Burden**: Africa and the Curse of the Nation-State. New York: Three Rivers Press, 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1, p. 94. (Coleção TRANS).

DOUILLET, C. The Quest for Caribbean Identities: Postcolonial Conflicts and Cross-Cultural Fertilization in Derek Walcott's Poetry. **AmeriQuests**, v. 7, n. 1, p. 1-12, 2 Feb. 2010. Disponível em: <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/ameriquests/article/view/169>. Acesso em: 20 maio 2023.

DOYLE, D. H.; PAMPLONA, M. A. (eds.). **Nationalism in the New World**. Athens (EUA): University of Georgia Press, 2006.

ENWEZOR, O. **Créolité and Creolization**: Documenta 11, Platform 3. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003. Disponível em: http://www.documenta-platform6.de/wp-content/uploads/enwezor_platform3_cre%CC%81olite%CC%81-and-creolization-.pdf. Acesso em: 21 jul. 2025.

GIL, S. **Communication Images in Derek Walcott's Poetry**. Delaware: Vernon Press, 2016.

GILBERT, H.; TOMPKINS, J. **Post-colonial Drama**: Theory, Practice, Politics. Routledge, 1996.

GILROY, P. **O Atlântico negro**. Tradução de Cid Knipel Moreira. 2.ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos/ Universidade Cândido Mendes, 2012.

GLISSANT, E. Free and Forced Poetiques. **Alcheringa**: Ethnopoetics, v. 2, n. 2, 1976. Disponível em: http://media.sas.upenn.edu/jacket2/pdf/reissues/alcheringa/Alcheringa_New-2-2_1976.pdf. Acesso em: 27 ago. 2024.

GLISSANT, E. **Caribbean Discourse**: Selected Essays. Trad. J. Michael Dash. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1989.

GLISSANT, E. **Poetics of Relation**. Trad. Betsy Wing. Ann Arbor (MI): University of Michigan Press, 1997. p. 189-194. Disponível em: https://monoskop.org/images/2/23/Glissant_Edouard_Poetics_of_Relation.pdf. Acesso em: 22 abr. 2020.

GLISSANT, E. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GLISSANT, E. Negociando identidades caribeñas. **Crítica y emancipación**: revista latinoamericana de Ciencias Sociales, año V, n. 10, p. 113-132, 2014. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ojs/index.php/critica/article/view/51>. Acesso em: 27 maio 2020.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006

HAMNER, R. (ed.). **Critical Perspective on Derek Walcott**. Boulder, Colorado: Three Continents Press Inc., 1997.

HEANEY, S. The Murmur of Malvern. In: BLOOM, Harold (Ed.). **Bloom's Modern Critical Views: Derek Walcott**. Broomall, PA: Chelsea House Publishers, 2003. p. 5-10.

HIRSCH, E. Derek Walcott: Either Nobody—or a Nation. **The Georgia Review**, Athens, v. 49, n. 1, p. 307-313, 1995. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41401643>. Acesso em: 7 dez. 2022.

IMAGEKOHLEN. “Envoi” by Octavio Paz. **LiveJournal**, 15 dez. 2016. Disponível em: <http://kohlen.livejournal.com/85248.html>. Acesso em: 25 nov. 2023.

ISMOND, P. **Abandoning Dead Metaphors**: The Caribbean Phase of Derek Walcott's Poetry. Barbados, Jamaica, Trinidad and Tobago: University of the West Indies Press, 2001.

JASINSKI, I. Redes das literaturas de fronteiras como existência e pluralidade. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 62, 2021. Disponível em: <http://doi.org/10.1590/2316-4018625>. Acesso em: 20 jul. 2025.

KING, B. **Derek Walcott and West Indian Drama**: Not Only a Playwright but a Company, the Trinidad Theatre Workshop 1959-1993. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University, 1995.

KING, B. **Derek Walcott**: A Caribbean Life. Oxford: Oxford University Press, 2000.

KING, B. Contextualizing Walcott. **Commonwealth Essays and Studies**, Paris, v. 28, n. 2, p. 7-11, 2006. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ces/10159>. Acesso em: 1 dez. 2022.

LAPLANTINE, F.; NOUSS, A. **A mestiçagem**. Tradução de Ana Cristina Leonar. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

LETRAS.MUS.BR. **Significado da música “Temas infantis”**. Disponível em: <http://www.lettras.mus.br/temas-infantias/1839414/significado.html>. Acesso em: 28 mar. 2024.

MCDONALD, A. C. Ti Jean and His Brothers: an allegory on the story of the Caribbean. **Stabroek News**, Georgetown, 27 jun. 2021. Disponível em: <http://www.stabroeknews.com/2021/06/27/sunday/arts-on-sunday/ti-jean-and-his-brothers-an-allegory-on-the-story-of-the-caribbean>. Acesso em: 20 out. 2023.

