



**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS**  
**Mestrado em Estudos de Linguagens**

**Juçara Valentino da Silva Reis**

TRADUÇÃO HIPOTETICAMENTE EDITADA DO ROMANCE *ROSIE*  
*CARPE*, DE MARIE NDIAYE

**Belo Horizonte**  
**2020**

**Juçara Valentino da Silva Reis**

**TRADUÇÃO HIPOTETICAMENTE EDITADA DO ROMANCE *ROSIE  
CARPE*, DE MARIE NDIAYE**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos de Linguagens, do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

**Área de Concentração:** Linha IV

**Orientadora:** Profa. Dra. Andréa Soares Santos

**Belo Horizonte**

**2020**

**Juçara Valentino da Silva Reis**

**TRADUÇÃO HIPOTETICAMENTE EDITADA DO ROMANCE *ROSIE  
CARPE*, DE MARIE NDIAYE**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG, em 10 de setembro de 2020, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagem, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

---

Profa. Dra. Andréa Soares Santos - CEFET/MG - Orientadora

---

Profa. Dra. Ana Elisa Ribeiro - CEFET/MG

---

Profa. Dra. Maria Juliana Gambogi Teixeira - UFMG

---

Prof. Dr. José de Souza Muniz Junior - CEFET/MG

Reis, Juçara Valentino da Silva.  
R375t Tradução hipoteticamente editada do romance Rosie Carpe, de  
Marie NDiaye / Juçara Valentino da Silva Reis. – 2020.  
69 f. : il.

Orientadora: Andréa Soares Santos

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação  
Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em  
Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2020.  
Bibliografia.

1. Tradução e interpretação. 2. Literatura - Traduções. 3.  
Paratexto. 4. NDiaye, Marie, 1967-. 5. Enunciação. I. Santos, Andréa  
Soares. II. Título.

CDD: 418.02

Para Benjamin e Teodoro.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar à minha querida orientadora Profa. Dra. Andréa Soares Santos, por toda generosidade, paciência e compreensão.

Agradeço também a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG, principalmente à Profa. Dra. Ana Elisa Ribeiro, por todas as conversas, almoços e ideias, e ao Prof. Dr. Luiz Henrique Oliveira, pelas intermináveis listas de referências que não conseguiria ler nem em sete vidas, mas que me apontaram muitos caminhos e possibilidades.

Agradeço a todos os colegas do programa pela partilha, principalmente Marina Bois, Flávia Denise, Renata Estanislau e Anna Carolina Doria.

Agradeço à Profa. Dra. Juliana Pondian por ter gentilmente compartilhado seu artigo ainda não publicado. Obrigada pela confiança.

Agradeço à querida Mari Fonseca por me mostrar, na prática, como um texto vira livro.

Agradeço a todas as mulheres maravilhosas que estão ou estiveram em minha vida e fizeram com que eu fosse capaz de ler e traduzir esse livro: Maria Norberta Valentino, Maria José da Silva, Maria José dos Reis, Edna Valentino, Raquel Prado, Irene Bertachini, Luciana Kamei, Fernanda Cosso, Maria Cosso, Daniela Resende, Martha Katharine, Paula Miranda, Mariana Goulart, Lalá, Solange Quadros, Flavinha Melo, Héliida Jácome, Angela Maués, Karlinha, Dadá, Laurinha, Bizu, Rubya, Mara, Tati, Pâmela, Jane, Marina, Lud Taborda, Leo, Zainha, Ciléia Tavares, Mary Lane, Laryssa, Nuria, Lulu, Cecília (Kamei e Assis), Carol, Maria Apolinária (e todas as mulheres Pés no Chão), Daiane, Karine e tantas outras que a memória não me permite lembrar agora. Tem um pouco de cada uma de vocês em mim.

Agradeço ao Ismar, meu melhor amigo, minha companhia de todos os momentos, meu amor. O caminho é longo, mas seguimos de mãos dadas.

Para terminar, agradeço ao Benjamin e ao Teodoro por terem transformado meu corpo, minha cabeça e minha vida. Vocês são responsáveis por toda força e coragem que existem em mim. Esse trabalho é para vocês.

Mas eram tantas lágrimas, que eu me perguntei se minha mãe tinha olhos ou rios caudalosos sobre a face. E só então compreendi. Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas. Por isso, prantos e prantos a enfeitar o seu rosto. A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água.  
Águas de Mamãe Oxum!

Conceição Evaristo, *Olhos D'Água*

## RESUMO

Este trabalho pretende demonstrar como a leitura que o(a) tradutor(a) faz de um texto pode se manifestar não só na transposição linguística da obra, mas também em aspectos físicos, materiais, gráficos e organizacionais do livro. Propomos a tradução do romance *Rosie Carpe*, da autora francesa Marie NDiaye, assim como uma edição hipotética na qual foram pensados, por meio da prática, todos os processos editoriais que envolvem uma edição de literatura traduzida no Brasil. Partindo do conceito de espaço literário mundial, proposto por Pascale Casanova, buscamos demonstrar como os prêmios literários ainda têm papel importante na consagração de um(a) autor(a) no campo literário, local marcado por disputas de poder e regido por leis específicas que muitas vezes não coincidem com as leis de uma política econômica. Os paratextos editoriais foram utilizados como o espaço onde o(a) tradutor(a) pode explicitar seus processos de leitura e interpretação do texto, além de assinalar seu horizonte tradutório, conforme pesquisas de Teresa Dias Carneiro e Patrícia Collina Bastianetto. Além disso, foi proposta uma capa para a edição hipotética, igualmente marcada pela leitura da tradutora.

**Palavras-chave:** Tradução literária; edição de literatura traduzida; paratextos editoriais; Marie NDiaye; *Rosie Carpe*; tradução material; enunciação editorial.

## RÉSUMÉ

Ce travail a pour objectif démontrer comment la lecture d'un texte par le traducteur peut se manifester non seulement dans la transposition linguistique de l'œuvre, mais aussi dans les aspects physiques, matériels, graphiques et organisationnels du livre. Nous proposons la traduction du roman *Rosie Carpe*, de l'auteur française Marie NDiaye, ainsi qu'une édition hypothétique dans laquelle, par la pratique, tous les processus éditoriaux qui impliquent une édition de littérature traduite au Brésil seront considérés. Partant du concept d'espace littéraire mondial, proposé par Pascale Casanova, nous cherchons à démontrer comment les prix littéraires jouent encore un rôle important dans la consécration d'un auteur dans le champ littéraire, lieu marqué par les conflits de pouvoir et régi par des lois spécifiques qui souvent ne coïncident pas avec les lois d'une politique économique. Selon les recherches de Teresa Dias Carneiro et Patrícia Collina Bastianetto, les paratexts éditoriaux ont été utilisés comme l'espace où le traducteur peut expliquer ses processus de lecture et d'interprétation du texte, en plus de souligner son horizon de traduction. De plus, une couverture a été proposée pour l'édition hypothétique, également marquée par la lecture de la traductrice.

**Mots-clés:** Traduction littéraire; édition de littérature traduite; paratexts éditoriaux; Marie NDiaye; *Rosie Carpe*; traduction matérielle; énonciation éditoriale.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Relação dos prêmios Femina e Goncourt entre 2000-2019 .....	15
Figura 2 – Capa da 1ª edição francesa de <i>Rosie Carpe</i> (2001) e da edição pocket (2009) .....	52
Figura 3 – Capa do romance <i>Trois femmes puissantes</i> . .....	52
Figura 4 – Capas que usam a imagem de um menino, eslovena, israelense e árabe, respectivamente. 54	
Figura 5 – Capas que usam a imagem de uma mulher, inglesa, alemã e italiana, respectivamente.....	54
Figura 6 – Capas que usam a imagem de uma casa. ....	54
Figura 7 – Capa da edição brasileira de <i>Três Mulheres Fortes</i> . ....	56
Figura 8 – Capa da edição brasileira de <i>Coração apertado</i> . ....	56
Figura 9 – Capa da edição brasileira de <i>A diaba e sua filha</i> . ....	57
Figura 10 – Imagens usadas para criação da capa.....	58
Figura 11 – Capa planificada da edição hipotética da tradução de <i>Rosie Carpe</i> .....	58

## SUMÁRIO

I – Tradução & partilha.....	10
II – Ler <i>Rosie Carpe</i> .....	22
i - A mãe .....	25
ii - Repetição (de ações e palavras) e manifestações da loucura.....	27
iii - Duplo .....	29
iv - Situações de desamparo/solidão .....	30
v - Ver pelos olhos do outro/angústia relativa aos olhos .....	32
vi - Morte.....	33
III – “É traduzindo que se vira tradutor” .....	36
IV – Tradução & livro.....	42
V – Tradução & Paratextos editoriais.....	44
i - Prefácio .....	44
ii - Notas da Tradutora .....	48
iii – Capa .....	51
iv - Quarta capa .....	59
VI – Conclusão .....	60
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	63

## I – Tradução & partilha

Este trabalho nasceu do desejo de me tornar tradutora e esse desejo apareceu depois de entender a tradução como uma forma de partilha. Foi em 2013, quando li a peça de teatro *Les justes*, de Albert Camus e pensei: “A Raquel precisa ler esse livro!”. Depois de procurar sem sucesso uma edição em português, decidi eu mesma traduzir e dar de presente para minha amiga. Eu havia começado a trabalhar como professora de francês em 2008, depois de viver um tempo na França e enquanto ainda terminava meu curso de Letras na UFMG. Entre uma aula de francês e outra, voltava correndo para aquele apartamento barulhento onde morava e ficava horas a fio sem conseguir me afastar do computador, maravilhada pela possibilidade de transformar, recriar o texto. Antes disso, já havia realizado profissionalmente traduções de documentos, contratos, resumos de dissertações e teses, mas a tradução literária era um prazer completamente novo. Sempre que lia em francês, pensava: “Como ficaria essa frase em português?”, mas nunca tinha feito o exercício de pegar o texto e traduzir. O resultado dessa tradução foi um presente para minha amiga e uma semente para mim.

Em 2017, como aluna especial no programa de Estudos de Linguagens do CEFET-MG, tive contato com alguns trabalhos acadêmicos sobre a prática tradutória de seus autores. Li a tese de doutorado *Entre La disparition e o O sumiço de Georges Perec: tradução acompanhada de 25 ou 26 notas do tradutor*, defendida em 2015 por Zéfere – ou José Roberto Andrade Féres, como consta no cartório – no Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. Nesse trabalho, Féres fala sobre o processo de tradução da obra, sobre as dificuldades que teve e sobre as escolhas feitas por ele. Após a defesa, o livro *O sumiço*, tradução de *La disparition*, foi publicado pela editora Autêntica e ganhou o prêmio Jabuti de tradução.

Outro livro com o qual tive contato e que também foi primeiro um trabalho acadêmico foi *Teoria de vanguarda*, de Peter Bürger. Esse livro foi traduzido durante o mestrado de José Pedro Antunes e apresentado na dissertação *A tradução comentada de Teoria de vanguarda de Peter Bürger* ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas no ano 1989. Neste trabalho, Antunes também tece considerações a respeito do processo tradutório e fala sobre as dificuldades de se traduzir do alemão para o português. Posteriormente a tradução foi editada e publicada pela Cosac Naify e pela Ubu Editora.

Os dois trabalhos citados anteriormente foram apresentados a departamentos que se dedicam aos estudos literários e os autores falam sobre detalhes do processo tradutório e de suas escolhas até se chegar ao texto final. Porém, como tradutora, esses trabalhos despertaram em mim dúvidas relativas a todo o processo posterior à tradução: como publicaram os livros? Eles foram até a editora e ofereceram? Eles já conheciam alguém nas editoras? Já eram tradutores?

E havia aquela minha primeira tradução, aquela que dei de presente para a Raquel, e que não era um livro, apesar de existir. Então o que era preciso fazer para que uma tradução se tornasse livro? Como fazer para que um texto traduzido fosse publicado? Quem escolhe quem vai traduzir o quê? Foi com essas perguntas que ingressei em 2018 no programa de Mestrado em Estudos de Linguagens do CEFET-MG com a intenção de traduzir e publicar (ou pelo menos tentar) um livro. Traduzir um livro e descobrir o que era necessário para que esse texto traduzido se transformasse em um livro dentro de uma editora.

Inicialmente, havia escolhido para tradução a obra *La petite fille de monsieur Linh*, de Philippe Claudel. Os fatores que haviam guiado a escolha foram o tema e o ineditismo da obra no Brasil. Cheguei a traduzir boa parte do livro e até entrei em contato com a editora francesa (quanta ingenuidade!) e disse: “Oi, tudo bem? Então, eu queria comprar os direitos autorais do livro.” Logo descobri que não era bem assim. Soube que, em primeiro lugar, era preciso achar uma editora no Brasil que tivesse interesse na publicação da obra traduzida para, então, apresentar a editora brasileira à editora francesa e, aí sim, negociar os direitos autorais.

Muito bem, mais difícil do que tinha imaginado, mas agora, pelo menos, sabia por onde começar. Iniciei uma pesquisa por editoras que apresentassem em seu catálogo obras que tivessem relação com o livro que eu estava traduzindo. Mas no meio do caminho ainda havia outras surpresas.

A interseção dos Estudos de Tradução com os estudos do campo editorial me fez compreender que a tradução literária podia mais e que seu início não se dava ao se sentar na frente do computador para transpor o texto para outra língua: a tradução se inicia pela escolha de autor e obra, passa pela relação entre as duas línguas e as culturas dos países envolvidos, passa também pela busca de uma editora (no caso da tradução ter sido por iniciativa do tradutor), ou pela busca de um tradutor (caso seja uma tradução de um texto que uma editora deseja ter em seu catálogo), pela negociação de direitos autorais, pela busca de financiamento para o projeto (que varia de acordo com o porte da editora), continua na distribuição e venda

do livro. Foi então que o projeto mudou, quando repensei o real significado de cada uma dessas etapas.

Foi como leitora-tradutora que me debrucei sobre os percursos editoriais das traduções de obras literárias francesas no Brasil, observando a necessidade de um olhar atento sobre os paradoxos intrínsecos a esse processo. Uma das minhas inquietações foi verificar a pouca presença de traduções das obras literárias francesas contemporâneas para o nosso idioma, até mesmo daquelas de escritores franceses de grande impacto no cenário internacional.

O espaço literário mundial, conforme explica Pascale Casanova, é regido por leis específicas que muitas vezes não coincidem com as leis de uma política econômica (CASANOVA, 2002, p. 23). Isso não faz, entretanto, com que esse espaço seja uma construção abstrata, trata-se de “um universo concreto embora invisível”, responsável por declarar e julgar o que “digno de ser considerado literário” (CASANOVA, 2002, p. 17-18).

E para compreender a influência do francês no universo literário é preciso remontar ao século XVIII, período no qual a dominação simbólica da língua e da cultura francesas se espalha por toda a Europa e se torna “sinal patente do valor literário”, fazendo, inclusive, com que vários escritores de outras nacionalidades escrevessem em francês (CASANOVA, 2002, p. 92). No Brasil, essa influência começa a aparecer de forma mais marcada durante o século XIX, principalmente depois da vinda da família real portuguesa. Foi nesse período que chegaram por aqui os primeiros exemplares da literatura francesa e que surgiu a Imprensa Nacional, fazendo com que a demanda das elites cultas aumentasse significativamente o número de jornais, revistas e folhetins. As revistas europeias, sobretudo as francesas, circulavam frequentemente neste meio. (FERNANDES; XAVIER, 2012, p. 41). Um exemplo disso é a revista literária francesa *Revue des deux mondes*, que procurava estabelecer uma relação entre os dois mundos: o velho e o novo, os ditos “civilizado” e “selvagem”. Sabe-se que ela era lida por Dom Pedro II e chegou a ser mencionada por Machado de Assis em sua obra *Quincas Borba*. A literatura francesa era amplamente consumida entre o público leitor e mesmo as literaturas provenientes de outras culturas eram frequentemente intermediadas pela França por meio de retraduições. A imprensa periódica brasileira se desenvolveu à imagem da francesa e a literatura ganhou espaço nos periódicos, contribuindo para sua popularização por aqui. (FERNANDES; XAVIER, 2012, p.45)

Foi só em meados do século XX, após a Segunda Guerra Mundial, que os Estados Unidos passaram gradativamente a ocupar o espaço até então pertencente à língua e à cultura

francesas, não só no Brasil como em todo o mundo. Dados coletados em 2010 pelo linguista holandês Joham Heilbron no Index Translationum apontaram que 55% das traduções feitas no mundo eram provenientes da língua inglesa, considerada uma língua hiper-central. A língua francesa aparecia em segundo lugar, ao lado do alemão, e representava apenas 10% do que era traduzido no mundo (PEREIRA; DANTAS, 2012, p. 86). Entretanto, Casanova explica que “o formidável avanço econômico dos Estados Unidos não os colocaram à frente do universo literário” (CASANOVA, 2002, p. 25), pois uma língua de grande circulação nem sempre coincide com uma língua de grande cultura (CASANOVA, 2002, p. 36).

No mercado editorial, marcado por uma tensão constante entre as dimensões econômica e simbólica, “a língua e o capital linguístico-literário a ela associado desempenham papel significativo nas relações de força e (re)produção das assimetrias” (RAFAEL; DANTAS, 2012, p. 69). Sendo assim, apesar da baixa representatividade numérica da literatura francesa contemporânea no Brasil, a língua francesa ainda possui um enorme “crédito literário” dentro do universo cultural e acadêmico brasileiro, sendo ainda hoje considerada por muitos autores como uma língua de grande prestígio literário.

Pascale Casanova (2002) vai se utilizar da ideia de crédito literário, esboçada por Pound, para pensar a questão do reconhecimento. O reconhecimento literário se dá através da crença que “permite medir práticas literárias pelo padrão de uma norma reconhecida como legítima por todos” (CASANOVA, 2002, p. 32) “A crença é portanto o que permite ao espaço literário constituir-se e funcionar, a despeito e em virtude das hierarquias tácitas sobre as quais repousa” (CASANOVA, 2002, p. 60). Um nome só passa a ter crédito dentro do mercado literário baseado na crença de que o que ele produz tem valor literário. Dantas (2011) afirma que

As traduções do romance francês contemporâneo no Brasil acompanham a lógica das trocas literárias internacionais, orientadas predominantemente para a tradução de títulos que receberam algum tipo de reconhecimento, seja ele ligado à esfera restrita, seja de cunho comercial ou mercadológico. (DANTAS, 2011. p. 32)

Os prêmios literários são uma excelente forma de se observar a economia dos bens simbólicos e o campo das lutas pelo monopólio do poder de legitimação literária. As premiações representam bem as lógicas contraditórias que guiam o mundo do livro: a literária, que consagra um(a) autor(a) talentoso(a); e a econômica, que estabelece quanto um livro é capaz de render à editora. No campo literário francês há vários prêmios literários tradicionais, alguns existentes há mais de um século: Goncourt, Femina, Renaudot, Médicis, Interallié,

Grand Prix du Roman de l'Académie française. Apesar do aspecto tradicional dessas instâncias de consagração, hoje os prêmios literários são usados como chamariz publicitário interessante aos grandes circuitos comerciais e de cultura de massa, mudando de forma substancial seu status simbólico. Ainda assim, segundo Dantas (2011), o valor de uma obra dentro do campo literário francês está normalmente ligado à consagração da mesma por um prêmio literário, isto é, o prêmio literário ainda confere crédito literário a uma obra.

