



Elizabeth Barranqueiros, Ingrid Rocha & Maria Fernanda Gárbero

A tradução como um dever de memória: *Antígona Negra* cruza o Atlântico

Translation as a duty of memory: *Antígona Negra* crosses the Atlantic

Elizabeth Barranqueiros ¹

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Ingrid Rocha ²

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Maria Fernanda Gárbero ³

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

¹ Mestranda em Estudos de Literatura (PPGLET/UFRRJ), bolsista CNPq. Possui pós-graduação em Teoria da Literatura e Produção Textual pela Faculdade FOCUS (2024). Graduada em Letras - Português / Literaturas / Espanhol pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (2023).

² Mestranda em Estudos de Linguagem (PPGLET/UFRRJ), bolsista CNPq. Graduada em Letras - Português/Inglês/Literaturas pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (2023).

³ Graduada em Letras- Português/Literaturas (2002), mestra em Teoria da Literatura pela UFJF (2005) e doutora em Literatura Comparada pela UERJ (2009). É professora associada de Teoria da Literatura na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.



Tradução como um dever de memória: Antígona Negra cruza o Atlântico

A tradução como um dever de memória: *Antígona Negra* cruza o Atlântico

Resumo: Este artigo apresenta e discute o processo de tradução da peça *Antígona Negra*, da performer e antropóloga mexicana Gloria Godínez, realizado coletivamente no âmbito da disciplina Poéticas da Tradução, na Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. A escolha por traduzir a peça se deu a partir da experiência cênica da obra, assistida durante o I Encuentro Internacional Cuarterías, em Las Palmas de Gran Canaria, em janeiro de 2025. Nesta peça, vemos a proposta decolonial de Godínez na composição de uma Antígona negra, marcada pelos horrores da escravidão nos engenhos de açúcar que escrevem a história de colonização das Ilhas Canárias, bem como na recuperação da memória traumática da diáspora africana. Por meio de um traçado que desloca o tempo ao atualizá-lo, vemos em cena um tempo que, embora presente, precisa ser lembrado, assim como os nomes de suas irmãs e irmãos africanos, desaparecidos e mortos nessa travessia pelo Atlântico.

Palavras-chave: *Antígona Negra*; tragédia grega; tradução teatral.

Translation as a duty of memory: *Antígona Negra* crosses the Atlantic

Abstract: This article presents and discusses the collective translation process of the play *Antígona Negra* (*Black Antigone*), by Mexican performer and anthropologist Gloria Godínez. This translation was carried out within the scope of the Poetics of Translation course in the Postgraduate Program in Literature and Languages at the Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. The decision to translate the play arose from an encounter with its stage performance during the I Encuentro Internacional Cuarterías, held in Las Palmas de Gran Canaria, in January 2025. In this play, we see Godínez's decolonial proposal in the composition of a black Antigone, scarred by the horrors of slavery in the sugar mills that write the history of colonization of the Canary Islands, as well as in the recovery of the traumatic memory of the African diaspora. Through a narrative that displaces time by bringing it up to date, we see on stage a time that, although present, needs to be remembered, as do the names of her African brothers and sisters who disappeared and died on the Atlantic crossing.

Keywords: *Antígona Negra*; greek tragedy; drama translation.

1.Introdução (entrando em águas profundas)



Elizabeth Barranqueiros, Ingrid Rocha & Maria Fernanda Gárbero

Traduzir um texto, quando não se está submetido ao trabalho em editoras comerciais, é partir de uma escolha. Uma escolha que, a bem da verdade (ou de seu *desejo* de verdade), sempre implica uma série de outras pequenas escolhas que se revelam em nossa trajetória como tradutores e tradutoras, sobretudo, quando isso se atrela a nossas pesquisas no âmbito acadêmico. Antes de discutirmos propriamente os caminhos de tradução que fomos singrando para a peça *Antígona Negra*, da performer e antropóloga mexicana Gloria Godínez (1979), parece-nos interessante contar como se deu o encontro com a peça em si, isto é, com o que chamamos de texto cênico, uma vez que o primeiro contato se deu como espectadora, e não como leitoras / tradutoras do texto dramático.

Em janeiro de 2025, na cidade de Las Palmas de Gran Canaria, na Espanha, ocorreu o *I Encuentro Internacional: CUARTERÍAS: en los márgenes del teatro: modelos de recepción y recreación de la tradición gregolatina en la escena actual*, sediado no Teatro Cuyás, e organizado pelo Instituto Universitario de Análisis y Aplicaciones Textuales (IATEXT), da Universidad de Las Palmas de Gran Canaria e pelo Cabildo de Gran Canaria. Na ocasião, convidados de diferentes países apresentaram seus estudos de recepção dos clássicos, tanto para o público acadêmico, quanto para o público em geral. O evento foi encerrado contando com duas apresentações teatrais: uma leitura dramática, realizada pelos alunos de Artes Cênicas do Instituto de Educación Secundaria (IES) Pérez Galdós, dirigida pelo professor e dramaturgo Miguel Ángel Martínez Perera, da peça *Antígona Bel* (Gárberp, 2022), em espanhol, e com a peça *Antígona Negra*, de Godínez, em espanhol e wolof, a céu aberto, no Teatro Cuyás, protagonizada pela atriz afrocanária Biselé. E, embora o evento não fosse temático, isto é, sobre Antígona, é de se considerar a importância que tal personagem clássica ganha em releituras que, na contemporaneidade, pretendem pensar nas questões, por que não, insepultas, que o texto sofocliano nos oferece. Sobre isso, falaremos mais adiante.

Após o contato com a peça encenada de Godínez, entramos em contato com a autora, solicitando a autorização para a tradução de seu texto, ao que ela respondeu em seguida, positivamente, enviando-nos a peça. Voltando a uma diferença fundamental entre a tradução para uma editora comercial e uma tradução como parte da pesquisa acadêmica, é necessário destacar esse primeiro encontro “aduaneiro” que se estabelece diretamente entre o autor e o tradutor e, na maioria das vezes, sem acordos financeiros em jogo. Simbolicamente, traduzir um texto nesse con(texto) é como entrar na casa do Outro, esse “outro” com maiúsculas com



Tradução como um dever de memória: Antígona Negra cruza o Atlântico

o qual estabelecemos uma relação de encontro e confronto, mas, sobretudo, uma relação ética. Afinal, traduzir a palavra do Outro é um compromisso com sua voz. Sem agentes comerciais fazendo o papel de “despachantes” de visto aduaneiro, essa tradução, quando se dá no meio acadêmico, converge todos os aspectos éticos presentes numa pesquisa científica e estabelece entre o autor (ou seu herdeiro) e o pesquisador um vínculo de hospitalidade que nos remete à noção de hospitalidade que lemos na *Odisseia*, de Homero, ou seja: cada um, nesta cena, sabe de seu papel. Anfitrião e hóspede reconhecem os limites dessa estadia. Sabem que, para dialogar, é preciso ouvir o que cada um tem a dizer, e uma voz não deve se sobrepor a outra. Gritar, então, jamais.

Essa voz está presente em qualquer texto literário, mas, no texto teatral, é a planta-baixa; é o início, o meio e o fim. É o percurso, é a travessia. E o tradutor teatral precisa estar consciente disso o tempo todo, pois o texto teatral só se torna teatro no palco, na voz de uma atriz e/ou de um ator, capaz de colocar em cena toda a expressividade que o texto escrito pode levar a imaginar e projetar, mas, por questões óbvias, não pode de ser. Com efeito, essa tradução que se dá a partir de um texto escrito pensado para ser vocalizado, encenado, projeta-se no exercício tradutório como uma espécie de terceira margem, isto é: entre o texto de partida e o texto de chegada, é necessário imaginar uma instância simbólica: o “palco de chegada” (Gárbero, 2022).

