

## A edição francesa de *Ponciá Vicêncio* e o desafio de traduzir *escrevivências*

### The French edition of *Ponciá Vicêncio* and the challenge of translating *escrevivências*

**Maria Aparecida Silva Ribeiro**

**RESUMO:** O texto propõe uma leitura da tradução para a língua francesa da obra *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, pela Anacaona Editions (2015), pontuando soluções formais apresentadas e sua relação com os temas da *escrevivência* enquanto construção e expressão de subjetividades correspondentes ao recorte interseccional de gênero, classe e etnia. Também relaciona aos efeitos de sentido produzidos um modo de representação de realidades a partir de um ponto de vista pouco prestigiado pela literatura brasileira canônica no seu território de origem. Para tanto, sistematiza tópicos relacionados à classificação de textos enquanto “literatura negra” e “literatura afro-brasileira”, no contexto da organização de antologias, domínio em que os textos de Evaristo foram primeiramente veiculados e, por isso, formataram previamente seus modos de recepção. Em resultado, problematiza tal enquadramento de sua obra, ao mesmo tempo em que se observam, na versão francesa, práticas semânticas e terminológicas interessadas na universalização de sua literatura, por meio da modalização de enunciados, dentre outros procedimentos.

**Palavras-chave:** Literatura afro-brasileira. *Escrevivências*. Tradução. Recepção.

**ABSTRACT:** The text proposes a reading of the translation into French of the work *Ponciá Vicêncio*, by Conceição Evaristo, by Anacaona Editions (2015), highlighting formal solutions presented and their relationship with the themes of writing, as a construction and expression of subjectivities corresponding to an intersectional approach of gender, class and ethnicity. It relates to the effects of meaning produced, a way of representing realities from a point of view that is not very prestigious in canonical Brazilian literature, in its territory of origin. To this end, it systematizes topics related to the classification of texts as “black literature” and “Afro-Brazilian literature”, in the context of organizing anthologies, the domain in which Evaristo's texts were first published and which, therefore, previously formatted their modes. reception. As a result, it problematizes this framing of his work, at the same time that, in the French version, semantic and terminological practices interested in the universalization of his literature are observed, through the modalization of statements, among other procedures.

**Keywords:** Afro-Brazilian Literature. *Escrevivências*. Translation. Reception.

### Literatura negra ou literatura afro-brasileira: como e por que classificar

*Cadernos Negros* é o nome do veículo editorial que primeiro trouxe a público a literatura de Conceição Evaristo. Seus fundadores usaram a simbologia do termo “cadernos” em homenagem à Carolina Maria de Jesus (1914-1977), autora de *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, publicado em 1960, que vendeu mais de um milhão de cópias e foi publicado em mais de quarenta países. Sua escrita foi, inicialmente, registrada em folhas limpas de cadernos usados, reaproveitados e recolhidos durante suas longas horas de trabalho como catadora de lixo, na cidade de São Paulo, entre os

anos de 1947 e 1958 (Literafro, 2023). Carolina Maria de Jesus, falecida em 1977, foi, portanto, inspiração para aquela série de publicações que o grupo *Quilombhoje* empreendeu um ano depois de sua morte. E, ainda segundo seus criadores, a escolha do nome “também marcava a vivência dos escritores negros, que utilizavam majoritariamente cadernos para produzir sua literatura, uma vez que muitos não tinham máquina de escrever” (Literafro, 2023).

Percebe-se, logo, a princípio, o atravessamento das categorias étnica e de classe na mobilização de autores e autoras proposta pela e na criação da série. Assim, tanto a produção editorial dos *Cadernos Negros* quanto a investida do grupo *QuilombHoje* em outras linguagens, gêneros e mídias tinham como objetivo “incentivar a produção, a divulgação e a leitura de autores negros brasileiros” (Literafro, 2023).

Surge, então, desde os próprios núcleos de autores e autoras, o embrião do conceito de literatura negra no Brasil. A compreensão de que, para ser publicado e ter sua obra visibilizada, o autor negro, “muitas vezes, precisa também construir seus circuitos editoriais” (Oliveira; Rodrigues, 2016, p. 101) resultou em quarenta anos de existência dessa série que, ainda hoje, se mantém ativa e alterna, anualmente, o gênero literário entre poema e conto. Os frutos daquela chamada inicial de textos e sujeitos são hoje colhidos com a publicação por editoras de maior alcance e prestígio no circuito cultural de nomes, tais como: Abelardo Rodrigues, Conceição Evaristo, Cristiane Sobral, Esmeralda Ribeiro, Geni Guimarães, Henrique Cunha Jr., Lia Vieira (Eliana Vieira), Miriam Alves, dentre outros e outras (Oliveira; Rodrigues, 2016).

Na atualidade, é possível encontrar em bibliotecas acadêmicas antologias da literatura afro-brasileira, como a coordenada por Duarte (2021) e a que foi organizada por Bernd (2022). Ambas trazem poemas e contos assinados por Evaristo, o que indica a existência de critérios objetivos para a classificação de seus textos enquanto literatura negra ou literatura afro-brasileira.

