

**Uma vasta ferida em forma de nação: tradução, trauma e testemunho da violência de estado nas vozes dissidentes em *Cantoras*, de Caro de Robertis**

**A vast wound in the shape of a nation: translation, trauma and testimony of state violence in the voices of dissidents in *Cantoras*, by Caro de Robertis**

DOI: [10.22481/lnostr.v13i1.17131](https://doi.org/10.22481/lnostr.v13i1.17131)

Melissa Vieira Fonseca  
Universidade Estadual de Santa Cruz  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-0652-0535>  
E-mail: [mvfonseca.let@uesc.br](mailto:mvfonseca.let@uesc.br)

Aryadne Bezerra de Araújo  
Universidade Estadual de Santa Cruz  
E-mail: [abaraujo@uesc.br](mailto:abaraujo@uesc.br)

**Resumo**

Na presente reflexão, propomos uma discussão em torno do romance *Cantoras*, de Caro de Robertis (2019a), e da sua tradução para o português, elaborada por Natália Borges Polesso, a fim de investigar o teor testemunhal presente na narrativa ficcional e suas transformações por meio da reescrita tradutória. O pano de fundo do romance, escrito e publicado em língua inglesa, é a realidade traumática de repressão da ditadura militar no Uruguai, sobretudo no que concerne à violência contra mulheres cujas sexualidades divergem da heteronormatividade. Argumentamos que *Cantoras* e sua tradução para o português se apresentam como escritas do trauma e espaços de resistência contra o esquecimento, diante da violência heteronormativa de Estado. Amparamos a discussão nas noções de testemunho e teor testemunhal, em seu tensionado vínculo com a ficção, como abordam Derrida (2015), Penna (2019), Seligmann-Silva (2003b), Ginzburg (2001) e Sarmiento-Pantoja (2021). Enredamos essas noções à concepção de tradução como reescrita que transforma o “original”, ao conferir-lhe sobrevida (Derrida, 2011). Na leitura comparativa do romance e da sua reescrita em língua portuguesa, foi possível observar o teor testemunhal urdido à ficção e como ele sobrevive transformado na tradução, testemunhando, na narrativa em outra língua, o trauma da repressão contra mulheres lésbicas.

**Palavras-chave:** Teor testemunhal; Ficção; Tradução; Violência de Estado; *Cantoras*.

**Abstract**

In this article, we propose a discussion of the novel *Cantoras*, by Caro de Robertis (2019a), and its translation into Portuguese, developed by Natália Borges Polesso, in order to investigate the testimonial content present in the fictional narrative and its transformations through translational rewriting. The background to the novel, written and published in

English, is the traumatic reality of repression under the military dictatorship in Uruguay, especially regarding violence against women whose sexualities diverged from heteronormativity. We argue that *Cantoras* and its translation into Portuguese can be presented as trauma narratives and spaces of resistance against oblivion, in the face of heteronormative state violence. Our discussion is grounded on the notions of testimony and testimonial content, in their tense relationship with fiction, as addressed by Derrida (2015), Penna (2019), Seligmann-Silva (2003b), Ginzburg (2001) and Sarmiento-Pantoja (2021). We intertwined such notions with the concept of translation as a rewriting that transforms the “original”, by giving it survival (Derrida, 2001). In the comparative reading of the novel and its rewriting in Portuguese, it was possible to observe the testimonial content woven into the fictional narrative and how it survives transformed in translation, bearing witness, in the narrative in another language, to the trauma of repression against lesbian women.

**Keywords:** Testimonial content; Fiction; Translation; State violence; *Cantoras*.

### 1. Introdução: traçando o contexto da (re)escrita do trauma na ficção

A reflexão que aqui apresentamos surge da investigação do teor testemunhal em uma narrativa ficcional, que denuncia a violência de Estado e de como esse teor se transforma na reescrita tradutória, partindo da análise do romance *Cantoras*, de Caro de Robertis (2019a), traduzido por Natália Borges Polessio (2024). Em vista disso, a leitura comparativa do *corpus* apoia-se nas noções de testemunho e teor testemunhal desenvolvidas e problematizadas nas reflexões de Derrida (2015), Penna (2019), Seligmann-Silva (2003a, 2003b, 2008), Sarmiento-Pantoja (2021) e Ginzburg (2001, 2017). Para abordar a tradução e deslocamentos semânticos do teor testemunhal, partimos da concepção de tradução como (re)escrita e transformação (Derrida, 2001) que promove a sobrevida do texto de partida, sobretudo com base nas discussões propostas por Ferreira e Silva (2017) e Lima e Siscar (2000).

Conforme argumenta Crépon (2006), a singularidade do testemunho, ligada a um segredo que, a um só tempo, demanda e recusa ser dito – simbolizado na língua e, por conseguinte compartilhado –, implica a possibilidade e necessidade de tradução. Tratando-se de abordar uma narrativa atravessada por um teor testemunhal, consideramos um ato tradutório a forma ficcionalizada com a qual Caro de Robertis lança luz sobre traumas de vítimas da violência heteronormativa nas ditaduras militares da América Latina. Desse modo, a tradução se entrelaça ao teor testemunhal, que sobrevive na ficção e em sua tradução para outra língua, em outro contexto que compartilha semelhante passado traumático.

Publicada em 2019, momento em que estão em curso uma onda saudosista do regime militar no Brasil e uma guinada para extrema direita na América Latina, *Cantoras* é uma narrativa sobre mulheres lésbicas, perseguição política, repressão heteronormativa e o decorrente trauma coletivo. Nela, cinco mulheres homossexuais encontram amparo, nas relações de amizade e amor que nutrem ao longo dos anos, e refúgio na praia isolada de Cabo Polonio em meio à ditadura civil-militar do Uruguai (1973-1985). Portanto, o pano de fundo abrange um período marcado pelo autoritarismo, supressão dos direitos, censura prévia nos meios artísticos e de comunicação, prisões arbitrárias – que resultaram em desaparecimentos e assassinatos –, uso de tortura de forma sistemática pelo estado – incluindo a violência sexual (Martinez, 2005). É relevante salientar que, durante o período de repressão ditatorial – não apenas no contexto uruguaio, mas também na Argentina e no Brasil, dissidentes da matriz cisheteronormativa de sexo e/ou gênero estiveram especialmente vulneráveis à perseguição e violência de Estado (Sempol, 2010; 2023).

No caso brasileiro, a fortuna crítica aponta a presença de uma repressão moral que empregou dispositivos reguladores com o objetivo de controlar e suprimir sujeitos e corpos considerados indesejáveis e perigosos à sociedade por se distanciarem do padrão cisgênero e heterossexual. Desse modo, o regime instaurado em 1964 configurou-se como uma ditadura hétero-militar (Quinalha, 2017) ou cis-hétero-militar (Afonso-Rocha; Mitidieri, 2019)<sup>1</sup>. Conforme pontuam Afonso-Rocha e Mitidieri (2019), sabe-se que a ditadura civil-militar não fez surgir o preconceito contra sexualidades que divergem de uma hétero-norma, tampouco ele desaparece com a abertura democrática. Ainda segundo os autores, não havia “uma política *unitária e homogênea* de extermínio direcionada aos sujeitos e às práticas desviantes em termos morais” (Afonso-Rocha e Mitidieri, 2019, p. 50, grifos nossos), contudo, “a valorização da cis-heterossexualidade nesse período foi assumida como política estatal heterogênea, derivando de múltiplos polos de gerenciamento e pressão popular” (Afonso-Rocha e Mitidieri, 2019, p. 51). Essa valorização se deu em decorrência da insatisfação de setores da sociedade civil com o “abrandamento” do regime, que, então, passam a ver, na

---

<sup>1</sup> Diante da propagação do ideal de um corpo cis-hétero reprodutivo que acirrou a “perseguição e produção direcionada às pessoas transexuais, travestis e transgêneros” (Afonso-Rocha e Mitidieri, 2019, p. 50), os autores optam pela adjetivação “cis-hétero-militar”, em referência à ditadura que teve início com o golpe militar de 1964 no Brasil.

censura moral, a satisfação do desejo de “preservar a hegemonia da moralidade conservadora” (Afonso-Rocha e Mitidieri, 2019, p. 52).

