

UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO DIONÍSICA – DESMEMBRAMENTO DA VÊNUS HOTENTOTE NA POESIA DE JACKIE KAY

A PROPOSAL OF DIONYSIC TRANSLATION – VENUS HOTENTOT’S DISMEMBERMENT IN THE POETRY OF JACKIE KAY

Letícia NOGUEIRA ROMARIZ MEDEIROS¹

Resumo: É de longo tempo a discussão sobre ideologia na área dos Estudos da Tradução. Atualmente, não é mais possível argumentar sobre uma neutralidade do/a tradutor/a, pois toda leitura - que acompanha toda tradução - é determinada pelo ponto de vista de quem a realiza. Dentro desta concepção, o presente trabalho propõe uma tradução com um ponto de vista estabelecido que guiará toda a discussão ao longo do ensaio: o mito de Dionísio e seu desmembramento (GRAVES, 1960). O poema “Hottentot Venus”, de Jackie Kay, do livro *Off Colour* (1998), objeto de estudo deste trabalho, trata da história e vida de Saartjie Baartman, a famosa Vênus Hotentote. Pertencente à tribo africana Hotentote, Baartman tornou-se serva com a colonização holandesa de sua tribo, sendo levada à Europa para se apresentar em *freak shows*. A tradução do poema problematizará, portanto, o mito de Dionísio em relação ao desmembramento de Baartman - de sua terra, língua e identidade; de seu corpo e da sua própria humanidade -, pela diáspora forçada, associando-o ao desmembramento de animais (ADAMS, 2012) e da sua subversão através da mascarada (RUSSO, 1986). Com este ponto de vista declarado, o presente trabalho visa produzir uma tradução que aponte para o papel ativo e criador dos/as tradutores/as, contribuindo também com um realinhamento teórico dentro do contexto pós-colonial e feminista da história de Baartman e as lutas sociais em que ela se insere.

Palavras-chave: Pós-colonialismo. Tradução. Estudos feminista. Jackie Kay. Vênus Hotentote.

Abstract: The discussion about ideology has been a common topic in Translation Studies for a long time. It is not possible anymore to claim a translator impartiality, since every reading – accompanying every translation – is determined by the point of view of whoever performs it. Within this conception, the present work proposes a translation with an established point of view, which will guide the discussion throughout the text: the myth of Dionysus and his dismemberment (GRAVES, 1960). The poem “Hottentot Venus”, by Jackie Kay, from the book *Off Colour* (1998), this work’s object of study, tackles the story and life of Saartjie Baartman, the famous Venus Hottentot. From the Hottentot African tribe, Baartman became a servant with the Dutch colonization, later been taken to Europe to perform in freak shows. Thereby, the translation of this poem questions the myth of Dionysus in relation to Baartman dismemberment – her land, language and identity; her body and even her humanity – through the forced diaspora, associating it with animal dismemberment (ADAMS, 2012) and its subversion through the masquerade (RUSSO, 1986). With this claimed point of view, the present work aims to produce a translation pointing to the active role of the translator as a creator, also contributing with a theoretical realignment inside the postcolonial and feminist contexts of Baartman’s story and the social struggles in which it is inserted.

Keywords: Postcolonialism. Translation. Feminist Studies. Jackie Kay. Venus Hotentot.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (Pós-Lit) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: leticiaromariz@gmail.com.

1 Introdução

Jackie Kay, autora estudada nesta pesquisa, é uma escritora escocesa, nascida em 1961, com mãe escocesa e pai nigeriano, tendo sido adotada por um casal escocês. Estudou Inglês na Universidade de Stirling, publicou seu primeiro livro, *Adoption Papers*, em 1991 e hoje conta com mais de 20 livros publicados. Por conta de sua vasta obra, ganhou diversos prêmios como *Guardian Fiction Prize* e *Lambda Literary Award for Transgender*. Em 1998 lançou seu livro *Off Colour*, que conta com o poema “Hottentot Venus”. Esse poema refere-se à vida e à história de Saartjie Baartman, a Vênus Hotentote, e faz parte de uma onda de produções intelectuais iniciada em 1940, quando intelectuais sul-africanos passaram a pedir que os restos mortais de Baartman retornassem para a África do Sul, como veremos adiante.

O interesse nesta obra teve início em 2017 no projeto “Corpos Mascarados: Questões da Crítica Feminista em obras de autoras contemporâneas”, financiado pelo CNPq², dentro do subprojeto PIBIC “Máscaras na poesia de Jackie Kay”, desenvolvido na Universidade Federal de Alagoas – Faculdade de Letras (UFAL-FALE), com início no primeiro ciclo em 2015 e finalizado em 2018, orientado pela professora doutora Izabel Brandão. O interesse no texto fez com que ele se desenvolvesse em trabalho de conclusão de curso (TCC) e ainda originasse uma revisão e reformulação dos aspectos tradutórios no momento presente.

A proposta de uma tradução dionísica parte do mito do nascimento de Dionísio alinhado com o objetivo de repensar as supostas fidelidade e neutralidade da tradução. Reza a lenda, em uma das versões do mito, que Dionísio nasceu de uma relação de Zeus com Sêmele, uma mortal, e, por ciúmes, Hera enganou Sêmele e Zeus fazendo com que ela morresse, sendo, porém, a criança salva e costurada à coxa de Zeus para ser novamente gerada, assim conhecido como aquele que nasceu duas vezes, sendo a segunda, como um deus imortal. Após seu nascimento, Hera, ainda alimentada pelo ciúme, ordenou aos Titãs que matassem Dionísio. Os Titãs desmembraram Dionísio e comeram as suas partes, conseguindo ser salvo e reconstituído por uma romã que nasceu do solo de onde seu sangue caiu.³ O ressurgimento a partir da fragmentação é o mote que guiará as discussões tanto sobre Saartjie Baartman quanto sobre o próprio processo de tradução, levando-nos a pensar sobre o contexto pós-colonial e sobre questões do corpo, dentro dos estudos feministas.