Duarte, no texto de apresentação de sua antologia intitulado “Por um conceito de literatura afro-brasileira”, menciona a relevância do movimento inaugural dos *Cadernos Negros* em direção a uma literatura negra no Brasil. A ênfase recai, segundo seu parecer, sob “o tema do negro enquanto individualidade e coletividade, inserção social e memória cultural” (Duarte, 2021, p. 21). Embora reconheça a falta de consenso entre os críticos de

que a autoria da literatura negra deva ser, necessariamente, de sujeitos negros<sup>1</sup>, é essa a visão que, como estudioso do tema, afirma ser a mais eficiente para a “operacionalidade do conceito” (Duarte, 2021, p. 23). Nesse sentido, o depoimento que Ironides Rodrigues (1923-1987), escritor, crítico e ativista negro, dá à pesquisadora e editora Luísa Lobo reafirma tal condição para uma obra ser considerada literatura negra:

A literatura negra é aquela desenvolvida por autor negro ou mulato que escreva sobre sua raça dentro do significado do que é ser negro, da cor negra, de forma assumida, discutindo os problemas que a concernem: religião sociedade, racismos. Ele tem que se assumir como negro. (Duarte, 2021, p. 23 apud Lobo, 2007, p. 266).

Ressalvadas as questões terminológicas observadas na fala de Rodrigues, as quais têm sido utilizadas como matéria de discussões mais recentes sobre linguagem antirracista<sup>22</sup>, seu conteúdo investe na precisão do conceito, ao incluir, além do pertencimento étnico, a consciência identitária, os temas abordados e o comprometimento com pautas específicas, como elementos definidores de uma literatura negra. E, neste ponto da reflexão, tangencia-se o conceito mais estrito de literatura afro-brasileira. Muitos dos elementos que a particularizam são inferidos da enunciação de Rodrigues sobre literatura negra, a saber, a escrita, os significados, a discussão de temas e o se assumir negro.

No mesmo contexto argumentativo, Lobo reitera o parecer de Rodrigues de que o sujeito de enunciação precisa expressar pertencimento e compromisso ideológico, ao tempo em que também distingue literatura negra e literatura afro-brasileira:

Para arrancar a literatura negra do reduto reducionista da literatura em geral que a trata como tema folclórico, exótico, ou como estereótipo é preciso que ela seja, necessariamente, uma literatura afro-brasileira (Lobo, 2007, p. 331).

Colocadas as questões referentes à complexidade de se nomear um conjunto de obras como literatura afro-brasileira, Duarte cautelosamente limita-se a abrir espaço

---

<sup>1</sup> No prefácio em destaque, Duarte cita Proença Filho (1988, p. 78) e Zilá Bernd (1988, p. 77) que sustentam a ideia de que a literatura negra comportaria tanto a literatura “do negro” quanto a literatura “sobre o negro”, não importando, assim, a origem étnica do autor ou autora.

<sup>2</sup> A impropriedade de uso da palavra “mulato” e da categoria “raça” tem sido objeto de discussão em período subsequente à publicação da fala de Rodrigues. Sobre o uso do termo “mulato” na relação entre discurso e racismo estrutural, indica-se a leitura do capítulo 2 de Kabengele (2004). A categoria “raça” e seu emprego nas relações entre o sistema colonial e o racismo científico podem ser encontrados no capítulo 1 da mesma obra.

para a “configuração do discurso literário afrodescendente em seus diversos matizes” (Duarte, 2021, p. 28). E fecha a questão apresentando alguns identificadores que supostamente facilitaríamos a tarefa:

Uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; temas afro-brasileiros; construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepcional; mas, sobretudo, um ponto de vista ou lugar de enunciação política e culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo (Duarte, 2021, p. 28).

Tal sumário, se considerado de forma analítica, resulta em critérios objetivos para a abordagem de uma obra enquanto literatura afro-brasileira. E, no caso de Conceição Evaristo, que na produção metadiscursiva apresenta a noção de *escrevivência* como síntese conceitual de sua prática literária, tais identificadores tornam-se mais explícitos na medida em que sua obra se faz mais expressiva de uma dicção feminina, negra e afro-brasileira. A seção a seguir é, portanto, dedicada ao aprofundamento da noção de *escrevivência*, no cotejo com elementos identificadores da literatura afro-brasileira.

### **Os sentidos da escrevivência**

É possível redimensionar o conteúdo significativo do termo *escrevivência*, frequentemente utilizado por Conceição Evaristo para conceituar sua escrita literária, quando situado no contexto de discussões sobre texto e autoria. Em entrevista concedida ao programa "La Grande Librairie" (2018), Toni Morrison (1931-2019) fala sobre a literatura em sua vida, afirma que ela vem, “em parte, do prazer e da aprendizagem e, por fim, chega-se à sabedoria”. Na sequência, reflete sobre a recusa em contar uma vida a partir de sua escrita, como se fosse “desenho animado”. Lembra que “a vida é real e nossas experiências também” e que, por isso, seus romances, sua ficção são toda sua vida. “É isto o que vivo”, finaliza Morrison, “é o que faz com que eu seja eu. E que minha vida seja, ao mesmo tempo, igual e diferente da dos outros” (France Télévisions, 2018, 09: 55).<sup>3</sup>

Ao afirmar que vive o que escreve e que, por esta escrita, é também construída,

---

<sup>3</sup> Tradução da autora.