Nesse cenário, diante do apoio popular à repressão e à supressão de sexualidades “indesejadas”, a violência contra sujeitos que representavam esse “outro”, eleito inimigo da pátria, não encontrava limites impostos pelo sentimento empático de indignação, mas, ao contrário, encontrava a aquiescência das pessoas. Portanto, no longo período de ausência de um espaço de escuta para as atrocidades cis-hétero-militar, o processo de enlutar as dores e “cicatrizas” as feridas na linguagem que testemunha o trauma ainda está em curso. Se a sociedade latino-americana, como pontua Ginzburg (2001), parece não ter alcançado a superação das perdas e, por conseguinte, faíscas dessa melancolia (luto não superado, em termos freudianos) deixam marcas na nossa literatura, a narrativa que ficcionaliza feridas abertas pela repressão hétero-militar contribui para o espaço de cortejo de testemunhos silenciados. Nesse sentido, pode-se afirmar que *Cantoras* e a sua tradução para o português acolhem rastros desses testemunhos.

No que concerne à autoria do romance, sabemos que Caro de Robertis é não binária, de ascendência uruguaia; nasceu na Inglaterra e radicou-se nos Estados Unidos. Escreveu e publicou seis romances, em língua inglesa, mas com temáticas e ambientação relacionados à América Latina. Conforme afirma na seção de agradecimentos que encerra o romance, *Cantoras* baseia-se em histórias que ouviu de pessoas LGBTQIAPN+ que viveram no período da ditadura uruguaia e lhes foram narradas durante uma viagem à América Latina, na qual visitou a praia de Cabo Polonio. A tradutora da obra no Brasil é Natália Borges Polesso, que também é escritora e sujeita lésbica. Tem publicado livros de contos, poesia e romance, dentre os quais se destacam *Recortes para álbum de fotografia sem gente* (2013), *Amora* (2016) e *Controle* (2019). No geral, as obras de Polesso dão foco a mulheres lésbicas, bissexuais e suas experiências.

Com base nessa apresentação, nota-se pontos de contato entre autore<sup>2</sup> e tradutora: suas profissões, formações, nacionalidade (no que se refere a Polesso) e ascendência (quanto a

---

<sup>2</sup> Seja em reportagens, entrevistas ou seus perfis pessoais em redes sociais, Caro de Robertis utiliza o pronome não-binário *they*. Em vista disso, com base no *Manual para o uso da Linguagem neutra em Língua Portuguesa* (Caê, 2020), serão adotadas como escolhas tradutórias: o pronome pessoal *elu*; o artigo definido *ê*; preposição *dê*; e *autore*, no caso do substantivo *author*.

Robertis) latino-americanas, suas existências e identidades enquanto sujeitos LGBTQIAPN+ e, a todos esses aspectos, soma-se a relação com países que compartilham o passado ditatorial. Entre os contextos de autoritarismo brasileiro e uruguaio existem algumas semelhanças, como, a título de exemplo, a perseguição às pessoas de sexualidades dissidentes e as alegações, por parte dos responsáveis pelos golpes de Estado, da existência de uma ameaça comunista à segurança do país. Desse modo, elegeram inimigos internos para “justificar” a tomada de poder, que produziu um longo histórico de violações de direitos humanos (Martinez, 2005). O trauma gestado em tais condições, junto à política de esquecimento que se instalou, no caso do pós-ditadura brasileiro, produz consequências para a coletividade que, a longo prazo, ainda vigoram. Se, por um lado, houve um esforço de silenciamento do trauma, a partir de uma política de anistia, por outro, na ficção, ele ainda é pronunciado.

Assim como Robertis não esteve imune às histórias que ouviu e que ensejaram a escrita do romance, conforme observamos na cumplicidade da voz narrativa diante das angústias narradas, a tradutora não é imune aos efeitos que podem surgir no seu contato com o texto de partida, como é possível vislumbrar na sua escrita tradutória que põe em relevo o campo semântico em torno do trauma, sobretudo na ambientação melancólica da queda e da ferida que persiste mesmo no seu silenciamento. Na leitura comparativa do original e da tradução, discutimos como o teor testemunhal da narrativa é transformado na reescrita de Polesso, reforçando a noção desconstrutivista de tradução que não se limita a representar o “mesmo”, ao passo que, assim como a literatura contemporânea brasileira, essa narrativa traduzida pode se apresentar enquanto um espaço de resistência que “recusa o esquecimento”, diante da repressão e da violência de Estado (Cury, 2015).

## **2. Entre o testemunho e a ficção: o teor testemunhal na escrita ficcional de Caro Robertis**

Tomando como ponto de partida os estudos em torno da literatura latino-americana, que tem como questão central experiências do horror vivido em decorrência das ditaduras na América Central e Cone Sul, durante o século XX, salienta-se que o trabalho de memória desse passado ainda está em curso, como afirma Ginzburg (2001, p. 135):

Nos períodos pós-ditatoriais, na América Latina, encontramos marcas de um doloroso trabalho de superação das perdas (em termos freudianos, um movimento entre o luto e a melancolia) que não chega, nas obras mais elaboradas, à consumação. [...] é como se nossa literatura mostrasse que não conseguimos superar plenamente nossos traumas. Na perspectiva psicanalítica, isso significa, necessariamente, uma problematização do modo de lidar com a linguagem e da capacidade de representar a experiência. Algumas obras incorporam em si (em termos adornianos) antagonismos não resolvidos do processo histórico.

Ao assumir o caráter melancólico de uma perda não superada, um passado que não cessa de assombrar o presente, o trauma da violência de Estado ainda se manifesta nos produtos culturais. Faz-se, então, necessário perscrutar as formas com as quais esse passado se faz presente na literatura contemporânea. Para tanto, é fundamental considerar o limiar impreciso entre testemunho e literatura nas obras que rememoram as feridas da ditadura, ainda que pela tecitura da narrativa ficcional.

Na década de 1960, as publicações de testemunhos de autores latino-americanos e o interesse nessas obras surgem e crescem, até o ano de 1970, quando esses textos passam pelo marco que os circunscrevem a um novo gênero, “*literatura de testimonio*”, com a criação do prêmio “*Testimonio de Casa de las Américas*”, pela revista cubana *Casa de las Américas* (Seligmann-Silva, 2002). Mas é na década de 1980 que ocorre o ápice do reconhecimento, pelo público, desse novo gênero, que tem como centro a denúncia e a preservação da memória, estando, assim, ligado às lutas populares e aos sujeitos marginalizados, pertencentes, em alguns casos, a culturas de tradição oral. A afinidade entre testemunho e ficção atravessa intensamente as escritas desse gênero e se expressa de modo particular, principalmente por meio da presença de um gestor, um terceiro que exerce um papel mediador do relato do sujeito testemunhal na elaboração estética do seu testemunho, elaboração essa que, segundo Moraña (1995), pode variar, aproximando-se mais da literatura, como no gênero *novela-testimonio* (romance-testemunho).