MAROTTA, P. V. C. de. **Relendo as heranças identitárias em uma tradução: Omeros**, de Derek Walcott. 2020. 108f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

MIGNOLO, W. D. “La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales”. **Revista chilena de literatura**, n. 47, p. 91-114, 1995. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40356821>. Acesso em: 17 jul. 2025.

MIGNOLO, W. Rethinking the Colonial Model. In: HUTCEHON, L.; VALDÉS, M. J. (eds.). **Rethinking Literary History: A Dialogue on the Theory**. New York: Oxford University Press, 2002. p. 155-193.

MIGNOLO, W. D. Desafios decoloniais hoje. **Revista epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu, n. 1, v. 1, p. 12-32, 2017.

MORAES, M. J. **Língua contra língua**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

NOBEL PRIZE. **The Nobel Prize in Literature 1992 – Press Release**. Estocolmo: Nobel Prize, 1992. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1992/press-release/>. Acesso em: 16 fev. 2020.

NODARI, J. I. **Ni Mebwaga Chumvi Nyingi: o projeto político e linguístico (neo)(pós)(de)colonial de Ngũgĩ wa Thiong’o em tradução**. 2020. 545f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

OLIVEIRA, C. A. C. de. **A poética arquipelágica, submarina e subterrânea: os imaginários (de)coloniais em Édouard Glissant e Derek Walcott**. 2021. 176f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2021.

ORTIZ, F. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, histórico y sociales, su etnografía y su transculturación). Madrid: Cátedra, 2002.

PINTO, S. R.; BERNARDES, A. Identidades Caribenhas: criouliização em Édouard Glissant. **Revista sociedade e Estado**, Brasília, v. 34, n. 3, p. 637-660, 2019. Disponível em: <http://www.scielo.br/j/se/a/FBV3bjZTzFXJ4JvLdp3RGCC/>. Acesso em: 17 jul. 2025.

PIZARRO, A. El sur y los trópicos: ensayos de cultura latinoamericana. **Cuadernos de América sin nombre**, Murcia, n. 10, 2004.

RAMAZANI, J. The Wound of Postcolonial History: Derek Walcott's Omeros. In: BLOOM, Harold (Ed.). **Bloom's Modern Critical Views: Derek Walcott**. Broomall, PA: Chelsea House Publishers, 2003. p. 175-204.

REBÓN, M. Prólogo a la presente edición. In: GLISSANT, E. **Poética de la relación**. Bernal (Argentina): Editorial Universidad Nacional de Quilmes, 2017. p. 9-31.

RENAUX, S. Uma voz do Caribe: a poesia “crioula” de Derek Walcott. **Estudos anglo-americanos**, São José do Rio Preto (SP), n. 16, p. 119-126, 1992.

RODA VIVA. Grada Kilomba. São Paulo: TV Cultura, 13 maio 2024. 1 vídeo (1h36min06s). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=up-F2Pzf0LY>. Acesso em: 22 ago. 2024.

RODRIGUES, C. C. Tradução: a questão da equivalência. **ALFA: revista de Linguística**, São Paulo, v. 44, p. 89-98, 2000. Edição especial: “Tradução, desconstrução e pós modernidade”. Disponível em: <http://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4281>. Acesso em: 27 maio 2020.

SAID, E. **Orientalismo**: o Oriente como invenção. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAID, E. W. **Cultura e imperialismo**. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SARKAR, N. **Theatre as Alter/“Native” in Derek Walcott**. Wilmington: Vernon Press, 2023. (Series in Literary Studies).

SISCAR, M. Jacques Derrida, o intraduzível. **ALFA: revista de Linguística**, São Paulo, n. 44, p. 59-69, 2000.

SISCAR, M.; MORAES, M. J.; CARDOZO, M. M. **Vida poesia tradução**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.

SPIVAK, G. C. **A Critique of Postcolonial Reason**: Toward a History of the Vanishing Present. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.

ST. LUCIA Simply Beautiful. Disponível em: <http://www.geographia.com/st-lucia/index.html#tourist>. Acesso em: 24 maio 2020.

THE COMMONWEALTH SECRETARIAT. Geneva. Disponível em: <http://thecommonwealth.org/our-member-countries/saint-lucia/history>. Acesso em: 15 out. 2019.

TIFFIN, C.; LAWSON, A. (ed.). **De-Scribing Empire**: Post-colonialism and Textuality. London: Routledge, 1994.

VENDLER, H. Poet of Two Worlds. **The New York Review**, March 4 1982. Disponível em: http://www.nybooks.com/articles/1982/03/04/poet-of-two-worlds/?lp_txn_id=1632382. Acesso em: 23 jul. 2025.

WALCOTT, D. Ti-Jean and His Brothers. *In*: WALCOTT, D. **Dream of the Monkey Mountain and Other Plays**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1970. p. 81-166.

WALCOTT, D. The Caribbean: Culture or Mimicry? **Journal of Interamerican Studies and World Affairs**, v. 16, n. 1, p. 3-13, Feb. 1974. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/174997>. Acesso em: 25 out. 2023.