Recuperando a metáfora da “aduanas”, esse palco (ou essa “terceira margem”, numa referência poética ao conto do escritor mineiro Guimarães Rosa) se desenha como uma linha de fronteira entre a língua “original” e a tradução do texto teatral, a qual o tradutor não atravessa diretamente, mas sobre a qual se coloca e caminha sobre, com os riscos que fazem parte de certo “andar na corda bamba”, equilibrando-se entre uma voz que se interpreta da escrita e a imaginação de uma voz a ser dita noutra língua: a língua traduzida, a língua de chegada.

A tradução que apresentamos ao final deste artigo, ademais de ser um encontro entre a autora e as tradutoras, emerge de uma experiência de tradução coletiva, como parte da disciplina Poéticas da Tradução, ministrada no primeiro semestre de 2025, aos alunos da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Numa sala de aula do Instituto Multidisciplinar de Nova Iguaçu, criamos nosso “palco de chegada”, experimentando a tradução em voz alta, com o corpo e com a letra. Imaginamos como essa



Elizabeth Barranqueiros, Ingrid Rocha & Maria Fernanda Gárbero

Antígona em espanhol e wolof se encontraria com o público brasileiro e, das travessias das quartas-feiras à tarde, aportamos aqui. Com essa Antígona de um mar profundo, que traz em sua espinha dorsal aquela menina tebana a quem sempre precisamos chamar à cena, quando seu nome vira voz.

2. Antígona, entre ruínas e travessias oceânicas

A permanência da figura de *Antígona*, de Sófocles (442 AEC) na história do teatro e do pensamento ocidental atesta sua força simbólica como representação do embate entre o direito estatal e os vínculos de afeto. Desde sua formulação trágica na Tebas de Sófocles, a jovem que desafia a lei para sepultar o irmão passou a ocupar um lugar fundamental nas articulações entre política, ética e memória. Na tragédia de Sófocles, a desobediência de Antígona nasce da recusa em aceitar o decreto do tirano Creonte, que determina um tratamento desigual para os corpos de seus dois irmãos. Enquanto Etéocles, por ter lutado em defesa de Tebas, recebe honras fúnebres, Polinices, considerado traidor por ter atacado a cidade, é condenado a permanecer insepulto, exposto como alimento a aves de rapina. Uma das falas iniciais de Antígona já explicita a assimetria do poder estatal sobre os mortos e antecipa o conflito que estruturará toda a tragédia:

ANTÍGONA

De nossos dois irmãos Creonte não
honra um com funerais e outro não?
A Etéocles, como dizem, com justiça
servindo-se de justo rito, sob a terra
cobriu honrado entre íferos mortos,
ao pobre cadáver de Polinices morto
conta-se que proclamou aos cidadãos
não sepultar nem chorar, mas deixar
sem pranto insepulto às aves o doce
tesouro ao virem o regalo do pasto.
(Sófocles. *Antígona*, vv. 21-30)⁴

⁴ A tradução utilizada nas citações de *Antígona* é a realizada por Jaa Torrano. A referência completa se encontra na bibliografia do trabalho.



Tradução como um dever de memória: Antígona Negra cruza o Atlântico

No entanto, quando essa personagem atravessa, simbolicamente, o Atlântico e se inscreve nos territórios e histórias da Europa, da África e da América Latina, seu gesto se transforma: o luto se torna coletivo, e o cadáver insepulto já não é apenas o de Polinices, mas o de milhares de corpos anônimos, dispersos, esquecidos ou apagados. É nesse gesto de recepção que se insere a peça *Antígona Negra*. Como já mencionado brevemente, a peça foi produzida a partir de um laboratório de criação em Gran Canaria, e, de acordo com a informação da autora, em mensagens trocadas previamente ao início da tradução, descobrimos que, além da clara referência à tragédia sofocliana, Godínez parte de outra peça: *Antígona González* (2012), da poeta mexicana Sara Uribe. Neste texto, no qual a recepção já se estabelece como ponto de partida, temos o panorama do narcotráfico mexicano e suas histórias de desaparecimento de pessoas. Numa convergência entre o contexto mexicano e a referência clássica, *Antígona Negra* enlaça cenas das memórias afrocanárias, com seu histórico de escravidão, no passado, e da migração no presente.

Como uma boneca russa, a protagonista de Godínez entra em cena trazendo consigo esse tempo circular, que conecta a Tebas do século V AEC, às feridas que a desigualdade econômica, que tanto escreve as páginas da América Latina e do continente africano. E, nesse meio do caminho, entre continentes, as Ilhas Canárias, um arquipélago constituído por oito ilhas, próximo à costa marroquina, conquistado no século XV pelos espanhóis e hoje parte do que chamam de Região Autônoma do Reino de Espanha.

Nesse percurso entre o clássico e o contemporâneo, as Antígonas tebana e afrocanária se encontram quando declaram quem são e quais são seus interesses: “Mas onde teria mais gloriosa glória / que ao sepultar meu próprio irmão? (Sófocles. *Antígona*, vv. 502-503); “Eu sou Antígona Negra e vim pra essa ilha procurar entre os mortos o cadáver de meu irmão” (Godínez. *Antígona Negra*)⁵. A frase, embora ecoe a fala clássica da heroína grega, adquire novo peso diante do contexto histórico evocado: os engenhos de açúcar das Canárias, os escravizados africanos e os arquivos coloniais que silenciam as presenças negras.

Essa Antígona de Godínez, com efeito, atua em um espaço simbólico e histórico marcado pelo apagamento. A escolha do açúcar como matéria cênica traçando silhuetas, preenchendo ausências e cobrindo corpos não é apenas poética, mas política, uma vez que o açúcar, enquanto símbolo do sistema escravocrata atlântico, se torna terra e túmulo. A

⁵ A tradução utilizada nas citações de *Antígona Negra* é a realizada pelas autoras deste artigo.



Elizabeth Barranqueiros, Ingrid Rocha & Maria Fernanda Gárbero

personagem, ao enterrar - simbolicamente - com açúcar os restos de seu irmão, inverte o gesto do lucro colonial e transforma a mercadoria em rito fúnebre, o produto do saque em instrumento de memória. Segundo Trajano Vieira, “Antígone sabe que seu poder é limitado, mas, apesar disso, age como se fosse ilimitado” (2009, p. 16)⁶, pois o desejo de enterrar seus entes familiares passa a ser maior do que qualquer lei ou violência estatal / colonial. Diferentemente da Antígona de Sófocles, que luta por um cadáver nomeado e conhecido, a Antígona Negra busca múltiplos mortos. Sua missão não se restringe a um ato de amor familiar, mas se amplia para uma demanda coletiva: enterrar aqueles cujos nomes foram apagados e as identidades destruídas pela escravidão. Como afirma Antígona Negra: “Os nomes dos escravos foram apagados, arrancaram suas raízes, perderam sua terra, sua identidade, sua origem, sua família” (Godínez. *Antígona Negra*). O corpo político dessa Antígona é também corpo racializado, e sua luta é atravessada por uma história de colonialidade que se perpetua nas estruturas sociais e institucionais contemporâneas. Nesse sentido, *Antígona Negra* pode ser compreendida como uma peça profundamente decolonial, no sentido proposto por autores como Aníbal Quijano e Walter D. Mignolo, que defendem a necessidade de desmontar as epistemologias coloniais e repensar as formas de produção do conhecimento, da memória e da arte. Ao incorporar o wolof como uma das línguas do texto dramático, a dramaturgia tensiona a hegemonia dos idiomas coloniais e inscreve a presença africana de maneira contundente na tessitura do texto.