Em termos conceituais, o testemunho é a enunciação da vítima sobrevivente (*superstes*) ou testemunha ocular (*testis*) de crimes contra a humanidade, que busca narrar o horror guiada pelo compromisso com a verdade (Seligmann-Silva, 2003b; Penna, 2019). Nesse âmbito, o “real” deve ser compreendido segundo a noção freudiana de trauma (Seligmann-Silva, 2003b), isto é, como uma ferida aberta, um passado que não passa, e que a

testemunha sente a necessidade urgente de narrar, deparando-se, no entanto, com um caráter tão inverossímil quanto inenarrável do acontecimento (inverossímil, também, a quem ouve/lê as palavras de quem o testemunha). Portanto, a realidade traumática resiste à representação e, com isso, torna-se impossível uma tradução “fiel”, nos termos de uma perspectiva tradicional de tradução como (re)escrita transparente de uma verdade dada, de uma realidade anterior, de um sentido presente na cena (ou no texto) “original” da violência. Logo, não se traduz o trauma em sua totalidade, literalidade/factualidade, em uma linguagem supostamente transparente e linear, sem a possibilidade de ficcionalização, fragmentação ou transformação (Seligmann-Silva, 2003a; 2003b). Assim, a relação do testemunho com a realidade traumática é sempre tensionada pela aporia entre necessidade e impossibilidade de tradução (Seligmann-Silva, 2003b). A essa aporia responde a elaboração estética do trauma, da qual decorre o antagonismo que constitui o próprio testemunho: seu caráter de escrita que se desenvolve entre o real inverossímil ou intraduzível e o ficcional, convocado para narrar o indizível.

Ainda que o discurso testemunhal esteja ligado a catástrofes de grande escala, genocídios, denúncias de uso sistemático de violência pelo Estado contra populações minoritárias, isto é, a possíveis objetos de elaboração dos campos Jurídico e Histórico, essas áreas resistem em acolher o testemunho que se apresenta como inconsistente e impreciso, tampouco acolhem o relato ficcionalizado, ancorado na memória individual e cujo registro se configura pela “lógica” inconsciente do trauma, como nos lembra Penna (2019). Entretanto, o testemunho possui, de fato, afinidade com a Literatura, e encontra nela ferramentas para traduzir o “real” inverossímil (Seligmann-Silva, 2003b). Pois, diante dessa realidade, se torna imperativa uma “leitura estética do passado”, que se opõe “à ‘musealização’ do ocorrido”, vinculando-se “a uma modalidade de memória que quer manter o passado ativo *no presente*. Ao invés da tradicional representação, seu registro é do índice: ela quer *apresentar, expor* o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes” (Seligmann-Silva, 2003a, p. 57).

Para dar conta de sua contraparte, isto é, a obra de arte em cuja elaboração está imbricada traços do testemunho, o conceito de *teor testemunhal*, de autoria de Seligmann-Silva (2008), permite aos Estudos Literários uma avaliação da literatura nesses termos, uma empreitada especialmente propícia à análise de textos que têm eventos-limite como mote. Nas palavras de Sarmiento-Pantoja (2021, p. 115),

[Seligmann-Silva] defende que para além da existência de uma literatura de testemunho, pensada e expressa sob a alínea do *teor de verdade*, podemos encontrar também o que ele chama de *teor testemunhal*, quando a literatura se utiliza de códigos inerentes às formas testemunhais para narrar experiências traumáticas, que desse modo se revestem de um *teor de verdade*.

Em obras literárias, esse teor pode “revelar-se”, ainda que em segredo, nas escolhas estéticas que permeiam o modo como a violência é apresentada na obra. A propósito de narrativas, tais escolhas indicam a posição do narrador diante das agruras vivenciadas pelas personagens, visto que, como ressalta Ginzburg (2017), é sob sua perspectiva que temos acesso aos acontecimentos em torno dos quais a trama se constrói. Desse modo, enfatizando a inevitável articulação entre estética e ética, no que concerne à escrita da violência, o autor sinaliza para a necessidade de perscrutar indícios de empatia em relação à vítima, sobretudo na construção complexa da voz narrativa que oscila entre “posições discursivas”, não se limitando à narração objetiva ou “realista”, distanciada do mundo violento que relata. Para tanto, é preciso analisar a seleção lexical e a organização do discurso narrativo, identificando se ela afeta a ordem da apresentação dos fatos ou se se desdobra sem ser perturbada pela cena narrada.

No romance de Caro de Robertis, a empatia na posição discursiva de apresentação dos “fatos” faz com que o narrador se aproxime da posição da testemunha enquanto *testis*. Sendo o testemunho avesso à mera imitação “transparente” de uma realidade supostamente resgatável no discurso, a percepção de um narrador empático também se afasta da narrativa que se quer retrato indiferente de uma realidade. É o movimento que observamos, por exemplo, na narração de torturas impostas a uma das personagens centrais: Romina, uma jovem universitária engajada politicamente, que chegou a frequentar reuniões do partido comunista e que, assim como seu irmão, é presa pela polícia política e submetida a torturas, (espancamento, choques elétricos e violência sexual). Na narração dessas injúrias, a construção textual desdobra-se no fluxo de consciência não linear e fragmentada da vítima, imersa num movimento de rememoração do trauma. Por sua vez, o narrador desliza da terceira para a primeira pessoa, fazendo o espaço da voz narrativa acolher o relato de uma testemunha sobrevivente construído/traduzido na voz ficcionalizada da vítima:

Two men on the sidewalk, flanking her suddenly, a waiting car, a push. Hood over her head [...]. No beating until they arrived in the cell [...]. Second day, the machine. Electric. [...]. Have nothing, have no names. Sorry. Sorry, sorry [...]. At night, the rape returns and the same one is back [...] he is not alone this time [...]. What is this. What is this. And then dragged out, no explanation, pushed into a car and pushed back out of it somewhere on the edge of town. Alone. Alive. Luck. Luck. Sky<sup>3</sup> (Robertis, 2019a, p. 26-27).

Romina é presa, torturada e estuprada. Tais acontecimentos são apresentados em frases truncadas que apresentam fragmentos da memória do acontecimento e, como se tudo tivesse se passado rapidamente, quase que na velocidade da rememoração fragmentada, sua libertação é sentida como sorte e, ao mesmo tempo, culpa pela sobrevivência e por julgar não ter experimentado as torturas por um tempo mais longo, assim como haviam suportado outros prisioneiros, incluindo seu irmão.

