

Pushkin na Bahia: reflexões de uma tradução afrocentrada

*Paterson Franco Costa*¹

Resumo: Aleksandr Pushkin, escritor russo considerado pai da literatura russa moderna, tinha ascendência africana, da qual ele se orgulhava, mas isso pouco se reflete em suas traduções. Exemplo disso é o conto *Выстрел* [Výstrel], de 1830, que contava com seis traduções para língua portuguesa, sem que nenhuma delas desse especial atenção a esse fator ou tivesse o intuito de aproximar a obra do público afrodescendente. Buscando reparar tal cenário, em 2021 foram publicadas duas traduções do referido conto, no Brasil, sendo uma delas uma versão afrocentrada que reimagina a narrativa em uma favela brasileira do século XXI. Tendo como ponto de partida o questionamento feito por um teórico da tradução, este artigo propõe uma discussão sobre o autor, a obra e essas duas traduções, refletindo sobre desafios da estrangeirização e da domesticação do texto de partida dentro de uma discursividade afrocentrada. Espera-se, com este estudo, contribuir para a diversificação e inovação no campo da tradução de línguas eslavas no Brasil e no mundo lusófono.

Palavras-chave: Literatura russa; Tradução; Afrocentricidade; Diáspora.

¹ Doutor em Literatura e Cultura (PPGLitCult – UFBA), linha de Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica. Professor Adjunto do Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. E-mail: paterson.costa@ufba.br.

1. Introdução

Este artigo tem como ponto de partida uma breve conversa que tive com um ex-docente da UFBA e da UNEB, teórico da tradução de literatura pós-colonial e, posteriormente, imortal da Academia de Letras da Bahia. Quando compartilhei com ele as traduções que fiz do conto *Выстрел* [Výstrel], de Pushkin (1830), intituladas *Disparo* (2021a) e *Tiro: Pushkin na Favela* (2021b), este me parabenizou e, gentilmente, chamou-me a atenção:

Gostei da primeira, mas devo confessar que estranhei a domesticação que você fez na segunda (...). Ao transformar o vocabulário do século XIX para gíria baiana, você a transforma em uma adaptação e não mais uma tradução no sentido estrito da palavra. Você recriou o texto totalmente, deixando de fundo apenas a história sem a linguagem que lhe é peculiar. Isso em si tem seu próprio mérito, mas é um novo texto seu, não é mais o texto de Pushkin. Seria mais justo assumir a autoria e propor como adaptação ou reescrita sua baseada em texto de Pushkin e não tradução, entende? (2021, via WhatsApp)

De acordo com a terminologia utilizada pelo teórico da tradução estadunidense Lawrence Venuti (2002), a primeira tradução, mais apreciada pelo interlocutor, se constitui como estrangeirizante, isto é, mantém elementos da cultura e da época de

Pushkin (Império Russo, primeira metade do século XIX), enquanto a segunda seria domesticada (Brasil, século XXI), pois adequa o texto às normas culturais do público leitor. Esta última estratégia, como nos alerta Venuti, é frequentemente usada como uma forma de colonizar o texto de partida, modificando-o de acordo com os valores da comunidade que consome o texto de chegada. Entretanto, o que apresento na segunda tradução é uma versão afrocentrada do texto, subvertendo o discurso dominante que valoriza a atmosfera eurocêntrica do texto de Pushkin, em detrimento de sua ascendência africana. Nessa tradução, a narrativa é trazida para uma comunidade periférica localizada na Bahia contemporânea, dentro de um contexto afrocentrado, isto é, com protagonismo negro, em harmonia com o pensamento de intelectuais como Cheikh Anta Diop, Molefi Asante e Carla Akotirene.