WALCOTT, D. **Nobel Lecture**. Nobel Prize, 1992. Disponível em: <http://www.nobelprize.org/prizes/literature/1992/walcott/lecture/>. Acesso em: 31 jul. 2020.

WALCOTT, D. **Ti-Jean e i suoi fratelli - Sogno sul Monte della Scimmia**. Traduzione di Annuska Palme Sanavio e Fernanda Steele. Milano: Adelphi, 1993.

WALCOTT, D. **Omeros**. Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

WALCOTT, D. **Ti Jean et ses frères**. Traduction de Paol Keineg. Paris: Editions Circé, 1997.

WALCOTT, D. **What the Twilight Says: Essays**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998. E-book.

WALCOTT, D. **White Egrets**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2010.

YOUNG, R. J. C. **White Mythologies: Writing History and the West**. 2.ed. London: Routledge, 2004.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALLEN-PAISANT, J. **Body and Gesture in Derek Walcott's Theatre**. Leed: University of Leeds, 2021. Disponível em: <http://www.cambridge.org/core/terms>. Acesso em: 30 out. 2022.

ARAYA, K. Anancy Stories Beyond the Moralistic Approach of the Western Philosophy of Being. **Boletín de Literatura Oral**, Jaén (Espanha), n. 4, p. 43-52, 2014.

BAILACH, T. **West Indian Theatre: Derek Walcott and the Infinite Rehearsal**. Thesis (PhD) – University of Warwick, Centre for Translation and Comparative Cultural Studies, 2005.

BALUTANSKY, K. M.; SOURIEAU, M.-A. (eds.). **Caribbean Creolization: Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature, and Identity**. Gainesville, FL: University Press of Florida; and Barbados: Press University of the West Indies, 1998. p. 53-61.

BENÍTEZ-ROJO, A. Three Words Toward Creolization. In: BERND, Z. (org.). **Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos**. Porto Alegre: Literalis, 2010.

BIRAT, K. Hearing Voices in George Lamming's: The Pleasures of Exile and Sam Selvon's The Lonely Londoners. **Commonwealth Essays and Studies**, v. 32, n. 1, 2009. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ces/8570>. Acesso em: 23 jan. 2023.

BREINER, L. A. Creole Language in the Poetry of Derek Walcott. **Callaloo: A Journal of African Diaspora Arts and Letters**, Baltimore, v. 28, n. 1, p. 29-41, 2005.

CAISSO, C. El Caribe como espejo y descentramiento en la poética de Derek Walcott. **Revista ístmica**, Costa Rica, n. 23, p. 119-134, 2019.

CAISSO, C. Indigenización en el teatro de Derek Walcott. **Amerika [online]**, v. 13, 2015. Disponível em: <http://journals.openedition.org/amerika/6662>. Acesso em: 29 nov. 2022.

CAISSO, C. La querella por la memoria en Édouard Glissant y Derek Walcott. **Poligramas**, v. 37, 2019. Disponível em: <http://doi.org/10.25100/poligramas.v0i37.7493>. Acesso em: 28 nov. 2022.

CAISSO, C. Viajeros en el Caribe de Derek Walcott. **Meridional: revista chilena de estudios latinoamericanos**, Santiago, n. 4, p. 173-197, 2015.

CAPUCCI, M. A. S. Contribuições de Derek Walcott e Édouard Glissant para a narrativa histórica contemporânea desde o Caribe. **Revista eletrônica da ANPHLAC**, [S. l.], n. 17, p. 214-234, 2015. Disponível em: <http://revista.anphlac.org.br/anphlac/article/view/2175>. Acesso em: 4 maio 2023.

COLLINS, M. Writing and Creole Language Politics: Voice and Story. In: BALUTANSKY, K. M.; SOURIEAU M. A. (eds.). **Caribbean Creolization: Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature, and Identity**. Gainesville, FL: University Press of Florida; Barbados: Press University of the West Indies, 1998. p. 89-95.

COMITINI, C. **Amílcar Cabral: a arma da teoria**. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

CONDÉ, M. Créolité Without Creole Language? In: BALUTANSKY, K. M.; SOURIEAU M. A. (eds.). **Caribbean Creolization: Reflections on the Cultural Dynamics of Language,**

Literature, and Identity. Gainesville, FL: University Press of Florida; and Barbados: Press University of the West Indies, 1998. p. 101-109.

CROW, B. **An Introduction to Post-colonial Theatre**. New York: Cambridge University Press, 1996. p. 18-40.

DORFMAN, A.; MATELLART, A. **Para leer el Pato Donald**: comunicación de masa y colonialismo. Buenos Aires: XXI Editores Argentina, 2015.