Morrison trata, em outros termos, da materialidade do real, conforme vivido e escrito por Evaristo:

Creio que a gênese da minha escrita está no acúmulo de tudo o que ouvi desde a infância. [...] Eu fechava os olhos fingindo dormir e acordava todos os meus sentidos. O meu corpo por inteiro recebia palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor dependendo do enredo das histórias. De olhos cerrados, eu construía as faces de minhas personagens reais e falantes. Era um jogo de escrever no escuro. No corpo da noite (Evaristo, 2007, p. 19).

A construção dos personagens ficcionais e das histórias que os movem é parte de um processo de apreensão desse real, vivido e elaborado enquanto memória, descoberta e aprendizado. Morrison aborda tal experiência em seu ensaio de 2016, intitulado “Narrar o Outro”, valendo-se do mesmo estilo figurado presente no metadiscorso de Evaristo: “A ficção narrativa proporciona uma selva controlada, uma oportunidade de ser e de se tornar o Outro. O estrangeiro. Com empatia, clareza e o risco de uma autoinvestigação” (Morrison, 2019, p. 68).

A contribuição dos estudos de outras escritoras e intelectuais negras aprofunda o entendimento sobre as motivações literárias de mulheres afrodescendentes e, assim, ajuda a desvelar os sentidos da *escrivivência* de Evaristo. Nesse sentido, sobre a tematização da “pobreza”, do “trabalho” e da “luta pela criatividade” destacada nas obras de “várias autoras negras contemporâneas de ficção” (Hooks, 2019, p. 90 e 91), bell hooks (1952-2021) recupera a fala de Cliff que “celebra o poder da escrita das mulheres negras e afirma”:

Existe uma continuidade nas obras literárias de muitas mulheres afro-americanas, quer elas se identifiquem primariamente como escritoras ou não. [...] Todas estruturam essa resposta como uma busca, uma jornada a ser completada, um *self* a ser reconhecido; todas envolvem uma tentativa de romper com as expectativas impostas sobre a identidade de ser mulher e negra. Todas trabalham contra as adversidades para reivindicar o eu (Cliff, 1990 *apud* hooks, 2019, p. 90-91).

A crítica de hooks ao que a autora chama de “discurso da celebração” vem ao encontro de imagens carregadas de sentidos não apenas favoráveis, como as utilizadas por Morrison sobre a ficção narrativa: a “selva controlada” e o “risco da autoinvestigação”. Quando adverte quanto ao perigo de se “romantizar a jornada, sem questionar o local onde esse percurso termina”, bell hooks fala novamente da vida que não é um “desenho animado”, conforme ensinado por Morrison.

Percebe-se, assim, que a escrita das mulheres negras, por um lado, busca dar continuidade a essa jornada por um *self*, um “eu” reconhecido e, por isso, receberá o legado da autoria na literatura afro-descendente, “não como dado exterior, mas como constante discursiva integrada a materialidade da construção literária” (Duarte, 2021, p. 32). Em adição, porém, herdará, necessariamente, as contradições, as dores e os desafetos das vivências opressoras, de processos diaspóricos e da luta pela vida e afirmação de seus direitos básicos: “a vida real”, no dizer de Morrison; a “escrevivência”, de Evaristo.

### **A tradução e a relação com a “Outridade”**

Ao considerar o processo da tradução uma possibilidade de interação sociocomunicativa com a “Outridade” de que trata bell hooks, é preciso levar em conta os aspectos da sedução, do prazer, mas também da afirmação de uma superioridade envolvida.

O ensaio intitulado “Comendo o outro: desejo e resistência”, integrante do já mencionado conjunto de textos de 2016, começa a tratar do tema, analisando o desejo dos rapazes brancos por experiências sexuais com jovens negras, conforme diálogo ouvido pela pesquisadora, no *campus* de sua universidade, e depois levado como tópico de discussão para sua turma de estudantes em Harvard. (hooks, 2019) Uma vez explorado esse nível de consumo dos corpos negros, o estudo passa a analisar o mesmo desejo de experiências prazerosas com a Outridade em relação aos produtos da cultura.

No contexto específico do público norte-americano no que tange à cultura afrodescendente, hooks defende que a atração por esse contato mais íntimo com os modos de ser da pessoa negra, via cultura, apoia-se nos “estereótipos do “primitivo”, mesmo quando se esquia do termo, para evocar um mundo em que as pessoas negras estavam em harmonia com a natureza e umas com as outras.” Trata-se ainda de “concepções brancas ocidentais do Outro de pele escura, não [de] um questionamento radical dessas representações” (hooks, 2019, p. 61).

O acesso à Outridade torna-se ainda mais complexo quando os elementos culturais constitutivos das histórias e dos personagens que serão, assim, “consumidos” mediante a leitura literária, chegam a esse público em outra língua. Se, conforme

Damourette e Pichon, “todo idioma é um modo de pensar” (*apud* Fanon, 2008, p. 39), a versão para e em outra língua precisa contemplar esse outro modo de pensar.