2 Tradução e Pós-Colonialidade

Por muito tempo o papel do/a tradutor/a foi considerado mera reprodução de uma obra original; cópia. Essa noção de tradução levou a uma crença na necessária invisibilidade do/a tradutor/a e na demanda por uma fidelidade ao texto de partida, além da clara desvalorização do ofício tradutório. Tendo em vista as diversas revisões e reflexões dentro dos estudos da tradução causados pela intersecção com outras áreas como a dos estudos feministas e a dos estudos culturais, essa neutralidade do processo tradutório passou a ser questionada assim como as noções de original e cópia.

Levando em conta o que Susan Bassnet afirma, de que “o/a tradutor/a é, afinal de contas, primeiro um/a leitor/a e então escritor/a e no processo de leitura ele ou ela deve assumir

² Cf. Processo CNPq N° 309345/2012-0.

³ Cf. Graves (1960).

uma posição” (2002, p. 83)⁴, a neutralidade do processo tradutório já não pode mais ser contemplada. Toda tradução, portanto, parte de um ponto de vista, assim como toda/a tradutor/a possui pressupostos e crenças próprias. A falsa pretensão de uma neutralidade, por muito tempo serviu a fins patriarcais e discriminatórios de manutenção de uma sociedade excludente. Ao compreender que toda leitura, tradução e produção de um texto parte de um ponto de vista próprio, a tradução passa a poder “nos servir como um instrumento desconstrutor de proposições acerca da linguagem há muito estabelecidas e raramente discutidas” (ARROJO, 2003, p. 73). De acordo com Olga Castro,

Considera-se a ideologia como um conceito importante no traduzir, entendida não como desvio da objetividade, mas como conjunto sistemático de valores e crenças compartilhadas por uma dada comunidade, que formam as interpretações e representações de mundo de cada pessoa e também de quem traduz. De fato, contemplar a ideologia como um ente alheio a quem traduz deixaria esse agente mediador e o próprio processo fora do intercâmbio cultural. (2017, p. 220)

Um exemplo de como esse intercâmbio cultural faz parte da própria teoria de tradução é o fato de que as divisões culturais e sociais presentes nos binarismos que moldam a base do pensamento ocidental (homem e mulher, cultura e natureza, público e privado, etc.) tem ligação com as noções de original e cópia. A metáfora de *les belles infidèles*, por exemplo, faz parte de uma série de metáforas que remetem ao “conceito de fidelidade e a preocupação com a origem/originalidade do texto de partida”, assim como as expressões: “paternidade do texto, penetração do texto de partida, tradução fiel, traição da língua, etc”. Esses termos refletem “o código metonímico de dupla inferioridade das mulheres e da tradução [que] está na base da multiplicidade de outras metáforas, e surge da oposição entre o trabalho produtivo/ativo (realizado por homens e autores) e o trabalho reprodutivo/passivo (realizado por mulheres e tradutoras/es)” (CASTRO, 2017, p. 226). Além dessa oposição, podemos estabelecer essa mesma associação com outros binarismos que partem da mesma lógica de cópia/inferior/passivo e originalidade/superior/ativo, como a relação entre colonizador e colonizado. Desta forma, vê-se como essas noções estão imbricadas nas construções sociais da nossa cultura, originárias do processo de colonização, e como não apenas funcionam como reflexão, mas como manutenção delas.

Voltando a atenção para essas questões do processo tradutório, a noção de fidelidade é remodelada. Arrojo afirma que o único tipo de fidelidade possível é aquele que devemos aos nossos próprios pressupostos, “[...] não simplesmente como indivíduos, mas como membros de uma comunidade cultural que os produz e valida”⁵, assim como devemos “[...] simplesmente fazer um esforço para estar abertos/as às nossas ‘infidelidades’ e tentar esquecer a desnecessária culpa que elas trazem”⁶ (1994, p. 160). O que nos leva ao questionamento de como proceder, então, com essa infidelidade dentro do processo tradutório; o que fazer com essa incapacidade de ser fiel.

⁴ Todas as traduções neste artigo, salvo quando indicado, são de minha autoria. Texto original: “The translator is, after all, first a reader and then a writer and in the process of reading he or she must take a position”.

⁵ Texto original: “[...] not simply as individuals, but as members of a cultural community which produces and validates them”.

⁶ Texto original: “we should simply make an effort to accept and be open about our “infidelities” and try to forget the unnecessary guilt they bring”.

No mesmo artigo em que Arrojo redefine essa fidelidade, a autora também traz para o debate considerações sobre a corrente de tradução feminista do Canadá que surgiu nos anos 1980 (Luise von Flotow, Susane de Lotbinière-Harwood, Sherry Simon, etc.). Apesar das críticas tecidas por Arrojo sobre algumas de suas estratégias, a proposta dessa corrente de tornar o feminino visível no texto para, assim, fazer com que mulheres sejam vistas e ouvidas no mundo é extremamente válida quando consideramos a influência que a língua tem na formação de nossas construções culturais. Da mesma maneira que podemos fazer o feminino ser visto no mundo ao revisar sua construção nos discursos e obras já existentes - através da tradução - também podemos revisitá-lo sob novas perspectivas.

Pensar nessas reflexões propicia o surgimento de novas possibilidades dentro do processo tradutório de uma construção mais livre das amarras ideológicas dominantes, as quais se sustentaram por muito tempo através da “fidelidade forçada” a textos e ideias hegemônicas. Entretanto, quando lidamos com textos que já possuem uma proposta de releitura e visibilidade dos/das marginalizados/as, tais possibilidades tornam-se redundantes. No contexto dessas obras, é preciso repensar, então, como uma tradução pode atuar ativamente na reconstrução dos discursos e da história. Claudia de Lima Costa (2012) segue esse mesmo pensamento quando afirma que “para a descolonização do saber não basta articular um discurso descolonial, mas é preciso, sobretudo, desenvolver práticas descolonizadoras” (p. 55) e questiona “de que forma as teorias feministas no contexto latino-americano ‘traduzem’ e descolonizam a crítica pós-colonial? Que tipos de mediação são necessários nessas traduções feministas e latino-americanas do pós-colonial?” (p. 41). Respondendo tais questionamentos, apresenta a noção de tradução como mediação cultural como um possível rumo para o estudo de gênero no contexto latino-americano, área a que se dedica.