DOUILLET, C. M. The Quest for Caribbean Identities: Postcolonial Conflicts and Cross-Cultural Fertilization in Derek Walcott's Poetry. **AmeriQuests**, v. 7, n. 1, p. 1-12, 2010. Disponível em: <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/ameriquests/article/view/169>. Acesso em: 18 jul. 2025.

FRANK, D. (ed.). **Kwéyól Dictionary**. Castries: Ministry of Education of Saint Lucia, 2001.

GARCÍA CANCLINI, N. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. México, DF: Grijalbo, 1990.

GARCÍA, F. V. (coord.). **Antología del pensamiento crítico caribeño contemporáneo** [West Indies, Antillas Francesas y Antillas Holandesas]. Buenos Aires: CLACSO, 2017.

HALL, S. Creolité and the Process of Creolization. In: RODRÍGUEZ, E. G.; TATE, S. A. (eds.). **Creolizing Europe**: Legacies and Transformations. Liverpool: Liverpool University Press, 2015. p. 12-25. Disponível em: <http://doi.org/10.2307/j.ctt1gn6d5h.6>. Acesso em: 26 jan. 2023.

HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HANDLEY, G. B. A Postcolonial Sense of Place and the Work of Derek Walcott. **Interdisciplinary Studies in Literature and Environment**, Oxford, v. 7, n. 2. p. 1-23, 2000. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44085756>. Acesso em: 23 jan. 2023.

HARRIS, W. Creoleness: The Crossroads of a Civilization? In: BALUTANSKY, K. M.; SOURIEAU, M. A. (eds.). **Caribbean Creolization**: Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature, and Identity. Gainesville, FL: University Press of Florida; and Barbados: Press University of the West Indies, 1998. p. 23-35.

HASSAN, N. S. M. **Cultural Politics in Derek Walcott's Prose and Poetry**: A Postcolonial Reading of Selected Works. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2021.

HIRSCHMAN, A. **A retórica da intransigência**: perversidade, futilidade, ameaça. Tradução de Tomás Rosa Bueno. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAGAPA, J. Swearing At - Not By - History: Obscenity, "Picong" and Irony in Derek Walcott's Poetry. **College Literature**, v. 35, n. 2, p. 104-125, 2008. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25115495>. Acesso em: 26 ago. 2021.

LOICHOT, V. Renaming the Name: Glissant and Walcott's Reconstruction of the Caribbean Self. **Journal of Caribbean Literatures**, Cedar Falls (USA), v. 3, n. 2, p. 1-12, 2002. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40986126>. Acesso em: 6 dez. 2022.

LUDMER, J. **Aquí América Latina**: una especulación. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

MAGLIA, G. Paisaje, identidad y nación en el Caribe poscolonial: Édouard Glissant y Derek Walcott. **La Palabra**, n. 31, p. 89-99, 2017. Disponível em: http://revistas.uptc.edu.co/index.php/la_palabra/article/view/7283. Acesso em: 3 dez. 2022.

MCKINSEY, M. Missing Sounds and Mutable Meanings: Names in Derek Walcott's "Omeros". **Callaloo: A Journal of African Diaspora Arts and Letters**, Baltimore, v. 31, n. 3, p. 891-902, 2008. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27654929>. Acesso em: 21 jul. 2025.

MCLEOD, J. **The Routledge Companion to Postcolonial Studies**. London: Routledge, 2007.

MCWATT, M. A. Derek Walcott: An Island Poet and His Sea. **Third World Quarterly**, v. 10, n. 4, p. 1607-1615, 1998. Disponível em: <http://jstor.org/stable/3992504>. Acesso em: 5 dez. 2022.

MORAÑA, M. (ed.). **Ángel Rama y los estudios latinoamericanos**. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 1997. (Série Críticas).

PEPÍN, E.; CONFIANT, R. The Stakes of Créolité. In: BALUTANSKY, K. M.; SOURIEAU M. A. (eds.). **Caribbean Creolization: Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature, and Identity**. Gainesville, FL: University Press of Florida; and Barbados: Press University of the West Indies, 1998. p. 96-100.

PETRY, S.; CARDOZO, M. M. Antoine Berman: para além do albergue do longínquo. **Tradução em revista**, Rio de Janeiro, n. 30, 2021. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/52942/52942.PDF>. Acesso em: 21 jul. 2025.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. p. 117-142. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 20 jan. 25.

RAMAZANI, J. Code-Switching, Code-Stitching: A Macaronic Poetics? **Dibur literary Journal**, Stanford, n. 1, p. 29-41, 2015. Disponível em: http://shc.stanford.edu/sites/default/files/2015-09/Dibur-v01i01-Ramazani_0.pdf. Acesso em: 23 jul. 2025.

SCHWARZ, H.; RAY, S. (eds.). **A Companion to Postcolonial Studies**. Malden: Blackwell Publishing, 2005.

SOURIEAU, M. A. (ed.). **Caribbean Creolization: Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature, and Identity**. Gainesville, FL: University Press of Florida; and Barbados: Press University of the West Indies, 1998. p. 53-61.