Entretanto, como salienta Gisèle Sapiro (2019), essas instâncias que se querem autônomas, muitas vezes apenas reproduzem a heteronomia do campo literário, visto que são influenciadas por fatores externos, como a política, a religião e a economia. Essa heteronomia pode ser observada, por exemplo, na diferença de acesso à publicação entre homens e mulheres. Sapiro explica que o

mundo das letras é também um lugar de observação das desigualdades entre os sexos e das clivagens de gênero. Se, ao contrário dos ofícios e profissões organizados, a escrita é uma atividade que sempre foi aberta às mulheres dotadas de capital cultural, o acesso à publicação e ainda mais ao reconhecimento literário é um fenômeno relativamente recente (SAPIRO, 2019, p. 59).

Esse direcionamento me levou a questionar se os prêmios literários franceses davam às mulheres o mesmo crédito dado aos homens. Minha intenção era escolher para tradução uma obra escrita por uma mulher e que ainda fosse inédita no Brasil. De acordo com a pesquisadora Ana Elisa Ribeiro, em artigo publicado em parceria com Sérgio Karam, no campo literário brasileiro “a leitura de obras escritas por mulheres tem sido pautada não apenas pela imprensa e por curadorias de eventos, mas também por iniciativas de outras naturezas, em redes sociais e em encontros presenciais em vários pontos do país” (RIBEIRO; KARAM, 2019, p. 49).

Para guiar a escolha de autora e obra, optei pelos concursos Goncourt, mais antigo prêmio literário francês, criado em 1892 por Edmond de Goncourt, e o Femina, criado em 1904 com um júri exclusivamente feminino, como um contraponto ao Goncourt, cujo júri era constituído apenas por homens. Ambos são dotados de grande relevância no campo literário francês e já premiaram autores consagrados no mundo inteiro como Marcel Proust (Goncourt 1919), Simone de Beauvoir (Goncourt 1954), Marguerite Duras (Goncourt 1984) e Antoine de Saint-Exupéry (Femina 1931).

Figura 1 – Relação dos prêmios Femina e Goncourt entre 2000-2019

PRIX FEMINA			PRIX GONCOURT	
ANO	AUTOR	OBRA	AUTOR	OBRA
2000	Camille Laurens	Dans ces bras-là	Jean-Jacques Schuhl	Ingrid Caven
2001	Marie NDiaye	Rosie Carpe	Jean-Christophe Rufin	Rouge Brésil
2002	Chantal Thomas	Les adieux à la reine	Pascal Quignard	Les ombres errantes
2003	Dai Sijie	Le complexe de Di	Jacques-Pierre Amette	La maîtresse de Brecht
2004	Jean-Paul Dubois	Une vie française	Laurent Gaudé	Le soleil des Scorta
2005	Régis Jauffret	Asile de fous	François Weyergans	Trois jours chez ma mère
2006	Nancy Huston	Lignes de faille	Jonathan Littell	Les bienveillantes
2007	Eric Fottorino	Baisers de cinema	Gilles Leroy	Alabama song
2008	Jean-Louis Fournier	Où on va, papa?	Atiq Rahimi	Syngué sabour. Pierre de patience
2009	Gwenaëlle Aubry	Personne	Marie NDiaye	Trois femmes puissantes
2010	Patrick Lapeyre	La vie est brève et le désir sans fin	Michel Houellebecq	La carte et la Territoire
2011	Simon Liberati	Jayne Mansfield 1967	Alexis Jenni	L'art français de la guerre
2012	Patrick Deville	Peste et Choléra	Jérôme Ferrari	Le Sermon sur la chute de Rome
2013	Léonora Miano	La Saison de l'ombre	Pierre Lemaitre	Au revoir là-haut
2014	Yanick Lahens	Bain de lune	Lydie Salvayre	Pas pleurer
2015	Christophe Boltanski	La Cache	Mathias Énard	Bousoie
2016	Marcus Malte	Le Garçon	Leïla Slimani	Chanson douce
2017	Philippe Jaenada	La Serpe	Éric Vuillard	L'ordre du jour
2018	Philippe Lançon	Le Lambeau	Nicolas Mathieu	Leurs enfants après eux
2019	Sylvain Prudhomme	Par les routes	Jean-Paul Dubois	Tous les hommes n'habitent pas le monde de la même façon

Fonte: PRIX, 2019, online; ACADEMIE, 2019, online, adaptação nossa.

Como a intenção era lidar com literatura contemporânea, o período analisado foi de 2000 a 2019. Como esperado, ao analisar as listas de escritores premiados, observei que apenas sete mulheres foram vencedoras do Femina, o que representa 35% do total. O Goncourt, no mesmo período, premiou apenas três mulheres, o que representa apenas 15% do total. Esses dados, embora restritos, demonstram a ausência da representatividade feminina e o longo caminho que ainda temos que percorrer para fortalecer a presença de mulheres no campo literário.

No Brasil, a questão da representatividade das mulheres, e em particular das mulheres negras, não é diferente da constatada no campo literário francês. É o que demonstra a pesquisa de Regina Dalcastagnè, apresentada no livro *Literatura brasileira contemporânea: território contestado*. De acordo com Dalcastagnè, o projeto desta pesquisa teve início em decorrência do desconforto causado pela constatação da ausência de representação de pretos e pobres nos romances brasileiros, ausência normalmente “creditada à *invisibilidade* desses mesmos grupos na sociedade brasileira como um todo”. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 69). Após identificar as editoras centrais no campo literário brasileiro, foram analisados todos os romances publicados por elas entre os anos de 1990 e 2004. A conclusão da pesquisa é que o campo literário brasileiro é extremamente homogêneo, tendo quase que exclusivamente como autores e personagens homens brancos pertencentes a uma elite intelectual de classe média. Dos 165 autores, 72,7% eram homens, 93,9% eram brancos, mais de 60% viviam no Rio de Janeiro ou São Paulo e quase todos faziam parte do meio jornalístico e acadêmico.

Dados semelhantes são obtidos ao observar as listas de prêmios literários no Brasil. Regina Zilberman (2017) listou os indicados à categoria romance entre os anos de 2010 e 2014 dos quatro prêmios nacionais mais importantes no campo literário: Jabuti, Passo Fundo Zaffari & Bourbon, Portugal Telecom de Literatura (que hoje se chama Oceanos) e São Paulo de Literatura. O resultado da pesquisa demonstrou que quase 20% dos nomes se repetem e que apenas 25% das indicações contemplam as mulheres. Dentre os 60 nomes indicados aos prêmios, apenas 2 são de autores negros e não há nenhuma autora negra indicada. (ZILBERMAN, 2017, p. 434)

Quanto à representatividade de mulheres, o mesmo vai se repetir no Nobel de literatura, “aceito como certificado de universalidade”, “como a mais elevada consagração do universo literário”. Entre 1901 e 2010 o prêmio foi conferido a 100 homens e 14 mulheres, sendo que nas décadas de 1910, 1950, 1970 e 1980 nenhuma mulher foi contemplada com o prêmio. (CASANOVA, 2002, p. 185)

Foi nesse caminhar que cheguei ao nome de Marie NDiaye, única mulher na história da França até hoje a ganhar o Prix Goncourt e o Prix Femina.

Marie NDiaye começa a escrever bem cedo, redigindo os primeiros textos aos doze anos. Aos 17, antes de terminar os estudos secundários e ter que escolher uma profissão, envia seu primeiro romance, *Quant au riche avenir*, a três editores diferentes. NDiaye afirma que esse ato “romântico” e “um pouco bobo” se deu por achar que não poderia ser outra coisa além de escritora. Foi Jérôme Lindon quem deu o retorno esperado pela escritora: ele aceitou publicar o livro e foi pessoalmente ao liceu Lakanal, em Sceaux, onde estudava NDiaye, com o contrato em mãos. Este primeiro livro foi publicado em 1984 pela Editions de Minuit, tradicional *maison d'édition* francesa fundada clandestinamente em 1941, em plena ocupação alemã. Sua estreia literária já se dá, então, na mesma editora que abrigou nomes de projeção internacional como Marguerite Duras, Georges Bataille, Maurice Blanchot, Samuel Beckett, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Derrida, Georges Didi-Huberman, Luce Irigaray, Emile Durkheim, dentre vários outros.

Em 1987 sai seu segundo trabalho, *Comédie classique*, pela Editions P.O.L., porém, é em seu terceiro romance, *La Femme changée en bûche*, também publicado pela Editions de Minuit, em 1989, que Marie NDiaye apresenta seu “universo estranho, povoado por homens e mulheres deslocados, afundando-se em um abismo de mistérios e de desespero” (CHANDA, 2018, tradução nossa).

NDiaye segue publicando principalmente com a Editions de Minuit, editora com a qual ganha em 2001 o Prêmio Femina com o romance *Rosie Carpe*. Em 2007 tem seu romance *Mon cœur à l'étroit* publicado pela prestigiosa Gallimard, editora com a qual publica posteriormente outros romances e peças de teatro, algumas em parceria com seu marido, o também escritor Jean-Yves Cendrey. Fundada em 1911 por Gaston Gallimard e apontada pelo jornal The Guardian como dona do “melhor catálogo do mundo”, a Gallimard é considerada uma das mais importantes e influentes editoras da França, e já viu suas publicações receberem 36 prêmios Goncourt, 38 de seus escritores receberem o Prêmio Nobel de Literatura e 10 escritores serem agraciados com o Prêmio Pulitzer. É com a Gallimard que NDiaye conquistou o prêmio Goncourt, ao publicar *Trois femmes puissantes*, em 2009.

NDiaye nasceu em 1967, filha de uma mãe francesa branca e de um senegalês negro. O pai abandona a família quando a autora tem pouco mais de um ano e retorna ao Senegal. É

em Pithiviers, subúrbio parisiense, que ela vai crescer com a mãe e o irmão mais velho, sem nunca ter contato com o pai.

Ser negra e francesa fez com que a identidade da autora tenha se construído nesse lugar do estranhamento e da ausência. Como afirma a pesquisadora Sylviane Coyault, “pode-se imaginar o que experimentou uma jovem mestiça nesse contexto, como este meio ‘áspero e duro’ pôde torna-la atenta ao olhar dos outros e contribuir definitivamente para se perceber como ‘estrangeira’”<sup>1</sup> (COYAULT, 2015, posição 47, tradução nossa).

Classificada algumas vezes como representante de uma literatura de raízes africanas, NDiaye rejeita esse lugar por não se reconhecer como pertencente a ele. Em entrevista, disse lamentar o fato de não ter essa dupla cultura, mas que essa é a sua realidade e salienta ter consciência do que representa uma mestiçagem truncada que se manifesta apenas na aparência. De acordo com análise de Selim Rauer

Sua realidade, sua linguagem, sua imaginação não são as de uma mulher capaz de criar, como que por efeito de transbordamento, de encontro ou de fusão de dois mundos, de duas origens, uma nova identidade que conseguiria se expressar para além de uma realidade colorista, pelo menos não inteiramente. No entanto, e por isso mesmo, o conceito de afropeanismo<sup>2</sup> surge tanto como se ela tivesse sido levada a experimentar essa outra origem, essa outra parte de si mesma. Essa lacuna se torna a origem de um devir, a fonte de um imaginário (RAUER, 2015).<sup>3</sup>

A abordagem crítica com base na atribuição de critérios identitários, encontra dificuldades quando se trata de NDiaye, e isso normalmente conduz a questões do tipo: “Onde situar Marie NDiaye e sua obra, a que grupo étnico, nacional, transnacional, vincular essa produção literária?” (BONNET, 2002).<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> “On peut imaginer ce qu’a pu éprouver une jeune métisse dans ce contexte, comment ce milieu <<apre et dur>> a pu la rendre attentive au regard des autres et contribuer définitivement à se percevoir comme <<étrangère>>.”

<sup>2</sup> Termo guarda-chuva que designa a condição dos afrodescendentes que vivem na Europa e se encontram impregnados pela cultura europeia.

<sup>3</sup> “Sa réalité, sa langue, son imaginaire ne sont pas ceux d’une femme en mesure de créer, comme par effet de débordement, de rencontre ou de fusion de deux mondes, de deux origines, une nouvelle identité qui saurait s’exprimer au-delà d’une réalité coloriste, du moins pas entièrement. Pourtant, et par ce fait même, le concept d’afropéanisme se pose tout autant que si cette dernière avait été menée à éprouver cette autre origine, cette autre part d’elle-même. Cette lacune devient l’origine d’un devenir, la source d’un imaginaire.”

<sup>4</sup> “La logique de l’attribution de critères identitaires, qui prévaut généralement dans toute approche critique, se heurte ici à de nombreuses interrogations. Où situer Marie Ndiaye et son œuvre, à quel ensemble ethnique, national, transnational, rattacher cette production littéraire ? S’il paraît impossible, et pas nécessairement souhaitable, de balayer d’un revers de plume la situation de métisse de la jeune femme (fille d’une mère

Como explica Pascale Casanova, “cada escritor não herda da mesma maneira seu passado literário”, podendo trilhar seu percurso no espaço mundial através de suas escolhas estéticas que podem convergir com ou divergir de sua herança literária nacional (CASANOVA, 2002, p. 60-62). Na visão de Selim Rauer (2015), os sujeitos negros que vivem na França, assim como NDiaye, experimentam uma espécie de deslocamento cultural e espiritual e se veem compelidos a recriar sua história e sua herança com as mesmas ferramentas disponíveis a um compatriota branco, em uma realidade colorista, dominada e normatizada essencialmente por homens brancos. Ainda segundo o pesquisador, essa realidade conduziria ainda às seguintes perguntas:

Como se definir como negro e francês em uma nação que sempre afirmou nunca ter praticado a segregação racial, por exemplo, mas que desenvolveu e exerceu fora de suas fronteiras toda uma legislação, instrumentos de controle e de subordinação, sem falar na perpetuação de crimes, exemplarmente e estruturalmente racistas, e que, ao mesmo tempo, em um passado não muito distante, negou a participação ativa dos colonizados negros e árabes na construção da nação, ou seja, na construção de uma identidade; ou que, até recentemente, negou com frequência a participação ativa de soldados negros e norte-africanos no processo de reconquista da soberania da França durante duas guerras contra a Alemanha no século XX, e até nos arrozais de outro povo colonizado em Dien-Bien-Phû, pela "honra" de um país que não era deles e que ainda se definia como um império em plena desconstrução? Como atualizar uma identidade afro-europeia em uma França que quer ser antes de tudo assimilacionista e que, ao fazê-lo, perpetua uma tradição colonial? (RAUER, 2015, tradução nossa).<sup>5</sup>

Se é verdade, como afirma Casanova, que “algumas obras valem inseparavelmente por sua produção propriamente literária e também pelas análises vigorosas que fornecem sobre si mesmas e sobre o universo literário no qual se situam” (CASANOVA, 2002, p. 24), acredito que isso se aplica à obra de NDiaye. Em seus livros, não encontramos a França dos sonhos, símbolo da Revolução e dos direitos do homem. Em uma análise sobre a obra Rosie Carpe, Véronique Bonnet explica que

---

française blanche et d'un père sénégalais noir), cette information ne constitue en rien une grille d'analyse pertinente.”

<sup>5</sup> “Comment se définir noir et français dans une nation qui a toujours prétendu n'avoir jamais pratiqué la ségrégation raciale, par exemple, mais qui a développé et exercé à l'extérieur de ses frontières toute une législation, des outils de contrôle et de subordinations, sans parler de la perpétuation de crimes, exemplairement et structurellement racistes, et qu'en même temps, l'on a quelque peu nié la participation active des colonisés, noirs et arabes dans l'édification de la nation, c'est-à-dire dans la construction d'une identité ; ou que l'on a, jusque dans une période récente, souvent nié la participation active de soldats noirs et maghrébins dans le processus de reconquête de la souveraineté de la France à l'occasion de deux guerres face à l'Allemagne au XXe siècle, et jusque dans les rizières d'un autre peuple colonisé à Dien-Bien-Phû, pour « l'honneur » d'un pays qui n'était pas le leur à l'origine et qui se définissait encore comme un empire en pleine déconstruction? Comment actualiser une identité afropéenne dans une France qui se veut avant tout assimilacionniste, et qui ce faisant, perpétue une tradition coloniale ?”

Como muitos personagens do romance francês do século XIX, Rosie e Lázaro "sobem" a Paris em busca de um sucesso hipotético. O sucesso esperado, nesta França do final do século XX, aqui é acadêmico. A identidade tribal herdada de Brive certamente bloqueia qualquer processo de integração à boa sociedade parisiense, da qual Rosie, apesar de sua hesitação existencial, está perfeitamente ciente (BONNET, 2002, tradução nossa).<sup>6</sup>

NDiaye questiona a “instância parisiense” dentro de sua narrativa. Paris não é pintada como “nobre, generosa, mãe das artes e das Letras, emancipadora, criadora dos direitos do homem e do cidadão”, mas como a “capital da dominação política e/ou literária”, lugar da degradação moral, do declínio, da perdição, do abandono, onde até as mundialmente conhecidas universidades nada souberam ensinar. Em *Rosie Carpe* não é a França o local do romanesco, mas a Guadalupe, que Rosie insiste em dizer que não é um país, mas sim um departamento francês. Ela diz isso para se manter nessa aura de superioridade branca, mas a todo tempo é ela mesma quem precisa de ajuda, quem precisa ser salva, precisamente por Lagrand, esse “preto”. A França que NDiaye nos apresenta é colonizadora, reacionária e racista. Em 2009, no mesmo ano em que ganhou o prêmio Goncourt, as duras críticas políticas de NDiaye, sobretudo aquelas dirigidas a Nicolas Sarkozy, fizeram bastante barulho na mídia francesa. Logo após a eleição presidencial, a escritora declarou que achava a França de Nicolas Sarkozy monstruosa e partiu para a Alemanha com sua família.

Hoje, NDiaye é considerada na França “uma das escritoras mais marcantes de sua geração”, que “com seu talento habitual reconstrói magistralmente esse “infamiliar” que se tornou a marca registrada de seus contos modernos e alucinados” (CHANDA, 2018).<sup>7</sup> Em artigo publicado na revista “Africultures”, Nimrod, pesquisador do Chade (país que foi colônia francesa até 1960), afirma que “um dia, perceberemos que Marie NDiaye pinta afrescos psicológicos dignos de Dostoievski. Um dia, sem nenhuma dúvida” (NIMROD, 2015, tradução nossa).<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> “À l’instar de nombreux personnages du roman français du XIXème siècle, Rosie et Lazare « montent » à Paris en quête d’une hypothétique réussite. La réussite escomptée, dans cette France de la fin du vingtième siècle, est ici universitaire. L’identité tribale, celle héritée de Brive, bloque assurément tout processus d’insertion dans la bonne société parisienne, ce dont Rosie, en dépit de son flottement existentiel, est parfaitement consciente.”