Observa-se, então, que a posição da voz narrativa não se limita ao espaço distanciado de uma narração “transparente”. Essa perspectiva aproximada à sobrevivente, na rememoração do trauma, corresponde também ao sintoma, sublinhado por Seligmann-Silva (2003b), da impossibilidade de uma tradução plena e transparente dos acontecimentos que deflagram a realidade traumática, insubordinável à “imparcialidade” fria de um relato “neutro”. Se, em *Cantoras*, a voz narrativa não adota um enquadramento distanciado da opressão, da tortura e dos traumas disseminados pela ditadura militar, é porque ela se constrói na dimensão do *testis* – a testemunha que presencia ou escuta o sofrimento alheio e que, sobretudo, não está imune aos efeitos da violência, seja ela presenciada diretamente ou acolhida por meio do relato do outro. É nessa posição, entre os relatos/testemunhos de sobreviventes e a elaboração do seu próprio testemunho (diluído no teor testemunhal da sua narrativa ficcional), que Robertis se inscreve.

Todavia, na esteira de uma reflexão derridiana em torno do testemunho, Penna (2019) nos lembra que “o testemunho é por definição algo que só ocorre uma vez” (Penna, 2019, p.

---

<sup>3</sup> Trecho na tradução: “Dois homens na calçada, de repente, um de cada lado, um carro à espera, um empurrão. Capuz na cabeça dela [...]. Não bateram nela até chegarem na cela [...]. Segundo dia, a máquina. Elétrica. Não. Sabia que seria isso. Sabia [...]. À noite, o estupro voltou e voltou pelo mesmo [...] desta vez é pior, ele não está sozinho [...]. O que é isso? O que é isso? E então ela é arrastada para fora, sem explicação, enfiada num carro e empurrada para fora novamente em algum lugar nos arredores da cidade. Sozinha. Viva. Sorte. Sorte. Céu” (Robertis, 2024, p. 44-45).

129), “que solicita sempre a presença da viva voz em primeira pessoa” (Penna, 2019, p. 130), excluindo-se, inicialmente, desse acontecimento discursivo, a técnica, a escrita enquanto técnica e, por conseguinte, sua reprodutibilidade, a repetição inscrita em sua estrutura. Como consequência, a dimensão do *testis* se torna problemática. Reside, nesse aspecto, a contradição desse discurso, pois ele surge “[...] desde o início, essencialmente ‘corrompido’, ‘assombrado’ de dentro – já que, seguindo a lógica do suplemento, isso que parece accidental ou exterior ao dispositivo faz parte de seu funcionamento próprio” (Penna, 2019, p. 130-131). Dito de outro modo, a verdade do testemunho só pode ser atestada se, em sua estrutura, houver a possibilidade de repetição, se o que se testemunha pode ser testemunhado em outro momento, por outros sujeitos, que, na “mesma” posição da testemunha, poderiam atestar o “mesmo” trauma, a “mesma” catástrofe, a “mesma” violência (Derrida, 2015).

Diante da aporia entre singularidade e reprodutibilidade, uma série de relatos, narrativas e escritas reinscrevem o trauma de modo singular em cada repetição, em cada reapropriação do passado. Logo, o teor testemunhal em *Cantoras* – que, em si, repete de modo transformado e ficcionalizado as histórias de sobreviventes da repressão hétero-militar – se reproduz de outro modo na tradução. É sobre essa reapropriação em diferimento que nos debruçaremos agora.

### 3. Tradução e testemunho em *Cantoras*

Como afirmamos acima, o testemunho, enquanto discurso e escrita, pressupõe a repetição do evento presenciado em outro espaço, para além da dimensão privada do segredo, da realidade traumática secreta, reservada àquele que a testemunha e que, desse modo, é o único a poder partilhá-la (Penna, 2019). A repetição está no ato necessário de compartilhar esse segredo em um relato reproduzível. Trata-se, também, de uma tradução – as palavras da testemunha traduzem o acontecimento traumático à medida que o repetem. A testemunha repete/traduz rastros fincados na memória que são, em si, traços que iteram uma outra realidade – o acontecimento, a violência sofrida ou testemunhada. Nessas repetições/traduições, há deslocamento do sujeito em relação à cena presenciada. Logo, o testemunho é, ao mesmo tempo e paradoxalmente, singular e repetível, único (intraduzível) e traduzível. Uma vez que a tradução é justamente essa substituição das palavras da testemunha,

o primeiro lado da aporia testemunhal, o da unicidade, é colocado em xeque, pois a tradução não meramente “espelha” um “original” em outra língua, mantendo seus significados intactos.

A noção de tradução mobilizada nesta reflexão está alinhada à perspectiva desconstrutivista dessa tarefa, que a compreende como reescrita que constrói sentidos, a partir da inevitável interferência de um sujeito leitor e tradutor, apresentando, assim, “dados novos, significados inéditos, pressupostos impensados e subentendidos inimagináveis que compõem a ‘mesma’ obra em língua diferente” (Ferreira; Silva, 2017, p. 185). Tal concepção reconhece a inviabilidade de se dizer o “mesmo” que um “original”, pois, como ressaltam Ferreira e Silva (2017, p. 185), “os sentidos do texto não estão dados, prontos e determinados de uma vez (e o próprio esforço em compreender o texto é uma prova disso)”. Por meio do trabalho do tradutor, a significação é (re)construída entre texto de partida e tradução, nesse espaçamento entre o já dito e o sentido porvir, que o tradutor não controla plenamente, pois esse sentido se refaz a cada repetição singular e diferida, em cada (re)leitura.

Na esteira dessa concepção, Lima e Siscar (2000) reforçam que, ao se reconhecer a impossibilidade de um significado único e verdadeiro, abala-se a hierarquia em que a tradução ocupa um lugar inferior ao do texto “original”. Nessa direção, para pensar a tarefa tradutória, os autores abordam a noção paradoxal de *pharmakon* (remédio/veneno), palavra intraduzível que leva a traduzibilidade ao seu limite – visto que não há a possibilidade de escolha tradutória, entre os significantes “remédio” e “veneno”, sem supressão de um dos significados, logo, sem a possibilidade de transformação, assim como ocorre no trabalho do/a tradutor/a, de um modo geral. De forma correlata, argumenta-se que o caráter aporético da tradução a inscreve enquanto remédio/veneno, mediante dois fatores. O primeiro fator corresponde à necessidade da tradução decorrente da demanda do “original” de que ele continue a “viver” – num dos sentidos benjaminianos de sobrevivência da obra – *fortleben* – ou vida “prolongada” (Derrida, 2001) – em outra língua/cultura. Para tanto, o texto traduzido precisa ser legível, ou seja, reescrito na língua de chegada em conformidade com as possibilidades lexicais, sintáticas e semânticas que essa língua oferece. O segundo fator diz respeito à impossibilidade da tradução como cópia, uma vez que não é possível promover a sobrevivência do “original” sem o modificar. Desse modo, “só podemos esperar que a tradução seja a modificação dentro da repetição do original, a procura de sua sobrevivência” (Lima;

Siscar, 2000, p. 107).