É interessante notar que, ironicamente, o próprio autor do comentário foi uma das pessoas que me inspirou a criar *Tiro: Pushkin na Favela*. Nos idos de 2008, quando fui seu aluno, lembro-me de ficar bastante impressionado com as traduções intersemióticas de algumas obras de Shakespeare mostradas por ele, como a série *ShakespeaRe-Told*, da BBC (2005), a versão gângster australiana de *MacBeth*

(2006), além da famosa releitura *Romeu + Julieta* (1996), estrelada por Leonardo DiCaprio, cuja trama se desenvolve no subúrbio de uma cidade norte-americana. Outra fonte de inspiração foi *Maré, nossa história de amor*, uma tradução intersemiótica de *Romeu e Julieta* ambientada em uma favela carioca, que chegou a ser tema de dissertação de mestrado (Santos, 2019).

Mais do que ilustrar a natureza dessa tradução, exemplos como esses apontam para a complexidade de tais releituras, de modo que não seria exagero afirmar que o questionamento inicial poderia dar vazão a uma monografia em resposta. Aqui, buscarei resumir minhas reflexões oriundas do trabalho de tradução, começando por uma breve contextualização da obra, o autor e o processo tradutório, além de abordar alguns dos desafios surgidos nesse percurso.

2. Sobre o autor

“Aleksandr Sergeevich Pushkin² foi um poeta, dramaturgo e romancista russo, considerado o pai da literatura russa moderna” (Pushkin, 2021a, p. 38). Assim se inicia a descrição do autor do conto, cujas traduções

foram publicadas pela editora Escureceu, do Rio de Janeiro. A publicação faz parte da iniciativa Clube da Caixa Preta, que visa resgatar e promover contos clássicos de ficção escritos por pessoas negras. O clube é financiado por meio de *crowdfunding*, na plataforma Catarse³ e conta com numerosas obras já traduzidas, predominantemente do inglês, sendo este o primeiro lançamento da editora de um texto traduzido diretamente do russo. Ainda sobre Pushkin:

Pioneiro no uso da língua vernácula, criou um estilo narrativo próprio, influenciando notavelmente figuras literárias como Gógol, Dostoiévski e Tolstoi. Negro num país eslavo, Pushkin era de estirpe nobre e herdou sua negritude e nobreza do bisavô etíope, Abram Petrovich Gannibal (1696-1781), considerado por Montesquieu e Voltaire como “estrela negra do iluminismo”. Aleksandr Pushkin publicou seu primeiro poema com quinze anos de idade e foi largamente reconhecido nos meios literários antes mesmo de sua graduação. Dono de ideais políticos liberais, influenciando gerações de rebeldes russos, Pushkin teve sua imagem atrelada às suas ideias progressistas, tendo sido desterrado, vagando, entre 1820 e 1824, pelo sul do Império Russo.

É interessante notar, na passagem acima, dois elementos que

² Essa é a transliteração utilizada nos livros, tais como publicados pela editora Escureceu. Acredita-se que se trate de uma versão anglófona e, portanto, mais popular que

“Púchkin”, como seria transliterado segundo normas lusófonas, como a da USP (Meletinski, 1998, p. 10).

³ www.catarse.me/clube.

permeiam as traduções ora feitas do conto em questão: o discurso afrocentrista presente na menção à nobreza herdada por Pushkin de seu ancestral etíope, e não da realeza europeia na qual ele estava inserido; e o desterro, empregado como elemento narrativo na construção da personagem de Sílvio, um dos protagonistas. Como veremos mais adiante, esses dois elementos se juntam na tradução afrocentrada, podendo a noção de desterro ser associada à diáspora africana no Brasil. Ao entendermos a experiência afro-brasileira como desterro, passamos a enxergar a África como nossa terra de origem, ou centro, e o Brasil como a parte desse universo onde nos localizamos e reinventamos o espaço – nos “aquilombando”, como diria a célebre escritora mineira Conceição Evaristo.