Tal conceito “se baseia na visão de que qualquer processo de descrição, interpretação e disseminação de ideias e visões de mundo está sempre preso a relações de poder e assimetrias entre linguagens, regiões e povos” (COSTA, 2012, p. 42), trazendo, portanto, a noção de deslocamento de conhecimento entre culturas que precisa ser mediado, ficando a cargo do/a tradutor/a realizar essa mediação. Trata-se da noção de tradução “como relacionamento com a diferença radical, inassimilável, do/a outro/a” (COSTA, 2012, p. 43) que busca “abertura para outras formas de conhecimento e humanidade” (ibidem, p. 41). É nesse conceito de tradução que a prática tradutória pode passar a abarcar suas infidelidades como meio para ativamente produzir conhecimento, em vez de mera reprodução. Costa (2012) afirma ainda que:

Se falar já implica traduzir e se a tradução é um processo de abertura à/ao outra/o, nele a identidade e a alteridade se misturam, tornando o ato tradutório um processo de deslocamento. Na tradução, há a obrigação moral e política de nos desenraizarmos, de vivermos, mesmo que temporariamente, sem teto para que a/o outra/o possa habitar, também provisoriamente, nossos lugares. (p. 44)

Claudia de Lima Costa teoriza sobre esse conceito a partir da intersecção entre os estudos feministas e os estudos pós-coloniais, elaborando considerações sobre a colonialidade de poder e de gênero. Para entender isso, precisamos compreender que o processo de colonização não se deu apenas por meios materiais e físicos, mas também ideologicamente, estabelecendo novas maneiras de se relacionar que perduram até hoje.

Começando com a colonização das Américas e do Caribe, uma distinção dicotômica, hierárquica entre humano e não humano foi imposta sobre os/as colonizados/as a serviço do homem ocidental. Ela veio acompanhada por outras distinções hierárquicas dicotômicas, incluindo aquela entre homens e mulheres. [...] A imposição dessas categorias dicotômicas ficou entrecida

com a historicidade das relações, incluindo as relações íntimas. (LUGONES, 2014, p. 936)

Entretanto, é preciso notar que apesar dessas imposições, as classes marginalizadas e submissas sempre resistiram ativamente. As narrativas e discursos que perduram e sustentam a lógica colonizadora suprimem essa resistência na história, mas devem ser questionados e re-escritos. Costa afirma que ao compreender essa geopolítica do conhecimento torna-se clara a “necessidade de construção de novas cosmologias e epistemologias a partir de outros lugares de enunciação” (2012, p. 49), apontando, então, para a tradução cultural como um dos possíveis espaços para essa re-escrita. É preciso entender que quando textos são deslocados de uma língua, região e cultura para outra, a mediação do/a tradutor/a age para evitar o apagamento das relações de poder que estão imbricados no discurso, entretanto, sem fazer com que o/a tradutor/a não tenha uma agência nesse processo. Faz-se necessário, portanto, pensar como o papel ativo do/a tradutor/a atua para além do evitar um apagamento. Antoine Berman nos dá, aqui, a explicação ideal para entendermos o papel da tradução nesse contexto:

A tradução faz girar a obra, revela dela uma outra vertente. Qual é essa outra vertente? Eis o que é preciso perceber melhor. Nesse sentido, a analítica da tradução deveria nos ensinar alguma coisa sobre a obra, sobre a relação desta com sua língua e com a linguagem em geral. Alguma coisa que nem a simples leitura, nem a crítica podem revelar. Re-produzindo o sistema-da-obra em sua língua, a tradução provoca nesta uma mudança, e aí existe, indubitavelmente, um ganho, uma “potencialização”. Goethe teve a mesma intuição falando, a esse respeito, de “regeneração”. A obra traduzida é às vezes “regenerada”. (2002, p. 21)

A partir destas reflexões, a proposta de tradução deste artigo propõe um abraçar de suas infidelidades e de estabelecer qual o ponto de onde se parte para realizar a sua mediação, qual a ideologia e o ponto de vista que atuam nessa revisão. O esclarecimento das posições ideológicas que se abarcam propõe o abandono das formas hegemônicas de compreensão que são geralmente compreendidas como “neutras”. A potencialização de que Berman fala alinha-se com a ideia de estar abertos/as às infidelidades de Arrojo acima mencionada. Fazer uma nova leitura engajada no questionamento da ordem patriarcal e colonizadora através da tradução, é propor, de fato, uma regeneração da obra e, neste caso, da história que ela conta.

Pensando nessas questões, a proposta de tradução aqui formulada relaciona não apenas o desmembramento e regeneração de Dionísio com o poema e a vida de Saartjie Baartman, mas também com o ato de tradução em si. Um texto que viaja entre culturas, povos e línguas e é desmembrado de seus significados, é revestido da possibilidade de ser reconstituído e regenerado na língua de chegada, ganhando novos significados através de um processo de tradução consciente de sua função como mediação cultural.