A tradução é, então, permeada por uma aporia ou *double bind*: a impossibilidade de repetir o mesmo, pois o texto de partida já está em maturação (Benjamin, 2008), e a necessidade da tradução, demandada enquanto aquilo que “eleva” (*relève*) o “original” e promove sua sobrevida (Derrida, 2001). Em *O que é uma tradução “relevante”?*, Derrida (2001) propõe o título em referência ao verbo em francês “*relever*” com o qual ele traduz do alemão de Hegel as palavras *Aufheben*, *Aufhebung* – que significam “suprimir” e “elevar”. Para “elevar” o texto “original” em relação à língua de partida (podendo ele existir fora dessa língua), é preciso, de certo modo, “suprimi-lo”, ou seja, rasurá-lo tornando-o, em alguma medida, não o mesmo, mas um outro texto. Comentando a escolha por “*relever*”, Derrida afirma: “Isso permitiria conservar, conjugando-os numa só palavra, o duplo motivo da elevação e da substituição que conserva o que é negado ou destruído, guardando aquilo que ela faz desaparecer” (Derrida, 2001, p. 39). Uma tradução relevante seria, portanto, aquela que suplementa, que eleva ao passo que substitui, rasura e transforma o texto, “conservando-o”, assim como faz o “monumento” que preserva uma memória enlutada, que “preserva” aquilo mesmo que substitui. Pois um monumento do luto, como aqueles que rememoram catástrofes, são edificados no lugar de uma ausência (ou de várias ausências como nos monumentos que rememoram genocídios), conservando a memória enlutada daquilo que ele “substitui”, suplementando a falta.

Nesse sentido, a escrita tradutória Natália Borges Polesso suplementa a falta do texto de partida que, antes de ser traduzido, era inexistente na língua de chegada. Uma vez que esse texto hospeda o teor testemunhal, cumprindo o papel de dar voz àqueles testemunhos silenciados da opressão de gênero e da violência de Estado na ditadura uruguaia, ele também suplementa uma “falta”. Por sua vez, sua tradução também responde a essa demanda, conferindo ao texto “original” pervivência em língua portuguesa, na sociedade e cultura-alvo brasileira que sofreu um período de semelhante repressão durante o período ditatorial. Porém, tais processos de “suplementação” e “elevação” resultam na inevitável modificação da obra e, por conseguinte, do seu teor testemunhal.

Essa modificação do original é observada logo no título do romance. Nele, manifesta-se uma questão tradutória que, ao mesmo tempo, diz respeito ao testemunho de um segredo

encriptado na palavra em língua estrangeira. Como lembra Robertis (2019b), em entrevista ao *National Public Radio* (NRP), o título da narrativa é uma palavra da língua espanhola, um sinônimo de *cantante* que caiu em desuso. Seu significado mais usual seria “mulher que canta por profissão” ou “que canta muito”. Porém, no contexto da ditadura cívico-militar uruguaia, “cantora” era um código, usado por dissidentes da lógica dominadora heteronormativa, para designar uma mulher lésbica ou bissexual. Durante o período em que não se podia falar abertamente a respeito de suas vivências, suas identidades sexuais e de gênero, tal palavra serviu de refúgio para essas mulheres, permitindo guardar seu segredo.

Ao comentar o que motivou a escolha desse título, Robertis (2019b) elenca as camadas de sentido por ele ensejadas. Em suas palavras, “há um eufemismo aí, [...] talvez uma camada sexual” e, também, a possibilidade de nomear “uma mulher que não tem medo de fazer sons e ondulações no mundo e de reivindicar a sua vida ou voz nos seus próprios termos” (Robertis, 2019b, n.p., tradução nossa<sup>4</sup>). Além disso, ele aponta para a impossibilidade de reter o sentido da junção das palavras “cantora” (*singer*) e “mulher” (*woman*) em um único significante numa tradução para a língua inglesa. Esse processo de escolha lexical parece refletir a busca de Robertis por uma palavra que atendesse a uma dupla exigência: traduzir a identidade sexual e de gênero das mulheres representadas na obra (que não eram meramente qualquer mulher, logo *women* não daria conta de comportar a *diferença*) sob aquelas condições de repressão, testemunhando a resistência e a tentativa de sobrevivência daquelas mulheres. Nessa medida, *cantoras* também é uma palavra intraduzível uma vez que é um código, carrega um segredo e a condição de determinados sujeitos em uma conjuntura de opressão. O uso do código como estratégia de sobrevivência por grupos e indivíduos LGBTQIAPN+ é comum, a exemplo do Pajubá, que durante a ditadura cívico-militar brasileira, foi uma ferramenta de resistência e proteção empunhada por travestis, bixas e mulheres trans. Desse modo, os códigos prestam testemunho de uma repressão e do sofrimento de sujeitos buscando se manter seguros numa situação adversa que os atinge enquanto comunidade.

Assim como o testemunho, o título do romance é singular e intraduzível, marcando a singularidade do seu teor testemunhal, a ser transformado na tradução para o português –

<sup>4</sup> Trecho original: “And so there's a euphemism there, and there's maybe a sexual layer [...] a woman who is going to lean into her voice, a woman who sings, a woman who's not afraid to make sounds and ripples in the world and kind of claim her life or voice on her own terms” (Robertis, 2019b, n.p.).

língua em que “cantoras” deixa de ser uma palavra estrangeira e, por conseguinte, o segredo do seu significado torna-se velado na língua da tradução.

Para além da diferença entre línguas marcada no texto original – na capa do romance e na circulação do significante “estrangeiro” no corpo do texto –, a tradução para língua portuguesa também modifica a representação do trauma – que toma a forma de um campo semântico em torno da ruína, da ferida, da queda, do mergulho (não por acaso o mar vai ter uma relevância na trama que, em parte significativa, se passa na costa). Observemos, a título de exemplo, as transformações na escrita tradutória de Polesso em torno das reminiscências traumáticas de Romina, durante os dias na praia de Cabo Polonio, quando é tomada pelo medo de estar grávida em decorrência dos estupros sofridos na prisão. O mar passa a ser o interlocutor e testemunha desse momento de desespero, ao mesmo tempo em que representa a possibilidade de libertação na interrupção da vida:

E se isso nunca saísse dela, esse aperto contra os três, os Apenas Três, o fedor deles nas suas narinas, a lembrança deles como uma cicatriz na sua pele? **Ela não podia se precipitar**. Ainda não sabia o quanto tinham feito. O que estava morto ou vivo dentro dela. Se eles fizeram isso, se deram início a uma vida – mas não. Oceano, não. Está ouvindo? Você não pode, eu não posso, então, por favor. **Ela afundou mais**, até o pescoço. Está ouvindo? Mais fundo. **Seu rosto debaixo d’água**, as lágrimas misturadas às ondas. Sal ao sal. Dor ao oceano. Me leva. Me salva. Me abraça, água. E a água assim o fez<sup>5</sup> (Robertis, 2024, p. 50, grifos nossos).

Nessa passagem, a personagem está envolta nos sentimentos de asco, horror e medo, consequências da experiência do trauma, de cuja memória ela não consegue despojar-se. Não por acaso, essa memória nos é apresentada pela comparação à marca indelével da “cicatriz”. Romina vai até o limite nessa situação em que há a possibilidade de suicídio, que, no entanto, não se concretiza. No texto de partida, para o que lemos em “*she could not think too far ahead*” (Robertis, 2019a, p. 30), Polesso traduziu por “ela não podia se precipitar”. Notemos que o verbo usado para traduzir “*think too far ahead*” (pensar muito à frente ou antecipar demasiadamente uma condição futura) mobiliza, também, sentidos referentes à queda,

<sup>5</sup> Trecho original: “*What if it never left her, this clench against the Three the Only Three, their stink in her nostrils, their memory scarred into her skin? She could not think too far ahead. She still didn’t know how much they’d done. What was dead inside her or was living. If they’d done it, if they’d started life – but no. Ocean, no. Are you listening. You can’t I can’t so please. She sank deeper, down to her neck, are you listening. Deeper. Face underwater and the tears mix into the waves. Salt to salt. Pain to ocean. Take me. Save me. Hold me, water. And the water did*” (Robertis, 2019a, p. 30).

precipitação, ruína, ao movimento descendente de um corpo que se despenha, se precipita e que, no caso de Romina, se afunda nas águas do oceano. Logo, o que entrevemos nessa reescrita é um elo entre “se precipitar” e a imersão do próprio corpo no mar, aludindo à descida, à queda movida (mas interrompida) por um impulso suicida. Desse modo, a (re)escrita de Polesso “relewa” a aflição, rasurando e elevando isso mesmo que transforma (Derrida, 2001), ao realçar a condição do sujeito em profunda angústia.