A minibiografia ainda se estende, revelando mais traços da vida do autor que reverberam no conto:

Entre as suas obras mais conhecidas encontram-se *O prisioneiro do Cáucaso*, *A filha do capitão* e *Evgeny Onegin*, um romance em verso publicado em folhetins de 1825 a 1832, marcando a literatura russa. Aos 38 anos de idade, diante dos boatos, cada vez mais insistentes, de que sua esposa começara um escandaloso caso extraconjugal, Pushkin desafiou o dito amante, Georges d'Anthès, para um duelo. Mortalmente ferido pelo oponente, Pushkin faleceria dois dias depois.

Como veremos, a prática do duelo tem papel central na narrativa. Contudo, se esta era comum na Rússia oitocentista, ela é aparentemente dissociada da realidade brasileira contemporânea. No entanto, mortes por armas de fogo no Brasil são uma triste constante, especialmente em comunidades de maioria afrodescendente, de modo que existem paralelos entre os duelos no conto e na vida (ou morte) do autor e os tiroteios nas cidades brasileiras, motivo explorado em *Tiro: Pushkin na Favela*. Ainda sobre a negritude de Pushkin, cabe pontuar:

Pushkin não renegava sua linhagem africana e, portanto, tornou-se um ícone para escritores negros e abolicionistas. Apesar de pouco se falar sobre a negritude de Aleksandr Pushkin, muitos ensaios do autor revelam sua relação com sua ancestralidade, desde comentários sobre seus traços negróides às declarações de cunho patriótico como em *Evgeny Onegin* (por exemplo, o uso de versos como: “Под небом Африки моей” [sob o céu da minha África]) e discussões sobre passabilidade. Quando se referia às pessoas negras escravizadas nos Estados Unidos, Pushkin costumava chamá-las de “irmãs”. Em 1940, W.E.B. Du Bois escolheu Aleksandr Pushkin como um dos principais nomes em sua *Encyclopedia of the Negro*. Pushkin também apareceu diversas vezes na imprensa abolicionista dos Estados Unidos como um exemplo do que acontecia quando o “preconceito racial” não

determinava posições de destaque.

À primeira vista, é fácil entender por que a negritude de Pushkin era algo pouco comentado, visto que sua ancestralidade africana era relativamente longínqua, o que dá vazão às “discussões sobre passabilidade”, ou seja, ser lido socialmente como branco. Não obstante, há outro fator que corrobora essa postura, como aponta o pesquisador britânico Benedict Anderson (2008, p. 132), uma vez que a identidade nacional russa de então não era necessariamente atrelada à raça, ao menos não da maneira como é hoje. Assim, o bisavô de Pushkin, Abram Petrovich Gannibal, foi da condição de escravo à de governador (Urbim, 2016) – algo impensável no Brasil – o que o tornou exemplo do que acontece quando o racismo não determina a posição social do indivíduo.

3. Sobre a obra

Ambientado na Rússia imperial da primeira metade do século XIX, *Выстрел* [Výstrel] é narrado por um jovem recruta sem nome, que relata como conheceu Sílvio, um homem enigmático, dono de uma taverna muito frequentada por militares. Os dois desenvolvem uma amizade íntima. Um dia, Sílvio anuncia que precisa

partir a Moscou e conta para o jovem a sua história, que envolve um rival com quem duelou anos antes e com quem tinha contas a acertar.

Como de praxe na literatura da época, nomes de lugares e personagens são omitidos com asteriscos, visando proteger a identidade de pessoas e localidades reais ou sugerir realismo através do suposto sigilo. Não há informação sobre a aparência física das personagens, especialmente em termos fenotípicos, o que pode ou não corroborar o fator tácito de “normalidade” associado à branquitude. De toda sorte, esses elementos foram mantidos em ambas as traduções, de modo que, na tradução afrocentrada, a negritude encarna o conceito de normalidade.