A ideia de que toda fala vem carregada do ser coletivo — “há uma relação de sustentação entre a língua e a coletividade; falar uma língua é assumir um mundo, uma cultura” — impõe ao falante uma tarefa nada fácil: “Sobretudo suportar uma cultura, assumir o peso da civilização” (Fanon, 2008, p. 50 e 33), o que remete ao “se assumir negro”, conforme indicado por Rodrigues como condição para escrever literatura negra, considerando que a escrita literária é uma efetiva e concreta tomada de palavra. É a realização de uma fala, em determinada língua, e como parte de determinada coletividade.

Assim, não é exagero afirmar que a tradução de uma obra considerada como literatura afro-brasileira consiste em grande desafio. Sobretudo, por ter sido escrita por uma das primeiras autoras a se unir ao movimento de intelectuais negros e negras, o *Quilombhoje*, e com eles inaugurar a categoria literatura negra dentro da literatura brasileira há mais de quarenta anos. O peso da cultura, da civilização e da resistência de uma subjetividade negra que sua escrita carrega impõe grande responsabilidade ao tradutor e à tradutora. Há que se lidar com o que permanece Outridade, de modo a fugir dos estereótipos e permitir ao leitor uma experiência que, não abolindo o prazer de ser seduzido pela diferença, permita alcançar uma dimensão (autocrítica do conteúdo afirmativo da diversidade).

### **Soluções formais e potenciais modos de recepção**

A decisão de colocar em circulação a versão francesa do texto de Conceição Evaristo situa-se na convergência entre duas motivações: a fruição de uma literatura potente e a busca de novos sentidos para questões étnico-raciais, ainda não suficientemente considerada pela perspectiva dos oprimidos. A tradução analisada é resultado do trabalho de Paula Anacaona, com a participação de Patrick Louis. A contribuição dessa tradutora e editora francesa, nesse sentido, é ainda mais louvável quando se considera o fato de que tal literatura é ainda considerada periférica no próprio território de origem. Tal desejo a levou a fundar, em 2009, a Anacaona Éditions. Desde então, nomes como Ferréz, Marcelino Freire, Paulo Lins, além dos de Conceição

Evaristo e Djamila Ribeiro, têm circulado no mundo francófono graças ao olhar aguçado da também escritora e pesquisadora da literatura brasileira voltada a processos decoloniais e antirracistas<sup>4</sup>.

Assim, parte-se para uma prática de leitura mediante o destaque de alguns exemplos de construções linguísticas utilizadas na tradução de *Ponciá Vicêncio* para o francês, publicada em 2015 pela Anacaona Éditions. Os fragmentos selecionados ilustram colocações anteriores sobre elementos de uma literatura afro-brasileira e a *escrevivência* de Conceição Evaristo, no contexto das discussões sobre literatura de mulheres negras.

No estudo de caso, optou-se por levantar um número limitado de exemplos e empreender uma análise dos modos de recepção que tais enunciados podem vir a suscitar, criando, em determinados momentos, elos significativos entre eles. Assim, enumeram-se certas estruturas discursivas que induzem a leituras mais (ou menos) relacionadas aos eixos temáticos abordados no tópico anterior, quando se tratou da produção de *escrevivências*.

Alguns dos recursos de que a tradução faz uso podem ser analisados segundo efeitos de sentido ensejados pelo texto original, mas não necessariamente alcançados na versão em língua estrangeira. Como primeiro exemplo, o uso da forma nominal do gerúndio do verbo “tampar”, no texto original, em “Juntava então a saia entre as pernas *tampando* o sexo” (Evaristo, 2003, p. 13), e o do modo imperfeito do verbo *coller*, na versão francesa, “Elle retroussait sa jupe, la *collait* contre son sexe” (Evaristo, 2015, p. 17), não parecem equivaler dada a especificidade que se procura atribuir ao gesto da personagem no primeiro caso.

Ao indicar o modo específico de juntar a saia entre as pernas “tampando o sexo”, a narração alude à finalidade do gesto. Já o uso do imperfeito para os verbos *retrousser* (enrolar) et *coller contre* (apertar contra), nesse caso, sugere, apenas, uma relação de paralelismo ou de sucessão para as ações. Embora a diferença pareça sutil, temos, no primeiro caso, a imagem de uma ação costumeira, aliás, típica das meninas e mulheres, nas zonas rurais do Brasil — a de juntar a saia entre as pernas — principalmente em

---

<sup>4</sup> Dados extraídos do texto “Paula ANACAONA, éditrice décoloniale” de Amadou Bal Ba (tradução da autora). Disponível em: <https://blogs.mediapart.fr/amadouba19gmailcom/blog/100723/paula-anacaona-editrice-decoloniale-a-madou-bal-ba>> Acesso em 03 dez 2024.