ST-PIERRE, P.; KAR, P. C. (eds.). **In Translation: Reflections, Refractions, Transformations**. Philadelphia: John Benjamins North America Publishing Co., 2007. v. 17.

SYNGE, J. M. **Poetry Foundation**, s.d. Disponível em: <http://www.poetryfoundation.org/poets/j-m-synge>. Acesso em: 19 out. 2022.

VENUTI, L. (ed.). **The Translation Studies Reader**. London/New York: 2000.

WILSON-TAGOE, N. **Historical Thought and Literary Representation in West Indian Literature**. Gainesville: University Press of Florida, 1998.

ANEXO I – CRONOLOGIA DA VIDA E DA OBRA

1930: Nasce Derek Alton Walcott, no dia 23 de junho, em Castries, Santa Lúcia (Índias Ocidentais Britânicas). Filho de Warwick Walcott e Alix Walcott.

1931: Falece seu pai, Warick Walcott.

1941: Walcott inicia seus estudos no St. Mary's College, em Santa Lúcia.

1944: Publica seu primeiro poema, "1944", no jornal local *The Voice of St. Lucia*.

1948: Publica (financiado por meios próprios) *Twenty-Five Poems*.

1949: Publica (financiado por meios próprios) *Epitah for the Young*.

1950: Funda a St. Lucia Arts Guild (com seu irmão gêmeo, Roderick) e encena *Henri Christophe*, sua primeira peça. Entra na Universidade (University College of the West Indies) em Mona, Jamaica.

1951: Publica *Poems*.

1952: Encena *Harry Dernier: A Play for Radio Production*.

1953: Forma-se na universidade.

1954: Casa-se com Faye A. Moyston, leciona no St. Mary's College e estreia sua peça *The Sea Dauphin* em Port-of-Spain.

1955: Leciona no Jamaica College, Kingston, Jamaica.

1957: Vence o prêmio Drama Festival com a peça *Drums and Colors*. Visita os EUA pela primeira vez e escreve, como articulista, para o *Public Opinion*, na Jamaica.

1958: Recebe uma bolsa do Rockefeller Foundation para estudar teatro nos EUA, escreve *Ti-Jean and His brothers*, e estreia *Drums and Colours* na inauguração da Federação das Índias Ocidentais.

1959: Funda (com seu irmão gêmeo, Roderick) o Little Carib Theatre Workshop, depois conhecido como Trinidad Theatre Workshop, e estreia *Malcochon*, em Castries.

1960: Torna-se articulista do jornal *Trinidad Guardian*, em Port-of-Spain.

1961: Recebe o prêmio Guinness pelo poema "A Sea-Chantey"

1962: Publica *In a Green Night: Poems 1948-1960*, ganha financiamento da Ingram Merrill Foundation e se casa com Margaret Maillard.

1964: Publica *Selected Poems*.

1965: Publica *The Castaway and Other Poems*.

1966: Funda o Basement Theatre em Port-of-Spain, torna-se "Fellow" da Royal Society of Literature e recebe o prêmio da Royal Society of Literature por *The Castaway*. Falece Harold Simmons, seu mentor e amigo.

- 1967: Estreia de *Dream on Monkey Mountain* em Toronto, Canadá.
- 1970: Publica *The Gulf and Other Poems* e também *Dream on a Monkey Mountain and Other Plays*, e recebe o Prêmio Cholmondeley por *The Gulf*.
- 1971: Ganha o Prêmio Obie de melhor peça Off-Broadway, por *Dream on Monkey Mountain*.
- 1973: Publica *Another Life* e recebe o título de *doutor honoris causa* pela University of the West Indies.
- 1974: Recebe o Prêmio Jock Campbell New Statesman por *Another Life*.
- 1976: Publica *Sea Grapes* e renuncia à direção do Trinidad Theatre Workshop.
- 1978: Publica *The Joker of Seville and O Babylon!: Two Plays*.
- 1979: Publica *The Star-Apple Kingdom* e é eleito para a American Academy and Institute of Fine Arts.
- 1980: Publica *Remembrance and Pantomime*.
- 1981: Leciona nas universidades de Columbia e Boston, como professor visitante, e ganha financiamento da John D. and Catherine MacArthur Foundation.
- 1982: Publica *The Fortunate Traveller*, casa-se com Norline Metivier e leciona na Universidade de Harvard como professor visitante.
- 1984: Publica *Midsummer*.
- 1985: Retorna à Universidade de Boston, como professor visitante.
- 1986: Publica *Collected Poems 1948-1984* e *Three Plays*, recebe a medalha de ouro Musgrave do Institute of Jamaica e é designado Professor de Inglês (Escrita Criativa) na Universidade de Boston.
- 1988: Publica *The Arkansas Testament* e recebe a Queen's Gold Medal para poesia.
- 1989: Publica *Omeros*.
- 1990: Falece Alix Walcott, sua mãe.
- 1991: Recebe a medalha do CARICOM (Caribbean Community) e o Prêmio W. H. Smith por *Omeros*.
- 1992: Recebe o Prêmio Nobel de Literatura e publica *Poems: 1965-1980*.
- 1993: Publica *The Odissey: A Stage Version*.
- 1997: Publica *The Bounty*.
- 1998: Publica *What the Twilight Says: Essays* e recebe o título de *doutor honoris causa* pela Universidade de Warwick.
- 2000: Publica *Tieopolo's Round*. Falece Roderick, seu irmão gêmeo.
- 2002: Publica *The Haitian Trylogy, Walker* e *The Ghost Dance*.
- 2004: Publica *The Prodigal*.