4. O processo de tradução

A tradução inicial que fiz, posteriormente chamada de “clássica” ou “eurocentrada”, preza por uma linguagem mais rebuscada, repleta de floreios e linguajar da época, inclusive com empréstimos do russo, como por exemplo *telega* e *uyezd*, pendendo assim à estrangeirização. A linguagem busca refletir o estilo da literatura brasileira oitocentista presente em obras como *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, e *Cinco Minutos – A Viuvinha*, de José de Alencar, contribuindo assim para a

ambientação da obra. Essa ambientação é reforçada pelas menções a figuras ilustres da época, como Burtsov e Davydov, e referências geográficas e históricas, como uma menção à Suíça e à batalha de Sculeni, na atual Moldovia.

Como referência para o trabalho de tradução, posso citar como uma das principais fontes o livro *Procedimentos técnicos da Tradução*, de Heloísa Gonçalves Barbosa (1990), professora da UFRJ que fez um amplo trabalho de revisão de literatura a partir de obras de alguns dos teóricos mais conceituados da tradução no Ocidente, como Nida, Vinay e Darbelnet, Catford, Newmark, dentre outros. Os procedimentos técnicos descritos na obra auxiliaram tanto nas escolhas da tradução quanto na elaboração deste artigo, ajudando a explicar quais procedimentos utilizei, como veremos adiante.

Contudo, algo me incomodava. Apesar de enxergar o potencial criativo da tradução literária e de ter ciência de que o conceito de fidelidade é subjetivo, posto que quem traduz também imprime sua personalidade interpretativa ao texto, criando assim uma obra original, isto é, única, vi-me elaborando uma tradução “clássica”, em um sentido mais logocêntrico, isto é, presa à forma, de modo a simular da maneira mais “fiel” possível a experiência que o público teria se

pudesse ler o texto em russo, uma tarefa inerentemente impossível.

Ocorre que *Выстрел* [Výstrel] já havia sido traduzido no Brasil ao menos seis vezes antes de mim (Bottman, 2014), e, até onde se saiba, nunca por meio de uma iniciativa que visasse evidenciar a negritude do autor, como proposto pela editora Escureceu. Desse modo, pensei: “o que posso oferecer de novo?”. Nesse momento, tive a ideia de reimaginar o conto dentro de um contexto afro-brasileiro contemporâneo, no qual se localiza o público-alvo. Propus a ideia ao editor-chefe da Escureceu, o também tradutor, além de escritor e roteirista, Stefano Volp, que imediatamente manifestou interesse e anuiu.

A partir desse momento, as mudanças foram surgindo naturalmente: transpor a trama para o Brasil daquela época seria nos colocar de novo na senzala, tornando-se necessário, ainda, fazer um estudo das expressões utilizadas na época, o que tornaria a obra menos acessível ao público atual. Minha ideia era criar uma história libertadora, refletindo a personalidade e protagonismo de pessoas afrodescendentes em uma trama inteligível ao povo negro de hoje, e a melhor forma que encontrei para fazer isso foi por meio da afrocentricidade. Como explica a pesquisadora Morena Mariah (2018)

“[A Afrocentricidade é uma] forma de ver e analisar o mundo tendo a perspectiva de pessoas pretas africanas, do continente e diáspora, como centro”. Assim surgiu *Tiro: Pushkin na Favela*, que veio a ser rotulada, na capa do livro, como a “tradução afrocentrada” do conto.

Para ilustrar como as duas versões se contrastam e se complementam, exponho um trecho do conto⁴ e suas respectivas traduções abaixo. Trata-se de um momento particularmente representativo, uma vez que contextualiza a taverna, um dos lugares centrais da narrativa, bem como a enigmática figura de Silvio, pessoa de grande interesse do narrador. Esta é tradução eurocentrada da passagem (Pushkin, 2021a, p. 9):