regiões ribeirinhas. Trata-se de uma imagem típica, bastante enraizada em nosso “horizonte de expectativa” (Jauss, 1994, p. 20) relacionado à descrição de tais espaços e sujeitos, já que na prática habitual de lavar roupas nas águas de rios e córregos, por exemplo, é sabido que manter a saia ou a barra do vestido presa entre as coxas evita que o tecido se molhe. Porém, no episódio descrito no romance, o gerúndio especifica a finalidade do gesto de proteção, não da roupa, mas das partes íntimas ou, metonimicamente, do sexo da personagem, uma vez que seu temor residia justamente na possibilidade de, sendo menina, tornar-se menino pela simples ação de “passar por debaixo do arco-íris” (Evaristo, 2003, p. 13). Assim, como efeito de sentido, percebe-se a inocência da menina que se crê protegida de tamanha tragédia, que seria mudar de sexo, por um ato tão habitual no universo feminino como o de juntar as saias entre as pernas. Em outra ocasião, novamente o uso do gerúndio na obra original imprime um sentido igualmente específico ao texto. Ao descrever o cenário da cidade, em que tudo é diferente para o irmão de Ponciá, o jovem Luandi, a narrativa se vale da prosopopeia: “As luzes dos postes *querendo* tapear a escuridão da noite aborrecia profundamente o moço” (Evaristo, 2003, p. 13). Novamente, o uso do gerúndio é evitado na tradução francesa e, em seu lugar, a forma nominal do particípio do verbo *destiner* elimina do texto o sentido de personificação antes atribuído às luzes, como vemos em: “La lumière des lampadaires *destinée* à tromper l’obscurité de la nuit gênait profondément Luandi” (Evaristo, 2015, p. 70). No primeiro caso, as luzes são representadas como possuidoras de intenções próprias (“querendo tapear a escuridão”), diferentemente da versão francesa que opta por aludir à finalidade ou a que se destinava a luz proveniente dos postes (*destinée à tromper l’obscurité*). Na primeira construção discursiva, percebem-se os elementos da paisagem atuando, efetivamente, para se contrapor ao personagem, desde o início do parágrafo, com a oração “A chuva incomodava Luandi”, seguida da enumeração de seus efeitos adversos (o desconforto das roupas e sapatos molhados) e da comparação com a liberdade que o rapaz usufruía em seu território de origem: “na [n]a roça, sempre andara de pés no chão” (Evaristo, 2003, p. 69).

Assim, quando “as luzes dos postes” são referidas, em seu caráter animado e voluntarioso, nesse mesmo parágrafo do texto de 2003, todo um cenário adverso à trajetória do personagem já vem sendo construído. E sua inadequação e aborrecimento nada mais são do que uma reação a essas forças da paisagem urbana que, supostamente,

conspiram contra ele.

A tradução do texto, ao contrário, não explicita tal ideia. Antes, enumera as ações de forma sucinta e conduz a leitura a uma apreensão mais literal das circunstâncias que envolvem a chegada de Luandi à cidade: *La lumière des lampadaires destinée à tromper l'obscurité de la nuit gênait profondément Luandi. La pluie aussi, qui mouillait ses vêtements et détrempait ses chaussures* (Evaristo, 2015, p. 70). A própria inversão da ordem das orações, na tradução do texto, elimina o destaque dado à chuva como origem do mal-estar do personagem. Enquanto no texto de 2003, a oração que inicia o parágrafo e encabeça toda a sucessão de ideias é: “A chuva incomodava Luandi”, na tradução, essa informação é expressa em uma oração adjetiva explicativa *La pluie aussi, qui mouillait ses vêtements...*, a qual, por sua função sintática, representa uma ideia que pode ser subtraída do texto sem prejuízo de seu sentido.

Trata-se, mais uma vez, de um dado que, embora não comprometa a coerência do texto, deixa de fora algumas sutilezas de ordem semântica que colaboram para que a narrativa de Evaristo seja considerada, em muitos momentos, como prosa poética. Pode-se dizer, a partir do exemplo trazido, que um efeito de sentido potencialmente manifesto pela leitura do texto original relaciona-se ao papel das forças da natureza nos estados de espírito dos personagens. Trata, ainda, da influência (positiva ou não) das mudanças de paisagem, na qual se inclui a urbanização do território no ânimo dos sujeitos.

Mediante tal escolha de signos linguísticos e imagéticos, a narrativa de *Ponciá Vicêncio* investe na construção multimodal de personagens que, pertencentes às camadas mais humildes da população e, assim, comumente invisibilizadas, aqui assumem o protagonismo de suas tramas. Seus gestos, maneirismos, linhas de pensamento e sistema de crenças contribuem com elementos significativos em tal edificação.

O próximo destaque relaciona-se, então, ao registro de linguagem utilizado desde a narração, o que enseja a formação de vínculos entre o próprio modo de contar a história com a fala dos personagens inserida nos relatos. São diversos os momentos em que o discurso narrativo de *Ponciá Vicêncio* se vale da linguagem coloquial, uma variedade linguística próxima da fala do segmento mais humilde da população em suas interações comunicativas.

Evidência desse espelhamento entre a linguagem utilizada na narração e o falar do personagem vemos em: “O mundo podia virar de cabeça para baixo, que pouca diferença faria, que ela pouco se dava, que ela pouco se dava...” (Evaristo, 2003, p. 91). Alguns dos sentidos possíveis para a construção verbal “dar-se pouco” são: “dar pouca importância a” ou “se importar pouco com”. E, no uso em questão, a repetição da oração, seguida de reticências, aporta um valor cíclico recorrente àquela atitude, de certo modo, passiva ou apassivadora, como algo que Ponciá poderia dizer a si mesma, numa espécie de mantra, sempre que tivesse diante de si um pensamento que ela, de modo deliberado, queria afastar de sua mente, e que o narrador aqui se apropria em um gesto de aproximação com o estado de espírito da personagem.<sup>5</sup>

A especificidade da linguagem correspondente à fala e ao trabalho mental de Ponciá, de que se apropria o discurso narrativo, mais uma vez, fica de fora da tradução, já que a oração *Elle s'en fichait éperdument, éperdument* (Evaristo, 2015, p. 93) não contempla os aspectos acima descritos. Ademais, o uso do advérbio *éperdument* pode indicar um estado de apatia ou alheamento mais próximo da interpretação que o companheiro de Ponciá dá a seus momentos de silêncio e ausência. A condição degradada de sua saúde mental ganha, assim, um índice semântico mais evidente na tradução francesa, o que indica uma correspondência maior da narrativa com o ponto de vista do observador externo do comportamento de Ponciá, e não com seus estados íntimos, como na obra de 2003.