3 Poema: leitura e tradução

As reflexões acima realizadas fizeram parte do processo de tradução do poema “Hottentot Venus”, da autora escocesa Jackie Kay, publicado em 1998, no livro *Off Colour* e posteriormente, em 2007, no livro *Darling*. Esse poema trata da história de Saartjie Baartman, uma mulher africana que foi levada para a Europa e foi feita atração de um *freak show*, por conta de seu corpo fora dos padrões de beleza europeus, conhecida como a Vênus Hotentote. Baartman nasceu em 1789 na tribo do povo Khoikhoi, nas margens do Rio Gamtoos, onde hoje se localiza a África do Sul. Seu povo foi colonizado pelos holandeses e denominado por eles, de modo depreciativo, de hotentote, em razão da pronúncia de sua língua. Ao longo do processo de colonização, os pais e o marido de

Baartman foram mortos em lutas contra os holandeses, fazendo, também, com que ela perdesse o seu filho. Sua tribo possuía características físicas diferentes dos padrões de beleza europeus: a pele negra, proporções físicas grandes, esteatopigia⁷ e a especificidade do “avental hotentote”. O avental consistia na tradição em que as mulheres, na fase da puberdade, passavam por um processo de alongamento da parte frontal acima da sua genitália; quanto maior fosse esse avental, mais prestigiada era a mulher.

Após sair de sua tribo em busca de outra vida, tornou-se serva de uma família de holandeses no Cabo, a família Ceaser. O irmão de seu mestre, Hendrick Ceaser, em uma associação com Alexander Dunlop, um comerciante de “peças excêntricas” na Europa, persuadiram Baartman a ser exposta em Londres, convencendo-a de que se tornaria uma grande artista. Ao ser levada para a Inglaterra, sob diversas falsas promessas, Saartjie – denominação que não era seu nome de origem, mas sim que lhe foi dado pelos holandeses, sendo seu verdadeiro nome Ssehura⁸ – passou a ser exibida dentro de uma jaula, usando roupas transparentes e finas, sendo obrigada a fazer truques como animais em um circo, ouvindo diversos xingamentos do público e ainda sendo tocada, cutucada, observada e tratada como um animal exótico. Foi posteriormente levada para uma *tournee* de exposições nos interiores da Inglaterra e da França. Por conta dessas condições humilhantes, Baartman adquiriu o hábito de beber, o qual, somado às condições em que ficava diariamente sendo exibida no circo, debilitou sua saúde, levando-a a desenvolver diversas moléstias. Baartman veio a falecer em 29 de dezembro de 1815, com 25 anos de idade, devido a uma doença inflamatória.

Após sua morte, seu corpo foi dissecado e estudado como uma aberração da natureza, sendo posteriormente exposto no Museu do Homem, em Paris, e no Museu de História Natural, em Londres. Saartjie Baartman foi desumanizada até após a sua morte. A partir de 1940, diversos/as artistas e intelectuais, assim como o governo da África do Sul, passaram a exigir o retorno dos seus restos mortais para que fossem devidamente enterrados, só conseguindo tal feito em 2002, prova do preconceito e da selvageria com que Baartman fora tratada ao longo de sua vida e morte (CHASE-RIBOUD, 2004).⁹

O poema de Jackie Kay consiste na voz de Saartjie, após sua morte, contando a sua história. Desde esse ponto temos, então, a reconstrução e releitura de discursos dominantes a partir de um novo ponto de vista. Conforme aponta Susana Funck, “torna-se necessário [...] para qualquer projeto revolucionário ou renovador, que haja um esforço para produzir ou desestabilizar a materialidade discursiva do presente por meio da re-narração do passado” (2016, p. 254). Portanto, apesar de o poema não poder mudar o sofrimento ou a história pela qual Baartman passou, ele pode reescrever a maneira que essa história vai ser contada, podendo contribuir para as lutas sociais que ela representa.

A leitura do poema aqui considerada passa por três pontos: a relação da mulher com a natureza e o mundo animal; o uso da mascarada assim como definida por Mary Russo (1986); e o deslocamento forçado de Baartman de sua terra, o que levou a uma suposta perda de sua identidade. Todas essas reflexões apontam para o desmembramento da vênus hotentote dentro do poema e serão exploradas a seguir.

⁷Esteatopigia é a hipertrofia das nádegas ocasionada pelo acúmulo de gordura na região, muito comum nas mulheres Khoikhoi.

⁸ Cf. o romance de Barbara Chase-Riboud (2004), p. 18, para um esclarecimento sobre o nome. Referência completa no final deste artigo.

⁹ Todas as informações sobre a vida de Saartjie Baartman, salvo quando indicado, são retiradas desse livro.

A construção de gênero dentro do sistema patriarcal, estabelecida a partir dos processos de colonização, reserva um papel inferior para a mulher. Sherry Ortner, em seu texto *Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?* (2017)¹⁰, explica esta inferioridade pela associação da mulher com o domínio da natureza. Por meio de argumentos biológicos, a mulher e suas funções reprodutivas foram, ao longo da história, entendidas como mais próximas da natureza, e pelo caráter oposicional de construção dos gêneros, os homens, por estarem mais livres desta relação, foram associados à cultura. Como a cultura é considerada superior à natureza por ter a capacidade de manipulá-la, a mulher passa a ser compreendida como inferior ao homem. Com isso, cria-se um imaginário de imagens e expressões que aproximam a mulher da natureza de uma maneira depreciativa. A partir dessa relação, surge a ecocrítica feminista, campo que se propõe a estudar e, principalmente, questionar essa associação. De acordo com Cheryll Glotfelty,

De maneira simples, ecocrítica é o estudo do relacionamento entre literatura e o ambiente físico. Assim como a crítica feminista examina a linguagem e a literatura a partir de uma perspectiva gendrada, e a crítica marxista traz uma conscientização dos modos de produção e classe econômica para a leitura de seus textos, a ecocrítica faz uma abordagem centrada na terra para os estudos literários. (s.d., p. 3)

Para além disso, a ecocrítica “pode ainda ser caracterizada através da sua distinção de outras abordagens críticas”. A teoria literária, por exemplo, “em geral, examina as relações entre escritores, textos, e o mundo. Na maioria das teorias literárias ‘o mundo’ é sinônimo de sociedade - da esfera social. A ecocrítica expande a noção de ‘mundo’ para incluir toda a ecosfera” (GLOTFELTY, s.d., p. 4).