- 2010: Publica *White Egrets* e *Marie LaVeau and Steel: Plays*.
 2012: Publica *Moonchild: A Play*.
 2013: Publica *The Journeyman Years: Occasional Prose 1957-1974*.
 2014: Publica *The Poetry of Derek Walcott 1948-2013* e *O Starry Starry Night*.
 2016: Publica *Morning, Paramin*.
 2017: Falece no dia 17 de março, em Santa Lúcia.

CRONOLOGIA DE SUAS OBRAS DE TEATRO

- 1950: *Henri Christophe: A Chronicle in Seven Scenes*
 1952: *Harry Dernier: A Play for Radio Production*
 1953: *Wine of the Country*
 1954: *The Sea at Dauphin: A Play in One Act*
 1957: *Ione*
 1958: *Drums and Colours: An Epic Drama*
 1958: *Ti-Jean and His Brothers*
 1966: *Malcochon: Or, Six in the Rain*
 1967: *Dream on Monkey Mountain*
 1970: *In a Fine Castle*
 1974: *The Joker of Seville*
 1974: *The Charlatan*
 1976: *O Babylon!*
 1977: *Remembrance*
 1978: *Pantomime*
 1980: *The Joker of Seville and O Babylon!: Two Plays*
 1982: *The Isle Is Full of Noises*
 1984: *The Haitian Earth*
 1986: *Three Plays: The Last Carnival, Beef, No Chicken, and A Branch of the Blue Nile*
 1991: *Steel*
 1993: *Odyssey: A Stage Version*
 1997: *The Capeman (book and lyrics, both in collaboration with Paul Simon)*
 2002: *Walker and The Ghost Dance*
 2011: *Moon-Child*
 2014: *O Starry Starry Night*

ANEXO II - ENTREVISTA COM MATTEO CAMPAGNOLI

Written Interview

1. Encountering the Original

How did you first approach Walcott's work? What aspects of Walcott's language, themes, and cultural references struck you as particularly significant for your translation?

I first came across Derek's poetry in the early nineties, thanks to my professor of American Literature. It was love at first line. The poem was *Another Life*. I quickly bought his *Collected Poems 1948–1984*, and after that, all his available books. At some point, I started translating a few poems — not with any clear purpose, simply because I felt compelled to. The same thing happened with his friend Joseph Brodsky, whom I discovered around the same time. What struck me about both of them was how they managed to be at once timeless and contemporary, local and universal, intimate and authoritative, learned and accessible. And they could bring literally anything into their poetry — it was incredibly exciting stuff. I felt they were not “merely” writing poems but that poetry was speaking through them. Then, one summer, Derek came to Milan under the auspices of my former university. He gave a reading and led a workshop, which I was lucky enough to attend. We were told to bring our poems translated into English. He read a few of mine — the only ones I had, actually — liked what he read, and — surprisingly — invited me to audit his class at NYU that fall. We ended up seeing each other fairly often in New York, and our friendship deepened quickly. A few years later, when he had the opportunity to stage *The Odyssey: A Stage Version* in Siracusa, Sicily, he asked me to translate it. That was my first job as a translator.

2. Linguistic Layers

Some of Walcott's work incorporate a multilingual dialogue: the so-called Standard English, a local variation of English, and French Patois. How did you navigate these layers to maintain their distinctiveness and cultural resonance?

As we know, the specific features of any dialect get lost in translation. And of course, that's a big loss. What you can do, I think, is play with the different registers of your own language: high, low, and everything in between. So when I'm dealing with dialects, I try to keep things as colloquial as possible—but I'm also careful not to slip into one of my own regional variants of the language, which would attract attention to it and sound out of place. I think that's really the only way you can create some kind of contrast with what, in the text, is “Standard English”

— which you’d then translate using a more controlled diction. And I’m putting “Standard English” in quotes because in Walcott, as in every great writer, there’s always a personal inflection to the language — a sort of private dialect, you might say — expressed through tone and rhythm, as well as through some lexical and syntactic choices. Derek puts it beautifully in his Nobel Lecture: “Tonally the individual voice is a dialect; it shapes its own accent, its own vocabulary and melody in defiance of an imperial concept of language, the language of Ozymandias, libraries and dictionaries, law courts and critics, and churches, universities, political dogma, the diction of institutions.”