<sup>7</sup> “Avec son talent habituel, Marie Ndiaye reconstruit magistralement cette « inquiétante étrangeté » qui est devenue la marque de fabrique de ses contes modernes et hallucinés”. “l’auteur de *Rosie Carpe* (Minuit, 2001) et de *Papa doit manger* (Minuit, 2003) 2003) l’une des écrivains les plus marquantes de sa génération”.

<sup>8</sup> “Un jour, l’on se rendra compte que Marie NDiaye peint des fresques psychologiques dignes de Dostoïevski. Un jour, sans aucun doute.”

Apesar de não ser muito conhecida no Brasil, NDiaye já teve três de suas obras traduzidas e publicadas pela Cosac & Naify: *Coração Apertado* em 2010, *A Diaba e Sua Filha* em 2011 e *Três Mulheres Fortes* em 2013, todas traduzidas por Paulo Neves.

Consciente da segregação literária que operam as instâncias literárias, que nega “à produção literária feminina [...] a universalidade reconhecida a seus pares masculinos” (SAPIRO, 2019, p.60), NDiaye afirma que não produz “literatura feminina” uma vez que não faz sentido categorizar assim obras produzidas por mulheres (NDIAYE, 2009). Como a seleção social e cultural permanece ainda muito mais dura para as mulheres, como tradutora, concordo com Ribeiro e Karam quando afirmam que “é preciso publicar mulheres, torná-las conhecidas, distribuídas e amplificar suas vozes, junto a um público mais vasto” (RIBEIRO; KARAM, 2019, p. 49). Pensando na questão da bibliodiversidade e retomando a ideia com a qual inicio este texto da tradução como partilha, retomo aqui o pensamento de Casanova sobre a tradução literária: “Não é empreendimento obscuro e sem grandeza transpor para uma língua e para uma literatura uma obra importante de uma outra literatura” (CASANOVA, 2002, p. 39)

Partindo dos conceitos elaborados por Antoine Bergman, Teresa Dias Carneiro explica que a “posição tradutória é fruto de uma elaboração, definindo um posicionamento e um compromisso com a atividade que exerce” (CARNEIRO, 2014, p. 21). Eu, como mulher, mãe de dois meninos, tenho buscado uma formação em torno das questões de gênero e de etnia, que tem nos atravessado como nunca na História, principalmente nos dramas advindos com a imigração forçada, com o machismo e o racismo ainda vivos e tão presentes em nosso cotidiano. NDiaye me representa como mulher e como mãe, traz à tona angústias as quais compartilho, sentimentos contraditórios que vivencio e que são importantes para minha jornada. Além disso, embora consciente de que, em geral, quando se trata de prosa literária, o mais frequente é que a editora contrate o tradutor para um projeto em curso, no qual a escolha da obra já foi feita, acredito ser válido e necessário, pelo menos no âmbito acadêmico, que se permita ao tradutor lançar-se na tradução de uma obra de acordo com seus interesses e motivações políticas e sociais e cuja escolha possa ser pensada como ponte para se ampliar debates pertinentes aos campos culturais dos países envolvidos. Foram esses direcionamentos que me fizeram empreender a tradução de *Rosie Carpe*.

## II – Ler *Rosie Carpe*

De forma geral, a escrita de Marie NDiaye “retrata a experiência contemporânea do mundo no que diz respeito à família, às relações entre pais e filhos, à imigração, ao choque de culturas e de civilizações” (COYAULT, 2015, posição 33, tradução nossa). Essas experiências marcadas pela “estranheza, [pelo] desconforto constante, são sem dúvidas os traços marcantes desta escrita que coloca em cena personagens igualmente desnorteados, deslocados ou inoportunos, levando o leitor ao mesmo desconforto” (COYAULT, 2015, posição 47, tradução nossa).

A própria Marie NDiaye reconhece que essas marcas tão fortes em sua obra tem relação estreita com suas experiências pessoais. Em entrevista de 2008, a autora afirma:

É claro que essas questões foram suscitadas pelas particularidades de minha biografia, que provocaram, desde minha infância, um estado de desconforto constante, ou melhor, uma sensação perpétua de deslocamento, uma vez que eu tinha a impressão de que jamais me sentiria em casa em lugar algum e também de que em nenhum lugar seria considerada uma compatriota.<sup>9</sup> (NDIAYE citada por RABATÉ, 2008, p. 24-25, tradução nossa.)

Em *Rosie Carpe*, as relações familiares problemáticas e a angústia que elas provocam mantem a narrativa em um tom de estranheza constante que é reforçado pela interrupção frequente do cotidiano das personagens por eventos que, de tão duros, parecem sobrenaturais, e deformam a realidade. O desaparecimento de Lázaro, a senhora elegante que aparece sem explicações para filmar Rosie durante o sexo, a Sra. Carpe que aparece bem no meio do jardim de uma casa em Antony, numa manhã enquanto Rosie ia ao trabalho, o cheiro de arbusto. Assim, a própria realidade se torna incompreensível. Rosie não entende que seu filho está morrendo de desidratação, assim como Lagrand vê os ratos na casa de Lázaro e sabe que os ratos transmitem doenças, mas não faz nada. Ele sofre brutalmente até entender que era isso que deveria ter dito. Nem a visão é um sentido confiável: quando se encontra com a mãe de Rosie, grávida e tão jovem, Lagrand diz não ter certeza do que vê e não sabe o que devia entender. A verdade está sempre em outro lugar, geralmente inacessível. Todos esses eventos estranhos geram nas personagens, assim como nos leitores, um *sentimento estranho*, um desconforto constante, uma sensação de incompreensão.

---

<sup>9</sup> “Ces interrogations bien sûr ont été suscitées par des particularités de ma biographie, qui ont provoqué dès mon enfance un état de malaise constant, ou plutôt une perpétuelle sensation de déplacement, telle qu’il me semblait que je ne me sentirais jamais nulle part chez moi et que nulle part non plus on ne me considérerait comme une compatriote.”

Esse *sentimento estranho* de incompreensão que paira sobre a narrativa faz parte do projeto criativo da autora, o que pode ser confirmado pela entrevista concedida a Nelly Kaprièlian, em 2009:

Como leitora, me parece que retornamos mais frequentemente em um livro, seja na realidade ou em pensamento, quando permanece depois da leitura uma certa incompreensão... Senão seria muito simples. Então, como escritora, também tenho a impressão de não ter todas as respostas (NDIAYE, 2009, tradução nossa).<sup>10</sup>

Fancis Imbert, psicanalista, doutor em Letras e Ciências Humanas e membro do departamento de Filosofia da Universidade de Créteil, em um livro dedicado inteiramente à leitura de Rosie Carpe, a obra *Lire Rosie Carpe de Marie NDiaye*, enxerga nessa estranheza uma intertextualidade com o *Das Unheimliche*, de Freud (IMBERT, 2015, p. 64).

Escrito em 1919, no *Das Unheimliche* Freud descreve um sentimento e desenvolve um conceito a partir da palavra *Unheimliche*, que contem o prefixo de negação UN-, marca do recalque, cerne da divisão psíquica entre o consciente e o inconsciente e o termo HEIMLICH, palavra “cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, enfim, com o seu oposto” (FREUD, 2019, p. 76), partindo do familiar, conhecido, amigo, confiável, costumeiro, passando pelo íntimo, oculto, fechado, impenetrável, perigoso, que deveria permanecer escondido, mas que veio à tona, que provoca mal estar, até finalmente chegar àquilo que desperta terrível temor (FREUD, 2019, p. 68-76).

Em 2019, em comemoração aos 100 anos do texto de Freud, a editora Autêntica propôs uma nova tradução do texto. Até então, o termo equivalente ao *Das Unheimliche* no Brasil era O Estranho. No prefácio do livro da Autêntica, Gilson Iannini, psicanalista e pesquisador da UFMG, explica a escolha de traduzir o termo de Freud para o português como O Infamiliar. Segundo Iannini, a palavra familiar também abarcaria em português uma significação que varia entre aquilo que é conhecido e amigável e aquilo que é estranho e oculto. Como exemplo, ele cita algumas utilizações da palavra familiar, como ao dizer “Seu rosto me é familiar” ou “Isso me soa familiar”, ou ainda “Esse lugar me é familiar”. Em todos os casos, o falante deixa implícito o fato de não se lembrar do rosto ou do lugar que vê, ou daquilo que escuta. Iannini conclui que uma tradução possível seria “A Inquietante estranheza familiar”, mas argumenta que essa tradução vai contra o princípio da condensação, tão caro a

---

<sup>10</sup> “En tant que lectrice, il me semble qu’on revient d’autant plus souvent vers un livre, soit réelement, soit en pensée, lorsqu’il reste après lecture une certaine incompréhension... Si non ce serait trop simple. Et puis en écrivant j’ai moi aussi l’impression de ne pas avoir toutes les réponses.”

Freud. Seguindo esse princípio, o livro da Autêntica propõe que a tradução do *Das Unheimliche* seja O Infamiliar, que apesar de ser de um neologismo em língua portuguesa, faz uso do adensamento, tão característico do fazer poético, respeitando a ideia do pouco que diz muito.

Freud explica em seu texto que normalmente o infamiliar é explorado nos contos fantásticos e que quando o escritor se coloca aparentemente no interior da realidade comum, ele pode deixar acontecer aquilo que raramente ou nunca se tornaria experiência. Dessa forma, ele ilude o leitor, pois promete a realidade comum, mas vai muito além dela. A partir daí, Freud vai investigar sob quais condições o que é íntimo se torna infamiliar e aterrorizante. “Exposições da estética, em geral, ocupam-se de preferência dos sentimentos belos, grandiosos, atraentes, sentimentos positivos, de suas condições e dos objetos que eles evocam, em vez dos contraditórios, repugnantes, penosos” (FREUD, 2019, p. 67).

Em entrevista concedida a Dominique Antoine, em 2009, Marie NDiaye afirma, sobre o fazer literário: “O que me interessa é esse desafio, tentar introduzir no se espera ser uma obra de arte elementos bem feios, bem reais, do real mais comum.” Ao ser questionada sobre a razão deste interesse, ela responde: “Porque é uma espécie de desafio, é fácil com a beleza. Quanto mais bonito o tema, mais se espera que a obra seja bela e quando se tenta trabalhar com a feiura ou, em todo caso, com o mais absoluto prosaico, o desafio é maior, mais emocionante.”

Apesar de na ocasião da entrevista o livro em questão ser *Trois femmes puissantes*, em *Rosie Carpe* podemos notar que esse já era o desafio que a autora se impunha. A necessidade de lidar com elementos feios e reais que caracterizam a vida do sujeito moderno e pautam as relações que ele estabelece no mundo é uma característica marcante do fazer literário contemporâneo. A estética literária contemporânea escancara relações marcadas pela separação, pela solidão, pela dificuldade de ser. Quando o afeto é retirado das relações, o que aparece é o sentimento do infamiliar e em *Rosie Carpe*, as relações familiares esvaziadas de sentimento são fio condutor da obra.

Na literatura, o efeito do infamiliar não aparece em elementos necessariamente isolados ou explícitos, normalmente eles são lançados pelo autor ao longo do texto na forma iscas que, conforme explica Gérard Genette, funcionam de forma distinta de um anúncio. A princípio elas aparecem como uma “semente insignificante”, “cujo valor de semente só será reconhecido mais tarde, de forma retrospectiva” (GENETTE, 2007, p. 67). Em obras desse

tipo, o leitor deve manter uma postura de leitura ativa, para que se seja capaz de recolher esses indícios deixados pelo autor ao longo do texto e mantê-los na memória.

Imbert entende que esse texto construído em mosaico é uma característica marcante da obra de NDiaye, que convida o leitor a trabalhar (IMBERT, 2015, p. 10), mantendo uma postura de leitura ativa, para que seja capaz de recolher os indícios deixados pela autora ao longo do texto e mantê-los na memória, a fim de decifrar seus enigmas. Muitas vezes essas iscas aparecem na forma de intertextualidade com obras de outros escritores e com obras da própria autora, o que ele chama de intertextualidade restrita (IMBERT, 2015, p. 18). Retomando o texto de Barthes de 1968, “A morte do autor”, Imbert conclui que o leitor é onde se dá o diálogo: é ele quem absorve e transforma os indícios deixados por NDiaye (IMBERT, 2015, p. 17). Ao leitor cabe elaborar as perguntas, enquanto à NDiaye, atrasar a resposta, alternando momentos de antecipação e espera.

Chegando em Guadalupe: de onde?

Agora vai cuidar do filho: por que não cuidava antes?

O menino num terror constante, inquieto e com medo: de quê? Por quê?

E essa náusea?

Onde está meu irmão Lázaro?

Quem é o pai do meu filho?

Onde está minha família?

Para uma melhor compreensão de *Rosie Carpe*, proponho que alguns elementos apontados por Freud como responsáveis por gerar no leitor o sentimento do infamiliar e utilizados na obra por NDiaye sejam analisados mais de perto.

## **i - A mãe**

Como dito anteriormente, em *Rosie Carpe*, as relações familiares vão funcionar como fio condutor da obra, e a mais explorada dentre elas é a relação mãe-filho(a). A mãe é aquilo que o sujeito tem de mais familiar, doméstico, seu primeiro lugar. A mãe pode também ser fonte dos maiores traumas e, neste livro, é o principal símbolo do Infamiliar. Tema recorrente nas obras de NDiaye (intertextualidade restrita), a mãe é frequentemente representada pela autora como louca e violenta.

“Minha mãe é louca e não sabe que está na frente de seu filho [...]” (NDIAYE, Mimeo, p. 192).

Uma das intertextualidades estabelecidas com a figura da mãe em *Rosie Carpe* é com a imagem da Virgem Maria, que no ocidente ainda influencia o imaginário do que seria a maternidade perfeita. De acordo com a tradição cristã, Maria deu à luz o filho de Deus, que foi concebido pelo milagre do Espírito Santo (EATON, 2016, p. 31). A primeira gestação de Rosie, fruto de seu envolvimento com Max, se dá depois que ela se vê forçada a ter as relações sexuais filmadas por uma colega de seu parceiro. A segunda gestação, quando Rosie vive sozinha com Titi e está entregue ao vício em bebidas alcoólicas, é interrompida por decisão própria, através de um aborto (na França as mulheres tem o direito de interromper uma gestação indesejada). Quando se descobre grávida pela terceira vez, não sendo capaz de se lembrar do ato sexual que resultou na gestação, Rosie decide acreditar que nenhum homem era o pai daquela criança, que aquele seria seu filho santo, fruto de um milagre, possibilidade de se redimir como mãe.

“Parece o barulho que faria, se pudesse ser ouvido, o enigma puro que borbulha em mim, imaginava Rosie, esse barulho de água morna, no entanto é uma concepção imaculada, o grão lançado por um espírito numa noite ou outra de dezembro, mas antes do Natal, um pouco antes do Natal. Este será meu filho santo.” (NDIAYE, Mimeo, p. 16).

Com exceção da crença da personagem de que aquela gestação não era fruto de um ato sexual, não há mais nada que ligue a maternidade de Rosie e a da Virgem Maria. Rosie se mostra repetidas vezes incomodada pela presença do filho e demonstra como a existência do menino dificulta sua busca por identidade, por um lugar no mundo. A trajetória de Rosie aponta para a impossibilidade do modelo cristão de maternidade, baseado na santidade, no amor e na entrega irrestritos, enquanto mostra que a sociedade ainda espera que as mulheres se adequem a ele.

O fracasso parental permeia todas as relações mãe-filho(a) presentes na obra. A mãe de Lagrand foge de casa aterrorizada, convencida de que o próprio filho era mau, perigoso, assustador. A Sra. Carpe abandona os filhos à própria sorte em Paris ao descobrir que não cumpriam as determinações que tinha para eles e, mais tarde, quando decide se tornar mãe novamente, prostitui a filha e fica com lucros dessa empreitada.

Ao contrário de Maria, o papel de mãe na vida de Rosie é marcado pelas falhas. Ela falha quando tenta amamentar o menino e novamente quando tenta alimentá-lo com a

mamadeira, o que quase provoca a morte dele. Ela falha em amar filho, não o acha bonito, nem cheio de vida como as outras crianças. Rosie falha até mesmo quando decide ser uma mãe melhor para Titi na Guadalupe.

Os filhos de Rosie nunca são fonte de alegria e encantamento para aqueles que estão em volta deles. Em mais de uma situação, o fato de Rosie ter filhos sem pai é evocado como algo degradante. Rosie decide, então, buscar um pai para esse filho santo e vai ao encontro de um amor do passado. Mas para isso, ela abandona Titi doente. Contando com a morte do menino, ela vai em busca da possibilidade de ser uma boa mãe para essa promessa de filho. Como Rosie sofre um aborto espontâneo e Titi é salvo por Lagrand e criado pelos avós, mais uma vez Rosie vê todos os seus desejos sendo frustrados.

A maternidade, para Rosie, estaria mais próxima daquela representada pela imagem de Medéia, personagem da mitologia grega que, num ato de vingança ao marido infiel, mata os próprios filhos. Porém, em entrevista concedida em 2001 a Catherine Argand, ao falar sobre as mães representadas em *Rosie Carpe*, NDiaye diz:

Não, predadoras não. Rosie tenta se livrar de Titi, ela não quer comê-lo, mas deixá-lo. Assim como a mãe de Lagrand. É quase o contrário da predação, mas faz tanto mal quanto. Como é possível se vingar de um ser pequeno de poucos anos? Isso me fascina completamente, uma fascinação horrorizada. Eu gostaria de tentar compreender esse comportamento ou de saber o que leva a isso (NDIAYE, 2001, tradução nossa).

“Essa alegria vinha de Titi, vinha da certeza de que ela nunca mais veria Titi e da força interior necessária para tomar essa decisão. Parecia que sua alegria a contemplava, alimentava-se dela mesma. Ela havia depositado sobre as costas franzinas do menino toda a terrível fraqueza de sua própria vida, depois empurrou o menino para longe dela e fugiu.” (NDIAYE, Mimeo, p. 197).

A análise que NDiaye faz sobre a maternidade no mundo contemporâneo parece estar em consonância com o que pensa René Frydman ao afirmar que “o nascimento se tornou mais certo, o que se segue, bem menos” (FRYDMAN, 2008, p. 75). Atualmente, a maternidade é considerada pela maior parte das mulheres uma tarefa exaustiva e solitária, que pode levá-las a perder o equilíbrio. As relações maternas de *Rosie Carpe* conduzem o leitor a se perguntar “Como uma mãe pode abandonar o filho?”, “Como uma mãe pode não amar o filho?”, “Como uma mãe pode desejar a morte do filho?”, “Não atender aos chamados do filho?”, “Prostituir a filha?”.

## **ii - Repetição (de ações e palavras) e manifestações da loucura**

No livro *A arte do romance*, Milan Kundera afirma que a repetição é o princípio da composição musical e alerta para o fato de que alguns tradutores apagam a repetição e, assim,

a melodia da prosa (KUNDERA, 2016, p. 122). Em *Rosie Carpe*, a repetição de certos termos vai funcionar como uma isca deixada pela autora na intenção de indicar um tema trabalhado na obra. Ligados à repetição, podemos identificar dois temas recorrentes na obra de NDiaye: o nome próprio e a figura do irmão.