Algo semelhante ocorre na peça *La Cabeza en la Jaula* (1963), do dramaturgo argentino David Cureses, por meio da recepção de Antígona no contexto latino-americano. Aqui, a personagem trágica é relida a partir da história de Policarpa Salavarrieta, militante da independência da Colômbia, executada pela Coroa espanhola. Tal como Antígona, Policarpa desafia a ordem dominante e insiste na possibilidade de justiça mesmo diante da brutalidade do poder. Seu morto não recebeu sepultura, pois foi esquartejado, e sua cabeça exposta em praça pública como uma punição exemplar à população, gesto que reatualiza, em solo latino-americano, a violência de Creonte. Mas, assim como a filha de Édipo, Policarpa não se curva. Na peça de Cureses, a protagonista grega se desdobra em seis mulheres, seis vozes, seis corpos, seis formas de existência. Elas não têm um nome único, mas partilham o gesto:

⁶ Em “A Voz Contrária de Antígone”, prefácio da edição de *Antígone de Sófocles* traduzida por Trajano Vieira. Perspectiva, 2009.



Tradução como um dever de memória: Antígona Negra cruza o Atlântico

recuperar os restos mortais e garantir o sepultamento. Juntas, constroem uma Antígona múltipla, cuja ação representa uma decisão partilhada, política e ritual. Todas as Antígonas, desde a jovem grega que desafiou Creonte, passando pela latino-americana que ousa recolher os restos de um corpo esquartejado, até a Antígona afrocanária que dança sua desobediência, compartilham um mesmo gesto de amor e dever. Cada uma, à sua maneira, atravessa o interdito da lei para sustentar o vínculo com seus mortos. A Antígona Negra, de Gloria Godínez, não apenas enfrenta a morte; ela dança a morte. Com a corda no pescoço, gira, insiste, e deixa que o corpo diga o que já não pode ser silenciado. Não é engolida pela morte, mas se oferece a ela com uma dignidade ativa, feita de ritmo, rito e resistência. Na peça argentina, o destino também não poupa. Cada mulher que se levanta para cumprir o gesto fúnebre assume o risco da desobediência. No final, todas morrem. Ou melhor: todas escolhem ocupar esse lugar de morte, esse lugar onde a vida se curva não ao decreto de poder, mas ao cuidado com o outro. O que está em jogo não é apenas o direito de enterrar um irmão ou um companheiro, mas o de costurar o que foi dilacerado, de partilhar um gesto que vem de muito antes e que segue pulsando em cada corpo que ousa desobedecer por amor. A relação entre essas reescritas contemporâneas e a tragédia grega não deve ser entendida como simples adaptação ou transposição formal. Trata-se, antes, de um trabalho de transcrição, no qual a figura de Antígona é ativada como dispositivo dramatúrgico e político para pensar as violências e os lutos da América Latina e da África. Tanto Godínez quanto Cureses e Uribe operam, cada qual a seu modo, um deslocamento radical da tragédia: da Grécia clássica à América colonizada à Canária; do conflito entre indivíduo e Estado ao embate entre memória e esquecimento, entre justiça e necropolítica.

Nesse diálogo entre a tragédia antiga e suas recepções contemporâneas, a morte de Antígona ganha novos contornos na peça *Antígona Negra*, de Glória Godínez. Longe de ser apenas um desfecho inevitável, sua morte é performada como resistência na rubrica: “*Antígona coloca uma corda no pescoço e caminha pouco a pouco até que a corda a puxa... / Antígona continua dançando e puxando a corda. / Antígona morre com a corda no pescoço.*” (Godínez. *Antígona Negra*). A imagem da dança, mesmo diante do fim, transforma a execução em ato político e poético. Aqui, a morte não é punição silenciosa, mas uma escolha consciente que ecoa a fala da Antígona de Sófocles: “Pois tu escolheste viver, eu, morrer.” (Sófocles. *Antígona*, v. 555). Apesar de condenada por Creonte, Antígona não suplica nem



Elizabeth Barranqueiros, Ingrid Rocha & Maria Fernanda Gárbero

recua, ela assume sua decisão até o limite. Godínez capta essa força e a reinscreve em um corpo negro e feminino que, mesmo encurralado pelas estruturas de poder, insiste em afirmar sua dignidade até o último gesto. A corda que a enforca é também o fio que a conecta a uma linhagem de mulheres insubmissas, e sua dança final é memória, denúncia e permanência.

A pertinência de Antígona nos países latino-americanos e africanos reside, portanto, na capacidade dessa figura de mobilizar uma ética do luto em territórios marcados por histórias de desaparecimentos, ditaduras, genocídios e escravizações. A recorrência da personagem em produções contemporâneas latino-americanas pode ser lida como resposta a um contexto em que o direito ao luto foi sistematicamente negado. Como evidenciado por autores como Judith Butler (2021), a possibilidade de fazer luto é também condição para reconhecer uma vida como vida. Assim, negar o sepultamento é prolongar a violência, impedir a inscrição do sujeito no tecido da memória coletiva. *Antígona Negra* atua nesse intervalo. Em um gesto poético e combativo, a peça não apenas evoca os mortos do passado, mas denuncia os mortos do presente. O texto traz dados sobre a chamada “Ruta Canaria”, via migratória que liga a costa africana ao arquipélago das Canárias, e na qual milhares de pessoas perderam a vida. Ao final da peça, nomes de migrantes mortos são recitados, não como estatísticas, mas como convocação ao reconhecimento: “Fàatu Nduur, Mamadu Fay, Usmaan Njaay...” (Godínez. *Antígona Negra*). A cena final é um memorial encenado, um túmulo provisório para os que ainda não têm sepultura.

A figura trágica de Antígona, ao ser ativada nesses contextos, assume uma nova função: não apenas desafiar a lei, mas questionar as narrativas da história, disputar o direito à memória, escavar os rastros deixados pelo colonialismo. Godínez, Cureses, Uribe, entre tantos outros, partem de uma personagem clássica para falar do agora, e em seus textos o teatro se apresenta não como ilustração, mas como ação. A tragédia grega, em contato com as histórias de escravização e apagamento, não perde sua força, ao contrário, se renova. Antígona é convocada porque ainda há mortos à espera de nome. Porque ainda há valas comuns, arquivos fechados, ossadas por identificar. Porque, como em Sófocles, o conflito entre o decreto do poder e a exigência da memória ainda está em curso.

A permanência de Antígona nas Américas e na África é, portanto, menos um sintoma de universalidade do mito e mais um sinal de que os conflitos fundantes da tragédia



Tradução como um dever de memória: Antígona Negra cruza o Atlântico

continuam ativos. Antígona permanece entre nós porque o mundo que a produziu ainda não terminou.

3.O processo tradutório em *Antígona Negra*

A tradução de um texto cênico exige um delicado equilíbrio entre a adequação ao texto de partida e a necessidade de criar uma obra viva, pulsante e compreensível para o público de chegada. A presente justificativa visa a discutir as principais estratégias adotadas na tradução desta peça, cujo objetivo central foi preservar a sua contundência histórica, sua violência simbólica e sua potência performática. As decisões, que abrangem desde o nível lexical até as adaptações sintáticas e culturais, foram guiadas pela busca de um texto que, ao mesmo tempo que respeita a alteridade do texto de partida, ressoa de forma autêntica e impactante no palco. Para tanto, a discussão a seguir abordará as escolhas relacionadas à terminologia histórica e cultural, à preservação do afeto violento, às adaptações para a oralidade cênica e, por fim, à tradução dos saberes populares e dos signos visuais da encenação.