Silvio tinha o hábito de ficar em perfeito silêncio enquanto jogava, nunca discutindo ou se explicando. Se o apostador errasse nos cálculos, ele imediatamente pagaria a mais ou anotaria o excesso. Já sabíamos disso e não interferíamos no seu mando; mas

entre nós se encontrava um oficial que nos fora recém transferido. Ele, jogando bem ali, por distração, dobrou um canto a mais. Silvio pegou o giz e igualou a conta, como de costume. O oficial, pensando que ele estava enganado, desatou a explicar-se. Silvio continuou a jogar silenciosamente. O oficial, perdendo a paciência, pegou uma escova e apagou o que lhe parecia escrito em vão. Silvio pegou o giz e anotou novamente. O oficial, acalorado pelo vinho, folguedo e riso dos camaradas, considerou-se duramente ofendido e, enraivecido, agarrou um candelabro de cobre da mesa e o lançou contra Silvio, que mal teve tempo de se desviar do golpe. Ficamos perplexos. Silvio se levantou, empalidecendo de raiva, e, com faíscas nos olhos, disse: — Caro senhor, queira sair e dar graças a Deus que isto aconteceu em minha casa.

A partida em questão é de Faraó, um popular jogo de cartas da época. Outra marca temporal é o candelabro, que remete à então inexistência de eletricidade. Utilizei aqui, principalmente, o procedimento de tradução palavra-por-palavra (Barbosa, 1990, p. 64-65), prezando pela

⁴ “Сильвио имел обыкновение за игрою хранить совершенное молчание, никогда не спорил и не объяснялся. Если понтёру случалось обсчитаться, то он тотчас или доплачивал достальное, или записывал лишнее. Мы уж это знали и не мешали ему хозяйничать по-своему; но между нами находился офицер, недавно к нам переведенный. Он, играя тут же, в рассеянности загнул лишний угол. Сильвио взял мел и уравнил счет по своему обыкновению. Офицер, думая, что он ошибся, пустился в объяснения. Сильвио молча продолжал метать. Офицер, потеряв

терпение, взял щетку и стер то, что казалось ему напрасно записанным. Сильвио взял мел и записал снова. Офицер, разгоряченный вином, игрою и смехом товарищей, почел себя жестоко обиженным и, в бешенстве схватив со стола медный шандал, пустил его в Сильвио, который едва успел отклониться от удара. Мы смутились. Сильвио встал, побледнев от злости, и с сверкающими глазами сказал: «Милостивый государь, извольте выйти, и благодарите бога, что это случилось у меня в доме»” (Pushkin, 1830).

manutenção da forma e uma aproximação entre os sistemas linguísticos russófono e lusófono. Eis o meu raciocínio: se alguém perguntasse por que traduzi desse jeito, eu poderia explicar, munido tão somente de um dicionário, de forma praticamente matemática, como traduzi por $a + b$, mantendo ainda uma relação lexical sincrônica condizente com o que o público haveria de esperar, no meu entender, de uma narrativa daquela época. Nesse sentido, o texto acaba por vezes mais rebuscado do que uma tradução mais literal, a exemplo de “folgado”, tradução de “игрою” [igroi], forma instrumental do substantivo игра [igrá], que literalmente significa “jogo” ou “brincadeira”.

Ora vejamos a versão afrocentrada, reimaginada em uma comunidade na periferia de uma metrópole baiana – algo inferido pelo linguajar e uma breve menção à Bahia, pois no conto e nas traduções o nome do local nunca é revelado (Pushkin, 2021b, p. 10-11):

Sílvio jogando não abria o bico, não batia boca nem dava satisfação a ninguém. Com ele o negócio era assim: apostou e errou – pagou. A gente tava ligado e deixava ele quieto; só que tinha um novato recém transferido. Ele tava jogando bem ali, quando bobeou e colou a pedra onde não devia. Sílvio, foi lá, de boa, pegou o giz e marcou. Aí, o vacilão achou que

era Sílvio quem tinha vacilado e ficou procurando gaiatice. Sílvio fez que nem tchum e ficou foi na dele, jogando. O ômi deu pra ruim, pegou a escova ali no canto e apagou foi tudo. Sílvio não disse nada, só pegou a pomba e anotou tudo de novo. Só sei que o novato, de cara cheia e já no colo do satanás com tanta zoada, e a galera ainda botando pilha, ficou todo mordidinho e virou o cão: agarrou de cima da mesa uma ferramenta de assentamento pesadona e rumou-lhe a desgraça em Sílvio, que desviou não sei nem como. Ficou todo mundo besta. Sílvio se levantou com a testa brilhando de tanta raiva, chegava a sair faíscas dos olhos, e disse bem assim: – Ô véi, parta a mil e agradeça a Exu que isso aconteceu no meu ilê!