Logo na parte I, temos o nome de Lázaro repetido 122 vezes. Apesar da repetição do nome, o personagem do irmão de Rosie não aparece uma só vez nesse início da narrativa, se fazendo presente através de sua ausência. Essa ausência é, inclusive, fonte dos piores sentimentos em Rosie e de uma sensação que vai acompanhá-la ao longo de toda parte I: a náusea. Podemos enxergar aqui a intertextualidade com o texto de Sartre, *A náusea*. Assim como em *Roquentin*, a confusão de sentimentos provoca em Rosie uma sensação violenta de náusea, que também se repete inúmeras vezes. Outros sentimentos e sensações também se repetem diversas vezes ao longo da narrativa, como o calor, o frio, a vergonha, o medo.

É apenas na segunda parte da narrativa que descobrimos que o nome da protagonista é na verdade Rose-Marie e que Rosie foi um nome dado a ela pelo irmão. O nome Rose-Marie aparece sete vezes na parte II, desaparece da narrativa, para voltar a aparecer no fim da terceira parte.

A repetição aparece também no pensamento das personagens, como quando Rosie vê sua mãe em Croix-de-Berny e repete “é minha mãe, minha mãe, minha mãe” p. 89; e na fala das personagens, como depois do nascimento de Titi quando Rosie diz a todos que encontra que Max pagou pelo carrinho da criança. A figura de Max e a relação que ele desenvolve com o filho apontam, inclusive, outro tema desenvolvido pela autora, o Homo oeconomicus, sujeito marcado pela ausência de sentimentos nas relações que desenvolve, egocêntrico e guiado apenas pela possibilidade de ganhos financeiros (IMBERT, 2015, p. 88). De acordo com Dominique Rabaté, na “terrível estrutura do capitalismo avançado na qual chegamos nesse início do século XXI, tudo se tornou econômico, tudo pode ser vendido [...] e trocado, [...] longe de qualquer sentimentalismo” (RABATÉ, 2018, p. 47, tradução nossa).

“Estava agora convencida de que se havia em qualquer situação a menor soma de dinheiro destinada a ela, Max daria um jeito de que fosse parar em seu bolso e não onde deveria. Ele não podia se controlar.” (NDIAYE, Mimeo, p. 57).

A compra do carrinho é o único ato que marca seu lugar de pai junto a Titi. Até mesmo o nome de Max, que provavelmente deveria se chamar Jean-Claude ou Pierre, era um nome falso, escolhido para melhor atender às necessidades do mercado.

Associado à figura de Max, podemos identificar o tema da exploração econômica. Rosie afirma que ele provavelmente retirava uma parte do dinheiro que era destinado a ela para comprar os insumos para preparar a comida dos funcionários do hotel e ficava com todo o dinheiro que certamente recebia pelas gravações que sua amiga fazia das relações sexuais com Rosie. Ao fim da narrativa, o tema da exploração econômica retorna quando a “nova” Rose-Marie se prostitui agenciada pelos pais.

Há repetições que remetem a processos automáticos mecânicos, como o ato da mãe de Lázaro que por repetidas vezes levanta o dedo e faz: Pschttt!; ou a ocasião em que Rosie tenta por várias vezes dar a mamadeira ao menino, depois de seu leite secar; ou quando ela bebe as várias latas de cerveja que comprava antes de ir para casa, mecanicamente, sentada em sua cama. Tais processos automáticos mecânicos funcionam como um indício do adoecimento mental dessas duas mães.

### **iii - Duplo**

Outro elemento que gera no leitor da obra o sentimento do infamiliar é o duplo. Como em todos os romances anteriores de Marie NDiaye, “*Rosie Carpe* explora os avatares da mutação de identidade” (BONNET, 2002, tradução nossa).<sup>11</sup> Ainda na primeira parte, quando está no aeroporto esperando por Lázaro, Rosie vê um homem negro que se aproxima. Mesmo sabendo que o irmão era branco, Rosie se pergunta se aquele não poderia ser ele, “tanto ela havia se convencido de que Lázaro devia ter mudado em cinco anos, de que poderia mesmo ter assumido qualquer tipo de aspecto inédito” (NDIAYE, Mimeo, p. 10).

Outras personagens que têm suas imagens aproximadas são Lázaro e Abel, que se não só pela aparência, mas também pela repetição do caráter e dos atos criminosos. O próprio Lázaro chega a se confundir com Abel, quando afirma que não sabia ao certo se era ele mesmo ou o colega que havia assassinado o turista francês no meio da floresta. A transmissão dos processos psíquicos e a apropriação do pensamento do outro são, inclusive, outra manifestação do duplo, como na ocasião em que Lázaro conta a Lagrand o que viveu na floresta e Lagrand revive tudo em pensamento.

O espelho também aparece como uma forma de marcação do duplo na narrativa. Em vários momentos Rosie se vê refletida e se perde na própria imagem, em um processo de desidentificação, de desconexão com a própria imagem. Podemos vislumbrar aqui mais uma

---

<sup>11</sup> “À l’instar de tous les précédents romans de Marie Ndiaye, *Rosie Carpe* explore les avatars de la mutation identitaire.”

intertextualidade, desta vez com a mitologia de Narciso, herói grego que morre por contemplar a própria imagem.

A realidade de quem tinha sido em Brive e da vida que teve começava a se dissipar, a se fundir ao amarelo homogêneo, sem ser ainda substituída pela segurança de que a vida de Rosie em Paris, entre as aulas de marketing e o pequeno apartamento, era mesmo a sua, a segurança da robusta moça de azul que via no reflexo, se ela era realmente aquela moça, grande, corpulenta, banal, cheia de estranheza e perplexidade. (NDIAYE, Mimeo, p. 40)

A duplicação do eu também aparece ligada às personagens da Sra. Carpe (Diane/Danielle), que se permite, inclusive, “uma vida toda nova”, e da protagonista, que afirma que “ainda não estava certo para Rosie que a vida de Rosie Carpe e a sua fossem indissociáveis” (NDIAYE, Mimeo, p. 72). Em um processo de esquecimento do nome, do passado e da história, “as personagens transformam sua identidade nominal, apagando o prenome de origem”<sup>12</sup> (NIMROD, 2009, tradução nossa). “Nenhuma personagem consegue realmente coincidir com quem é, ou mesmo com quem gostaria de ser. A metamorfose física, a mudança nominal afetam constantemente sua identidade”.<sup>13</sup> (NIMROD, 2009, tradução nossa).

Nimrod afirma que NDiaye “sabe como conduzir os pensamentos de seus personagens como nenhum outro escritor”. O próprio leitor se sente um duplo das personagens, pois os fluxos de consciência “atingem um grau de verdade que o leitor parece viver neles, tão convincente é a narração”<sup>14</sup> (NIMROD, 2009, tradução nossa).

#### **iv - Situações de desamparo/solidão**

As situações de desamparo/solidão são outro elemento que na literatura serão responsáveis pelo sentimento do infamiliar e em *Rosie Carpe* serão responsáveis por fazer emergir o tema do ciclo desamparo/abandono: as mães, em consequência da situação de desamparo em que se encontram, acabam por abandonar seus filhos. É o que faz Rosie, abandonando Titi à própria morte, ela mesma anteriormente abandonada pelos pais em Paris. É o que faz também a mãe de Lagrand que, após viver confinada com um filho por seis anos em um barraco paupérrimo, enlouquece e vai embora maldizendo-o pelo caminho. Dando sequência ao ciclo iniciado pela mãe, Lagrand, logo depois de dizer no hospital que Titi era

---

<sup>12</sup> “les personnages transforment leur identité nominale, effacent le prénom de l’origine. La nouvelle identité leur permet d’accroître leur capital symbolique, d’effectuer une subtile mutation sociale.”

<sup>13</sup> “Aucun personnage ne parvient réellement à coïncider avec ce qu’il est, ni même avec ce qu’il voudrait être. La métamorphose physique, le changement nominal affectent sans cesse leur identité.”

<sup>14</sup> “Marie NDiaye, quant à elle, sait courser les pensées de ses personnages comme nul autre écrivain. Les flux de conscience atteignent à un tel degré de vérité que le lecteur semble vivre en eux, tant est probante la narration.”

seu filho, o abandona sem nem mesmo voltar para saber o estado de saúde do menino. O desamparo materno escancara a situação da mãe contemporânea, da solidão que acompanha a maternidade.

Ligados às situações de desamparo/solidão, outros temas serão abordados pela autora: o pai e o não-lugar.

Dentro da teoria psicanalítica, Lacan explica que pai é quem reconhece seu filho. A ligação simbólica do pai com o filho se dá através da fala, é ela que engaja e gera comprometimento. É a fala que cria o pai. Francis Carpe, pai de Rosie e Lázaro, quase nunca tem uma fala, quase nada tem a dizer. Sempre as decisões são tomadas por Diane/Danielle. Lázaro é criticado pelo pai de Anita exatamente por sua falta de palavra, por sua ausência. O pai de Lagrand não é nem mesmo mencionado na narrativa e logo após se dizer pai de Titi no hospital, quando o menino se encontrava entre a vida e a morte, Lagrand o abandona sem nem mesmo procurar saber de seu estado de saúde.

Os pais se eternizam nos filhos não somente pela transmissão dos genes, mas também pela transmissão do simbólico. É exatamente esse simbólico que os pais da trama se negam a transmitir aos filhos. Os filhos são abandonados física e intelectualmente. Em Paris, Rosie fala que seus pais não haviam legado nada a Lázaro e ela, apesar de bancá-los financeiramente, o que demonstra que não era à questão financeira que ela se referia. Mais tarde, a personagem vai se sentir envergonhada pelos filhos sem pai que carrega.

E, se é a palavra o que interessa ao nascimento do sujeito, é sua ausência que marca a “inexistência” de Rosie e Titi: ninguém pronunciou o nome de Rosie e Titi na Guadalupe, eles não existiam no período anterior ao encontro no aeroporto. Outro abandono que se repete ao longo da narrativa tem relação com o nome próprio, conforme mencionado anteriormente, as personagens se permitindo alterar seus nomes de acordo com seus sentimentos e interesses.

A história se inicia no aeroporto da Guadalupe, departamento francês que aparece na trama como o símbolo da situação pós-colonial, a terra de ninguém. Rosie chega ali em busca de seu irmão e de uma nova vida, de um recomeço ao lado de seus filhos. É no aeroporto que vai se dar o encontro entre Rosie e Lagrand, esse lugar considerado pelo antropólogo francês Marc Augé como um não-lugar: esses espaços contemporâneos normalmente marcados por relações de consumo, onde não se vive, onde o indivíduo permanece anônimo e solitário, sem identidade, lugar de todos e de ninguém. Outros exemplos de não-lugar também aparecem no texto: o hotel, o supermercado, os meios de transporte coletivo, as estradas. Mesmo as

moradas de Rosie são lugares impessoais, onde ela permanece sem identidade: o apartamento emprestado, o apartamento do governo.

Outro não-lugar importante na história é o hotel, na periferia de Paris, onde Rosie trabalha. É nesse hotel que Rose-Marie Carpe se assume Rosie, muda seu nome e se descobre uma em uma outra vida, uma vida na qual se sente viva e desejada. Mas é ali também onde, sem que isso fizesse parte de seus planos, se torna cozinheira, amante de Max, onde tem suas relações sexuais filmadas por uma desconhecida e onde se descobre grávida.

O trânsito por lugares e não-lugares é recorrente na narrativa de NDiaye e elemento importante em Rosie Carpe. No entendimento de Coyault,

todos os romances de Marie NDiaye apoiam sua progressão narrativa em um percurso, que serve de liga para os estados de consciência, ao invés de uma intriga ou de uma sucessão lógica de episódios. Claramente não se trata apenas de um procedimento, uma vez que esses percursos estão intimamente ligados ao sentido da obra, e, sobretudo a sua inquietação original, ao desconforto de quem nunca se sente em casa, em nenhum país. De fato, os protagonistas não estão estáticos, mas sempre em movimento, errando, às vezes deserdados.<sup>15</sup> (COYAULT, 2015, posição 105, tradução nossa)

## **v - Ver pelos olhos do outro/angústia relativa aos olhos**

A narrativa começa pelo ponto de vista de Rosie e assim permanece durante a segunda parte do romance. Já na terceira parte, quem assume a narrativa é Lagrand, até o ponto em que é substituído por Lázaro. Na quarta, o leitor volta a ser guiado pela história por Lagrand. O leitor toma parte dos acontecimentos através dos pensamentos e fluxos de consciência das personagens, em uma construção que a pesquisadora Dorrit Cohn chama de monólogo narrativizado. Nesse tipo de narrativa, há um discurso mental de uma personagem mesclado ao discurso de um narrador, sem deixar muito claro quando se trata de um ou outro, nem mesmo qual é o tempo exato daquilo que é narrado. “O monólogo narrativizado é o meio privilegiado desses instantes de suspensão temporal onde uma personagem se revela, entre o passado que emerge da memória e a antecipação do futuro”<sup>16</sup> (COHN, 1981, p. 150, tradução nossa). É exatamente o que acontece com Rosie na primeira parte do livro: sabemos que ela está chegando na Guadalupe, mas não sabemos de onde. Ela fala da memória de sentimentos

---

<sup>15</sup> “tous les romans de Marie NDiaye appuient leur progression narrative sur un parcours, qui sert de liant aux états de conscience, à défaut d’une intrigue ou d’une succession logique d’épisodes. Il ne s’agit évidemment pas simplement d’un procédé, puisque ces parcours sont intimement liés au sens de l’oeuvre, et surtout à son inquiétude originelle, au malaise de qui ne se sent jamais statiques, mais toujours en mouvement, en errance, voire en déshérence.”

<sup>16</sup> “Le monologue narrativisé est le médium privilégié de ces instants de suspension temporelle où un personnage se révèle, entre le passé qui surgit du souvenir et l’antéicipation du futur.”

ruins do passado, mas não sabemos exatamente do que se trata. Além disso, ela diz que sua vontade é de deixar para traz tudo que viveu, o que seria exatamente o que poderia fazer com que o leitor entendesse um pouco melhor o presente da personagem. Quanto ao futuro, ele é responsável por provocar crises de ansiedade tão intensas que ameaçam fazer com que Rosie perca a consciência. O resultado da utilização dessa técnica narrativa é que o leitor, (incluindo-se aí o tradutor) sabe muito pouco por meio do que é contado e precisa inferir informações e completar lacunas.

A visão e a angústia que ela pode trazer ainda são evocadas algumas outras vezes na narrativa, como quando Rosie afirma que eram as janelas do hotel que deformavam o mundo exterior, ou quando Lagrand afirma que não entende o que vê ao ver Diane, ou ainda quando diz que não se lembra se já viu Abel, apesar de ter trabalhado com ele. Ainda sobre os olhos, temos a cena em que Rosie, ao reencontrar a mãe, diz que os olhos dela pareciam de vidro, olhos falsos (de boneca? um ser sem vida?), de uma mãe que nunca envelhecia, pelo contrário, parecia cada vez mais jovem. Outra cena que traz a imagem dos olhos é quando Lagrand os mantêm fechados (para cegar a si próprio? para se negar novamente a ter uma família?) para não ver a nova Rose-Marie Carpe.

A angústia relativa aos olhos (associada ao medo da castração), assim como o fato de tomar conhecimento de uma situação pelos olhos são apontados por Freud como estratégias literárias capazes de criar no leitor o sentimento do infamiliar.

## **vi - Morte**

A temática da morte e se faz presente na narrativa por meio de vários símbolos: os ossos, o esqueleto, o crânio, a magreza de Titi, de Lagrand, dos bois na ravina, de Lázaro (sempre apresentada em contraste com Rosie, ampla, fluida, embaçada); o tom azulado da pele de Titi, a imagem das cabeças sem corpo, o suicídio, o aborto, o lamento dos bois, os ratos, desaparecimento do nome. Abaixo estão alguns trechos que apresentam esses símbolos.

“Ela observou como os cabelos opacos do menino pareciam dispersos, como era possível ver seu **crânio azulado** entre as mechas lisas.” (NDIAYE, Mimeo, p. 8).

“Como são certamente, imaginou Rosie, esses bois ou essas vacas que lamentam lá em baixo, pois é um grito de **magreza** e de aridez, e são soluços de carne. **Franzino e seco** era meu irmão Lázaro há cinco anos.” (NDIAYE, Mimeo, p. 17).

“[...] apesar de seus seis anos, não pesava mais que uma trouxa de roupas – seus **ossos** tão leves que pareciam ocos, sua carne meio mole, meio rara sob a pele translúcida.” (NDIAYE, Mimeo, p. 18).

“Então os bois repetiram seu soluço interminável, seu **lamento macabro** e resignado, parecido, imaginou Rosie, àquele que escapava silenciosamente do peito de Titi, cujo reflexo ela podia ver frequentemente no olho dilatado, pensativo e desconfiado de Titi. Os bois imploravam como o menino, pessimistas e pertinazes, tinham certamente, pensou, a esqualidez pálida e sem charme de seu filho.” (NDIAYE, Mimeo, p. 19).

“Ela deixou cair no ombro da menina sua própria cabeça pequena e fina de Medusa e fechou os olhos, escorada do outro lado em Titi, a quem a necessidade de dormir dava uma **rigidez mortuária, um olhar azulado, vidrado.**” (NDIAYE, Mimeo, p. 30).

“- Eu era Rose-Marie, dizia Rosie com sua voz neutra, como se falasse de outra pessoa. [...]” (NDIAYE, Mimeo, p. 37).

“Ela viu em seu espírito o rosto severo dos pais circundado de amarelo, **a cabeça deles privada de tronco**, pálida, fria, colocada delicadamente no coração de uma glória amarela resplandecente.” (NDIAYE, Mimeo, p. 63).

“Pensou rapidamente que **gostaria de ter uma lâmina de barbear para abrir a própria garganta**, agora mesmo, ali atrás da porta antes da campainha tocar e que finalmente, ao entrar, encontrariam-na assim, caída no chão e encharcada de sangue, mas podendo escutar ao longe o choro interminável de Titi que, ao mesmo tempo, a deixaria envergonhada e a libertaria de sua vergonha.” (NDIAYE, Mimeo, p. 87-88)

“[...] mas nem Lázaro nem Abel pareciam ter pelo menos reparado que ele estava ali sentado em seu cobertor num esforço gigantesco de seu **esqueleto** vacilante.” (NDIAYE, Mimeo, p. 97).

“[...] depois indo com o mesmo passo, em um outro dia, mas com a impressão de controlar enfim sua existência e balançando uma pequena mala quase vazia na ponta de seu braço, indo em direção ao hospital de Antony onde deveria entrar nessa data para fazer um **aborto** [...]” (NDIAYE, Mimeo, p. 110).

“Toda uma colônia de **ratos** saiu tranquilamente de debaixo de uma buganvília com grandes flores alaranjadas murchas, desapareceu debaixo das moitas entrelaçadas aos pés das

quais as estrelas estragadas de carambola que caíam do galho formando um frágil tapete de honra amarelo e apodrecido.” (NDIAYE, Mimeo, p. 155).