Outro momento em que a escolha lexical da tradutora “eleva” um certo aspecto da escrita do trauma e, por conseguinte, do rastro de um testemunho na ficção, decorre de um teor factual ficcionalizado no trauma geracional que constitui a subjetividade de Romina. Sendo de origem judaica, sua família é sobrevivente de catástrofes mobilizadas pelo antissemitismo no Leste Europeu:

*Her life was not solely her own: it belonged to her parents, who'd given her everything, and in fact it had begun before she was born, when her parents had fled the Ukraine, or else before that when her grandparents had fled pogroms in Russia. Romina's grandmother had been the sole survivor of a family of six when, one Easter Sunday, a Cristian mob had celebrated the resurrection of their Savior by terrorizing the Jewish Quarter.*<sup>6</sup> (Robertis, 2019a, p. 84, grifo nosso).

O teor factual se faz presente aqui por meio da referência a eventos reais, tanto no que diz respeito à violência sistemática motivada pelo antissemitismo no início do século XX quanto à imigração de colonos judeus que buscaram segurança na Argentina, no Uruguai e no Brasil (Gutfreind, 2010). Na passagem acima, o trecho “*when her grandparents had fled pogroms in Russia*” (Robertis, 2019a, p. 84, grifo nosso) foi traduzido como “quando seus avós fugiram dos **massacres** na Rússia” (Robertis, 2024, p. 122, grifo nosso). Através dessa escolha, o texto de partida é transformado, uma vez que “*pogrom*”<sup>7</sup>, de origem russa, não é uma palavra comumente usada em língua inglesa. Portanto, sua presença no texto produz um

<sup>6</sup> Trecho na tradução: “Sua vida não era só sua: pertencia aos pais, que lhe deram tudo, o que, na verdade, tinha começado antes dela nascer, quando seus pais fugiram da Ucrânia, ou ainda antes disso, quando seus avós fugiram dos massacres na Rússia. A avó de Romina fora a única sobrevivente de uma família de seis pessoas, quando, num domingo de Páscoa, uma multidão cristã celebrou a ressurreição do seu Salvador aterrorizando o bairro judeu.” (Robertis, 2024, p. 122).

<sup>7</sup> “*Pogroms*” (em russo “destruição”): Eram massacres organizados para o aniquilamento de qualquer grupo ou classe, especialmente com a conivência do governo russo contra os judeus. O termo foi usado pela primeira vez fora da Rússia ao tempo dos levantes antijudaicos organizados pelas Centúrias Negras na Rússia no ano de 1905, mas é frequentemente aplicado às insurreições russas anteriores, a partir de 1881 (Roth, 1966 *apud* Gutfreind, 2010, p. 89).

efeito de estranhamento, ao passo que “massacre” é uma palavra usual e menos específica. Assim, a tradutora recorre a uma tradução intralingual<sup>8</sup> de *pogrom*, interpretando seu sentido no significante “massacre”, o mesmo que figura como tradução interlingual da palavra russa. Essa escolha atenua o estranhamento e a necessidade de o leitor recorrer a uma tradução, ao passo que dá lugar a possíveis associações com outras catástrofes sob o mesmo significante (massacre). Nessa rasura do texto original, Polessa traduz, tornando legível e menos encriptado, o peso traumático inscrito em “*pogrom*”.

Em determinado momento da narrativa, Romina inicia um relacionamento com Malena, que representa, de certo modo, uma personagem antagonista, no que concerne à dimensão testemunhal na construção da personagem vítima da prisão política, pois, se o testemunho de Romina é revelado no decorrer da trama, o de Malena é silenciado, guardado em segredo até alcançarmos os capítulos finais, em que se reconstrói o caminho para abertura democrática. Ainda que o contexto entre as cinco personagens centrais do livro seja de partilha e acolhimento, Malena revela pouco de suas experiências anteriores à viagem a Cabo Polônio, respondendo com silêncio e esquivas aos questionamentos em torno do seu passado. Grande parte de sua história fica encoberta enquanto segredo até o capítulo “Águas que rompem”, que encerra a segunda parte do livro, período que abarca de 1980 a 1987. Nele, a narração passa a oscilar entre a rememoração do passado – em torno de eventos da sua adolescência que traçaram uma linha divisória na sua vida – e o tempo presente:

Malena não conseguia parar de pensar nela mesma aos catorze anos – em como estava partida em duas, no que a partiu, a completude antes daquilo – tão ferozmente que parecia que o tempo tinha colapsado e a jogado nos seus escombros [...]. Alguns cortes nunca cicatrizam bem, e o melhor que se pode fazer é tapá-lo com outras coisas – barulho, os dias, o amor como uma pele falsa – e direcionar a sua atenção para todo e qualquer lugar que não seja o da dor<sup>9</sup> (Robertis, 2024, p. 357).

<sup>8</sup> Jakobson (1959 *apud* Bassnett, 2002) caracteriza as noções de tradução intralingual como uma interpretação de signos verbais por outros signos da mesma língua e de tradução interlingual, enquanto interpretação de signos verbais por meio de outra língua.

<sup>9</sup> Trecho original: “*Malena couldn't stop thinking of herself at fourteen – how she split in two, what split her, the wholeness before that – so ferociously that it seemed as if time itself had collapsed and dropped her into its rubble [...]. Some cuts never seal right, and the best you can do is layer things over them – noise, days, love like a false skin – and turn your attention anywhere and everywhere else*” (Robertis, 2019a, p. 261).

Observa-se que Robertis utiliza termos comumente empregados na representação da violência e do trauma, como *cut*, *collapsed* e *rubble*, cujos sentidos se repetem na tradução – *corte*, *colapsado* e *escombros*. A tradução, no entanto, não se limita à repetição de uma determinada representação da ferida, mas também intensifica os seus contornos no corpo do texto, como observamos na reparação da imagem da cicatriz onde ela não se faz presente no original: “Alguns cortes nunca cicatrizam bem” traduz “*Some cuts never seal right*”.

A narração faz referência a uma marca que entrecorta o interior de Malena. Além da metáfora da ferida, nos trechos referentes ao seu trauma (re)velado, avultam imagens do desabamento, da catástrofe, da ruína e dos destroços. A partir de tais escolhas lexicais, o texto fala de uma perda imensurável, cujo objeto não   passível de identificação, pondo em relevo rastros da configuração melancólica do sofrimento que atravessa a personagem. Como afirma Peres (2011), a noção freudiana de melancolia a demarca por uma perda que não pode ser superada, nem acessada em sua totalidade pela consciência, portanto, esse “eu” ferido se encontra submerso em um estado onde “o limite entre passado e futuro torna-se indistinto pela presenç a constante de uma falta, sinalizando a particular relação da melancolia com o tempo, tempo que faz pacto com a morte [...]. Suspiraç o pelo que foi sem nunca ter sido: a inexistente completude” (Peres, 2011, p.101).