A célebre frase, de L.P. Hartley (1953), "o passado é um país estrangeiro; lá, eles fazem as coisas de maneira diferente" serviu como uma diretriz fundamental para este projeto de tradução da peça *Antígona Negra*, de Gloria Godínez. Nesse sentido, o objetivo deste projeto de tradução foi tentar preservar, para o público brasileiro, certa integridade histórico cultural do texto. Já de partida, mencionamos uma importante decisão que guiou o processo: a de traduzir *esclavos* propositalmente como *escravos*. Embora o termo *escravizados* ou *pessoas escravizadas* seja mais comum e mais correto no vocabulário crítico contemporâneo, optamos por preservar a imagem violenta que está presente na peça de Godínez. A manutenção de *escravos* representa uma estratégia que convida o público a confrontar a forma como a instituição era nomeada em seu próprio tempo, preservando a distância e a alteridade histórica, bem como reforçar o caráter violento de não-pessoa, presente nas políticas coloniais de tráfico humano. Isto é, um tráfico que, ao transformar pessoas em mercadorias, aniquila a porção de vida qualificável desses homens e mulheres submetidos ao horror humano.

Essa mesma diretriz de manutenção da alteridade estendeu-se a termos de forte peso sociocultural, que foram traduzidos buscando uma *equivalência funcional* capaz de ativar a mesma rede de significados no imaginário brasileiro. A tradução de *señorito* por *sinhozinho* é



Elizabeth Barranqueiros, Ingrid Rocha & Maria Fernanda Gárbero

paradigmática: enquanto uma tradução literal seria semanticamente pobre, *sinhozinho* evoca imediatamente a complexa estrutura de poder do passado colonial, garantindo a verossimilhança histórica. Quando não encontramos um equivalente direto, ou quando o termo na língua de partida tinha uma especificidade intransferível, optamos pela sua manutenção. É o caso de *guanche*, *mourisco*, *pateras* e *Ruta Canária*. A manutenção desses termos evita o que Antoine Berman (2007) chama de *empobrecimento qualitativo*, preservando a particularidade de tensões étnicas, históricas e crises humanitárias concretas. A manutenção de nomes de plantas locais (*jaramago*, *pasote*, etc.) também segue essa lógica, ancorando a narrativa em sua geografia e ecologia particulares.

Para além da precisão histórica, contudo, a tradução exigiu uma profunda análise pragmática de termos carregados de violência, com base na *Teoria dos Atos de Fala*, de Austin (1990), Searle (1984) e Grice (1989), elaborada por meio das reflexões da pesquisadora de tradução teatral italiana Bárbara Delli Castelli. A partir da distinção entre o ato locucionário (o que se diz) do ato ilocucionário (a intenção ao dizer) e, crucialmente para o teatro, do ato perlocucionário (o efeito que a fala causa no ouvinte/espectador), a tradução de *hembras* por *fêmeas* e *preñada* por *prenha* é um exemplo direto dessa estratégia. Aqui, o ato ilocucionário não é informar, mas sim o de insultar, animalizar e oprimir. Consequentemente, o ato perlocutório desejado é o de gerar desconforto, repulsa e choque no público, expondo a brutalidade daquela relação de poder. Uma tradução por *mulheres* ou *grávida* preservaria o sentido locucionário, mas anularia completamente tanto a força ilocucionária quanto o efeito perlocucionário pretendido, resultando no que Berman chamaria de *empobrecimento qualitativo*. Portanto, a escolha por *fêmeas* e *prenha* é uma busca pela *equivalência funcional*, como define Nida (1969), em que a função a ser recriada é precisamente o impacto perlocucionário de violência no público.

De fato, essa busca pelo termo que preserva a rede conceitual do texto de partida guiou outras escolhas. A tradução de *azotes* por *açoites* mantém a correspondência com o léxico histórico de punição. A opção por *atar* em vez de *unir*, no trecho "nó que segue atando", foi feita para marcar a conotação de violência. Da mesma forma, a tradução de *calla* por *quieta* prioriza a ação dramática sobre a literalidade. Como ato de fala, *quieta* é uma ordem de submissão completa (física e verbal), expondo de forma mais potente a dinâmica de poder da cena. Em todos esses casos, a tradução resiste ativamente a uma eufemização, que busca



Tradução como um dever de memória: Antígona Negra cruza o Atlântico

amenizar elementos que podem ser considerados violentos ou chocantes para o público, ou *enobrecimento* do texto, tendência que Berman aponta como deformadora.

Se no plano lexical a tentativa de aproximação com o impacto do texto em língua espanhola foi uma constante, no plano sintático, a natureza oral do texto exigiu uma abordagem mais flexível. Uma peça teatral só é teatro na boca do ator, e não no texto. Por isso, diversas estratégias tradutórias concernentes à tradução teatral foram realizadas para garantir fluidez, naturalidade e força expressiva. A explicitação de pronomes sujeito, como em *soy* para *eu sou* ou *mientes* para *você mente*, confere ênfase à fala e se alinha a uma construção presente na oralidade brasileira. Esse processo, embora resulte em uma expansão textual, é uma forma de *clarificação* necessária, conceitos analisados por Berman como movimentos comuns no ato tradutório, que aqui servem ao propósito dramático.

Ainda no âmbito da estrutura frasal, a busca por um ritmo cênico mais eficaz também justificou ajustes finos na construção das falas. A inversão da ordem de *cosiendo e hilando* para *fiando e costurando* responde a uma lógica processual mais intuitiva, enquanto a simplificação de *personas africanas* para *africanos* confere à fala uma força mais direta e sonora para o palco, embora a tradução para *peessoas africanas* tenha sido preservada na tradução do texto dramático. De forma mais ampla, a sintaxe de frases inteiras foi reestruturada para garantir maior impacto narrativo. Um exemplo notável é a tradução de "*Y así me lo pagaron: Acabé con mis huesos en las cárceles de la Inquisición apenas comenzado el nuevo siglo*" (Godínez. *Antígona Negra*) para "E assim me pagaram: acabei com meus ossos nas prisões da Inquisição, quando começou o novo século" (Godínez. *Antígona Negra*). A substituição da construção do texto de partida por uma oração subordinada temporal ("quando começou...") representa uma *racionalização* da sintaxe, um processo analisado por Berman, que aqui se torna essencial para alcançar a naturalidade e a clareza do enunciado para o espectador brasileiro, em linha com o princípio de *equivalência funcional* de Nida. Na mesma lógica de priorizar a força expressiva, a repetição da palavra *nome* no original foi suprimida, partindo do pressuposto de que, na performance, o excesso poderia diluir o impacto emocional em vez de intensificá-lo.

Essa preocupação com a recepção do texto pelo espectador transcende, no entanto, uma dimensão puramente linguística, pois a peça se ancora em saberes populares e na linguagem não-verbal do palco, exigindo soluções criativas. O desafio de traduzir *arreglaba*



Elizabeth Barranqueiros, Ingrid Rocha & Maria Fernanda Gárbero

*el pomo*⁷, uma prática de cura popular, foi resolvido com a expressão *curava ventre virado*. Embora não seja uma tradução literal, a escolha por um equivalente cultural do imaginário brasileiro cumpre uma função análoga, traduzindo não somente palavras, mas um universo de crenças. A opção por *reza* em vez de *oração* também serve para manter essa atmosfera de religiosidade popular.

Além disso, é fundamental notar que a tradução foi concebida em diálogo constante com sua dimensão performática, considerando os signos visuais que ampliam o sentido do texto, como aponta a semiótica teatral de Kowzan (1975). A escolha de usar a expressão *corda no pescoço* em um diálogo foi feita para ressoar diretamente com a imagem cênica de Antígona com uma corda no pescoço. A presença do açúcar, que se reconfigura como símbolo fúnebre e político, ou a quebra da quarta parede para interpelar o público, são elementos nos quais o texto verbal deve sustentar a ação visual. É nesse sentido que a peça, como sugere Castelli (2020), convoca o espectador como cocriador de sentido na construção da memória e da justiça histórica.