### III – “É traduzindo que se vira tradutor”<sup>17</sup>

É nesta parte do trabalho que pretendo elaborar o *projeto tradutório* que guiou as escolhas e os abandonos durante a translação literária da obra *Rosie Carpe*, de Marie NDiaye. A partir das exigências específicas da escrita de NDiaye apresentadas no capítulo anterior, pretendo demonstrar como minha leitura resultou nas escolhas tradutórias apresentadas no texto final.

Ao abordar em seus escritos a tradução de prosa, Ana Cristina César aponta que cada romance “possui uma espécie de melodia [...] que pode nos marcar mais que a própria trama, porque vai penetrando imperceptivelmente”. (CÉSAR, 1999, l. 7542) Em NDiaye, é a estranheza que dita essa melodia de que fala Ana Cristina César, presente tanto na trama quanto na arquitetura narrativa, exigindo uma postura ativa do leitor, e, conseqüentemente, do tradutor. César diz ainda que para reproduzir na tradução a fluência da prosa, “a tradução pode tentar reproduzir a pontuação, o movimento, o compasso e a estrutura da frase original”. (CÉSAR, 1999, l. 7569)

Marcada pelas manifestações do infamiliar e tentando seguir os “conselhos” deixados por Ana Cristina César, tentei recriar em minha tradução a melodia de NDiaye, reproduzir o estranhamento e a angústia que sua narrativa provoca nos leitores. Neste relato, tenho a possibilidade de apontar as questões que julguei mais relevantes durante a travessia da obra do francês para o português e durante a materialização dessa tradução em uma edição hipotética.

O primeiro estranhamento quanto à forma se deu ainda no primeiro parágrafo, com a primeira palavra. A narrativa se inicia com uma conjunção coordenativa adversativa, apesar de não haver uma oração anterior para ser contrastada. E a frase continua por uma, duas, três... seis linhas, em um fluxo de pensamentos da narradora-personagem. A descrição de sentimentos, sensações e pensamentos é uma constante na obra e as palavras são cuidadosamente escolhidas pela autora a fim de que o leitor compartilhe o incômodo das personagens.

---

<sup>17</sup> Frase retirada do texto "Exercícios de estilo com 'sotaque tupiniquim': Luiz Rezende tradutor de Raymond Queneau", escrito pela pesquisadora Márcia Arbex (UFMG) e publicado na revista O eixo e a roda, v. 18, n. 1, 2009.

Sobre a tradução de Rosie Carpe para língua inglesa, feita por Tamsin Black para a University of Nebraska Press há, por exemplo, uma crítica que aponta exatamente para uma suposta alteração, por parte da tradutora, da “atmosfera geral do texto” e do “ar de depravação e degradação evidente no texto francês”. Helen Williams-Ginsberg conclui que a “alteração de humor se deve, talvez, às mudanças sutis de significado ocasionadas pelas escolhas de palavras de Black”<sup>18</sup> (WILLIAMS-GINSBERG, 2005).

A elegante escrita de NDiaye, que se utiliza de termos classificados na língua francesa como *littéraires* ou *soutenus* (literários, eruditos), é constantemente interrompida de forma abrupta por palavras “feias”, normalmente não literárias, classificadas na língua francesa como *familiers* ou *vulgaires* (familiares/coloquiais, vulgares). Todos os sentidos das personagens são explorados e traduzidos em palavras em uma *sarabanda* literária: a angústia, o odor, o fedor, a urina, o mijo, o azul, a dúvida, o outono, o calor sufocante e fétido, o frio, a náusea, a repulsa, o amarelo, o sobressalto, o cheiro de medo, o amor, o excremento, a vergonha, a baba, a mancha, o riso, a desonra, o rancor, o desastre, o loureiro-rosa, o terror, a exaustão, a fome, o milagre, o desespero, a angústia.

A ideia de manter essa sensação de desconforto influenciou minha escolha por termos não necessariamente ligados a sensações. Um exemplo disso foi a tradução da palavra *case* por “barraco” e não “casebre”, que também é um termo equivalente, mas não traz a mesma ideia de uma casa pobre, construída sem planejamento, instável. Outro exemplo foi a escolha que fiz em traduzir *pente* por “barranco”, palavra que, em português brasileiro, geralmente traz a ideia do desastre, do acidente, da precariedade, mas que também poderia ser traduzida por “declive”.

Ao revelar a Lagrand que está grávida, Rosie diz que “as moças como eu, invadidas por crianças, o Estado as carrega nos braços para que não fiquem loucas e violentas.”<sup>19</sup> (NDIAYE, Mimeo, p. 12). A escolha da palavra “invadida” é muito importante aqui para gerar no leitor o desconforto experimentado pela personagem, que não se lembra sequer do momento da concepção.

Outro exemplo de escolha feita no intuito de manter o tom pretendido pela autora se dá no trecho em que Lagrand passa por uma praia cheia de turistas europeus, “todos bem

---

<sup>18</sup> “This alteration in the mood is due, perhaps, to the subtle changes in significance occasioned by Black's word choices.”

<sup>19</sup> Em francês: “Les filles comme moi, envahies d'enfants, l'État les soutient à bout de bras plutôt qu'elles deviennent folles et brutales.” p. 17

velhos” e “tão brancos” (NDIAYE, Mimeo, p. 124-125). Nessa ocasião, uma senhora se dirige a ele para pedir uma informação. Na minúscula blusa de ginástica que ela usava, ele lê a frase “Sans la Gym, Je Deprime”, que em tradução literal seria “Sem Ginástica, Eu Deprimo”. Logo quando Rosie chega na Guadalupe, ela menciona o fato de os turistas usarem blusas com escritos engraçados. Em francês, a frase da blusa da senhora apresenta uma rima, o que traria o tom cômico, e um pouco ridículo, de uma blusa de turista. E esse tom ridículo é importante nessa cena, pois a senhora, depois de se aproximar de Lagrand para pedir a informação, pede a ele que se abaixe e enfia a língua em sua orelha. Lagrand considera o ato da senhora um exemplo da degeneração moral a qual se permitem os franceses quando estão na Guadalupe e chega a chamá-la de “puta velha” (*vieille salope*). Para tentar manter a rima, a tradução foi “Sem Exercício fica Difícil” (NDIAYE, Mimeo, p. 125).

Os palavrões também aparecem em alguns trechos da obra, assim como no exemplo acima, e sempre causam um espanto que nos mantém atentos ao tom da narrativa. Outro bom exemplo disso se dá durante o primeiro reencontro de Rosie e Lázaro, ainda na França. Ele aparece na porta do hotel onde ela trabalhava para procurá-la, sujo, mal vestido e cheirando a urina. Ao chegar à casa da irmã, ele se alimenta sem lavar as mãos e depois se deita na cama de Rosie ainda cheirando a urina. Para se referir ao apartamento onde Rosie morava, Lázaro diz “*Quel foutu minable petit logement !*” Os franceses consideram “*foutu*” uma palavra muito vulgar que, dentre outras, traz a ideia das secreções dos órgãos genitais, principalmente o esperma. A escolha da tradução da fala por “Que apartamentinho de merda!” (NDIAYE, Mimeo, p. 70) se deve ao fato de ser uma expressão usual, reconhecida pela maioria dos falantes do português do Brasil, além de expressar a ideia do vulgar, do termo usualmente não literário.

Francis Imbert (2015) afirma que “essa “feiura” circula nos textos de Marie NDiaye através da natureza disforme dos fluidos corporais: suor, urina, sangue, esperma.”<sup>20</sup> São termos empregados intencionalmente para remeter a sensações e situações desconfortáveis. (IMBERT, 2015, p. 12, tradução nossa)

Os nomes foram mantidos conforme o original, com exceção do nome do irmão, Lazare. Nesse caso, escolhi utilizar o equivalente em português, “Lázaro”, para que a relação com a personagem bíblica ficasse mais acessível. Outra alteração se deve à utilização da palavra “menino” para a tradução de “*enfant*”, que poderia ser traduzido como “criança”. Essa

---

<sup>20</sup> “cette « laideur » circule dans les textes de Marie NDiaye à travers la nature informe des humeurs corporelles : sueur, urine, sang, sperme”.

escolha se deu pela impressão de que Titi soa, em português, como um nome feminino e a utilização da palavra “criança”, também um substantivo feminino, poderia levar o leitor a pensar que Titi era uma menina, alterando, assim, a trama.

Apesar dos esforços em manter os recursos de expressão do texto-fonte, nem sempre a tradução é possível sem alguma perda. Um exemplo em que isso aconteceu durante essa tradução foi na ocasião em que Lagrand reencontra Titi já adulto em uma manifestação de professores. Titi e uma colega seguram um cartaz onde está escrito “DES SOUS! DES SOUS!”. A palavra “*dessous*” significa abaixo, mas a língua francesa tem também a palavra *sou* que é uma gíria para dinheiro (*pas un sou* = nem um tostão). A expressão do cartaz tem, então, um duplo sentido, pois significa ao mesmo tempo “Abaixo!”, mas também dá a entender que os manifestantes estão lutando por um aumento salarial ao pedir uns tostões. Em minha tradução escolhi traduzir como ”ABAIXO! ABAIXO!”, por se tratar de um termo reconhecido como palavra de ordem pelos falantes do português (Abaixo a ditadura!) e pelo fato de a frase ser retomada em uma fala de Lagrand que se pergunta: “*Dessous quoi?*” (Abaixo o quê?), mantendo, assim, o tom de incompreensão da realidade manifesto pelas personagens.

O mesmo pode ser dito sobre a pontuação que nem sempre obedece às regras formais da língua francesa, assim como Lispector faz no português, corroborando para construção do estranhamento. Toda a pontuação foi mantida conforme o original, como no exemplo abaixo, que chama a atenção pelo emprego não usual do sinal de dois pontos:

Seu irmão Lázaro mandaria bem mais tarde várias cartas para Rosie e tão estranhamente a bombardearia com cartas repetitivas, cheias de um entusiasmo monótono, que ela pensaria entender um dia a razão implícita (**anos depois, em Grande-Terre: acordaria brutalmente pensando: Era para me impedir de vir, para afastar radical e delicadamente a hipótese de que pudessem precisar de mim, uma vez que tudo ia bem**)<sup>21</sup> (NDIAYE, Mimeo, p. 105).

Durante a tradução encontrei um erro na edição que tinha em mãos. A palavra *clairsemée* foi grafada como *claisemée*, sem a letra “r”. A certeza de que se tratava de um erro se deu depois de várias pesquisas em diversos dicionários e não encontrar resultado para a palavra sem a letra “r”.

---

<sup>21</sup> Em francês: “Son frère Lazare devait, bien plus tard, envoyer de nombreuses lettres à Rosie, et même si étrangement la bombarder de lettres répétitives, pleines d’un enthousiasme monotone, qu’elle penserait en comprendre un jour la raison implicite (des années après, à Grande-Terre: elle se réveillerait brutalement, pensant: C’était pour me défendre de venir, pour écarter radicalement et gentiment l’hypothèse qu’on puisse avoir besoin de moi, puisque tout allait si bien).” p. 174

Outro “erro” com o qual me deparei foi em relação à idade de Rosie. Na segunda parte da narrativa, que na verdade é o início da história, a personagem afirma ter vinte anos, quando se encontra com Max. Alguns meses depois, ao se descobrir grávida e se sentir culpada pelo fato, ela afirma ter vinte e seis anos. Após o nascimento do filho, quando está sozinha com o menino no apartamento, afirma ter vinte e um ou vinte dois anos. Como a questão da passagem do tempo ganha contornos fantásticos, visto que a mãe de Rosie rejuvenesce com o passar dos anos, resolvi manter o “erro” como no original. Não encontrei em nenhum estudo sobre a obra menção a esse detalhe.

Uma questão de tradução que sempre se apresenta ao verter um texto do francês para o português é a utilização do *tu* e do *vous*. No francês, *tu* é o pronome pessoal de segunda pessoa do singular utilizado apenas quando os interlocutores são da mesma família ou amigos muito próximos. Em todas as outras situações, utiliza-se o *vous*, que também é a segunda pessoa do plural. Já no português brasileiro o emprego do “tu” e do “vós” aparece apenas em textos antigos ou em usos bem regionais. Alguns tradutores optam por traduzir *tu/vous* por “tu/vós” em português. A meu ver, a utilização do pronome “vós” geraria, para o leitor brasileiro, uma estranheza que não está presente na obra. Um leitor que não conhecesse essa diferença de utilização dos pronomes na língua francesa se perguntaria o porquê de as personagens utilizarem uma linguagem arcaica sendo que a história é contemporânea. Minha escolha foi a utilização do pronome você, variante usada no sudeste e em algumas outras regiões do Brasil. Sobre esse tema, Paulo Henriques Britto (2012), tradutor e professor do curso de tradução da PUC-RJ, afirma que essa escolha se justifica pelo fato de essa ser a forma normalmente utilizada na televisão, no rádio e na música popular. Para a tradução de diálogos, o autor afirma que devem ser traduzidos de tal forma que criem no leitor “o efeito ilusório de que o texto é a fala de uma pessoa em português brasileiro” (2012, p.91-92). Sendo assim, em alguns diálogos, as falas não seguem a norma padrão da língua portuguesa, mas tentam reproduzir o uso feito pelos falantes, estratégia também utilizada por NDiaye no original. Um exemplo disso se dá quando Rosie fala sobre Calmette a Renée, que responde “Connais pas”. Se seguisse a norma padrão da língua francesa, a fala seria “Je ne le connais pas”.

Um aspecto gráfico que tem relação direta com a tradução são os espaçamentos presentes ao longo de toda a obra. Esses espaçamentos marcam elipses temporais indeterminadas, que variam de algumas horas a vários anos. A partir da segunda parte do

livro, o leitor começa a compreender que a história será contada por meio de prolepses (flashforward) e analepses (flashback).

Todos os espaçamentos têm exatamente o mesmo tamanho e estão espalhados ao longo do livro de forma totalmente inesperada. Por mais que tenha marcado esses espaçamentos durante minha tradução, foi necessário confirmar com a responsável pela diagramação do texto se todos eles estavam em seus devidos lugares e com o mesmo tamanho, para que não fosse retirada nem acrescentada nenhuma informação do livro original. Foram também mantidas conforme o original as páginas em branco que separavam as partes do livro, assim como o espaço em branco ao início de cada uma das partes.

## IV – Tradução & livro

Os exercícios de edição que serão propostos neste trabalho têm como objetivo analisar as práticas de textualização das obras de literatura traduzida a fim de melhor compreender o discurso desse tipo de publicação. A pesquisadora Luciana Salazar Salgado chama de “ritos genéticos editoriais” o tratamento editorial dado ao texto, isto é, a série de processos que ocorrem dentro do mercado editorial, entendido como uma instituição discursiva. Salgado explica que “o original de um autor, no longo processo que o transforma em publicação, movimenta-se passando por diferentes olhares e cuidados” (SALGADO, 2013, p. 256), criando o que Chartier chama de “espaço social da produção literária” (CHARTIER, 2001, p. 35-36). Neste espaço social que se constrói em torno da publicação,

todas as etapas do tratamento gráfico que o material recebe no percurso editorial (impresso ou virtual) podem ser entendidas também como parte da criação, da composição, da construção de um livro. E isso vale inclusive para a etapa de revisão de provas, em que aspectos mais estritamente formais como normalizações, padronizações, correções de digitação e congêneres são observados na sua consonância com as condicionantes materiais, como capa, ilustração, diagramação das páginas, formato de notas, recursos de destaque etc. Tudo isso faz parte da identidade de uma publicação; tudo isso é processo de tessitura, são ritos constitutivos de um objeto editorial que jamais coincide com os originais do autor. (SALGADO, 2013, p. 265)

Os ritos genéticos editoriais são ritos de uma gênese discursiva da qual fazem parte, além do autor de um texto, vários coenunciadores editoriais, pois o “ofício de escrever supõe sempre que haverá o trabalho de um outro” (SALGADO, 2013, p. 276). O outro ao qual a tradutora e pesquisadora Juliana Pondian lança seu olhar é exatamente o tradutor. Em seu trabalho “Tradução material” (2020), ela afirma que o processo editorial pode ser autoral, visível e investido de significado, fazendo parte da geração de sentido da obra final. Pondian propõe, então, “a expansão da noção de Texto ao discurso e às propriedades gráficas e materiais constitutivas”.

Se toda tradução traz consigo uma teoria da linguagem, neste caso, propõe-se uma teoria da linguagem que contemple em seu horizonte epistemológico a edição, em diversos níveis de análise, como constituinte discursiva. É preciso assumir o traço gráfico-material como significativo, considerando num corpo teórico linguístico-tradutório desde o traço da palavra escrita (à diagramação, tipografia, composição material) até a circulação do livro, social e cultural. (PONDIAN, 2020, p. 2)

Um projeto tradutório criativo e autoral pode, assim, contemplar todos os aspectos físicos, materiais, gráficos e organizacionais do livro em um processo de “transeditorialização”. O tradutor, ao observar os elementos da enunciação editorial do livro a

ser traduzido, pode determinar quais estarão presentes em seu “horizonte de objetivos”. Com base em Genette (2009), Pondian propõe que se observem capa e anexos; página de rosto e anexos; formato; composição (papel, caracteres, diagramação, impressão); encadernação; tiragem; estrutura do livro/ordenação das partes; e título, todos eles componentes peritextuais de uma obra.

É interessante pensar a edição em todos os seus aspectos, pois é nesse mercado que o tradutor está inserido. Ele(a) precisa estar atento à realidade do campo editorial no qual está inserida(o), aos seus aspectos comerciais, sociais e mercadológicos. Mesmo em projetos em que não possa estar presente em outras etapas da produção do livro além da transposição linguística, acredito que entender todas as etapas desse processo pode ajudar a(o) tradutora a ampliar sua visão sobre a tradução.

No próximo capítulo, serão apontados os elementos da enunciação editorial que estão contemplados em minha tradução hipoteticamente editada e o processo que levou às escolhas apresentadas.