Os eventos que vão culminar no estado melancólico da personagem, em um tempo presente que “faz pacto com a morte”, são desencadeados no ambiente familiar, quando seu envolvimento sexual com outra garota   descoberto por sua mãe, que responde com profunda repulsa e hostilidade. A partir disso, o ambiente familiar de classe média e católico torna-se embebido em homofobia, desencadeando consequências devastadoras, entre as quais mencionamos a internação de Malena em uma clínica em Buenos Aires, onde é abandonada aos cuidados do Dr. Carl Vaenert, para ser “curada” de sua sexualidade “desviante”. Nesse instante da narrativa, Robertis se utiliza da ficção para adereçar um evento real que envolve um personagem histórico, pois Vaenert foi um médico nazista dinamarquês que atuou no campo de concentração de *Buschenwald*, conduzindo experimentos em prisioneiros com o objetivo de erradicar a homossexualidade através de um tratamento hormonal (Kondziella; Hansen; Zeidman, 2013). Após o fim da guerra, o nazista fugiu para Buenos Aires, onde se “exilou”, sem ser julgado, com a anuência dos governos da Inglaterra e Dinamarca. Na

Argentina, passou a atuar como médico pelo Ministério da Saúde e permaneceu até sua morte, em 1965. Na seção de agradecimentos do seu livro, Robertis menciona o trabalho do ativista australiano Peter Tatchell, cujos esforços foram fundamentais para expor seus crimes e eventos silenciados historicamente.

Portanto, é sobre essa crueldade perpetrada pelo nazifascismo, contra homossexuais (cujo testemunho não goza do mesmo espaço de escuta assegurado ao testemunho da violência contra outras vítimas), que Caro de Robertis constrói a narrativa que trama o passado de Malena, origem da sua melancolia diante da dificuldade de verbalizar o trauma, de enlutá-lo e, por conseguinte, pavimentar o caminho para a (ilusória) “superação”. Importante notar que o silêncio de Malena sobre seu passado tem relação com a singularidade da sua experiência, com o fato de não encontrar, nas outras histórias partilhadas, agruras similares às suas: quatro meses aprisionada na clínica sob efeito de remédios, sofrendo sessões de choques elétricos e, durante as noites, estupros “corretivos” pelo médico mais jovem, o filho do nazista Carl Vaenert, também chamado Dr. Vaenert. Os efeitos dessa violência são um estado de desorientação profunda, perda da noção de tempo, amnésia, contrações involuntárias no corpo que se prolongam por dias após os choques.

Malena tem o vínculo com a família abruptamente cortado e após passar pela clínica de Vaenert, passa ainda por uma sequência de fugas (da clínica, do convento, da família), até que se camufla e se estabiliza, temporariamente. No entanto, apesar de seu esforço, para se livrar do seu passado, ela não consegue superá-lo. A narração do trauma, então, se mostra impossível e insuportável. Seu testemunho é apresentado em fragmentos, por assim dizer, uma vez que ela relata o vivenciado em partes breves, de forma incompleta (mantendo seu relato, ainda, secreto), em dois momentos diferentes: “à luz do fogo”, para as demais “cantoras”, e em um segundo momento para Romina, sua companheira. No entanto, no que diz respeito à grande parte dos acontecimentos e da violência sofrida, ela não consegue traduzir em linguagem as torturas na clínica. Esses elementos que permanecem suprimidos são lidos pelas outras, que a ouvem, como “*undertows*” (Robertis, 2019a, p. 172) ou “*contracorrentes*” (Robertis, 2024, p. 240). Nesse gesto tradutório, Polesso, mais uma vez, repete e transforma o sentido mais amplo de *undertow* – que caracteriza o fluxo de água para longe da costa e que permanece por baixo das ondas – para uma contracorrente (*riptide*, em

inglês), ou seja, uma corrente de retorno cujo fluxo intenso e perigoso pode arrastar um corpo em direção à profundidade do oceano. A escolha tradutória, portanto, traz uma marca mais densa, que anuncia, de modo mais categórico, o distanciamento de Malena, sobretudo após a abertura política, em que partilhar seu sofrimento se torna tarefa ainda mais penosa e impossível, diante do clima de celebração. A tensão e a angústia, antes compartilhadas, passam a ser experienciadas apenas por Malena, que já não encontra escuta ou acolhimento para as feridas portadas em silêncio e, assim, tornadas insuportáveis<sup>10</sup>. À medida em que o trauma escavado (dragado) vem à tona, ela ruma o passado idealizado, o estado de completude anterior à perda, ao passo em que revisita as lembranças das violências que sofreu. Tomada pelo vazio de sua existência “partida”, seu estado melancólico se alarga e a impele a pôr termo à própria vida, em uma última viagem a Cabo Polonio, onde salta e submerge nas águas do mar.

### Considerações finais

Por meio da reflexão que aqui propomos, foi possível observar a narrativa ficcional de Caro de Robertis e sua tradução para o português urdidas à memória da repressão cisheteronormativa da ditadura, uma vez que essas escritas promovem a representação de uma ferida silenciada, traduzindo e, assim, permitindo a escuta das vozes de testemunhas sobreviventes. Nesse sentido, podemos afirmar que esses textos integram um movimento que faz da literatura um espaço em que o passado vem à tona como trauma (Cury, 2015).

De modo geral, a análise apontou que o teor testemunhal presente em *Cantoras* sobrevive transformado em sua tradução para a língua portuguesa, o que reforça a aporia que Derrida (2015), atribui ao testemunho – da singularidade e da inevitável repetição, que não

---

<sup>10</sup> Sobre seu isolamento, o trecho que segue é emblemático: *Everyone else had been lifted by democracy, allowed somehow to expand the edges of their lives [...]. It had surprised her, at first, that the more the dictatorship faded into the distance, the more bleak she felt inside, when the rest of Uruguay seemed to be swimming in the opposite direction. As if she were **dragged** by currents only she could feel. When the battle had been everywhere, the bleakness around them all, she'd at least been able to connect with others in the stream*<sup>10</sup> (Robertis, 2019a, p. 266, grifo nosso). Ao traduzir a palavra *dragged*, Polesso não opta pelo significante *arrastar*, mas seleciona um sinônimo cujo significado é mais específico e que possui uma etimologia semelhante ao termo em inglês: “Como se estivesse sendo dragada por correntezas que apenas ela sentia” (Robertis, 2024, p. 365). *Dragar* é retirar sedimentos do fundo de um corpo hídrico por meio de um processo de arrasto. Além disso, a palavra *dragar* também está associada a *rocegar*, buscar por algo perdido embaixo d'água, no fundo, em meio aos detritos. Nesse sentido, o trauma é *escavado* e emerge. A reabertura política que significa expandir as bordas da própria vida para os outros, produz um estranhamento em Malena, sua ferida jorra.

significa uma mera reprodução do mesmo, do evento singular, mas sua reinscrição enquanto outro, outra escrita, outros rastros do testemunho da repressão cívico-militar, em outra língua. Nesse sentido, assim como a literatura contemporânea, que executa o trabalho de luto e de memória (Ginzburg, 2001) da experiência traumática desse período doloroso, no Cone Sul da América Latina, a tradução também testemunha.