Aqui os procedimentos variam de modulação, isto é, o modo como a mensagem é reproduzida “sob um ponto de vista diverso, o que reflete uma diferença no modo como as línguas interpretam a experiência do real” (Barbosa, 1990, p. 67) à adaptação, descrita por Barbosa como “o limite extremo da tradução” (p. 76). Em outras palavras, eu trouxe a narrativa para um linguajar mais próximo das classes populares, em sua maioria afrodescendentes, da realidade em que vivo: Salvador, Bahia. Com isto, não quero dizer que a população negra seria incapaz de compreender a primeira versão, mesmo porque ela foi escrita por um negro. A opção por um linguajar mais coloquial e localizado visa colonizar a língua portuguesa que nos foi imposta, assim como o próprio

Pushkin, de certa forma, fez, tornando-se “pioneiro no uso da língua vernácula”, isto é, popular, na literatura russófona. A língua de *Tiro: Pushkin na Favela* é impregnada de vocábulos de origem iorubá e bantu, além de termos do tupi e até do quéchua – precisamos sempre reconhecer que estamos em terras indígenas invadidas –, dentre outros idiomas. Semelhante é a realidade descrita pelo renomado escritor nigeriano Chinua Achebe (1965, p. 27) em relação à língua colonial que acometeu seu país: “Sinto que a língua inglesa será capaz de carregar o peso da minha experiência africana. Mas terá que ser um novo inglês, ainda em plena comunhão com seu lar ancestral, porém alterado para se adequar ao novo ambiente africano”⁵. Substitua “inglês” por “português” e o “ambiente africano” pelo brasileiro afrodiáspórico e terá a fórmula usada para realizar essa tradução.

Nessa proposta, faz mais sentido jogar dominó que Faraó; o candelabro foi trocado por uma ferramenta de assentamento, objeto sagrado de matriz africana, o que torna a situação ainda mais dramática; ao invés de empalidecer, quadro típico de pessoas brancas, o furor da

personagem, subentendida como negra, assim como as personagens de Pushkin são subentendidas como brancas, é ilustrado por sua testa brilhante de suor. Ainda, a referência divina, nesse caso, é substituída por Exu, subvertendo assim o racismo religioso que o equipara ao Diabo. Percebem-se ainda, no trecho em destaque, termos de origem africana, principalmente do iorubá, como o próprio nome Exu, além de “ilê”, e do kimbundu, no caso de “pemba”.

Referências europeias, como nos casos de Burtsov e Davydov, figuras conhecidas da sociedade russa da época, foram substituídas por alusões a personalidades do imaginário baiano e brasileiro: Quincas (Berro d’Água) e Jorginho de Exu, uma referência a Jorge Amado. A Suíça, país europeu sem saída para o mar representado em um quadro no último ato, cede a uma pintura do Grande Zimbábue, monumental conjunto arqueológico que dá nome ao país de semelhante posição no interior do continente africano. Em lugar da Batalha de Sculeni, cita-se um acontecimento em Kinshasa, capital da República Democrática do Congo, palco de uma das maiores operações militares com envolvimento de tropas

⁵ Tradução minha, do inglês, de: “I feel that the English language will be able to carry the weight of my African experience. But it will

have to be a new English, still in full communion with its ancestral home but altered to suit its new African surroundings”.

brasileiras, a MONUSCO. Assim, seguindo a epistemologia da afrocentricidade, busquei recriar a história para dar protagonismo ao povo negro em um mundo simultaneamente real e onírico, onde não sofremos discriminação e podemos desenvolver nosso potencial, tal como frequentemente se atribui à figura do próprio Pushkin e seu bisavô, Gannibal.