## V – Tradução & Paratextos editoriais

Os paratextos são um elemento importante da obra de literatura traduzida e sua presença dá indícios do projeto tradutório do responsável pela transposição linguística do texto (CARNEIRO, 2014, p. 21) e até mesmo da postura da editora responsável pela publicação. De acordo com Carneiro (2014), é nos paratextos que o tradutor tem a oportunidade de apontar de forma explícita suas leituras e interpretações do texto, além de assinalar seu horizonte tradutório: o conjunto de parâmetros linguísticos, literários, culturais e históricos que determinam o sentir, o agir e o pensar que o guiam em sua tarefa. Ao analisar diversos prefácios/posfácios de tradutores, Carneiro pôde observar que eles apresentavam regularidades nas características textuais que talvez indicassem a constituição de um gênero discursivo, “ou pelo menos [de] um subgênero da categoria mais ampla de prefácios”. (CARNEIRO, 2014, p. 94) O posfácio presente na edição hipoteticamente editada criada para este trabalho foi redigido de acordo com os passos que Carneiro observou nos prefácios/posfácios de literatura traduzida e que, segundo a pesquisadora, dão o tom característico do gênero. (CARNEIRO, 2014, p. 107)

Ainda sobre os paratextos presentes em uma obra de literatura traduzida, Britto (2007) afirma que “Ninguém mais indicado para redigir introdução, notas, posfácio ou orelha de um livro do que a pessoa que dedicou meses de seu tempo à tarefa de transpô-lo para outro idioma”. (BRITTO, 2007, p. 202-203)

No texto “As funções do paratexto para a inteligibilidade da obra traduzida”, Patrícia Bastianetto afirma que a presença de paratextos em uma obra de literatura traduzida influencia os “níveis de legibilidade e coerência textual” de uma obra (BASTIANETTO, 2005, P. 69). Ainda segundo Bastianetto,

a inclusão, na edição traduzida, de textos elucidativos sobre a tradução, a obra e seu autor é um recurso que favorece a apreensão discursiva. Constitui-se, ainda, numa postura que evidencia a presença da editora e do tradutor que, juntos, assumem de forma visível o papel de mediadores culturais. (BASTIANETTO, 2005, p.. 69)

### i - Prefácio

Após extensa pesquisa, Carneiro (2014) estabeleceu os passos que os tradutores geralmente adotam na escrita de prefácios/posfácios de literatura traduzida e que dão o tom

característico do gênero. Para elaborar o prefácio da edição hipotética da tradução de *Rosie Carpe*, de acordo com a descrição de Carneiro, os seguintes passos foram seguidos:

MOVIMENTO 1 – APRESENTAÇÃO DA EDIÇÃO

MOVIMENTO 2 – BIOGRAFIA DA AUTORA

MOVIMENTO 3 – O CONJUNTO DA OBRA E A OBRA ESPECÍFICA

MOVIMENTO 5 – JUSTIFICATIVA PARA O PROJETO

MOVIMENTO 4 – DIFICULDADES / PECULIARIDADES DA TRADUÇÃO

## PREFÁCIO

*Rosie Carpe* foi publicado na França em 2001 pela Editions de Minuit. No mesmo ano, a obra foi vencedora do prêmio Femina.

Marie NDiaye é escritora, roteirista e dramaturga. Seus primeiros passos no mundo das Letras se deram quando tinha apenas dezessete anos e teve seu romance *Quant au riche avenir* publicado também pela Editions de Minuit. É coautora do roteiro do filme *Minha Terra África* (2010), dirigido por Claire Denis. Seu último livro, *Un pas de chat sauvage*, foi lançado em 2019 pela Flammarion.

NDiaye é a única mulher na história da França até hoje a ganhar o Prix Goncourt e o Prix Femina, dotados de grande relevância no campo literário francês e que já premiaram autores consagrados no mundo inteiro como Marcel Proust (Goncourt 1919), Simone de Beauvoir (Goncourt 1954), Marguerite Duras (Goncourt 1984) e Antoine de Saint-Exupéry (Femina 1931). Em 2009, a autora recebeu o Goncourt com *Trois femmes puissantes*.

A qualidade das produções de NDiaye foi reconhecida ainda com o prêmio SACD e o Prix Nelly-Sachs da cidade de Dortmund, ambos na França, como novo talento do teatro, com o Jürgen Bansemer & Ute Nyssen Dramatikerpreis na Alemanha e com o Spycher Literaturpreis Leuk na Suíça. A autora já teve seus livros traduzidos em vários países e sua obra é estudada em universidades de várias partes do mundo.

Mulher negra, filha de mãe francesa e pai senegalês, NDiaye cresceu no subúrbio parisiense sem ter contato com o pai (que volta para a África quando ela tem apenas um ano) ou com a cultura africana. Marie e seu irmão mais velho foram criados pela mãe professora e pelos avós agricultores.

Somente aos 22 anos, no fim dos anos 1980, Marie vai pela primeira vez ao Senegal, ao encontro de seu pai. Sobre essa viagem, a autora declara: “Eu não reconhecia nada, nada mesmo. Não há estritamente nenhuma transmissão nos genes que faça com que quando se esteja no país de onde vem seu pai, possa se dizer “Ah, sim, é claro, é a minha casa!”. Foi ao contrário profundamente estranho, muito outro, mas outro no sentido atraente, não desagradável.” Apenas em seu décimo terceiro romance, NDiaye escreveu uma história que tinha a África como cenário.

Dona de uma escrita intrigante e elegante, NDiaye retrata as experiências humanas cruamente, geralmente produzindo um certo incômodo no leitor. De acordo com a própria autora, a incompreensão de seus leitores advém do fato de ela também não ter todas as respostas, mas que trabalhar na ambivalência nos obriga a refletir. A arquitetura narrativa de NDiaye também causa estranheza e traduz através da forma todos os sentimentos e angústias do sujeito contemporâneo em relação a um real disforme que o rodeia.

Ao apresentar o cruzamento de histórias de pessoas perdidas, em busca de suas identidades, a autora introduz importantes discussões sobre o mundo contemporâneo como imigração, questões territoriais e identitárias, preconceito, violência, doenças mentais, relações de gênero, e, principalmente, abandono. As narrativas não trazem lições de vida e seus personagens estão longe de serem heróis ou vítimas passivas do próprio destino. Não há intenção de consolar ou estabelecer verdades definitivas. A estranheza acompanha o leitor ao longo de toda a obra, gerando uma incompreensão que não encontra resolução ao fim da leitura.

*Rosie Carpe* é um romance que não começa do início da história. Dividido em quatro partes, é por meio do fluxo de consciência de Rosie e de Lagrand que adentramos em suas vidas, em suas relações com a família, em suas relações amorosas, sempre apontando para o sentimento de abandono que o indivíduo pode sentir ao longo da vida. As famílias dos dois personagens principais se fazem,

paradoxalmente, presentes em suas vidas apenas pela ausência. As personagens se frustram em quase todas as tentativas de entender as ações das outras e até mesmo os eventos que acontecem em suas próprias vidas.

O tempo da narrativa também contribui para a sensação de estranheza ao não seguir uma lógica. Nessa obra dividida em quatro partes, as frases são extremamente longas e a pontuação, em várias passagens, torna a compreensão ainda mais difícil. Termos classificados na língua francesa como *littéraires* ou *soutenus* (literários, eruditos) e outros classificados como *familiers* ou *vulgaires* (familiares/coloquiais, vulgares) convivem lado a lado: o odor e o fedor, a urina e o mijo, o azul do céu de outono e do crânio azulado do filho magrelo, o irmão amado que aparece imundo na porta do hotel.

Este é o quarto livro da autora publicado no Brasil. *Coração apertado* (2010), *A diaba e sua filha* (2011) e *Três mulheres fortes* (2013) saíram pela extinta editora Cosac & Naify e foram traduzidos por Paulo Neves. Na época do lançamento de *Coração apertado*, a revista Cult apontou NDiaye como “um dos grandes nomes da literatura contemporânea francesa”.

Nesta edição brasileira de *Rosie Carpe*, tentamos recriar as longas descrições tão utilizadas pela autora para expor sensações e sentimentos das personagens, mantendo a alternância de termos *littéraires* e *familiers* usados por NDiaye ao longo da obra. Nos diálogos, mantivemos a pontuação conforme o original e tentamos recriar a mesma fluência das falas e dos termos. Aqueles que se referem a elementos da cultura popular francesa e que poderiam ser facilmente compreendidos por um leitor desse país foram explicados em notas de rodapé, como é o caso do trecho que se refere ao programa de televisão *Questions pour un Champion* ou à animação *Barbapapa*. Apesar de poucos, alguns termos em inglês aparecem na obra e foram mantidos, conforme o original.

Juçara Valentino

Setembro de 2020

## ii - Notas da Tradutora

Quanto às notas de tradução, a pesquisadora Patrícia Collina Bastianetto afirma que “por um lado, tudo o que interrompe a leitura fluente do texto prejudica a sua legibilidade, por outro, essas notas podem constituir subsídios indispensáveis para a compreensão textual” (BASTIANETTO, 2005, p. 60). Seguindo essa orientação, decidi inserir apenas aquelas que julguei essenciais para a compreensão da obra. No total, a tradução conta com 6 notas, todas elas marcadas como nota da tradutora (N. da T.), pois, ainda de acordo com Bastianetto, “especificar o enunciador das notas de rodapé é fundamental para o reconhecimento da voz enunciativa, tendo em vista a polifonia que caracteriza o texto traduzido” (BASTIANETTO, 2005, p. 60).

A primeira nota explica a utilização que a autora faz dos termos “*Nègre*” e “*Noir*”. O termo “*nègre*” é considerado pejorativo e racista na língua francesa e Rosie o utiliza por duas vezes para dizer que se sente aliviada por não descobrir que seu irmão tinha agora a aparência de um preto. A utilização desse termo escancara a postura racista da personagem, o que contribui para o tom de superioridade que ela tenta manter em relação a Lagrand por ser branca e francesa.

Nota 1: O termo *nègre* é considerado pejorativo e racista na língua francesa. O equivalente a negro é *Noir*, palavra que também aparece no romance. (N. da T.)

A segunda nota de tradução explica a utilização que a autora faz da palavra “deus”, que aparece repetidas vezes no romance, quase sempre em letra minúscula. Sobre o tema, Nimrod escreve: “Marie NDiaye, como todos os grandes escritores (de Sartre a Faulkner via Camus, Joyce, Kafka ou Strindberg) usa o vocabulário teológico à vontade, mesmo que o universo que ela pinta não seja visitado por a fé” (NIMROD, 2009, tradução nossa).<sup>22</sup> Assim como em português, em francês a palavra deus é utilizada com a primeira letra maiúscula para designar o Deus cristão, pai de Jesus Cristo. Ao se sentir extremamente desorientado ao reencontrar a mãe depois de vinte anos, Lagrand repete por várias vezes “meu deus, meu deus”, mas logo afirma que essas palavras não poderiam ser dele, “pois ele nunca usava uma expressão a tal ponto desprovida de sentido no que dizia respeito a ele”. Essa invocação de deus pelas personagens é feita em momentos de desespero para demonstrar a que ponto elas estão perdidas e desejosas de que algo ou alguém, mesmo que seja um ser fantástico, venha

---

<sup>22</sup> “Marie NDiaye, à l’instar de tous les grands écrivains (de Sartre à Faulkner en passant par Camus, Joyce, Kafka ou Strindberg) utilise à volonté le vocabulaire théologique, même si l’univers qu’elle peint n’est aucunement visité par la foi.”

em socorro delas. As duas únicas vezes em que a palavra aparece com a inicial maiúscula é na ocasião em que Rosie e Titi jantam na casa dos pais de Anita, que, segundo Lagrand, são adventistas. Rosie diz que o pai de Anita falou muito de Deus durante o jantar e, ao se despedir, quando iam embora, beijou a testa de Titi e disse “Deus te abençoe”.

Nota 2: A palavra deus é usada ora com letra maiúscula, ora com letra minúscula, e essa alternância foi mantida conforme o original. (N. da T.)

A terceira nota de tradução esclarece a menção ao programa de televisão *Questions pour un Champion*. Trata-se de uma emissão muito popular na França, que vai ao ar desde 1988. Quatro competidores devem responder a perguntas e aquele que acerta o maior número de respostas ganha um prêmio em dinheiro. O programa é mencionado duas vezes na narrativa: durante o jantar na casa dos pais de Anita e enquanto Lázaro descreve a Lagrand o que aconteceu quando estava no meio da floresta junto com Abel. Acredito que a menção ao programa reforça a ideia de pessoas empenhando esforços em busca de retornos financeiros não necessariamente ligados ao trabalho.

Nota 3: *Questions pour un champion* é um programa de televisão muito popular na França e que vai ao ar desde 1988. Quatro competidores devem responder a perguntas e aquele que acerta o maior número de respostas ganha um prêmio em dinheiro. (N. da T.)

Nota 4: Os Jean-Paul e Michel, assim como Pierre e Jean-Claude, que aparecem mais abaixo, são nomes próprios bastante comuns na França. (N. da T.)

A quarta nota de tradutora tem relação com a questão dos nomes próprios, tão presente na narrativa. A personagem principal nasce Rose-Marie Carpe e, mais tarde, em Paris, depois de se tornar Rosie, sente-se confusa ao ler o nome Rose-Marie Carpe referindo-se a ela. Em várias passagens, Rosie e Rosie Carpe não são exatamente a mesma pessoa, o que contribui para imagem da identidade fragmentada da personagem. Ela se pergunta “quem era Rosie Carpe e afirma que “não estava certo para Rosie que a vida de Rosie Carpe e a sua fossem indissociáveis”. Ao fim da narrativa, descobrimos inclusive que a família Carpe tem uma nova Rose-Marie, filha de Diane e Foret, ao contrário da primeira, linda e bem sucedida. A mãe de Rosie também escolhe mudar de nome e passa de Danielle a Diane, quando, segundo suas próprias palavras, começa “uma outra vida, toda nova”.

Quando chega ao hotel em Croix-de-Berny e conhece o subgerente que se apresenta como Max, Rosie pensa que aquele não era o nome verdadeiro dele, que ele provavelmente deveria se chamar Jean-Paul, Michel, Pierre ou Jean-Claude, todos nomes próprios bastante comuns na França. A mudança do nome, assim como os cabelos tingidos de loiro, contribuem para a construção da imagem que Rosie tem de Max: uma pessoa meio falsa, que constrói uma aparência que seja conveniente a suas necessidades. Sobre os nomes próprios, uma questão que não aparece em nota de tradução, mas que gostaria de comentar é a tradução de *Lazare* por “Lázaro”, o irmão de Rosie. Na tradição cristã, Lázaro é conhecido como o leproso ou o mendigo. Na Bíblia, o Evangelho segundo João conta que Lázaro teria morrido e depois sido ressuscitado por Jesus. Este Lázaro, que em certa ocasião também aparece como um mendigo para irmã (imundo, magrelo, esfomeado, fedendo a mijó), também morre e ressuscita em sua vida todas as vezes em que some e depois volta a aparecer.

Nota 5: Os Barbapapa são personagens criados na França na década de 1970 em uma coleção de livros infantis que posteriormente foram adaptados para televisão. Trata-se de uma família de seres polimórficos que se diferenciam um do outro principalmente pela cor. (N. da T.)

Na passagem em que Lázaro aparece para Rosie pela segunda vez, depois de ter desaparecido em Paris, agora na companhia de Abel, há uma referência aos personagens Barbapapa. A quinta nota explica justamente que Os Barbapapa são personagens criados na França na década de 1970 em uma coleção de livros infantis que posteriormente foram adaptados para televisão. Trata-se de uma família de seres polimórficos que se diferenciam um do outro principalmente pela cor. Abel afirma que Titi se parece com o menor dos Barbapapa. Mais uma vez, acredito que menção ao desenho tenha relação com a questão da identidade disforme das personagens da obra, dando a entender que também Titi não era capaz de estabelecer a própria identidade e, por isso, parecia um pequeno Barbapapa.

Nota 6: A destilaria Damoiseau, instalada na Guadalupe, é produtora de rum, bebida muito consumida na região. (N. da T.)

A última nota de tradução refere-se à ocasião em que Lagrand vai buscar os pais de Lázaro e Rosie. Nessa ocasião, ele descobre a mãe de Rosie grávida de outro homem, Foret, também presente na quitinete da Perle des Iles. Ali estão também o Sr. Carpe e Lisbeth, filha de Foret, que formam um casal. Para coroar essa imagem da degradação moral, a Sra. Carpe aparece com uma bandeja apoiada na barriga, onde havia limão, açúcar e uma garrafa de

Damoiseu. Lagrand os vê como uma “família fodida de bastardos degenerados” capaz de aceitar tal arranjo e de tomar rum às nove da manhã. A nota esclarece que A destilaria Damoiseau, instalada na Guadalupe, é produtora de rum, bebida tradicional da região. Em várias outras passagens, é construída a imagem dos franceses como aqueles que se apropriam da Guadalupe, assim como das pessoas da região, de forma corrompida e degenerada.

Há no romance uma menção à Monoprix, empresa francesa do setor de comércio, cujas lojas combinam o varejo de alimentos, eletroeletrônicos, roupas, utensílios domésticos e presentes. Na tradução utilizei o termo supermercado, por acreditar que a escolha não acarreta nenhuma perda na compreensão e para não interromper a leitura com uma nota.

Há ainda uma nota que eu teria colocado, mas que só me ocorreu quando o livro já estava em processo de diagramação. O filme *Asterix e Obelix – A revanche dos gauleses* mencionado na parte tal do romance não é uma produção que existe de verdade e, em minha opinião, foi colocada ali pela autora para reiterar a ideia dos franceses (gauleses), os Carpe, que vão para a Guadalupe apenas com o intuito de tirar vantagens, de se aproveitar. Fica para a próxima edição.

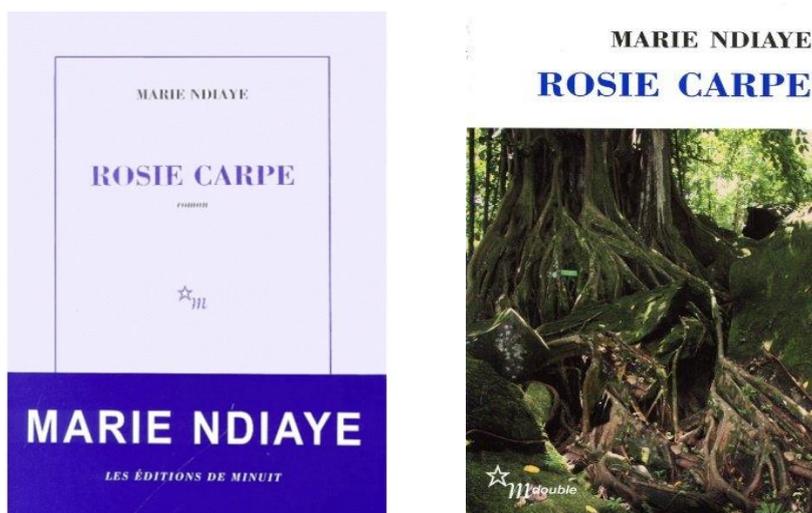
### **iii – Capa**

A ilustração, apesar de não ser um dado verbal, é um instrumento de geração de sentido muito eficiente. Com efeito, o recurso ao ícone remonta à forma primordial de o homem registrar sua história (BASTIANETTO, 2005, p. 65). Todos os aspectos textuais, até os não-linguísticos, como a ilustração na capa do livro traduzido, desempenham um papel determinante para a inteligibilidade. (BASTIANETTO, 2005, p. 68)

Fisicamente, tive acesso a uma edição *pocket* do livro em francês, com capa simples onde há a foto das raízes de uma árvore muito grande no meio de uma floresta tropical. Depois da leitura da obra, entendi que a imagem retrata uma Acomat Boucan, árvore muito encontrada em Guadalupe, onde se passa a história. Em pesquisas realizadas na *internet*, encontrei outra capa francesa, branca com o título do livro e o nome da autora somente. Esse tipo de capa simples é muito comum na França, sendo utilizada em diferentes editoras. Um exemplo é obra *Trois femmes puissantes* de NDiaye, lançada pela Gallimard, e que apresenta uma capa semelhante. A França é um país com um grande público leitor e onde há vários incentivos governamentais para a produção e circulação do livro. Talvez essas capas simples se justifiquem pelo fato de os livros não precisarem do apelo comercial das capas trabalhadas para chegar à mão do leitor, como acontece no Brasil. As versões *pocket* também são muito

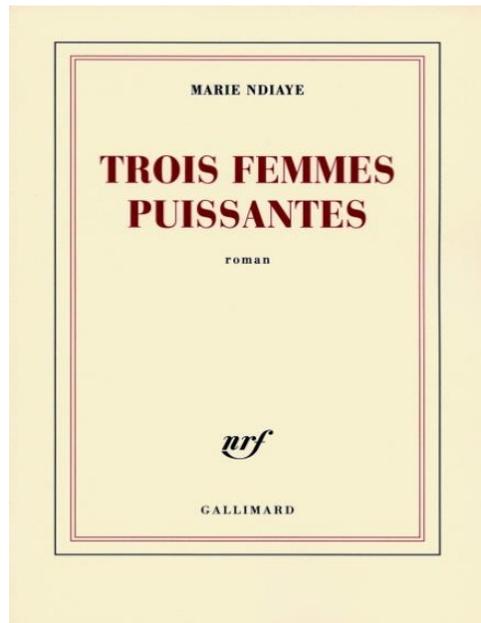
comuns na França. Essas edições são pensadas para serem práticas e baratas, por isso apresentam um formato reduzido, capa de papel cartão ou papelão e encadernação colada. Na maioria dos casos, esse tipo de livro não apresenta um projeto específico de design.