Portanto, as escolhas tradutórias aqui discutidas refletem uma abordagem que buscou transcender a correspondência lexical para alcançar uma profundidade, considerando a função política, afetiva e cênica da obra. A estratégia oscilou entre a *estrangeirização*, para preservar a aspereza histórica do texto de partida, e a busca por uma *equivalência funcional*, para garantir que a violência e a dor expressas ressoassem com autenticidade. As adaptações sintáticas, por sua vez, não foram vistas como meras deformações, mas como ajustes necessários para dar vida e ritmo ao texto no palco. O resultado é uma tradução que não apaga suas origens, mas que se esforça para renascer com a mesma relevância e urgência, convidando o público a uma reflexão que ultrapassa as barreiras do tempo e do idioma.

E, sem mais delongas, aduanas e comparações, com vocês: o texto!

⁷ Com relação à essa expressão, agradecemos ao professor e amigo Francisco José Bravo de Laguna Romero, da Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, por sua ajuda à compreensão do termo em seu contexto, o que nos possibilitou a tradução pela expressão brasileira.



Tradução como um dever de memória: Antígona Negra cruza o Atlântico

ANTÍGONA NEGRA
CANA-DE-AÇÚCAR E ATO DE LUTO

Uma peça original de Gloria Godínez⁸

Antígona Bu Ñuul
Mbayum ñàmbi suukar si ak ténji

Tradução ao Wolof de Soda Diakhaté

Tradução ao português de Elizabeth Barranqueiros, Ingrid Rocha e Maria Fernanda Gárbero

⁸ Projeto produzido para o 1. Encontro Internacional “*En los márgenes del teatro: modelos de recepción y recreación de la tradición grecolatina en la escena actual*”. Agradecimentos à "Fundación Canaria de las Artes Escénicas y de la Música de Gran Canaria" e ao "Instituto Universitario de Análisis y Aplicaciones Textuales" da Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. À Casa África através do seu programa África em Movimento.



Esse ato surge de um laboratório de criação no espaço Cuarterías do Teatro Cuyás no qual a obra de Sófocles é revisada para gerar um texto em castellano-wolof que revisa e transforma a personagem clássica de Antígona em uma mulher afrocanária. A peça revisita dois momentos históricos do arquipélago: a monocultura da cana-de-açúcar durante os séculos XVI e XVII com a mão de obra dos escravos africanos e a atual onda migratória através da “ruta canaria”.

A peça remete à descolonização em termos de gênero; são as mulheres africanas que tomam a palavra a partir desse “contexto histórico” em que foram lançadas após as empreitadas coloniais, numa dupla condição: a racialidade e a inferioridade das mulheres; já que, como afirma Oyèrónké Oyêwúmí, “as fêmeas tornaram-se subordinadas assim que foram



Tradução como um dever de memória: Antígona Negra cruza o Atlântico

“inventadas” como mulheres - uma categoria homogênea e corporificada. Assim foram invisibilizados por definição⁹” - Hoje uma delas levanta a voz para dizer:

- Eu sou Antígona Negra e procuro entre os mortos desta ilha o cadáver do meu irmão.

Personagens:

Antígona Negra

Creonte Canária

Narrador e tradutor do Wolof

Juana Gómez "A Julaga"

Antígona bu ñuul

Creonte bu Kanaariyas

Nettalikat / Firikat ci wolof

Juana Gómez “La Julaga”

Cena de açúcar 1 *Antígona se levanta da cadeira e se deita. Silhueta de açúcar. Creonte se levanta e desenha no chão a silhueta de Antígona com açúcar. Ao terminar, senta-se.*

Narração em português e wolof sobre a história dos engenhos de açúcar e a invisibilidade dos escravos africanos na história das Canárias.

Jëf 1 Takandeeru suukar. Creonte mu ngi nataal ci suuf jëmme Antígona ak suukar.

Nettali ci làkku español ak wolof mboorum tooli ñàmbi suukar ya ak ñàkk fësal gi ñu ñàkk fësal jaam yu ñuul yi ci mboorum Kanaariya.

⁹ Oyèrónké Oyèwúmi: *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales de género*. Barcelona, Virus editorial, 2023, p. 300.



Elizabeth Barranqueiros, Ingrid Rocha & Maria Fernanda Gárbero

Nettalikat bi

Fii ci duni Kanaariyas yi, ci Afrig, la politigu sancaan ak yor jaam bu Espaañ dooree woon. Boobee politig di wey ay jamomo ci kanam ca Amerig Latin ak Karibe. Liggéeyum ñàmbi suukar si mu ngi doon amee ca toolu tundi Kanaariyas yi. Nit ña ñu jàppoon ca tefesi Afrig yi ñoo ko daan def. Loolu nag lañu weyal ca tool yu mag ya nekkoon ca Karibe. Ci 16eelu xarnu bi, jàllalekaayu Kanaariyas yi dañu amoon xaaalis bu bari ndax xaaalis biñ daan jëlee ci “wurus bu weex bi” ak njaayum jaam mi. Xam nañu ni ca jamono jooju ci Gran Kanariyaa, xaaaju xaaajaatu jaam yi ay nit ñu ñuul lañu woon.

Waaye tey, gannaaw ba xeet yi jaxasoowee, ñu bari ci askanu Kanaariyas dañu jàpp ni ay nit ñu weex lañu, wala ñu baña xalaat ni sax ñu ngi bawoo Afrig. Ñett ñii nga xam ni fa lañu bawoo: guwance yi, naar yi ak nit ñu ñuul ñi, kenn fësaluleen ci mboorum dëkk bi.

Antígona, que estava deitada, se levanta e se senta. Apenas a silhueta permanece.

Antígona mi tēddoon jóg na, takkandeeram rekk a des.

Narradora

No arquipélago das Canárias, teve início a primeira etapa da política imperial e escravista da Espanha na África, mais tarde sendo ampliada para a América Latina e para o Caribe. A exploração da cana-de-açúcar se desenvolveu nos engenhos canários graças à mão de obra dos escravos aprisionados nas costas africanas, servindo de modelo para as plantações do Caribe. No século XVI, os portos das Canárias se enriqueceram demasiadamente, graças ao dinheiro gerado pelo "ouro branco" e pelo tráfico de escravos. É sabido que naquela época, em Gran Canaria, 70% dos escravos eram negros. Só que, como resultado da miscigenação, uma grande parte da população canária hoje se considera branca ou, pelo menos, nem se imagina como descendente de



Tradução como um dever de memória: Antígona Negra cruza o Atlântico

peessoas africanas. O triplo componente africano (guanche, mourisco¹⁰ e negro) foi apagado da história oficial das ilhas¹¹.

Antígona se levanta, pega o pano preto e se posiciona diante da narradora, para que ela o vista à maneira africana.

Waxtaan diggante Antígona bu ñuul ak Creonte bu Kanaariyas.

Antígona

Eu sou Antígona Negra. E vim pra essa ilha para procurar entre os mortos o cadáver de meu irmão, Antón Pérez Cabeza.

*Dama ñëwoon ci Gran Kanaariya ngir wër ci biir néew yi, sama bosu càmmëñ,
Antón Pérez Cabeza*

Antígona contorna a silhueta de açúcar

O que tem debaixo da cana-de-açúcar, o que tem debaixo da história? O que está por trás do império do ouro branco?

A morte de negros, a violação das negras, tortura, açoites, a injustiça de uma época. E onde estão todos os cadáveres, onde estão suas sepulturas, onde?