5. Considerações finais

O que posso dizer em resposta ao questionamento do meu imortal mestre? Minha tradução afrocentrada é uma tradução ou já passou do extremo preconizado por Barbosa e se tornou um texto novo, “original”? Meu fiel da balança na hora de decidir se isso seria uma adaptação ou uma tradução (que não deixa de ser uma adaptação, mesmo porque toda tradução é um texto único, autoral) foi o seguinte: se eu publicasse esse conto como “original”, alguém poderia me acusar de plagiar Pushkin? Com certeza.

De fato, as mudanças que realizei no texto podem parecer radicais, o que leva a crer que se trata de uma adaptação, na qual eu recriei o texto totalmente. Uma análise mais

detalhada, contudo, revela que eu deixei a estrutura textual e narrativa praticamente intacta, mantendo cada frase em seu lugar tal qual no texto em russo. A única mudança real que fiz consistiu na transposição espaço-temporal: da Rússia imperial para uma favela brasileira. Ainda assim, se fiz referência à Bahia – indiretamente, ao traduzir a frase “он казался русским” [*on kazálsia rússkim*, lit. “ele parecia russo”] como “ele parecia baiano” – foi porque havia essa referência etnogeográfica⁶ no texto de partida, assim como quando Sílvio vai para a capital Brasília, o que remete à ida de seu xará russo a Moscou (que na época de Pushkin não era capital, mas fora antes e voltou a ser depois).

Por fim, gostaria de trazer o breve comentário que fiz na Nota do Tradutor que acompanha a edição afrocentrada do conto (Pushkin, 2021b, p. 4-5):

Quando me vi diante da tarefa de traduzir Pushkin a partir de uma perspectiva afrocentrada, encontrei-me numa encruzilhada. E que lugar melhor que uma encruzilhada para fazer este ebó literário que ora se desvenda perante vossos olhos? Gannibal, o bisavô de Pushkin e, conseqüentemente, da literatura russa, de certa forma representa a

origem étnica. Daí a escolha por “baiano”, ao invés de “brasileiro”, uma vez que não é à cidadania que o autor se refere, mas sim a uma população em particular, dentro do país.

⁶ Em russo, há duas palavras para “russo”: “русский” [rússkii] e “россиянин” [rossiánin]. A primeira se refere à etnia de origem eslava, enquanto a segunda se refere a qualquer cidadão da Rússia, independente de

experiência do povo negro diaspórico: sequestrado da Mãe África e levado a terras alienígenas, conseguiu sobreviver e vencer, apesar das dificuldades, como diz o lema do meu estado, a Bahia, um pedaço da África que se aquilombou nesta terra indígena sob ocupação lusófona chamada Brasil. A encruzilhada representa a interseção de mundos e saberes: é preciso trazer ao público brasileiro a realidade oitocentista de Pushkin, mas também traduzi-la à realidade de seus parentes distantes que vivem nas favelas e comunidades. Assim surgem dois textos entrecruzados, como dois tiros que se encontram no limiar entre o ódio e o amor.

Espero, com este relato, contribuir para a discussão sobre novas formas de tradução de literaturas estrangeiras, especialmente as eslavas, cuja presença na lusofonia ainda se faz sentir com relativa raridade, se comparadas às literaturas germânicas e latinas, por exemplo. Que seria de Shakespeare sem as traduções, inclusive as brevemente mencionadas aqui? Talvez ele nunca chegasse à comunidade fluminense da Maré, por exemplo. As traduções lusófonas de Pushkin certamente o tornam uma figura conhecida em certos círculos literários no Brasil e alhures, mas se quisermos que ele vá além, é necessário que ele ultrapasse as fronteiras socioeconômicas e geopolíticas, indissociáveis de gênero e raça. Nesse sentido, a tradução afrocentrada é uma formidável ferramenta, pois ela

proporciona reparação histórica e novas perspectivas.