A narrativa e sua tradução confirmam a possibilidade de pensar a obra literária a partir de uma dimensão testemunhal, ainda que o autor e a tradutora não estivessem presentes no momento dos acontecimentos relatados. São, portanto, capazes de traduzir “algo não visto, mas sentido e imaginado” (Seligmann-Silva, 2003b, p. 380), contribuindo, significativamente, por meio de uma forma literária, para a denúncia da violência heteronormativa de Estado.

### Referências

AFONSO-ROCHA, Ricardo; MITIDIÉRI, André. Bichas inauguram a utopia: resistência homoerótica na literatura lampiônica. **Raído**, [s. l.], v. 13, n. 32, p. 47–72, 2019. DOI: 10.30612/raido.v13i32.9498. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/Raido/article/view/9498>. Acesso em: 1 jul. 2025.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Suzana Kampff Lages. In: CASTELLO-BRANCO, Lucia (org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale; UFMG, 2008. p. 66-81.

BASSNETT, Susan. **Translation studies**. 3. Ed. London: Routledge, 2002.

CAÊ, Gioni. **Manual para o uso da Linguagem neutra em Língua Portuguesa**. [Foz do Iguaçu]: Frente Trans Unileira, 2020. Disponível em: <https://portal.unila.edu.br/informes/manual-de-linguagem-neutra/Manualdelinguagemneutraport.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2024.

CRÉPON, Marc. Traduire, témoigner, survivre. **Rue Descartes**, [Paris], n. 52, p. 27-37, maio, 2006. DOI: <https://doi.org/10.3917/rdes.052.0027>. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2006-2-page-27.htm>. Acesso em: 1 jul. 2025.

CURY, Maria Zilda F. Literatura: promessa de hospitalidade. In: EYBEN, Piero; RODRIGUES, Fabricia W. (org.). **Cada vez o impossível**: Derrida. Vinhedo: Horizonte, 2015. p. 213-226.

DERRIDA, Jacques; SANTOS, Olívia N. O que é uma tradução “relevante”? **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 44, n. 1, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4277>. Acesso em: 3 nov. 2024.

DERRIDA, Jacques. **Demorar**: Maurice Blanchot. Tradução de Flávia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.

FERREIRA, Élida; SILVA, Fábio. Desconstruindo a linguagem da/na tradição: um novo olhar para a tradução. **Litterata**, Ilhéus, v. 7, n. 2, p. 176-188, 27 fev. 2018. DOI: <https://doi.org/10.36113/litterata.v7i2.1822>. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/litterata/article/view/1822>. Acesso em: 11 set. 2024.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. **Diálogos latinoamericanos**, Aarhus, n. 3, p. 131-146, 2001. Disponível em: <https://texsituras.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/03/escritas-da-tortura-jaime-ginzburg.pdf>. Acesso em: 11 set. 2024.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, SP: Autores Associados, 2017. *E-book*.

GUTFREIND, Ieda. Imigração judaica no Rio Grande do Sul: *Pogroms* na terra gaúcha?. **Web Mosaica**. Porto Alegre, v. 2, n. 1, jan.-jun. 2010. p. 84-91. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/webmosaica/article/view/15547/9303>. Acesso em: 1 jul. 2025.

KONDZIELLA, Daniel; HANSEN, Klaus; ZEIDMAN, Lawrence. Scandinavian Neuroscience during the Nazi Era. **Canadian Journal of Neurological Sciences / Journal Canadien des Sciences Neurologiques**, [s.l.], v. 40, n. 4, p. 493-503, jul. 2013. DOI: 10.1017/S0317167100014578. Disponível em: [https://www.cambridge.org/core/journals/canadian-journal-of-neurological-sciences/article/scandinavian-neuroscience-during-the-nazi-era/ACBC220A8078D949E217E066C4A45A82?utm\\_campaign=shareaholic&utm\\_medium=copy\\_link&utm\\_source=bookmark](https://www.cambridge.org/core/journals/canadian-journal-of-neurological-sciences/article/scandinavian-neuroscience-during-the-nazi-era/ACBC220A8078D949E217E066C4A45A82?utm_campaign=shareaholic&utm_medium=copy_link&utm_source=bookmark). Acesso em: 16 jun. 2025.

LIMA, Érica; SISCAR, Marcos. O decálogo da desconstrução: tradução e desconstrução na obra de Jacques Derrida. **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 44, n. 1, 2000. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4282>. Acesso em: 28 out. 2024.

MARTINEZ, Virginia. **Tiempos de dictadura**. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2005.

MORAÑA, Mabel. Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispano-americana en el siglo XX. In: PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina**: palavra, literatura e cultura. São Paulo; Campinas: Memorial; Editora da UNICAMP, 1995. v. 3. p. 479-515.

PENNA, João C. Dizer a verdade. **Revista latinoamericana del Colegio Internacional de Filosofía**, [s. l.], n. especial, p. 121-136, 2019. Disponível em: <https://www.revistalatinamericana-ciph.org/wp-content/uploads/2020/01/08-Joa%CC%83o-Camillo-Penna.pdf>. Acesso em: 11 set. 2024.

PERES, Urania. Uma ferida a sangrar-lhe a alma. *In*: FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 100-137.

QUINALHA, Renan. **Contra a moral e os bons costumes**: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988). 2017. Tese (Doutorado em Relações Internacionais) – Instituto de Relações Internacionais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

ROBERTIS, Caro de. **Cantoras**. New York: Vintage Books, 2019a.

ROBERTIS, Caro de. Carolina de Robertis on “Cantoras”. [Entrevista concedida a] Lulu Garcia-Navarro. **National Public Radio (NPR)**, [S. l.], [n.p.], 15 set. 2019b. Disponível em: <https://www.npr.org/transcripts/760936470>. Acesso em: 25 nov. 2024.

ROBERTIS, Caro de. **Cantoras**. Tradução de Natália Borges Polesso. Porto Alegre: Dublinense, 2024.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. N. Entre frestas: considerações sobre o teor ficcional, o teor de verdade e o teor testemunhal. **Revista Moara**, [s.l.], v. 2, n. 56, p. 112-139, jan-jul 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/10479/7276>. Acesso em: 11 set. 2024.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Zeugnis” e “Testimonio”: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, Brasil, n. 6, p. 67–83, 2002. DOI: 10.11606/1982-8837.pg.2002.64399. Disponível em: <https://revistas.usp.br/pg/article/view/64399>. Acesso em: 26 jun. 2025.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do trauma. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003a.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003b.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, [s. l.], v. 20, n. 1, p. 65–82, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-56652008000100005>. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/?format=pdf>. Acesso em: 11 set. 2024.

SEMPOL, Diego. Derechos humanos y surgimiento de una política homosexual en Argentina y Uruguay (1983-1989). **Diálogo Andino**, Arica, n. 70, p. 55-66, mar. 2023. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/s0719-26812023000100055>. Disponível em: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0719-26812023000100055&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-26812023000100055&lng=es&nrm=iso). Acesso em: 4 nov. 2024.

SEMPOL, Diego. Homosexualidad y cárceles políticas uruguayas. La homofobia como política de resistencia. **Sexualidad, Salud y Sociedad: Revista Latinoamericana**, [s. l.], n. 4, p. 53-79, abr. 2010. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/SexualidadSaludySociedad/article/view/207/382>. Acesso em: 4 nov. 2024.

**Submetido em:** 05/07/2025

**Aprovado em:** 31/07/2025