**Figura 2 – Capa da 1ª edição francesa de *Rosie Carpe* (2001) e da edição *pocket* (2009)**



Fonte: AMAZON, 2020, online.

**Figura 3 – Capa do romance *Trois femmes puissantes*.**



Fonte: AMAZON, 2020, online.

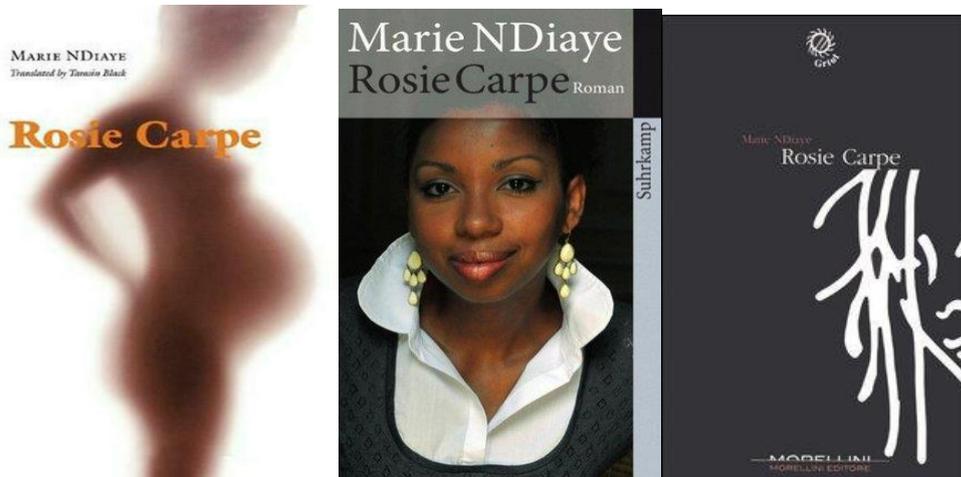
Também na *internet*, pude encontrar capas das edições em inglês, italiano, árabe, esloveno, hebraico, duas de edições em alemão e uma da edição holandesa. Elas podem ser divididas em três grupos: aquelas que utilizam a imagem de uma criança; aquelas que utilizam a imagem de uma mulher; e aquelas que utilizam a imagem de uma casa. Nenhuma delas reutilizou as capas francesas. A capa de umas das edições alemãs apresenta uma foto da autora Marie NDiaye, a outra, uma foto sombria de uma casa com uma árvore seca na frente. A capa holandesa, feita dois anos depois, reutiliza a mesma foto da capa alemã, um pouco mais clara, e não traz o nome do tradutor. Na edição inglesa, há uma imagem embaçada de uma mulher grávida sobre um fundo branco. A capa da edição eslovena é lilás com algumas flores e, ao centro, há uma foto do rosto de um menino, com foco no olhar dele. A foto de uma criança também foi utilizada na edição em hebraico e ocupa toda a extensão da capa. A capa da edição em árabe utiliza, igualmente, a foto de um menino, mas aqui ela aparece fragmentada sobre um fundo amarelado. A edição italiana apresenta uma capa preta com alguns desenhos que talvez sejam a representação gráfica de raízes. Não foi possível recuperar todas as informações presentes nas capas em árabe, hebraico e esloveno devido ao fato de não conhecer esses idiomas. Na capa árabe é possível identificar uma menção ao prêmio Femina, o que ocorre também na capa da edição holandesa. O nome do tradutor aparece apenas na capa da edição em inglês. Todas as edições mencionam o título do livro, nome da autora e da editora. Nas capas em que foi possível ler o conteúdo, o título original em francês foi mantido.

Figura 4 – Capas que usam a imagem de um menino, eslovena, israelense e árabe, respectivamente.



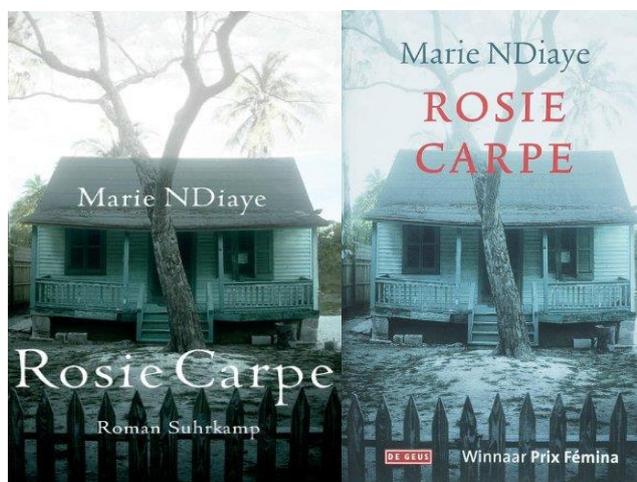
Fonte: AMAZON, 2020, online.

Figura 5 – Capas que usam a imagem de uma mulher, inglesa, alemã e italiana, respectivamente.



Fonte: AMAZON, 2020, online.

Figura 6 – Capas que usam a imagem de uma casa.



Fonte: AMAZON, 2020, online.

Ao retomar Genette (2009), as pesquisadoras Flávia Denise Magalhães e Andréa Santos, em artigo dedicado ao estudo da tradução visual das capas do livro *Station Eleven*, de Emily St. John Mandel, afirmam que a capa de um livro “funciona como embaixadora do conteúdo do livro em locais nos quais o texto não pode se representar. E, para exercer bem essa função, ela deve, como toda boa tradução, exprimir um sentido tão próximo quanto possível daquele presente no texto” (MAGALHÃES, SANTOS, 2018, p. 71)

À medida que as questões referentes à transposição do texto iam aparecendo, alguns aspectos da narrativa foram se desnudando e se tornando marcantes em meu projeto tradutório. As cores estão presentes ao longo de toda narrativa e são responsáveis por traduzir sentimentos e marcar relações pouco óbvias entre personagens. Duas cores, porém, se repetem constantemente: o amarelo e o azul. O amarelo da casa em Brive-la-Gaillarde com sua grama amarelada; a sombra amarela que Rosie tinha desse tempo em que era Amarela; o emaranhado amarelo na garganta; o amarelo da roupa que a mãe de Lagrand usava quando foi embora; o amarelo resplandecente das roupas da Sra. Carpe, cada vez mais jovem. O azul do crânio de Titi; a sem-gracice azulada de Rosie da época de Paris, a indiferença azulada com que é abandonada pelos pais em Paris; o azul que aparece nas roupas da Sra. Carpe, de Lázaro, de Max. A retomada desses símbolos na capa contribui para a construção dessa tradução intersemiótica manifesta na capa e são resultado da minha leitura da obra.

A imagem das raízes retomada na capa da edição hipotética realizada para este trabalho é resultado da leitura que fiz do livro que tinha em mãos. As raízes remetem ao que nutre e dá a vida, assim como ao que prende e imobiliza e funcionam como uma metáfora visual perfeita para as relações familiares que aparecem na obra. Tanto Rosie quanto Lagrand, protagonistas da história, sofrem por causa de seus familiares que se fazem presentes em suas vidas pela ausência, pelo abandono, por sentimentos de angústia e sacrifício. Não optei pela utilização da imagem de um menino ou de uma mulher grávida por entender que esses elementos, apesar de importantes, são insuficientes como símbolos para a trama.

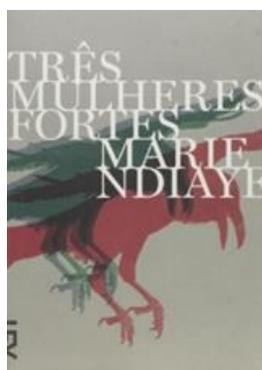
Ainda no que diz respeito à capa, Magalhaes e Santos afirmam que “se é realidade que a capa deve, além de cumprir o sentido do livro, servir de representante comercial, é natural que olhares de vários setores do mercado do livro sejam levados em consideração em sua criação – e não somente o olhar de seu tradutor”. (MAGALHÃES, SANTOS, 2018, p. 71)

Mesmo se tratando de uma edição criativa produzida em âmbito acadêmico, levei em consideração as questões comerciais que envolvem a produção de um livro como se este trabalho fosse realizado junto a uma editora. Por isso, ao invés da fotografia de raízes, escolhi uma representação gráfica que remete a raízes, mas que também deixa espaço à imaginação de quem tem o livro nas mãos. Apesar de retomar a imagem da versão *pocket* de *Rosie Carpe*, o formato foi modificado. A arte da capa desta edição hipotética foi feita de forma colaborativa. Os elementos presentes nesta capa foram pensados por mim durante o trabalho de tradução e materializados pela artista visual Mariana Fonseca. Essa capa se pretende embaixadora da leitura que fiz do livro *Rosie Carpe*, e não apenas do romance contido nele.

Essas decisões foram influenciadas pelas capas dos outros livros da autora que já haviam sido traduzidos no Brasil e levaram em conta o possível público-alvo desta edição. Conforme citado anteriormente, as três edições saíram pela Cosac Naify, extinta editora conhecida pelo esmero em seus projetos editoriais. A literatura traduzida no Brasil que não pertence à categoria de *best sellers*, normalmente se destina ao público acadêmico de leitores especializados, obviamente não se restringindo a ele. Esse público adquire o exemplar de um livro pelo capital cultural, mas também pela fetichização da posse do livro, visto então como um bem de consumo. Esse mesmo público se interessa por belas edições que serão exibidas em suas estantes.

As três capas da Cosac Naify apresentam ilustrações que mantêm relação com a trama das respectivas obras e, em minha opinião, pecam apenas ao não mencionarem o nome do tradutor.

Figura 7 – Capa da edição brasileira de *Três Mulheres Fortes*.



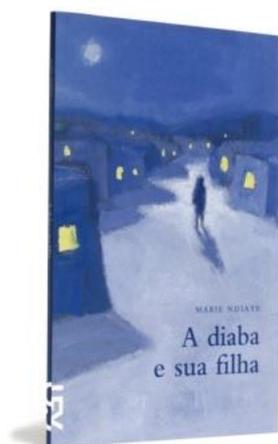
Fonte: AMAZON, 2020, online.

Figura 8 – Capa da edição brasileira de *Coração Apertado*.



Fonte: AMAZON, 2020, online.

Figura 9 – Capa da edição brasileira de *A diaba e sua filha*.



Fonte: AMAZON, 2020, online.

A presença do nome do tradutor na capa é uma decisão editorial. No Brasil, não há obrigatoriedade legal de constar na capa o nome do(a) tradutor(a) da obra, sendo obrigatória apenas sua menção na ficha catalográfica. Sobre o tema, Teresa Dias Carneiro (2014) afirma em sua pesquisa sobre as obras francesas traduzidas no Brasil a partir de meados do século XX que a presença do nome do tradutor na capa, assim como a presença de prefácio/posfácio assinado pelo(a) tradutor(a), geralmente depende de seu prestígio dentro do campo literário. A autora afirma igualmente que o prestígio dos tradutores é alcançado por meio da presença de seu nome nesses espaços: capa e paratextos. Sendo assim, a autora considera difícil de enunciar o que viria em primeiro lugar. (CARNEIRO. 2014, p. 79)

Como tradutora, acredito ser importante a presença do nome da pessoa responsável pela versão do texto de uma língua para outra na capa do livro. Além de conferir um reconhecimento ao trabalho realizado, a presença do nome do tradutor funciona como uma confirmação ao leitor de que aquilo que ele tem em mãos é um texto originalmente escrito em outra língua.

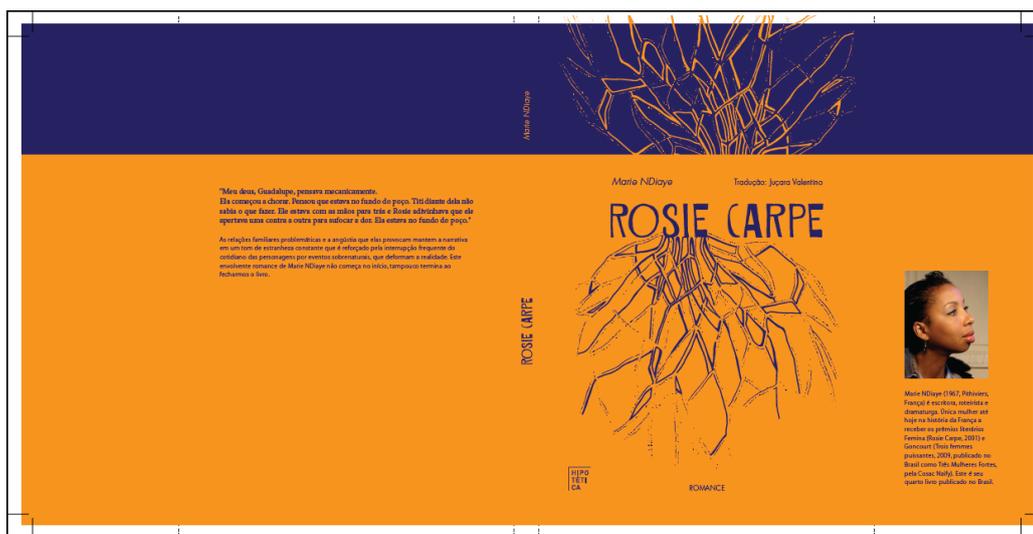
Para elaboração da capa, busquei imagens que tivessem relação com minha leitura da obra para compartilhar com a profissional responsável pelo design gráfico. Minha leitura ficou muito marcada pelas cores que aparecem a todo momento na narrativa, o amarelo e o azul, e pela imagem das raízes que aparecem a capa da edição que havia comprado. Abaixo estão as imagens que serviram de base para a criação.

Figura 10 – Imagens usadas para criação da capa



Fonte: imagens retiradas da internet

Figura 11 – Capa planejada da edição hipotética da tradução de *Rosie Carpe*



Fonte: Produção nossa

Os outros elementos inseridos em nossa capa escapam completamente ao âmbito de trabalho de um tradutor e foram inseridos para compor a nossa edição hipotética da tradução de *Rosie Carpe*. Constam na capa os nomes da autora e da tradutora, o nome da “editora”, Hipotética, e na parte mais baixa da capa a inscrição “Romance”. Como o nome do romance é o nome de uma pessoa, pensei que talvez um possível comprador poderia imaginar que se tratava de uma biografia. Na orelha, há uma minibiografia de Marie NDiaye e na quarta capa, um texto de apresentação.

A impressão do livro só foi possível por conta das gráficas rápidas que existem hoje no mercado e conseguem fazer impressões digitais de baixa tiragem. Ao todo, foram impressas 10 cópias que foram distribuídas entre os membros da banca e alguns amigos próximos. Na impressão, foram utilizadas as fontes Minion e Trajan em papel Offset 75/m<sup>2</sup>.

#### **iv - Quarta capa**

Como explica Carneiro (2014), os paratextos presentes em uma obra literária são produzidos normalmente pela editora ou por profissional por ela designado (CARNEIRO, 2014, p. 28). O texto presente na quarta capa costuma ser lido “ainda na livraria ou diante da estante da biblioteca”. Ele é, normalmente, de caráter mais comercial, com uma linguagem publicitária e “elementos tipicamente retóricos de persuasão” (CARNEIRO, 2014, p. 75-76). Encontra-se ali uma pequena sinopse ou recorte da obra capaz de dar a entender a um possível leitor o que será encontrado durante a leitura.

Para a redação do texto da quarta desta edição hipotética, observei os textos presentes em outras obras de literatura traduzida a fim de replicar o mesmo tom empregado. O resultado obtido segue abaixo.

“Meu deus, Guadalupe, pensava mecanicamente. Ela começou a chorar. Pensou que estava no fundo do poço. Titi diante dela não sabia o que fazer. Ele estava com as mãos para trás e Rosie adivinhava que ele apertava uma contra a outra para sufocar a dor. Ela estava no fundo do poço.”

*Rosie Carpe* acompanha alguns anos da vida da personagem que dá nome ao livro. Ela caminha em direção a um futuro incerto enquanto busca entender um passado obscuro que não a permitiu estabelecer a própria identidade: não sabe ao certo se é Rose-Marie, Rosie ou Rosie Carpe. As relações familiares problemáticas e as angústias vividas pelas personagens causam no leitor um desconforto que normalmente não cessa após o fechar o livro.

“Um dos grandes nomes da literatura contemporânea francesa”

Revista Cult

## VI – Conclusão

A proposta aqui apresentada foi a de se pensar as práticas discursivas do mercado editorial brasileiro no que diz respeito às edições de literatura traduzida, sabendo que “não há um equilíbrio de fronteiras exaustivamente identificáveis, mas uma movimentação interdiscursiva, na qual há pontos de encontros e pontos de confronto” (SALGADO, 2016, p. 14).

Tenho consciência de que a maioria dessas escolhas, sobretudo aquelas que dizem respeito à materialidade do livro, só foram possíveis por se tratar de uma pesquisa em âmbito acadêmico e de uma edição hipotética. No mercado editorial, de forma geral, todos os elementos gráficos que compõe o livro fogem ao âmbito das escolhas que podem ser feitas pelo(a) tradutor(a). Porém, acredito que um intercâmbio de ideias entre os diferentes profissionais do livro poderia gerar resultados mais ricos.

A literatura francesa hoje tem espaço restrito dentro do mercado editorial brasileiro e sua tradução quase sempre fica por conta de editores independentes. Nas grandes editoras, a dimensão econômica tende a ter um peso maior na hora da escolha de uma obra literária a ser traduzida, favorecendo frequentemente a escolha de *best sellers* escritos em língua inglesa.