A ecofeminista Carol Adams, em seu livro *A política sexual da carne: A relação entre o carnivorismo e a dominância masculina*¹¹, trata da relação entre as mulheres e os animais. A autora propõe o ciclo de objetualização, fragmentação e consumo desses corpos como submissão, por meio de uma “superposição de imagens culturais da violência sexual contra as mulheres e da fragmentação e desmembramento da natureza e do corpo na cultura ocidental” (ADAMS, 2012, p.78), tendo ambos – mulher e animal – como referentes ausentes¹² neste discurso.

Proponho um ciclo de objetualização, fragmentação e consumo que ligue o retalhamento e a violência sexual na nossa cultura. A objetualização permite ao opressor ver outro ser como um objeto. Assim, ao tratar como objeto esse ser, o opressor o estupra; exemplo disso é o estupro cometido contra as mulheres ao lhes ser negada a liberdade de dizer não, ou o retalhamento de animais que de seres vivos que respiram são convertidos em objetos mortos. Esse processo permite a fragmentação ou o brutal esquartejamento e finalmente o consumo. Embora chegue a acontecer literalmente de um homem comer mulheres, todos consumimos imagens de mulheres durante todo o tempo. O consumo é a efetivação da opressão, a aniquilação da vontade, da identidade separada (ADAMS, 2012, p. 86).

¹⁰ Texto publicado originalmente em 1974. Título original: “Is Female to Male as Nature Is to Culture?”.

¹¹ Livro originalmente publicado em 1990, em inglês, com o título *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*.

¹² Adams (2012) utiliza essa expressão para explicar como, por meio da linguagem, os animais são renomeados,

facilitando seu consumo não como seres vivos, mas apenas como pedaços de carne. Cf. Adams, 2012, p. 79.

Fica claro, então, como a relação com a natureza (principalmente com os animais) passa pelo corpo feminino. Apesar de termos apresentado este corpo, até aqui, como meio de opressão, ele também possui o potencial de resistência. Sandra Almeida afirma que “[...] o corpo, como uma entidade discursiva indelevelmente marcada não apenas por questões de gênero, mas também de raça, sexualidade e classe, tem o potencial latente de evocar resistência em seu próprio lócus de opressão” (2009, p. 151). O uso do corpo como transgressão aponta para a marginalidade desse corpo, ou seja, ele se encontra fora dos padrões.

Mary Russo (2000) constrói esse corpo sob a denominação de grotesco, conceito que traz do carnaval de Mikhail Bakhtin, realinhando-o dentro das questões de gênero. O corpo grotesco, para a autora, é o corpo indesejado, o corpo “feio”, podendo ser o corpo grávido, o corpo velho, o corpo gordo, entre outros. Segundo Russo, existe um “duplo perigo” para o corpo grotesco: por ele estar na margem, ele constitui-se como em perigo, mas também se configura como uma ameaça para o centro e sua norma (p. 72). É justamente através desse duplo perigo que o corpo grotesco pode agir como resistência. Neste caso, Russo aponta para o uso da mascarada. A mascarada constitui-se no portar o corpo grotesco como insurgência; vestindo as imposições sociais como sobrevivência e com um constante questionamento.

O corpo da Vênus Hotentote, dentro do poema de Jackie Kay, traz essas considerações sobre o seu corpo e o uso dele. Ao recontar sua história, a eu lírica de Saartjie Baartman reflete sobre as construções de seu corpo e suas possibilidades de sobrevivência/resistência. No começo do poema, podemos ver claramente a presença da relação com o animal e do corpo grotesco: “Not so long ago people paid handsomely / to see my rump, my apron, my non-European genitals. / Two shilings. I paced for my cage, backwards./ an orang outang, forwards, a beast on a chain” (2007, p. 132). Nesse trecho, podemos perceber referências diretas com o orangotango e a besta/fera acorrentada, o que aponta não apenas para a mulher como animal, mas também para uma relação de abuso e violência. Além disso, há uma marcação, quando se fala das genitálias não-europeias; pode-se questionar por que não “africanas” ou “negras”, por que marcar o europeu? E a resposta é justamente devida à marcação do padrão, sendo a norma de beleza a europeia, não importando em qual margem esse corpo se localiza. É um corpo que está fora do padrão, evocando desde o início do poema o corpo grotesco, que não está inserido no padrão fechado e estático europeu: “é o corpo aberto, que se projeta, ampliado, secretante, o corpo do vir-a-ser, do processo e da mudança. [...] o corpo grotesco está associado ao resto mundo” (RUSSO, 2000, p. 79). Ainda nesse trecho, podemos ver uma fragmentação de um corpo que está sendo vendido e consumido em troca de dois xelins. Trata-se de um corpo que não é visto por completo, mas sim em partes: o “rabo”, o avental, as genitálias, apontando, então, para o ciclo de objetualização, fragmentação e consumo de que fala Adams (2012), que se soma à violência posta nestes versos para expor a violenta opressão a que Saartjie Baartman era submetida.