Dirige-se ao público

Não resta nada deles nessa Ilha. Só ossos esquecidos...

¹⁰ O termo *guanche* refere-se aos antigos povos aborígenes das Ilhas Canárias, antes da colonização espanhola no século XV. Já o termo *mourisco* refere-se aos muçulmanos que permaneceram na Península Ibérica após a Reconquista Cristã, convertendo-se formalmente ao cristianismo, muitas vezes à força.

¹¹ A paráfrase de Claire Laguian: “La difícil incorporación de lo africano en los relatos de la Canariedad. El ejemplo de los museos y la esclavitud”. En R. Gil; P. Fernández y S. Zelaya: Canariedades. *Textos para pensar una Canarias Otra* (pp. 335-374). Islas Canarias: Ediciones Tamaimos.

ejemplo de los museos y la esclavitud”. En R. Gil; P. Fernández y S. Zelaya: Canariedades. *Textos para pensar una Canarias Otra* (pp. 335-374). Islas Canarias: Ediciones Tamaimos.



Elizabeth Barranqueiros, Ingrid Rocha & Maria Fernanda Gárbero

Antônio Pérez Cabeza e sua esposa, Juana Garcia, viraram escravos libertos e compraram terras no Barranco de Tirajana em 1605. Eles são conhecidos como "Os negros de Tunte"¹².

Lan moo nekk ci gannaaw mbayum ñàmbi suukar si? Lan mon nekk ci ginaaw mboor moomu? Lan mo nekk ci ginaaw liggéeyum wurus wu weex wi?
Deewug nit ñu ñuul ñi, jigéen ñu ñuul ñi ñu doon sàkku, toroxal yi, dóor yi, tooñ yi. Waa, ana seeni néew? Ana seeni bàmmee! Fan lañu nekk?
Fii ci Kanaariyas, amul lenn lu fi des. Xanaa ay yax yu ñu fàtte...
Antón Pérez Cabeza ak jabaram Juana García, dañu nekkoon jaam mujjee moom seen bopp, jënd ay suuf ci Barranco de Tirajana ci atum 1605. Ñu ngi leen duppee woon Los Negros de Tunte.

Creonte se levanta apressada da cadeira e a interrompe.

Creonte

Você mente, Antígona! Antón Pérez Cabeza era meu parente e nasceu em Sevilha. Chegou aqui no início do século XVI e não no XVII como você diz. Era muito jovem. Desembarcou na ilha com sua esposa Leonor. Todos esses dados estão no tribunal do santo ofício com a data de 1525¹³.

Antón Pérez Cabeza, um negro livre. Que besteira!

Dirigir-se ao público

Era o proprietário mais antigo do engenho de açúcar que deu nome ao povoado que hoje conhecemos como Ingenio, na Ilha de Gran Canaria.

¹²Enrique Martín Santiago: "Los negros de Tunte" em *Información del Norte de Gran Canaria*, 13 de agosto de 2005.

¹³Cf. Rafael Rodríguez de Castro: "Origen y formación de la población de Ingenio en la primera mitad del siglo XVI" in: Boletín del Consejo de Patrimonio Histórico de Agüimes, nº 3 (2015), pp. 23-32. Ilustre Cámara Municipal da Villa de Agüimes. [Online] <https://geneacanaria.blogspot.com/2015/10/origen-y-formacion-de-la-poblacion-de.html>



Tradução como um dever de memória: Antígona Negra cruza o Atlântico

Dangay fen, Antígona! Antón Pérez Cabeza sama mbokk la woon, mu ngi juddoo Sebiya. Ci ndoorteelu 16eelu xarnu bi la fi ñëwoon. Waaw, ci 16eelu xarnu bi; wuute na lool ak li ngay wax. Boobu waxambaane la woon. Mu wàcc ci dun bi moom ak jabaram, Leonor. Firndeel yii yépp ñu ngi ci àttekaay bu Santo Oficio, ñu def ci at mii: 1525.

Antón Peréz Cabeza, ab jaam bu moom boppam... Waxi dof!

Moom moo nekkoon boroom toolu ñàmbi suukar bi gën a yàgg fii. Toolam boobu sax moom lañu tuddee dëkk bii di Ingenio, ci Gran Kanaariya..

Antígona a interrompe. Continua falando com o público ao seu redor, andando em círculos pelo cenário

Antígona

"Eu não minto!" Os nomes dos escravos foram apagados, arrancaram suas raízes, perderam sua terra, sua identidade, sua origem, sua família. Foram batizados com o nome do dono, que impôs seu nome e sobrenome, nome repetido dos escravos e seus descendentes, que é o do pai de seu pai cego, nem tem outro, já era.

Antígona caminha em um círculo menor quando chega à frente, Creonte a segue até se sentar.

Antón Pérez Cabeza é o nó que segue atando o senhor e o escravo em uma terrível repetição.¹⁴

Fenuma! Turu jaam yi dañu leen dindi, fókati leen, ñu ñàkk seen suuf, reer, xamatuñu fu ñu jóge, ñu ñàkk seen waa kër ak seeni tur dëgg. Ñu tuddee leen ni seeni « boroom ». Ñoom ñooñu ñoo leen jox seeni tur ak seeni sant. Tur yooyu lañuy baamtuwaat ci jaam yi ak seeni doom. Loolu lañuy woowee seen turu maam bu silmaxa bi. Amatuñu woon yeneen tur; dolli ci fàtte seen yos.

¹⁴Lobo Cabrera, Manuel. *La esclavitud en las Canarias Orientales en el siglo XVI* (Negros, moros y moriscos). Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1982, p. 185.



Elizabeth Barranqueiros, Ingrid Rocha & Maria Fernanda Gárbero

Antón Pérez Cabeza mooy buumu jaam miy wey di boole boroom jaam mi ak jaamaam ci luy wey te amul àpp.

Cena de açúcar 2 *Antígona pega o saco de açúcar e preenche a silhueta, como se o enterrasse.*

Jëf 2 *Antígona mu ngi sotti suukar ci takkandeer bi, mel ni ku kay suul.*

Antígona

Eu sou Antígona e vim às ruínas de Ingenio para procurar o cadáver do meu irmão, para honrar a sua memória com os ritos e sepultá-lo.

Vim a Ingenio procurar meu irmão.

Vim procurar minha mãe.

Vim para essa ilha procurar, entre os mortos, o cadáver do meu pai cego, seus ossos quebrados e sua coluna golpeada.

Man la Antígona.

Dama ñëwoon ci Ingenio ngir wër sama càmmiñ.

Dama ñëwoon ngir wër sama yaay.

Dama ñëwoon fii ci dun bi ngir wër, ci biir néew yi, sama néewu pàppa bu silmaxa bi. Maa ngi wër ay yaxam yu damm, digg ginnaawam gu gaañu gi..

Antígona se deita ao lado da silhueta com o saco de açúcar em forma de traveseiro.

Narração em português e wolof do achado arqueológico de Finca Clavijo, o mais antigo cemitério de escravos do Atlântico.