As chances de publicação de uma obra como *Rosie Carpe* são maiores em uma editora pequena, que se interesse em publicar mulheres e que tenha em seu catálogo literatura traduzida e obras cuja temática converse com a escrita de NDiaye. As pequenas editoras normalmente estão mais abertas a aceitar sugestões externas para a escolha de obras a serem publicadas e, de acordo com Pereira e Dantas, “tendem a estabelecer um diálogo mais próximo com o tradutor, que participa de forma mais ativa das escolhas”. (PEREIRA, DANTAS, 2012, p. 103)

Ainda sobre esse tema, Dantas (2012) afirma que as “pequenas editoras – caracterizadas pela independência e militância [...] desempenham um papel preponderante na garantia da diversidade editorial”. (DANTAS, 2012, p. 76) e

representam uma força contra a padronização, garantindo a vitalidade e a diversidade do mercado. Procurando destacar-se e fazer um nome, elas concentram seus esforços na constituição de um acervo calcado na qualidade e na revelação de valores novos. (DANTAS, 2011, p.29)

Em contato com as Éditions de Minuit, tive conhecimento de que os direitos autorais da obra estão disponíveis no Brasil. Há uma possibilidade de auxílio através do edital do Institut Français para compra de direitos de obras francesas para fim de tradução e publicação. O Institut Français é um órgão gerido pelo Ministère de l'Europe et des Affaires Étrangères (Ministério da Europa e dos Negócios estrangeiros) e pelo Ministère de la Culture (Ministério da Cultura). De acordo com seu site, o objetivo do Institut Français é difundir no exterior a cultura francesa e estabelecer um diálogo reforçado com culturas estrangeiras e responder à demanda da França em um processo de escuta, parceria e abertura. Por meio do Escritório do Livro do Instituto Francês no Brasil, há dois programas de Apoio à Publicação (PAP). O primeiro chama-se PAP-CESSÃO e concede apoio à cessão de direitos de obras francesas no Brasil. O segundo chama-se PAP-CDA (em homenagem a Carlos Drummond de Andrade) e concede apoio à tradução de obras francesas no Brasil. Para concorrer a esse edital é necessário ter no Brasil uma editora interessada em publicar a tradução e ter os direitos cedidos pela Éditions de Minuit.

O livro de literatura traduzida é um espaço que proporciona vários encontros: entre diferentes línguas, entre diferentes culturas, entre diferentes épocas, entre autor e tradutor. A leitura ali também está presente em diferentes níveis e expande em tempo e espaço a rede que existe entre autor e público. A tradução é uma leitura já feita e traz em si as marcas que o tradutor, como agente da tradução, deixa impressas em seu trabalho, que nem sempre precisa estar restrito à transposição linguística.

A leitura pressupõe o estabelecimento de uma relação de reciprocidade com o livro e é o ato primeiro de um tradutor. Como prática social, a leitura “depende de fatores como o grau de instrução, a origem social, a idade e o sexo” (BELO, 2002, p. 60) do leitor, que não é um “elemento passivo e contribui de forma criativa para fazer a história de uma obra”. (BELO, 2002, p. 68) A leitura vai guiar a forma como o texto será recriado pelo tradutor na língua meta, de forma que, ao lermos uma tradução podemos identificar as configurações culturais que resultaram nos esquemas interpretativos do leitor/tradutor e sua experiência de leitura através dos indícios deixados por ele em seu trabalho final.

Em um momento histórico em que a intolerância tem se mostrado cada vez mais naturalizada, meu desejo é que o meu trabalho tenha a empatia, a sensibilidade e a criatividade necessárias para reconstrução em minha língua da escrita de Marie NDiaye e contribua para que a literatura produzida por mulheres negras esteja cada dia mais presente no meio literário.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADÉMIE GONCOURT. **La liste complète des lauréats du Prix Goncourt**. Disponível em: <https://www.academiegoncourt.com/tous-les-laureats-prix-goncourt>. Acesso em: 17 jan. 2019.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

AMAZON. Loja de livros, 2020. Disponível em: <https://www.amazon.com>. Acesso em: 22 jul. 2020.

ANTUNES, José Pedro. **A tradução comentada de Teoria da Vanguarda de Peter Bürger**. 1989. 263 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1989.

AUGÉ, Marc. **Não Lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lucia Pereira. 9ª ed. Campinas: Papirus, 2012.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASTIANETTO, Patrícia Collina. As funções do paratexto para a inteligibilidade da obra traduzida. **TradTerm**, n. 11, p. 53-59, 2005.

BELO, André. **História & livro e leitura**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALÉ, UFMG, 2008.

BONNET, Véronique. Où situer Marie Ndiaye ?. **Africultures**: les mondes en relation, online 31 jan. 2002. Disponível em: <http://africultures.com/ou-situer-marie-ndiaye-2102/>. Acesso em: 08 mai. 2018.

BOTTMANN, Denise. Tradução é tudo de bom. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, maio 2015, Minas Gerais. p. 12, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lúcia Machado. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAVO, Álvaro Fernández. Contemporaneidade, crítica e tradução: tempos impuros e tráfego intercultural. In: SCHOLLHAMMER, Karl Erik, OLINTO, Heidrun Krieger, SIMONI, Mariana (Orgs.). **Literatura e artes na crítica contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

- BRITTO, Paulo Henriques. As condições de trabalho do tradutor. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 19, p. 193-204, abr. 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6998>. Acesso em: 22 jul. 2020.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMUS, Albert. **Les justes**: pièce en cinq actes. 26 ed. Paris: Gallimard, 1950.
- CARNEIRO, Teresa Dias. **Contribuições para uma teoria do paratextos do livro traduzido**: caso da tradução das obras literárias francesas no Brasil a partir de meados do século XX. 2014. 398 f. Tese. (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- CARNEIRO, Teresa Dias. Proposta de parâmetros para análise de paratextos de livros traduzidos. **Tradução em revista**, Rio de Janeiro, v.2, n.19, p. 113-127, 2015. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/25577/25577.PDFXXvmi>= Acesso em: 12 out. 2017.
- CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CESAR, Ana Cristina. O ritmo e a tradução da prosa. In: **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática, 1999. (Kindle)
- CHANDA, Tirthankar. Marie Ndiaye, une écrivaine atypique. **RFI**, Rentrée littéraire, 31 ago. 2009. Disponível em: [http://www1.rfi.fr/culturefr/articles/116/article\\_83880.asp](http://www1.rfi.fr/culturefr/articles/116/article_83880.asp). Acesso em: 08 mai. 2018.
- CHARTIER, Roger. **Cultura escrita, literatura e história**. Tradução: Ernani Rosa. Porto Alegre: ARTMED, 2001.
- CLAUDEL, Philippe. *La petite fille de monsieur Linh*. Paris: Livre de Poche, 2007.
- COELHO, Ana Amélia. Marie NDiaye: literatura do despertencimento. **Revista Cult**. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/marie-ndiaye-o-esfacelamento-do-sujeito-em-coracao-apertado/>. Acesso em: 14 jul. 2020.
- COMPAGON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- COHN, Dorrit. **La transparence intérieure**. Paris: Seuil, 1981.

COYAULT, Sylviane. L'esthétique romanesque de Marie NDiaye. In: LYSØE, Éric; FRATTA, Anna Soncini. **Trois femmes puissantes de Marie NDiaye**. Bologna: I Libri Di Emil, 2015. (Kindle)

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura Brasileira contemporânea**: território contestado. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2012.

DANTAS, Marta Pragana. Tradução, trocas literárias e (a)d(i)versidade editorial. **Traduzires**. Brasília, v.1, n.1, p. 72-83, 2012. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/traduzires/article/view/6656> Acesso em: 10 mai.2017.

DANTAS, Marta Pragana. A tradução literária numa perspectiva sociológica: o aporte de Pierre Bourdieu. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 13., 2007, Recife. [**Anais eletrônicos...**] Recife: Sociedade Brasileira de Sociologia, 2007.

DANTAS, Marta Pragana. Tradução, trocas literárias e estratégias editoriais: a importação do romance francês contemporâneo no Brasil. In: FALEIROS, Álvaro; ZAVAGLIA, Adriana; MOUZAT, Alain (Orgs.). **A tradução de obras francesas no Brasil**. São Paulo: Fapesp, 2011.

DANTAS, Marta Pragana; SOUZA, Germana Henriques Pereira de. (Orgs.). **A tradução de obras literárias francesas no Brasil**: trajetórias, debates, deslocamentos. Campinas: Pontes Editores, 2016. v. 2.

DE BRUCHARD, Dorothée. Edição, tradução: o livro como reescrita. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35., 2012, Fortaleza, CE. [**Anais eletrônicos...**] Fortaleza: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2012.

DEPLAGNE, Luciana Calado; DANTAS, Marta Pragana; XAVIER, Wiebke Röben de Alencar (Org.) **Tradução e transferências culturais**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

DUCAS, Sylvie. Prix littéraires en France : consécration ou désacralisation de l'auteur ? **Revue de sociologie de la littérature**: approches de la consécration en littérature, n. 7, 2010. Disponível em: <https://journals.openedition.org/contextes/4656?lang=en>. Acesso em: 01 out. 2020

EATON, Pauline. Rosie Carpe and the Virgin Mary: Modelling Modern Motherhood? **Religion and Gender**, v. 6, n. 1, p. 29-46, 2016. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/304366188\\_Rosie\\_Carpe\\_and\\_the\\_Virgin\\_Mary\\_Modelling\\_Modern\\_Motherhood](https://www.researchgate.net/publication/304366188_Rosie_Carpe_and_the_Virgin_Mary_Modelling_Modern_Motherhood). Acesso em: 14 jul. 2020.

EVARISTO, Conceição. Depoimento. **Lamparinascopo**, São Paulo, 06 jun. 2017. Entrevista concedida a Larissa Saram. Disponível em: <https://www.lamparinascopo.com/single->

post/2017/06/06/Conceição-Evaristo-Foi-preciso-o-prêmio-Jabuti-para-comprovar-que-essa-mulher-negra-aqui-não-está-no-espaço-literário-por-intromissão. Acesso em: 25 mai. 2018.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. **Poetics Today**: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication, Durham, v.11, n.1, 1990.

FALEIROS, Álvaro; ZAVAGLIA, Adriana; MOUZAT, Alain (Orgs.). **A tradução de obras francesas no Brasil**. São Paulo: Fapesp, 2011.

FÉRES, José Roberto Andrade. **Entre La Disparition e O Sumiço de Georges Perec**: tradução acompanhada de 25 ou 26 notas do tradutor. 2015. Tese. (Doutorado em Literatura e Cultura) - Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015.

FERNANDES, Marco Túlio, XAVIER, Wiebke Röben de Alencar. O fantástico de E.T.A. Hoffmann no conto machadiano. In: DEPLAGNE, Luciana Calado; DANTAS, Marta Pragana; XAVIER, Wiebke Röben de Alencar (Org.) **Tradução e transferências culturais**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.

FORNA, Aminatta. **Mother of All Myths**. Nova York: HarperCollins, 2012.

FOUCAULT, Michel. Estética: literatura e pintura, música e cinema. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREUD, Sigmund. **O Infamiliar [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilíngue (1919-2019)**: Seguido de O homem da areia de E. T. A. Hoffmann. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

FRYDMAN, René. **Les secrets des mères**. Paris: Editions de l'Iconoclaste, 2008.

GENETTE, Gérard. **Discours du récit**. Paris: Editions du Séuil, 2007.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10 ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

IMBERT, Francis. **Lire Rosie Carpe de Marie NDiaye**. Paris: L'Harmattan, 2015.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. 1. ed. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Cláudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LEFILLEUL, Alice. Afropéanisme, identités frontalières et afropolitanisme: penser les nouvelles circulations. **Africultures**: les mondes en relation, online 30 jul. 2015. Disponível em: <http://africultures.com/afropeanisme-identites-frontalieres-et-afropolitanisme-13110/>. Acesso em: 08 mai. 2018.

MAGALHÃES, Flávia D. P. de; SANTOS, Andréa Soares. Tradução visual: um estudo das capas de Station eleven, de Emily St. John Mandel. **Revista Letras Raras**, v. 7, n. 2, p. 67-86, set. 2018. Disponível em: <http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/1123>. Acesso em: 19 jul. 2020.

MILTON, John. **O poder da tradução**. São Paulo: Ars Poética, 1993.

MILTON, John. **Tradução: teoria e prática**. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NDIAYE, Marie. **A diaba e sua filha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, Cosac Naify, 2011.

NDIAYE, Marie. **Coração apertado**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

NDIAYE, Marie. **Comédie classique**. Paris, Éditions de Minuit, 1987.

NDIAYE, Marie. **La Femme changée en bûche**. Paris: Éditions de Minuit, 1989.

NDIAYE, Marie. L'écrivain Marie NDiaye aux prises avec le monde. **Les Inrockuptibles**, Actualité, 30 ago. 2009. Entrevista concedida a Nelly Kapriélian. Disponível em: <http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/t/1251629881/article/lecrivainmarie-ndiaye-aux-prises-avec-le-monde/>. Acesso em: 14 jul. 2020.

NDIAYE, Marie. Marie NDiaye. **L'express**, Actualité, culture, livres, 01 abr. 2001. Entrevista concedida a Catherine Argand. Disponível em: [https://www.lexpress.fr/culture/livre/marie-ndiaye\\_804357.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/marie-ndiaye_804357.html). Acesso em: 14 jul. 2020.

NDIAYE, Marie. **Mon cœur à l'étroit**. Paris: Folio, 2008.

NDIAYE, Marie. **Quant au riche avenir**. Paris: Éditions de Minuit, 1985.

NDIAYE, Marie. **Rosie Carpe**. Paris: Éditions de Minuit, 2001.

NDIAYE, Marie. **Rosie Carpe**. Tradução de P. Sarkar. Amsterdã: Singel Uitgeverijen, 2007.

NDIAYE, Marie. **Rosie Carpe**. Tradução de Claudia Kalscheuer. Berlin: Suhrkamp Verlag GmbH, 2005.

NDIAYE, Marie. **Rosie Carpe**. Tradução de Jasna Mlakar e Mariborska knjižnica. Ljubljana: Modrijan, 2009.

NDIAYE, Marie. **Rosie Carpe**. Tradução de L. Quaquarelli. Milão: Morellini Editore, 2005.

NDIAYE, Marie. **Rosie Carpe**. Tradução de Rama Ayalon. Telavive: Babel Publishing, 2006.

NDIAYE, Marie. **Rosie Carpe**. Traduzido por Tamsin Black. Winnipeg: Bison Books, 2004.

NDIAYE, Marie. **Rosie Carpe**. Tradução de Juçara Valentino. Mimeo.

NDIAYE, Marie. **Três mulheres fortes**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

NDIAYE, Marie. **Trois femmes puissantes**. Paris: Galimard, 2009.

NIMROD. Marie NDiaye, cette femme. **Africultures**: les mondes en relation, Online 03 nov. 2009. Disponível em: <http://africultures.com/marie-ndiaye-cette-femme-8986/>. Acesso em: 14 jul. 2020.

OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. **Traduções literárias**: jogos de poder entre culturas assimétricas. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2002.

PAES, José Paulo. **Tradução**: a ponte necessária. São Paulo: Ática, 1990.

PEREC, George. **O sumiço**. Tradução de Zéfere. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

PEREIRA, Anderson; DANTAS, Marta Pragana. A tradução de obras francesas no Brasil: as escolhas dos editores. In: DEPLAGNE, Luciana Calado; DANTAS, Marta Pragana; XAVIER, Wiebke Röben de Alencar (Org.) **Tradução e transferências culturais**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.

PONDIAN, Juliana Di Fiori. **Tradução material**. 2020. Em fase de elaboração.

PRIX FEMINA. **Wikipédia**: l'encyclopède libre. [s.l.], 2019. Disponível em: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Prix\\_Femina#Lauréats\\_du\\_prix\\_Femina](https://fr.wikipedia.org/wiki/Prix_Femina#Lauréats_du_prix_Femina). Acesso em: 17 jan. 2019.

RABATÉ, Dominique. **Marie NDiaye**. Paris: Editions Textuel, 2008.

RABATÉ, Dominique. “Où est ma famille?”: la violente étrangeté de Marie NDiaye. In: DAMBRE, Marc; MURA-BRUNEL, Aline; BLANCKEMAN, B. (Orgs.). **Le roman français au tournant du XXIe siècle**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2018. p. 549-561.

RAFAEL, Maria Teresa Rabelo; DANTAS, Marta Pragana. A literatura de língua francesa traduzida no Brasil: estudo de caso de uma editora independente. In: DEPLAGNE, Luciana Calado; DANTAS, Marta Pragana; XAVIER, Wiebke Röben de Alencar (Orgs.) **Tradução e transferências culturais**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.

RAUER, Selim. Marie NDiaye, ou l'inaccessible identitaire. **Africultures**: les mondes en relation, Online 03 ago. 2015. Disponível em: <http://africultures.com/marie-ndiaye-ou-linaccessible-identitaire-13123/>. Acesso em: 14 jul. 2020.

- RESENDE, Beatriz. **Poéticas do contemporâneo**. Rio de Janeiro: e-galaxia, 2017. (e-book)
- RIBEIRO, Ana Elisa; KARAM, Sérgio. Publicar mulheres: três coleções de escritoras estrangeiras no Brasil (séc. XX e XXI). **Amoxtli**, n. 2, p. 47-5, 2019. Disponível em: <http://www.amoxtli.cl/images/pdf/2019/n02/art04.pdf>. Acesso em: 16 set. 2020.
- RONAI, Paulo. **A tradução vivida**. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora: 2002.
- RONAI, Paulo. **Escola de tradutores**. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira: 1987.
- SALGADO, Luciana Salazar. **Ritos genéticos editoriais: autoria e textualização**. Bragança Paulista: Margem da Palavra, 2016.
- SALGADO, Luciana Salazar. Ritos genéticos editoriais: uma abordagem discursiva da edição de textos. **Revista do Instituto de estudos brasileiros**, n. 57, p. 253-276, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rieb/n57/11.pdf>. Acesso em: 16 set. 2020
- SANTOS, Andréa Soares. **O cânone via tradução: dos concretos aos contemporâneos**. 2010. 286f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010.
- SAPIRO, Gisèle. **Sociologia da literatura**. Tradução de Juçara Valentino. Belo Horizonte: Moinhos; Contafios, 2019.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. A literatura brasileira contemporânea na perspectiva mundial. In: SCHOLLHAMMER, Karl Erik, OLINTO, Heidrun Krieger, SIMONI, Mariana (Org.). **Literatura e artes na crítica contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SUPLEMENTO. **A arte da tradução**. Belo Horizonte, Edição Especial, maio 2015.
- PEREC, Georges. **O sumiço**. Tradução de Zéfere. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- WEBSTER, Paul. The French connection. **The Guardian**, Culture, 29 jul. 2000. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2000/jul/29/internationalwriting.paulwebster>. Acesso em: 28 set. 2020.
- WILLIAMS-GINSBERG, Helen. Rosie Carpe by Marie Ndiaye (review). **Women in French Studies, Women in French Association**. Baltimore, v. 13, p. 150-151, 2005. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/501916/pdf>. Acesso em: 28 set. 2020.
- ZILBERMAN, Regina. O romance brasileiro contemporâneo conforme os prêmios literários (2010-2014). **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 50, jan./abr. 2017.