Entretanto, em outra estrofe, esse corpo grotesco é reafirmado: “My sigh is black. My heart is black. / My walk is black. My hide, my flanks, my secret” (2007, p. 132), não apenas pela própria afirmação discursiva, mas também pela estrutura, pelo uso do pronome e da pontuação, como pelas iniciais maiúsculas marcando uma posse, reforçando a única coisa que ainda a pertencia, já que nem seu corpo era de seu total

domínio¹³. Só o que a pertencia eram as suas origens, sua história, pois tais partes de seu corpo não eram desejadas pelo público que a consumia. Esse corpo era o grotesco não apreciado, mas mesmo assim exibido, configurando uma oposição à sua situação de violência. Segundo Russo, “para uma mulher, expor-se tinha mais a ver com uma espécie de descuido e perda da noção de limites”, pois “exibir-se parecia um risco especificamente feminino” (RUSSO, 2000, p. 69). Portanto, ao reforçar a sua parte grotesca que não era “ovacionada” pelo seu público, Baartman – a Baartman do poema – expõe-se e veste seu corpo como uma construção da mascarada, a qual, segundo Brandão (2015, p. 113), constrói um novo corpo que pode ser lido como

[...] o corpo transgressor bakhtiniano cujos limites são transpostos para que novo corpo possa começar. Esse ‘novo’ corpo pode ser visto a partir de uma perspectiva de uma tecnologia de gênero produzido com o propósito de sobrevivência dentro do contexto opressor no qual Baartman teve que conviver.

Essa construção vai sendo ampliada à medida que o poema caminha, chegando à última estrofe quando é informado ao/à leitor/a sobre as roupas que usava: “I was wearing a thin skin coloured dress. / Hottentot Venus. Don’t miss the Hottentot. / Now, what name have I got? / Sarah Bateman. Like an English woman. A great actress.” (2007, p. 133). Ao usar esta roupa, quase uma segunda pele, a eu lírica está informando muito mais do que apenas a violência a que era submetido ao usar roupas finas no frio do inverno de Londres. A eu lírica informa sobre sua segunda pele, sobre o portar daquilo que lhe era ordenado, mas não o assimilando em si. Da mesma maneira que ganha um novo nome, um nome inglês, perdendo por completo sua identidade, subverte tal verso com a afirmação de sua atuação, de seu portar da mascarada como estratégia de sobrevivência e de resistência, apontando para uma ressignificação desta existência e um deslizamento dos sentidos e noções opressores de gênero e raça que sustentaram tal realidade. Segundo Brandão (2015),

Esse novo corpo, grotesco, duplamente coberto, revela a extensão da dor causada nesta mulher, e mesmo assim podemos dizer que o poema também mostra uma (re)construção feminista de Saartjie Baartman, quando ela literalmente incorpora a persona (máscara) que o opressor quer que ela tenha, para sobreviver. Isso pode ser lido como um ato de resistência; [...], pois, conforme argumenta de Lauretis, Baartman é uma mulher cujo corpo negro é enquadrado como “ugly, deformed, a cartoon”, por uma sociedade à qual ela não pertence e cuja definição de humano não inclui os negros. A menos que essa pessoa se encaixa (ou seja enquadrada), como acontece com a nova identidade de Baartman, agora Sarah Bateman, que usa sua pele inglesa (o vestido) para atuar, o que, nesse caso, conduz a leitura de sua transformação para um ato de sobrevivência. (BRANDÃO, 2015, p. 113-114)

Esse corpo grotesco nunca é mencionado em uma única constituição, ele sempre aparece no poema desmembrado, “to see my rump, my apron, my non-European genitals” (2007, p. 132). Esse desmembramento, acima mencionado, também se estende para a identidade e as origens de Baartman que vão sendo arrancadas de sua memória: “My country is a dream now. Or maybe it did not exist.” (2007, p. 132). Além disso, a própria estrutura do

¹³ Na tradução, não mantivemos esta ordem da frase; houve uma inversão de “My sigh is black” para “Negro é meu suspiro” e assim por diante. Esta escolha foi feita em detrimento de uma maior fluidez dentro da estrutura da Língua Portuguesa, então, trocamos o foco do pronome possessivo para a marcação de “negro”, o que ainda mantém a ênfase que interpretamos como importante nesta parte do poema.

poema possui frases desmembradas que começam em uma estrofe e terminam no começo da estrofe seguinte¹⁴.

Pode-se ver a partir destas teorizações e considerações sobre o poema como o tema do desmembramento está presente e pode servir como guia para o processo de tradução. O desmembramento de Saartjie Baartman - eu lírica e pessoa - orienta a reflexão das escolhas tradutórias deste poema, assim como propõe um novo revestimento que re-significa a história de Baartman sem perder de vista a proposta original de Jackie Kay, ou pelo menos a proposta como compreendida a partir da leitura acima apresentada.

Para realizar a tradução, escolhemos estruturar as escolhas e os comentários sobre as decisões em arquivos que chamamos de versões. A cada nova versão, comentários e questionamentos acompanhavam as novas mudanças, assim como fontes de pesquisa e outras informações necessárias. A princípio, as escolhas tradutórias foram voltadas para ressaltar o grotesco que se faz presente de forma marcante no poema. Foram feitas escolhas que chocassem e provocassem o estranhamento necessário para levar o/a leitor/a a uma reflexão. Uma dessas escolhas foi a palavra “não-europeia”, em que se manteve a construção de hifenização típica do inglês, ressaltando esse corpo fora do centro. Outras escolhas relacionadas ao grotesco também foram utilizadas para marcar a relação com o universo animal. O uso de “rabo” para “rump” refere-se tanto à parte do corpo do animal que é desmembrada e vendida para consumo quanto à parte do corpo feminino de maneira depreciativa, remetendo ao ciclo de Adams. Outra escolha que remete ao universo animal é a expressão “tratador bôer”, reiterando esse lugar de Baartman como um animal e posse, o que é depreciativo tanto para mulheres quanto para os animais, que também se configuram como seres vivos, não objetos inanimados, que também sofrem com a exploração de seus corpos.

Ainda dentro do universo grotesco, a decisão de deixar o último verso da primeira estrofe como “até o último suspiro em mim deixar esse corpo” também aponta para um estranhamento do corpo apenas como objeto e não mais como ser. Apesar de o corpo já se encontrar morto na construção ficcional do poema, portanto, ser de fato um objeto sem vida, o uso de “esse” como afastamento de Baartman - a voz que conta a história - desse corpo que é seu aponta para o tratamento que foi dado a ela quando ainda em vida e como ele se assemelha com sua morte.