Now, there can be exceptions to what I said earlier. In Derek’s *Odyssey* there is a scene where Odysseus starts speaking in a Black accent to make the Cyclops laugh, and the Cyclops acknowledges it by asking him: “What accent is that?” So you really have to find a solution. In my version, I had him speak Neapolitan. Antonio Valero, who played Odysseus in Sicily and Merida, is Spanish; he spoke all the three languages we used in the play — Italian, English (both Standard and Caribbean), and Spanish — but it was a bit too much to ask him to do the Neapolitan dialect in a convincing way, so he went for a Cuban accent, which he mastered perfectly. It was very funny. I had opted for Neapolitan because I thought it could work well for the scene and, also, because you could imagine that Odysseus might have picked up some Neapolitan during his travels at sea, having presumably passed from there. So it made sense in terms of the character’s story too, even if it wasn’t strictly necessary.

As for French Patois, when Derek uses it in a poem or play mainly written in English, as it’s usually the case, I don’t translate it, of course. Derek himself always provides the English equivalent, right after it, when the expression needs to be understood.

3. Cultural Nuances

Caribbean storytelling and folklore play a central role in the narrative of many of Walcott’s plays and poems. How did you ensure that these elements were effectively conveyed to your readers?

The language of folklore has its parallels in, I guess, every language, so I tried to bring in elements of it that come naturally in Italian. Of course, there are certain characters who are specific to the Caribbean, but I think Walcott always manages to strike a really good balance: he doesn’t over-explain, which would risk alienating readers who are already familiar with them, but he gives just enough context for someone encountering them for the first time not to get lost.

4. **Balancing Literalness and Creativity**

How did you balance the source material with the creative liberties needed to ensure the work's impact in the target language?

That's always a crucial point — especially with poetry, and Derek's plays *are* poetry. Things get particularly tricky when the original relies heavily on rhyme. *Moon-Child*, unlike *Ti-Jean*, rhymes, and I tried to preserve that as much as I could, which inevitably meant some degree of rewriting. Derek wanted the translation to rhyme, and I wanted it to rhyme, but you're never entirely sure how much you can change in a text without losing something essential. And whenever you do make significant changes to accommodate a rhyme, you can't help but wonder whether the result really holds up to the original. And most of the time, when you're dealing with a poet like Walcott, it doesn't. So I resorted to half-rhymes, assonances, or changed the rhyme scheme, to avoid straying too far. But there were moments when I just had to give up on rhyme altogether, because the price of keeping it was too high. The same goes for the *Odyssey*. And then, with Derek, you've also got the jokes, which might not carry over, and the puns, which almost never do. In those cases, you're forced to come up with something. You can't just let them fall flat.

5. **Musicality and Rhythm**

Walcott's work often incorporates a lyrical and rhythmic quality. How did you approach replicating this musicality in your translation?

I'm glad you're asking about musicality and rhythm, rather than meter, which is the hardest thing. But I think we can't skip over it, because Derek writes in meter, and ideally, you'd want to preserve that. Unfortunately, it's impossible to keep the same meter in a translation from English to Italian. For one thing, the two languages have different prosodies — Italian verse isn't scanned in feet. And Italian words tend to be longer, sometimes much longer, than their English equivalents. Take iambic pentameter, for instance, where you have five beats in a line of ten or eleven syllables. But that same line will usually have many more syllables and probably fewer stresses in Italian. You can try to find a substitute for the meter, but it's really hard to stay true to it as you go on. So, rhythm becomes even more important. What I usually do is try to match the number of stresses while keeping the lines as tight as possible. Rhythm is also essential to make up, somehow, for the loss of rhyme — as Linton Kwesi Johnson says in one of his songs: “Wen yu cyaan fine di rime fi fit di beat.” I also do my best to match Derek's overall musicality, and the sounds and movement within each line, since they are often tightly connected to the meaning.

6. Character Voices

The characters in many of Walcott's work have distinct voices shaped by their cultural and linguistic backgrounds. Which character's voice was the most challenging to translate, and why?

It goes without saying that in theatre the individual voice is one of the key elements of characterisation and needs to be conveyed. Again, it mostly comes down to tone, register, word choice, etc. The cultural background presents its own challenges, but those are there in the original text as well. Many native English speakers, for example, aren't necessarily more familiar with Caribbean history than, say, an Italian or Brazilian audience might be. So, there are layers that might not be immediately clear even to them.

7. Intertextual and Postcolonial Layers

Walcott's work is deeply intertextual, drawing on Caribbean traditions, and global literature. How did you address these layers in your translation, ensuring their accessibility without diluting their complexity?