As variedades linguísticas consideradas regionais, típicas dos grupos de onde emergem os personagens do romance de Evaristo, importam, como se tem evidenciado, no processo de leitura das camadas semânticas mais profundas trazidas pelo texto. Ainda na construção do perfil de Luandi, tem-se o importante conselho recebido pelo jovem, por parte da anciã Nêngua Kaina, figura respeitada em sua comunidade pela sabedoria ancestral:

Se a voz de Luandi não fosse o eco encompridado de outras vozes-irmãs

---

<sup>5</sup> Tratando-se da linguagem corporal, o “dar de ombros” — movimento de levantar e baixar os ombros rapidamente — é o que traduz mais precisamente o “pouco se dar” utilizado ou, ainda, como mais frequentemente observado em primeira pessoa, o “pouco me importa”. Exemplo do uso literário da expressão “dar de ombros”, como atitude de resignação ou indiferença frente ao que não pode ser alterado, encontra-se em “Dom Casmurro”, de Machado de Assis: “José Dias deu de ombros, com um gesto de quem não achava remédio contra o destino” (Assis, 1997, p. 176).

sofridas, a fala dele nem no deserto cairia. Poderia, sim, ser peia, areia nos olhos dele, chicote que ele levantaria contra os corpos dos seus” (Evaristo, 2003, p. 94).

O uso do sintagma nominal *homme dur* (Evaristo, 2015, p. 95), na tradução do termo “peia”, manifesta uma compreensão redutora do sentido do termo nesse contexto. Correspondente à variedade regional da língua portuguesa falada no Brasil, o sintagma nominal “cabra de peia” pode ser incluído na lista de expressões de ampla utilização na literatura representativa das regiões Norte e Nordeste do Brasil. Seu sentido geral, a saber, de homem corajoso e destemido, relaciona-se, comumente, à bravura e à resistência dos povos do sertão<sup>6</sup>. Um exemplo de seu uso na literatura brasileira encontra-se em *O auto da compadecida* (Suassuna, [1955] 2007, p. 40). Contudo, o uso que Ponciá Vicêncio faz do termo, no contexto enunciativo do aconselhamento recebido por Luandi (2003, p. 91), restringe-se ao termo “peia”. Assim, faz-se necessário recorrer ao sentido do termo isoladamente, fora da expressão já consagrada pelo uso literário.

O Dicionário Aulete Digital define o termo “peia” com os seguintes significados: 1. Corda ou grilhão com que se prendem os pés dos animais e 4. Bras. N.E. Chicote de tiras de couro entrançadas. Assim, por extensão, neste último sentido, levar uma “peia” corresponderia a apanhar ou ser castigado fisicamente.

O uso mais metafórico do termo é o que interessa a esta abordagem, principalmente, devido ao contexto em que é utilizado na fala da conselheira. Ela remete ao castigo físico, quando cita que peia equivaleria a um “chicote que ele levantaria contra os corpos dos seus”.

Tal ideia encontra respaldo no desejo que Luandi já manifestara, mediante o discurso indireto produzido na narrativa: “só queria ser soldado. Queria mandar. Prender. Bater. Queria ter a voz alta e forte como a dos brancos” (Evaristo, 2003, p. 71). A advertência de Nêngua Kaina ganha então o peso de profecia: a “voz de mando” com que tanto sonhava não alcançaria ninguém (“nem no deserto cairia”). A “areia nos olhos dele” resultaria na cegueira que esse micropoder lhe poderia trazer, ao trilhar um “caminho que não era o dele”. E ainda, dado o distanciamento para com o seu povo, sua voz não

---

<sup>6</sup> Em uma acepção mais estrita, o “cabra de peia” era o homem de origem humilde que trabalhava como “capanga” ou “jagunço” para fazendeiros ricos (os chamados coronéis), praticando a repressão violenta e, assim, protegendo os interesses de seus patrões. Tal período conhecido como coronelismo teve seu auge durante a Primeira República, entre os anos de 1889 e 1930 na região Nordeste do Brasil. Maiores informações sobre os sentidos do termo podem ser encontradas em Cavalcanti e Pelosi (2012).

ecoaria as “vozes-irmãs sofridas”, antes tornar-se-ia o chicote, a correia, o laço, a “peia” destinada ao castigo de seus iguais.