A principal questão da tradução, o desmembramento, também fez parte da reflexão de muitas escolhas neste processo. A inversão de frases ou inserção de novos termos que não eram necessários no original, por exemplo, permitiu conservar a estrutura quebrada dos versos, como a introdução de “que” no verso “quando a faca reluzente do homem que / cochichou ‘posteridade’ dissecou meu cérebro.”, sendo o original “when the man with a glinting knife / whispered ‘posterity’ and dissected my brain.”. Para além das questões estruturais, o desmembramento se deu na própria escolha do adjetivo “desmembrada” para “divided up” para referir-se à Baartman, apontando diretamente para o mito de nascimento de Dionísio. É relevante apontar que na estrofe seguinte ao uso desta palavra, o desmembramento começa a se inverter e a mascarada presente no poema passa a emergir. Na outra estrofe, “uma mulher branca” cutuca as intimidades de Baartman, ou seja, incorpora a própria imagem de opressão a esse corpo negro. Entretanto, essa figura da mulher branca passa a ser desmembrada: “As mãos enluvadas. Os olhinhos de pedra.

¹⁴ Ver poema completo em anexo.

/ O guinchar de surpresa diante do meu tamanho.” (2007, p. 132), sugerindo uma inversão de papéis e a possibilidade de agenciamento e empoderamento da Vênus Hotentote.

Uma escolha que demandou algumas versões para que fosse solucionada foi a rima interna “Rubber? Bubbler?” (p. 132). Essa rima sugere a importância da língua como expressão de identidade. Ao explicar como foi enganada com o uso de uma língua que ela não tinha domínio, Baartman (como eu lírica) aponta para como ela foi privada de sua identidade, de suas origens, de sua história, assim como mostra no verso seguinte ao dessa rima: “My country is a dream now. Or maybe it did not exist.” (p. 132). Dessa maneira, a rima não se constitui apenas como questão estrutural – ainda que questões estruturais sejam de extrema importância em textos literários, principalmente poemas - mas como um artifício que questiona a desumanização da colonização e opressão de Baartman. Na tentativa de manter a mesma lógica, o que conseguimos fazer na tradução foi tecer uma aliteração, ou seja, uma sonoridade, com “Banha? Beiço?”, ocorrendo uma inevitável perda.

Cada decisão tomada ao longo das várias versões deste processo procuraram manter a relação com o desmembramento e com a leitura feita do poema. Apesar de não ter sido possível expor aqui o que se pensou para todas as questões com que nos deparamos, o processo tradutório foi perpassado por todas as reflexões que discutimos aqui. Mesmo não tendo alcançado um produto perfeito, conseguimos repensar o fazer tradutório, o que, imagina-se, é uma resposta mais importante do que alcançar uma suposta perfeição em uma tradução.

4 Considerações Finais

A releitura proposta através do mito do nascimento de Dionísio, assim como de todas as questões aqui discutidas, leva-nos a rever a história de Baartman como sujeito de uma opressão. Ao ser definida pela opressão que sofreu, toda a história de Baartman gira em torno da história da Vênus Hotentote, a qual, dentro do poema, podemos perceber que não era Baartman em si, mas uma máscara ou incorporação daquilo que foi imposto a ela como meio de sobrevivência. Definir esta mulher pela violência a que foi submetida faz com que ela seja privada de qualquer tipo de agenciamento. É necessária uma reescrita desta história com um foco na agência de Baartman e na sua possibilidade de resistência, que aqui foi compreendida pelo uso da mascarada. Um ponto importante nesta reescrita é justificar o uso do desmembramento como algo positivo. De fato, o desmembramento (metafórico) em vida de Baartman não pode ser entendido positivamente, mas a releitura feita desse desmembramento pelos movimentos sociais que têm em Baartman um símbolo de luta transforma esta história em uma luta de esperança por justiça social, racial e de gênero.

Além da importante releitura do discurso em torno desta história, este artigo também se propõe a repensar o processo de tradução em si. Ao questionar os pressupostos de uma tradução neutra ou fiel, negocia os significados por trás destes discursos e propõe uma prática de tradução consciente da estrutura excludente em que a sociedade ocidental é baseada. A compreensão da tradução como mediação cultural torna-se imprescindível para a compreensão e o questionamento das bases deste sistema excludente que circulam livremente nos discursos ocidentais vestidos de neutralidade. Portanto, a mediação cultural configura-se em uma atividade premente na imaginação e construção de novas possibilidades de mundos e na consciência sobre as relações de poder da nossa sociedade.

5 Referências

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. “Cidadãs da diáspora: a escrita do corpo e as ficções cosmopolitas na contemporaneidade”. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VILELA, Lúcia Helena de Azevedo (orgs.). **Itinerários: Homenagem a Solange Ribeiro de Oliveira**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009, p. 149-164.
- ADAMS, Carol J. **A política sexual da carne: A relação entre o carnivorismo e a dominância masculina**. Trad.: Cristina Cupertino. 1.ed. São Paulo:Alaúde Editorial, 2012.
- ARROJO, Rosemary. “Fidelity and the gendered translation”. **TTR: traduction, terminologie, rédaction**, v. 7, n. 2, p. 147-163, 1994.
- BASSNETT, Susan. **Translation studies**. London: Routledge, 2002.
- BRANDÃO, Izabel. “A Vênus Negra: poder e resistência na representação do corpo grotesco feminino em duas autoras contemporâneas”. In: MOTA, Mailce Borges (org) et al. **Língua e Literatura na Época da Tecnologia**. Florianópolis, EdUFSC, 2015, p. 109-120.
- BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro**. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru-SP: EDUSC, 2002.
- CHASE-RIBOUD, Barbara. **Hottentot Venus: A Novel**. NewYork: Anchor, 2004.
- COSTA, Cláudia de Lima. “Feminismo e tradução cultural: sobre a colonialidade do gênero e a descolonização do saber”. **Portuguese cultural studies**, v. 4, n. 1, p. 41-65, 2012.
- FUNCK, Susana Bórneo. “Corpos colonizados, leituras feministas”. In: _____. **Crítica Literária Feminista: Uma Trajetória**. Florianópolis: Insular, 2016, p. 349-366.
- GLOTFELTY, Cheryll. “Introdução - Estudos Literários numa Era de Crise Ambiental”. Trad.: Izabel Brandão. [no prelo]
- GRAVES, Robert. **The Greek Myths. Vol. 1**. Londres: Penguin Books, 1960.
- KAY, Jackie. **Off Colour**. Northumberland: Bloodaxe Books, 1998.
- KAY, Jackie. **Darling**. Tarsset: Bloodaxe Books. 2007.
- LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014.
- RUSSO, Mary J. “Grotescos Femininos: Carnaval e Teoria”. In: _____. Tradução. Talita M. Rodrigues. **O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.69-90.