Néttalikat bi

Juróom ñetti gëstukat yu bawoo ci daara yu kawé yu wuute ak Këru liggéeyukaay bi tudd Tibicena siiwal nañu ci “American Journal of Physical Anthropology” ni bàmmeele yi ñu gisoon ci atum 2009 ba ñuy def ay liggéey ci tool bu mag boobu tudd Finca Clavijo, ci Guíá, mooy li ñu yaakaaroon: maanaam ab barabu



Tradução como um dever de memória: Antígona Negra cruza o Atlântico

suulukaay bu ñu daan suul ay jaam yu xeetoo fu nekk. Jonathan Santana, benn arkeolog bu boka ci Daara ju kawe bi tudd Las Palmas de Gran Canaria nee na: “mooy armeel bi gën a yàgg ci mbooleem mbàmbulaanug Atlas, di it armeel bi gën a yàgg bi ñu xamee doomi Afrig ya woon ca Amerig”. Xam-xam bi jëm ci wàllum leeral lu waral ab dee wone na ni ñi dee, ñu ci ëpp, ay ndaw lañu woon, yu tolloon ci ay ñaar fukki att, boole ci am ay gaañu-gaañu ci yaxu ndigg. Loolu nag, wone ni dañu doon def liggéey bu metti. Yooyee màndarga lañu gis ca jaam ya daan liggéey ca tooli suukar ya ca Běj-saalumu Karoline, Surinam ak Barbaad. Karbon 14 lañu leeralee ban jamono lañu bokkoon. Wone na ni ci diggante 15eelu ak ndoorteelu 17eelu xarnu bi lañu bawoo. Waaye am na ab mbir muy gën a leeral jamono bi ñu bawoo: benn xalisu ñeenti maravedí bu Cabildo bu La Palma màndargaal ci atum 1559.

Cena de açúcar 3 *Creonte se levanta, pega o saco de açúcar e rodeia a silhueta de Antígona.*

Jëf 3 Creonte mu ngi nataal beneen jëmmu Antígona ak suukar.

Narradora

Oito pesquisadores de diferentes universidades e da empresa Tibicena publicaram no "American Journal of Physical Anthropology" que a rara necrópole, encontrada em 2009, durante obras na Finca Clavijo, em Guía, era o que se imaginava: uma cova de escravos de várias raças. Mas não é qualquer uma: "É o cemitério de escravos mais antigo do mundo atlântico, o antecedente mais antigo da diáspora africana para as Américas", diz Jonathan Santana, arqueólogo da Universidade de Las Palmas de Gran Canaria, primeiro autor do artigo.

A ciência forense revela que morreram jovens, a maioria na casa dos vinte anos, com lesões na coluna vertebral, deduzindo-se que executavam trabalhos pesados. Essas marcas estão também documentadas em plantações de cana-de-açúcar na Carolina do Sul, Suriname e Barbados. Os restos foram datados por Carbono 14 entre o final do século XV e o início do XVII, mas há um elemento que nos



Elizabeth Barranqueiros, Ingrid Rocha & Maria Fernanda Gárbero

permite estreitar ainda mais a sua origem: uma moeda de quatro maravedíes remarcada pelo Cabildo de La Palma em 1559¹⁵.

Antígona, que estava deitada, se levanta, abraça o saco, caminha e o coloca debaixo da cadeira, volta à silhueta e escava o açúcar como à procura de restos mortais.

Antígona mi tēddoon, jóg na, sukk, di jaxase takkandeer bi. Mu ngi bàyyi benn loxo wala benn tánk bu damm.

Antígona

Eu sou Antígona Negra e venho à necrópole de Guía para procurar entre os mortos o cadáver do meu irmão, o cadáver da minha mãe.

Mãe! Mãe!

Oh, mãe, onde encontrarei teus ossos.

Man la Antígona Bu Ñuul, maa ñëw ci armeelu Guía bii ngir seet ci biir néew yi, sama bosu càmmiñ ak sama bosu yaay.

Yaay bóoy! Yaay bóoy!

Yaay, fan laa nar a gisee say yax?

A Julaga coloca um pano preto ao longo do corpo, se possível, cobrindo um olho, e se apresenta.

La Julaga mu ngi sol ab yere bu ñuul bu ko jot képp door di wax moom mooy kan.

Juana Gómez

Eu sou Juana Gómez, "A Julaga". Nasci em Agaete por volta de 1664. Sou filha de uma escrava negra chamada Catalina Suárez e do sinhozinho Cosme Hernández. Por ser filha de escrava, e negra, ele jamais me reconheceu.

¹⁵ "Finca Clavijo: el cementerio más antiguo del Atlántico".

<https://ciudaddeguia.com/2017/01/18/finca-clavijo-el-cementerio-de-esclavos-mas-antiguo-del-atlantico/>



Tradução como um dever de memória: Antígona Negra cruza o Atlântico

Também fiquei prenha com violência e sangue. Carrego nas entranhas minha condição de escrava.

A Julaga caminha diretamente ao público.

Eu ganhava a vida fiando e costurando para as senhoras. Conheci plantas e ervas curativas, o jaramago, o pasote, o malvavisco e a julaga e por isso me chamaram assim: Juana Gómez, “A Julaga”. Muitas pessoas me viam como uma feiticeira. Meus remédios e rezas curavam. Afastava a maldição. Curava ventre virado. Invocava boa sorte e afastava mal de amor.

A Julaga gira em seu próprio eixo e se dirige ao público do fundo.

Gente de toda a ilha vinha até mim, esperançosa. Não só das aldeias, mas também da capital, Las Palmas (...) arriscavam atravessar o mar de Tenerife até aqui, até Agaete para que eu ajudasse eles. E assim me pagaram: acabei com meus ossos nas prisões da Inquisição, quando começou o novo século. Fui exposta ao público com um capuz e uma corda no pescoço num Auto de Fé.

Man la Juana Gómez boroom “reen yi”. Maa ngi juddoo Agaete ci atum 1664. Catalina Suárez mooy sama yaay, jaam bu ñuul la woon. Señ Cosme Hernández mooy sama pàppa. Li ma doon doomu jaam, ba noppi nekk nit ku ñuul moo tax masumaa nangu.

Man itam dañu ma ëmbee ci fitna ak dereet. Sama nekk jaam dama ko judduwaale. Ñaw ak ràbbal jigéen ñi laa daan dundee. Dama xamoon njariñu reen yi moo tax ñu tudde woon ma Juana Gómez “boroom reen yi”. Nit ñu bari dañu ma jàppee woon ab seriñ. Samay garab ak samay ñaan dañu daan faj. Dama daan faj tooke. Daan naa dàmp góor ñi ak jigéen ñi. Daan naa def ay ñaan, ba noppi di faj góomu xol.

Nit ñi dañu daan bawoo fu nekk ci dun bi ñëw ci man, ànd ak yaakaar. Waxuma sax ci dëkk-dëkkaan yi, waaye ci dëkk bu mag bii di Las Palmas. Dañu daan sax



Elizabeth Barranqueiros, Ingrid Rocha & Maria Fernanda Gárbero

jéggi géej gi jóge Tenerife ba fii ci Agaete ngir ma mën leen jàppale. Waaye nii lañu ma fayee: ma mujjee dee ci ndugusiinu Inquisición bi, ci ndoortelu xarnu bu bees bi. Dañu ma toroxal ci kanamu ñépp, solal ma muuraay ci bopp, takk ma buum ci baat ci kanamu mbooloo mi ca ndajeem Auto de Fe ma.

Antígona coloca uma corda no pescoço e caminha pouco a pouco até que a corda a puxa...

A Julaga caminha ao lado de Antígona, e continua falando.

Antígona mu ngi takk buum ci baat bi, di dox ndànk-ndànk ba buum gi xëcc...

La Julaga ak mbubb mu ñuul, mu ngi wéyal.

Juana Gómez

Me colocaram num burro e me exibiram nas ruas de Las Palmas. Daí veio o desterro.

Meu destino era La Gomera. Mas foram tantos clamores às forças da Terra que, quando passamos por Tenerife, o vulcão Arenas Negras bem acordou.

Ñu yéegal ma ci mbaam xuux, fësël ma ci mbeddi Las Palmas yi. Bi ñu noppee, ñu génne ma dëkk bi.