Essa construção imagética, expressa no discurso alegórico da anciã, perde-se ao considerar o termo “peia” apenas como forma abreviada da expressão “cabra de peia”. Os efeitos de sentido produzidos por essa fala potente, oriunda de uma sabedoria ancestral, tampouco são alcançados no texto traduzido. Nêngua Kaina, em sua construção metafórica, não alude à bravura, à valentia nem à “dureza do homem” que Luandi pretende ser. Antes, pondera que, ao se tornar um instrumento de castigo a mando ou sob o jugo de um branco — tais quais os animais amarrados pelos pés, com seus movimentos limitados por uma correia — Luandi só irá punir seus irmãos de sofrimento.

Ademais, quando apresenta as bem articuladas palavras de uma mulher muito idosa e já próxima da morte, cujo papel de destaque diz respeito ao aconselhamento a toda aquela comunidade rural, a narrativa enfatiza o poder persuasivo e formador das histórias cotidianas, das memórias revisitadas. Elementos como a fábula, a parábola, a metáfora, os quais integram a própria forma de organizar discursivamente a experiência coletiva (Turner, 2005, p. 13-17) aparecem no discurso da mulher pobre e preta, constituída em liderança de determinado grupo humano. No processo enunciativo, recorre-se, ainda, ao acervo linguístico compartilhado pelos grupos de falantes. E, mediante tal partilha é possível perceber, por exemplo, analogias, tais como “peia”=jugo=chicote=castigo=repressão policial.

Como última evidência textual selecionada, a tradução do seguinte trecho desencadeia reflexões sobre outras vertentes temáticas, mas ainda sobre os desafios de traduzir *escrivências*: “Putá é gostar do prazer. Eu sou. Putá é esconder no mato com quem eu quero? Eu sou. Putá é não abrir as pernas para quem eu não quero? Eu sou.” (Evaristo, 2003, p. 99). *L'histoire de Ponciá* traz o seguinte texto:

Est-on une pute parce que l'on aime le plaisir? Parce que l'on se cache dans les bois avec l'homme qui fait battre son coeur? Parce que l'on refuse d'écarter les jambes devant certains hommes? pensa-t-elle. Alors, oui. Je suis une pute (Evaristo, 2015, p. 99).

No primeiro caso, observa-se um texto mais enxuto, objetivo, sem o que poderíamos chamar de modalizadores, como a primeira oração enunciada com frase

interrogativa, diferentemente do texto de 2003, em que o conteúdo aparece de forma afirmativa. A frase “Putá é gostar do prazer” enunciada de forma afirmativa, e não como pergunta, demonstra que esse já é ponto pacífico para a personagem. Em outras palavras, ela chegou a essa conclusão.

Outra forma de modalizar a fala de Bilisa, ao discorrer sobre sua condição de trabalhadora na “rua da feira de mulheres” (Evaristo, 2003, p. 98) ou *rue des femmes* (Evaristo, 2015, p. 98), como foi traduzida, é o uso do pronome *on* em substituição ao uso do infinitivo, como faz o texto de 2003. Ao trazer os atributos que, segundo o raciocínio de Bilisa, caracterizam uma mulher como “puta” a partir de ações como “gostar do prazer”, “esconder no mato com”, ou “não abrir as pernas para”, ela tão somente lista os predicados de um mesmo sujeito, o que encabeça as orações seguintes: “Eu”. Nesse sentido, ela não recorre ao pronome indeterminado *on* — que, em português, equivaleria ao *nós* ou *a gente*, ambos apelando para o sentido de coletividade —, como se buscasse validação em um coletivo de outras mulheres similares a ela, ou como se generalizasse, em busca de apoio, sua condição ímpar e singular. Ela não fala por um grupo, fala por si. E isso é muito mais corajoso no contexto em que a história se dá.

Na sequência, o segundo predicado desse sujeito Eu/Bilisa, “esconder no mato com quem eu quero”, é muito distante do sentido traduzido por “esconder-se no mato com o homem que faz bater seu coração” (em tradução literal). O “querer” a que ela se refere aproxima-se mais do “prazer” já citado (intransitivo, genérico, não objetificado), do que da relação com um “homem”, conforme a tradução restringe.

Outrossim, em nenhum momento desse período discursivo, que representa o modo de pensar da personagem, se menciona a figura de um homem no texto original. Considera-se, contrariamente, que a imagem de um “homem que faz bater seu coração” é por demais romântica e idealizada para o contexto enunciativo em que a reflexão de Bilisa é proferida. É quase que contraditório considerar esse seu discurso uma defesa do amor romântico ou do ato sexual como algo relacionado à relação lírico-amorosa de homem e mulher, conforme defendido pelos textos românticos veiculados no Brasil desde o século dezenove.

A profundidade do personagem Bilisa não está, assim, ligada à sua proximidade com as heroínas românticas tão conhecidas do público leitor brasileiro e os de língua

francesa. A chamada “prostituta de bom coração”<sup>7</sup> difere dessa moça que gosta de sentir prazer com seu corpo junto a outros corpos, mas sabe que o sexo, em sua história de vida é, também, moeda de troca. Não é necessário modalizar sua experiência, para que seja melhor aceita ou mais compreensível. Sua vivência é única e não há que se tornar modelo nem fazer defesa de suas escolhas, tampouco se alinhar a um padrão de comportamento.