Referências

ACHEBE, C. **The African Writer and the English Language**. Transition, Kampala, 18 ed., 1965, p. 27-30.

BARBOSA, H. G. **Procedimentos técnicos da tradução**: Uma nova proposta. Campinas: Pontes, 1990.

MACBETH. Direção: Geoffrey Wright. Produção: Martin Fabinyi. Intérpretes: Victoria Hill, Lachy Hulme, Gary Sweet, Sam Worthington e outros. Roteiro: William Shakespeare (peça), Geoffrey Wright, Victoria Hill. Austrália: Film Finance, Film Victoria, Mushroom Pictures, 2006. 1 DVD (109 min.), widescreen, color.

MARIAH, M. **O que é afrocentricidade?** 2018. Disponível em: <<https://faleafrofuturo.medium.com/o-que-%C3%A9-afrocentricidade-ca1a0819b156>>. Acesso em: 29 mai. 2023.

MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.

PUSHKIN, A. **Выстрел** [Výstrel]. 1830. Disponível em: <<https://alexanderpushkin.ru/proza/48-vystrel-povesti-belkina-1830.html>>. Acesso em: 03 jun. 2023.

PUSHKIN, A **Disparo**. Tradução de Paterson Franco Costa. Rio de Janeiro: Escureceu, 2021a.

PUSHKIN, A **Tiro: Pushkin na Favela**. Tradução de Paterson Franco Costa. Rio de Janeiro: Escureceu, 2021b.

ROMEU + JULIETA. Direção: Baz Luhrmann. Produção: Jill Bilcock, Martin Brown, Baz Luhrmann. Intérpretes: Leonardo DiCaprio, Claire Danes, John Leguizamo e outros. Roteiro: William Shakespeare (peça), Craig Pearce, Baz Luhrmann. Austrália, EUA, México: Bazmark Films, Estudios Churubusco Azteca S.A., Twentieth Century Fox, 1996. 1 DVD (120 min.), widescreen, color.

SANTOS, A. V. Maré, nossa história de amor: uma tradução de Romeu e Julieta. Maré, nossa história de amor: uma tradução de Romeu e Julieta. **Revista Inventário**, Salvador, 14 ed., jan./jun., 2014, p. 1-16.

ShakespeaRe-Told. Direção: Mark Brozel, Ed Fraiman, Brian Percival, David Richards. Produção: Laura Mackie, Patrick Spence. Intérpretes: Nick Malinowski, James McAvoy, Shirley Henderson e outros. Roteiro: William Shakespeare (peças), Peter Bowker, Peter Moffat, David Nicholls, Sally Wainwright. Reino Unido: BBC, 2005. 1 DVD (360 min.), widescreen, color.

URBIM, E. **O cavaleiro negro do czar.** 2011. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/historia/o-cavaleiro-negro-do-czar>>. Acesso em: 29 mai. 2023.

VENUTI, L. **Escândalos da tradução:** por uma ética da diferença. Tradução de Laureano Pelegrini, et. al. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

Abstract: *Russian writer Aleksandr Pushkin, considered the father of modern Russian literature, had African ancestry, of which he was proud, but this is little reflected in his translations. An example of this is the short story Выходящий [Výstrel], from 1830, which had six translations into Portuguese, without any of them paying special attention to this factor or having the intention of bringing the work closer to an audience of African ancestry. Seeking to repair this scenario, in 2021 two translations of the aforementioned short story were published in Brazil, one of which is an Afro-centered version that reimagines the narrative in a Brazilian favela of the 21st century. Taking as a starting point the question posed by a translation theorist, this article proposes a discussion about the author, the work and these two translations, reflecting on the challenges of foreignization and domestication of the source text within an Afro-centered discourse. It is hoped, with this study, to contribute to the diversification and innovation in the field of translation of Slavic languages in Brazil and in the Portuguese-speaking world.*

Keywords: *Russian Literature; Translation; Afrocentricity; Diaspora.*