La Gomera lañu ma waroon yóbbu. Waaye ci yoon wi, damaa ñaan a ñaan Suuf si ba ba ñuy àgg Tenerife volcan bi tudd Arenas Negras dafa yeewu.

Ação 4 Dança e canto de Antígona. *Com a palavra "despertar" começa o canto suave de Antígona.*

A Julaga continua:

Jëf 4 Antígona mi takku ci buum bi, di fecc.

La Julaga ak mbubbam mu ñuul mi mu ngi wéyal.



Tradução como um dever de memória: Antígona Negra cruza o Atlântico

Juana Gómez

No meio da confusão e do fogo, pude fugir.

Nunca mais falaram de mim ¹⁶.

Ci diggante jaxasoo gi ak safara si, ci laa rēccee.

Booba lañu gēj a xamati ci lu ma nekk.

A Julaga, de costas, coloca o pano preto no rosto, cobrindo seu corpo o máximo possível.

Antígona continua dançando e puxando a corda.

Antígona morre com a corda no pescoço.

La Julaga ak mbubb mi.

Antígona mu ngi wéy di fecc di xëcc buum bi.

Antígona dee na ak buum bi ci baat bi.

Creonte, Juana Gómez

Não, Antígona.

Não!

Não procura. Não mexe.

Não diz nada. Quieta.

Não diz que (você) é negra.

Esquece os negros.

Fica quieta. Silêncio.

Antígona Antígona!

Déedéet Antígona. Déedéet!

¹⁶Ref. Processo de Juana Gómez, Agaete, 1706. ES 35001 AMC/INQ-172.005.

©Gustavo Alejo Trujillo Yáñez, © José Gregorio González

Da exposição “Bruxas. Galería de retratos de diez brujas canarias” no Museo Castillo de Mata, Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 2019.



Elizabeth Barranqueiros, Ingrid Rocha & Maria Fernanda Gárbero

Bul seet.

Bul loqati.

Bul wax dara. Noppil.

Bul wax ni nit ku ñuul nga.

Fàtteel nit ñu ñuul ñi.

Neel tekk. Noppil.

Antígona. Antígona!

Cena de Açúcar 5 *Creonte coloca o saco de açúcar na cadeira, deixando cair uma grande quantidade aos pés de Antígona.*

A narradora dá uma breve nota estatística do número de migrantes africanos que chegam às Ilhas Canárias nas pateras.

Antígona e Creonte se sentam quando terminam de fazer as duas sepulturas.

Jëf 5 *Creonte dindi na buum mi ci baat bi, doog di defar mujjanteelu tankandeeru suukar si. Nettalikat bi joxe ay leeral yu gätt ci limu doxandéem yu bawoo Afrig te di ñëw ci duni Kanaariyas yi ak gaal.*

Néttalikat bi

Atum 2024 jeex na ak lu ëppu 70000 doomi Afrig yu teer ci tefesi duni Kanaariyas yi, 4900 xale bokk ci lu ëpp 5000 ndaw yi ñu jot a dalal ci dun yi.

Ci biir fanweeri at yii weesu, ay junniy junniy doxandéem jot nañu jànkoonde ak jafe-jafe yu wóorul dara, di wër dundu gu gën. Ñenn ci ñoom jot nañu àgg waaye ñeneen ñu bari ñàkk nañu seen bakkan ci jéem-jéem boobu, moo tax Yoonu Kanaariyas bi mooy yoon wi gën a wóoradi ci àdduna bi.

Narradora

O ano de 2024 terminou com mais de 70 000 migrantes africanos chegando à costa do arquipélago canário, 4 900 meninos e meninas que se somaram aos mais de 5 000 menores já acolhidos nas ilhas. Ao longo das últimas três décadas,



Tradução como um dever de memória: Antígona Negra cruza o Atlântico

milhares e milhares de migrantes se viram obrigados a enfrentar a incerteza e a procurar uma vida melhor. Alguns conseguiram chegar a terra firme, mas muitos outros perderam a vida na tentativa, transformando a “Ruta Canária” na rota migratória mais perigosa do mundo¹⁷.

Muitas pessoas estão sendo enterradas às pressas em covas sem nome. A equipe de pesquisa de “Border Graves” contabilizou que, nos últimos 10 anos, pelo menos 2.162 cadáveres de migrantes foram encontrados nas fronteiras europeias sem identificação¹⁸.

Néttalikat bi

Nit ñu bari ñu ngi leen di gaawantu di suul ci bàmmeeel yu amul ay tur. Kureelu gëstukat bu Border Graves xayma nañu ni lu mu neew-neew 2162i néew yu ñu xamul lañu fekk ci fronceeru Orop, ci 10i att yi ñu génn.

Faatu Nduur

Mamadu Fay

Usmaan Njaay

Kinne Jóob

Sàmba Gey

Màggat Lóo

Baara Faal

Seex Ndaw

Xadija Kan

Abdu Xumma

Sira Ba

Daam Taal

Ayda Sidibe

¹⁷ Cf. La ruta canaria. 30 años de migración y muerte. Exposição com curadoria de Desiré Martín na Casa África: <https://www.casafrika.es/es/evento/exposicion-la-ruta-canaria-30-anos-de-migracion-y-muerte>

¹⁸ Eoghan Gilmartin y Leah Patten: “Enterrar a más de mil personas sin nombre: las trabas de la UE y España para identificar los cuerpos de migrantes”, The Guardian. 08 de dezembro de 2023: https://www.eldiario.es/desalambre/enterrar-mil-personas-nombre-trabas-ue-espana-identificar-cuerpos-migrantes_1_10745191.html



Elizabeth Barranqueiros, Ingrid Rocha & Maria Fernanda Gárbero

Useynu Saar

Mari Ciise

Diudu Ndiir

Nafi Ley

Alasaan Mbój



REFERÊNCIAS

- AUSTIN, John L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerine. Rio de Janeiro: 7 Letras / PGET, 2007.
- BUTLER, Judith. **Vida precária: o poder do luto e a violência**. Tradução de Érico José Reis. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- CURESES, David. **La Cabeza en la Jaula**. Buenos Aires: Ediciones T.E.G.E., 1987.
- DELLI CASTELLI, Barbara. Tradução teatral e códigos expressivos. Tradução de Maria Fernanda Gárbero de Aragão. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 40, n. 3, p. 300-319, set./dez. 2020. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2020v40n3p300>.
- GÁRBERO, Maria Fernanda. **Antígona Bel: uma peça pandêmica**. Rio de Janeiro: Telha, 2022.
- GRICE, H. Paul. **Studies in the Way of Words**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.
- HARTLEY, L. P. **The Go-Between**. Londres: Hamish Hamilton, 1953.
- KOWZAN, Tadeusz. **Littérature et spectacle**. The Hague/Paris: Mouton, 1975.
- MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina**. Barcelona: Gedisa, 2005.
- NIDA, Eugene A.; TABER, Charles R. **The Theory and Practice of Translation**. Leiden: E. J. Brill, 1969.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LIMA, A. C.; MINGOLO, W. (orgs.). **Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- SEARLE, John R. **Os actos de fala: um ensaio de filosofia da linguagem**. Tradução de Carlos Vogt. Coimbra: Edições Almedina, 1984.
- SÓFOCLES. *Antígona*. *In*: _____. **Tragédias completas**. Tradução Ja Torrano, Beatriz de Paoli. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Editora Mnéma, 2012.
- VENUTI, Lawrence. **A invisibilidade do tradutor: uma história da tradução**. Tradução de Lúcia P. de Nóbrega *et al.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.
- VIEIRA, Trajano. **Antígone de Sófocles**. Tradução e introdução Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Recebido em: 03/06/2025

Aceito em: 11/09/2025