- ORTNER, Sherry. ORTNER, Sherry B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? Tradução: Cila Ankier, Rachel Gorenstein. In: BRANDÃO, Izabel et al. **Traduções da cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017, p. 91-123.

ANEXOS

Poema Original "Hottentot Venus"

They made a plaster cast of my corpse
took wax moulds of my genitals and anus,
my famous anomalous buttocks
till the last sigh in me left my body
I made a noise I never heard before
when the man with a glinting knife
whispered 'posterity' and dissected my brain.
Not so long ago people paid handsomely
to see my rump, my apron, my non-European genitals.
Two shillings. I paced for my cage, backwards,
an orang outang, fowards, a beast on a chain.
Men said the size of my lips were unnatural
You can see the moulds of genitals
at the Musée de l'Homme – Paris;
the rest of me is here now, Natural History Museum,
my brains, my woolly hair, my skeleton.
Some things I will never forget
no matter how I am divided up:
the look on a white lady's face
when she poked her parasol into my privates.
Her gloved hands. Her small stone eyes.
Her English squeal of surprise at my size.
My sigh is black. My heart is black.
My walk is black. My hide, my flanks. My secret.
My brain is the size of a black woman's brain.
When the gentleman prodded me with his cane,
he wanted to discover black tears falling
from my dark eyes. I tell no lies.
Then he called my tears crocodile tears.
What did he call my lips? Rubber? Blubber?
My country is a dream now. Or maybe it did not exist.
When they called me in, three men in suits,
They asked me in my own bush tongue
if I wanted to be exhibited in this fashion.
I said the English words I'd heard them say often.
Money. Freedom. My Boer keeper smiled.
He could still walk me, dance me

hold his stick to me. He promised me riches.
Bring in the literati, the artists, the famous.
Let them view the buttocks of Hottentot Venus.
My heart inside my cage pounded like a single drum.
For eleven hours a day people came to see Saartije Baartman.
I heard their laughter like Money shaking in a tin.
On the wall I was framed: ugly, deformed, a cartoon.
I was wearing a thin skin coloured dress.
Hottentot Venus. Don't miss the Hottentot.
Now, what name have I got?

Sarah Bateman. Like an English woman. A great actress.

Tradução-final - "Vênus Hotentote"

Tiraram um molde de gesso do meu cadáver
fizeram moldes de cera da minha genitália e ânus,
com as nádegas famosas e bizarras
até o último suspiro em mim deixar esse corpo.
De mim, saiu um som que nunca antes ouvi
quando a faca reluzente do homem que
cochichou "posteridade" dissecou meu cérebro.
Há não muito as pessoas pagavam generosamente
para ver meu rabo, meu avental hotentote, minha genitália não-europeia.
Dois xelins. Eu, em passos ritmados dentro da jaula, para trás,
um orangotango, para frente, uma besta acorrentada.
Eles declaravam anormal o tamanho dos meus lábios.
Você pode ver os moldes das minhas genitálias
no Museu do Homem – Paris;
e o que resta de mim está no Museu de História Natural agora,
meu cérebro, meu cabelo de algodão, meu esqueleto.
Há coisas que nunca me deixarão
ainda que desmembrada:
o olhar no rosto de uma mulher branca
quando ela cutucou minhas intimidades com sua sombrinha.
As mãos enluvadas. Os olhinhos de pedra.
O guinchar de surpresa diante do meu tamanho.
Negro é meu suspiro. Negro é meu coração.
Negro é meu andar. Meu couro, meus flancos. Meu segredo.
Meu cérebro é do tamanho do cérebro de uma mulher negra.
Quando o cavalheiro me espetou com sua bengala,
queria achar lágrimas negras rolando
dos meus olhos escuros. Eu não minto.

Chamou minhas lágrimas lágrimas de crocodilo.
Como foi mesmo que chamou meus lábios? Banha? Beijo?
A minha terra agora é mais sonho que realidade.
Quando chegaram, três homens de terno,
Perguntaram na minha língua *bush*
se eu queria ser exibida desse jeito.
Eu disse as palavras inglesas que sempre os ouvia dizer.
Dinheiro. Liberdade. E abri o sorriso do meu tratador bôer.
Ele ainda podia me fazer andar, dançar
apontar a vara para mim. Prometeu riquezas.
Que venham os literatos, os artistas, os famosos.
Que vejam o nádegas da Vênus Hotentote
Meu coração dentro da jaula batia feito bumbo.
Onze horas por dia as pessoas vinham ver Saartjie Baartman.
Eu ouvia as suas risadas feito moedas sacudidas em uma lata.
Na parede fui enquadrada: feia, deformada, uma caricatura.
Eu usava um vestido transparente cor da pele.
A Vênus Hotentote. Não deixe passar o Hotentote.
E como era mesmo o nome que ganhei?
Sarah Bateman. Como uma mulher inglesa. Uma grande atriz.