Well, I think one can't really do much other than insert the references just as Walcott did in his play or poem. Again, some people will recognize them, and some won't — just like when they read him in English. One thing you should never do is think you are the only clever guy in the room who's picking up the nod to Joyce, Homer, or whoever it might be, and assume that, as a translator, it's your job to clarify it for the reader. The same goes for imagery. If there's a complex metaphor, you should leave it as it is. The real problem comes when you don't understand the reference or metaphor yourself, because then you risk screwing it up and make it either abstract or obscure. One thing I would say to someone translating Walcott is that if they don't see clearly what a metaphor is standing for, it means they haven't got it, because Derek is always extremely precise with his images.

8. Translator's Voice

In the process of translation, your voice inevitably becomes part of the text. How conscious were you of your own interpretative choices, and how did you navigate the responsibility of conveying Walcott's voice while bringing in your own?

One's voice is simply there — it's impossible to entirely efface yourself. It will always be *your* translation of so and so. But at the same time, the translation has to be transparent, in a way. It's like looking through a window — your reflection will inevitably show in the glass, but it doesn't obstruct the view. Readers must be able to look through your translation and see the

original poem — which also means to hear the poet's voice. The clearer they can see it, the better. By the way, the same could be said for writing in relation to the experience that generated it. As for interpretation, well, sometimes you have to make choices, as when, for instance, you have a double meaning that cannot be conveyed, because there is no word in your language with the same semantic latitude. Context usually tells you what you should keep and what you should sacrifice, but the loss can be considerable. Generally speaking, the ideal scenario in a translation is when the poet and the translator are, in a sense, kindred spirits — when they share the same view of what poetry is, the same sensitivity, the same feeling for language, the same sense of humor, and so on. Edna St. Vincent Millay had a great simile for that: she said that translation is like blood transfusion — one drop of the wrong blood, and the author is dead.

9. *Moon-Child*

Regarding *Moon-Child* being staged at the American Academy in Rome, how did the performative nature of the text influence your translation choices? Were any adjustments made specifically with the performance in mind?

It was an abridged version of what you'd find in the book. Derek arrived in Rome with the text already adapted for the kind of performance the whole situation called for — basically, with the Gros Jean and Mi-Jean sections left out — and that's what I translated. The performance was part reading, part acting, with Giovanna Bozzolo as the Mother, Dean Atta as the Bolom, Wendell Manwarren as the Planter, and Derek as the narrator (I stood in for him during rehearsals, so he could direct). They performed it in English, while the translation was projected on a screen behind them, accompanied by some drawings that Derek did for the event. Everything went very smoothly. They decided to perform it twice in a row because the space — which wasn't small at all — couldn't accommodate all the people who showed up to see it. As for the translation, I may have simplified or condensed a few things here and there to make it more readable on the screen, since people had to follow the performance and read the lines at the same time — and the text couldn't stay up there for long. But, as far as I remember, I think it's a translation that could probably stand on the page as well. Honestly, I never went back to check it, because I know I'd start working on it again if I did.

10. Collaboration with Walcott

If applicable, could you share any experiences of collaborating with Derek Walcott during the translation or staging process? Did his guidance shape your understanding of the text?

One of the things that struck me about Derek as a director was how he treated his own lines as if someone else had written them. He kept questioning them: Why does he or she say that? Why in that particular way? What is the character thinking? What prompted the reaction? He was constantly re-examining the text, and that allowed me to go deeper into it as well, and to perceive even more nuances. Sometimes it was as simple as how he wanted an actor to deliver a line. Then, I could consult him on broader questions, like rendering dialect through colloquial speech, or on very specific issues, such as having Odysseus speak Neapolitan, or ask him directly whether he liked a line I felt might be straying too far from the original. Not that I did it much, maybe three or four times, and I wouldn't go so far as to say I wouldn't have let those lines stand if I hadn't had the chance to seek his approval, but having him there and being able to ask made things easier, especially for my conscience. And there's the fact that I knew him well, had been in St. Lucia many times, experienced the island's nature, culture, and language firsthand — all of that helped immensely. As did studying with him, of course.

11. Personal Insights

Did working on *Moon-Child* reveal new dimensions of Walcott's artistry or philosophy that you hadn't noticed before? How did this impact your translation process?

What's quite clear in *Moon-Child*, when you compare it to *Ti-Jean*, is a decisive shift toward environmental concerns. *Ti-Jean* dates back to the late Fifties, when the most urgent thing to address was the heritage of colonialism — and that's what Derek did, even if the play transcends those concerns, as all his work does. But later on, it was the developers' greed, the corrupt politicians selling off the island to the highest bidder, and the danger that its natural beauty would be violated and destroyed, beyond remedy. It reminded me of Larkin's "Going, Going," a poem Derek loved deeply.

12. Advice for Future Translators

Reflecting on your experience, what advice would you offer to a translator, like me, who is working on *Ti-Jean and His Brothers* translation? Are there specific challenges or joys you would highlight for someone like me?

Translating a great poet is always a privilege and a joy. Then, of course, you have nightmares, for all the wonderful things you know will inevitably be lost, no matter how hard you try. But those are good nightmares to have.