Ainda assim, Bilisa é “a estrela que enfeitava a noite que existia no coração de Luandi” (Evaristo, 2003, p. 99). E, pelo que informa a narração, o “querer” de Bilisa para com aquele rapaz atinge outro nível: “Disse que tinha gostado tanto dele e que sentimento não tinha paga” (Evaristo, 2003, p. 100). Os termos “coração”, “gostar” e “sentimento” começam a ser introduzidos no relato sobre a trajetória de Bilisa apenas com a chegada de Luandi, o que mostra a singularidade dessa relação na vida da moça.

Em outras palavras, só Luandi fez seu coração bater de modo diferente. Com ele, os planos de futuro incluíam enxoval para casamento. Ao não cobrar pelo sexo com o jovem, inicia um relacionamento até então inédito em sua vida. Mas como muitas histórias de amor mais afeitas à realidade das coisas do que com a idealização do mundo, essa também é marcada pelo trágico, conforme se observa no desfecho do capítulo: “E a noite que [Luandi] trazia no peito haveria de se tornar mais noite ainda” (Evaristo, 2003, p. 113).

E, com esse exemplo, encerra-se o estudo de caso de modo mais propositivo do que conclusivo. Buscou-se, nesta investida, examinar, ainda que pontualmente, os processos relacionados à recepção da obra de Evaristo, no que se incluem: a leitura do texto de 2003, a tradução em francês e a leitura do texto em francês.

Nesse intuito, recuperou-se o histórico da categorização da literatura de Evaristo como afro-brasileira. O método indutivo buscou alistar elementos definidores da literatura negra, assim como seus primeiros representantes na história da literatura brasileira. E, em seguida, a opção por uma terminologia mais voltada aos processos de formação da sociedade brasileira, sob o signo de uma “hibridização étnica, linguística, religiosa, cultural” (Duarte, 2021, p. 25) sem perder de vista a voz autoral afrodescendente, os temas, as construções formais e o ponto de vista da enunciação.

Em seguida, a singularidade da obra de Evaristo, com seu automeado exercício

---

<sup>7</sup> Conforme a análise da obra *Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas (Goldmann, 1985, p. 137-142).

de *escrevivência*, sintonizou sua prática discursiva com a de outras mulheres, escritoras, feministas, “intérpretes”, no dizer de Fanon (2008, p. 34), de uma subjetividade afrodescendente.

Por fim, os exemplos textuais extraídos da tradução francesa de Ponciá Vicêncio evidenciam o lugar da linguagem na construção de subjetividades individuais e coletivas. O que constitui verdadeiro desafio aos tradutores de textos gerados pelas práticas de *escrevivência*, ainda que tais leitores sejam movidos pelo engajamento à ideia de sociedade diversa. Os fragmentos trazidos a esta discussão demonstram, pois, concretamente, que o povo preto, pobre, vivendo em zona rural, descendente de escravizados, é também representado por seus registros de fala, suas expressões e seus modos de se apropriar e reinventar a língua que utiliza na vivência de seus dramas.

## Referências

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

BERND, Zilá. (org.). **Antologia de Poesia Afro-Brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2022.

CAVALCANTI, Fernanda; PELOSI, Ana Cristina. O papel das representações sociocognitivas na emergência da expressão regional “cabra” enquanto uma figura masculina de caráter violento. **ANTARES: Letras e Humanidades**, v. 4, n. 7, p. 59-72, 2012. Disponível em: <https://sou.uces.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/1557>. Acesso em: 30 set. 2024.

CLIFF, Michelle. Women Warriors: Black Women Writers Load the Cannon. **Voice Literary Supplement**, Nova York: Village Voice Media, pp. 20-22, mai. 1990.

DICIONÁRIO AULETE DIGITAL. Peia. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/peia>> Acesso em 03 dez 2024.

DUARTE, Eduardo de Assis (Coordenação). **Literatura Afro-Brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI**. Rio de Janeiro: Pallas, 2021.

EVARISTO, Conceição. **L’histoire de Ponciá**. Trad. de Paula Anacaona e Patrick Louis. Paris: Editions Anacaona, 2015.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.



EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FRANCE TÉLÉVISIONS. Rencontre exceptionnelle avec Toni Morrison à New York” (9:55). **La Grande Librairie**, 2018. Youtube.

GOLDMANN, Lucien. **Por uma sociologia do romance**. Trad. de Luiz Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Guanabara, 1985.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Trad. de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

JAUSS, Han Robert. **A estética da recepção: teoria e história da literatura**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.

KABENGELE, Munanga. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis: Vozes, 2004.

LITERAFRO. **Quilombhoje**. (2023)

Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/editoras/1800-quilombhoje>  
Acesso em: 30 set. 2024

LOBO, Luiza. **Crítica sem juízo**. 2 ed. revista. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

MORRISON, Toni. **A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de; RODRIGUES, Fabiane Cristine. Panorama editorial da literatura afro-brasileira através dos gêneros romance e conto. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 22, n. 3, set./dez. 2016.

QUILOMBHOJE. Disponível em: <https://www.quilombhoje.com.br/site/quilombhoje>.  
Acesso em: 27 set. 2024.

SUASSUNA, Ariano. **O auto da compadecida**. 70a. edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

TURNER, Mark. **Mente literária: a origem do pensamento e da linguagem**. Trad. de Fábio Bonillo. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Data de submissão: 30/09/2024  
Data de aceite: 02/12/2024