



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

HILDA FERREIRA DA COSTA FRANÇA

**TRADUZINDO MAYA ANGELOU:
POESIA E ATIVISMO POLÍTICO NEGRO-FEMINISTA**

Salvador
2018

HILDA FERREIRA DA COSTA FRANÇA

**TRADUZINDO MAYA ANGELOU:
POESIA E ATIVISMO POLÍTICO NEGRO-FEMINISTA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, do Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof. Dra. Denise Carrascosa França

Salvador
2018

À Joilma Costa, Hélio França e Denise França pela presença sempre iluminada em minha vida.

AGRADECIMENTOS

Aos meus Ancestrais.

À minha mãe, Hermínia da Costa, em memória.

À minha orientadora Denise Carrascosa França por me introduzir nos estudos afrodiaspóricos, mas principalmente por ser essa pessoa ética, acolhedora e afetiva.

Às minhas famílias de Salvador e de Coração de Maria, as quais eu precisei ficar um pouco distante por causa desse rito de passagem, mas espero que tenham compreendido, pois agora estou de volta ainda mais cheia de amor e felicidade.

Aos meus parceiros do TAN – Grupo de Pesquisa *Traduzindo no Atlântico Negro*- pelo compartilhamento semanal de conhecimentos e afetos.

Aos meus colegas da Pós, em especial aos que entraram no programa comigo.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - pelo financiamento e pelo aprendizado.

Àqueles funcionários e professores do PPGLitCult que, juntamente com alguns alunos, têm contribuído para o crescimento da diversidade no Instituto de Letras/UFBA.

Retiro

Ela *abala* o falso caule!
Mesmo em *retiro*,
Insubordina-se, por incomodar,
Aviva os *juízos*
Para a *sã gangue* verbalizar
Da ré da Maré
À *pena* familiar

Dona “*Lícia*”, a má,
Move a parcelas,
Mas não *calada*,
De par em par, é ela que apaga o *solarão* do Rio,
E lá se vão graus e cajus,
Enquanto retornam raios e machados,
Agora, com mais um de nossos baobás.

Hilda França

Poema em homenagem à Marielle Franco, escrito em 16.03.2018.

RESUMO

A tradução e a análise da poesia e do ativismo político negro-feminista de Maya Angelou vêm a atender as novas demandas de tradução de textos afrodiáspóricos no Brasil, ao buscar respeitar, por exemplo, as marcas culturais e identitárias impressas no trabalho da autora. Nesse sentido, esse trabalho tem a finalidade de, genealogicamente, situar Maya Angelou na história da poesia e do ativismo afro-americano e realizar a tradução de alguns poemas da autora, presentes na obra *Just Give me a Cool Drink of Water 'Fore I Die*, seu primeiro livro de poemas publicado em 1971. A princípio, tais objetivos foram organizados levando em consideração os dados sobre o início da poesia afro-americana nos Estados Unidos, em paralelo ao ativismo político dos afro-americanos. Em seguida, houve a problematização acerca da existência da poesia afro-americana, desde o seu surgimento até a chegada dos autores mais recentes, período onde Angelou está inserida. Por fim, foi feita uma discussão sobre o cenário da tradução de textos negros no Brasil e a tradução de cinco poemas de Maya Angelou. Essas três partes do trabalho foram embasadas por teóricos como Jerry W. Ward Jr. (1997), Toni Martin (1976), Jeffrey B. Ferguson (2008), Leda Martins (2003), Louis Gates (1990), Cuti (2002), Denise Carrascosa (2017), Ana Lúcia Souza (2011), Stuart Hall (1996), Gayatri Spivak (2010), Raquel de Souza (2017), Hampaté Bâ (2010) e Lawrence Venuti (2002). Tais autores, de maneira suplementar, têm possibilitado teorizar sobre as questões relativas às temáticas trazidas ao longo do trabalho, de modo a favorecerem a criação de novas ideias e discussões para a tradução literária de textos afrodiáspóricos no Brasil. As perspectivas advindas dessas reflexões ganharam forma, sobretudo, na parte das traduções, a partir da emersão das análises críticas dos poemas traduzidos, ao buscar pôr as culturas afro-brasileira e afro-americana em diálogo, considerando tanto os aspectos estéticos dos poemas, como a sua visualidade e sonoridade, quanto os seus aspectos políticos, históricos e identitários.

Palavras-chave: Maya Angelou. Tradução literária afrodiáspórica. Afro-americanos e afro-brasileiros. Política. Cultura.

ABSTRACT

The translation and analysis of Maya Angelou's poetry and black feminist political activism seek to attend the new demands of Afro-diasporic texts in Brazil, trying to respect, for example, the cultural and identity marks printed on the author's work. Thus, this work aims to genealogically situate Maya Angelou in the history of Afro-American poetry and activism such as to translate some poems from her first book of poems, entitled *Just Give me a Cool Drink of Water 'Fore I Diiiie*, published in 1971. At first these goals were organized considering the data on the beginning of African-American poetry in the United States, in parallel to the African-Americans political activism. Then there was the problematization about the existence of African American poetry, from its immersion until the arrival of the most recent authors, period where Angelou is inserted. Finally, there was a discussion on the scenario of the translation of black texts in Brazil and the translation of five poems by Maya Angelou. These three parts of the work were based on theories by Jerry W. Ward Jr. (1997), Toni Martin (1976), Jeffrey B. Ferguson (2008), Leda Martins (2003), Louis Gates (1990), Cuti (2002), Denise Carrascosa (2017), Ana Lúcia Souza (2011), Stuart Hall (1996), Gayatri Spivak (2010), Raquel de Souza (2017), Hampaté Bâ (2010) and Lawrence Venuti (2002). These authors, supplementarily, have made it possible to theorize about the issues related to the themes brought throughout the work, in order to favor the creation of new ideas and discussions for the literary translation of afrodiasporic texts in Brazil. The perspectives arising from these reflections have taken shape, especially in the part of the translations, as of immersion of the critical analysis of the translated poems. Such analyzes have sought to put the Afro-Brazilian and Afro-American cultures into dialogue, considering both the aesthetic aspects of the poems, its visuality and sonority, as well as its political, historical and identity aspects.

Keywords: Maya Angelou. Afrodiasporic literary translation. African-Americans and Afro-Brazilians. Politics. Culture.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABRAM	Associação das Baianas de Acarajé e Mingau
CEAO	Centro de Estudos Afro-Orientais
CIC	Commission on Interracial Cooperation
CORE	Congress for Racial Equality CORE
EUA	Estados Unidos da América
FOR	Fellowship of Reconciliation
KKK	Ku Klux Klans
MAFRO	Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia
NAACP	National Association for the Advancement of Colored People
NACW	National Association of Colored Women
ONU	Organização das Nações Unidas
SCLC	Southern Christian Leadership Conference
SNCC	Student Nonviolent Coordinating Committee
TAN	Traduzindo no Atlântico Negro
UFF	Universidade Federal Fluminense
UNEGRO	União de Negros pela Igualdade
UNIA	Universal Negro Improvement Association
WCTU	Women's Christian Temperance Union
YWCA	Young Women's Christian Association

SUMÁRIO

1 BLOCO NOVO	9
2 PANORAMA DOS MOVIMENTOS ARTÍSTICOS NEGROS NOS ESTADOS UNIDOS EM ARTICULAÇÃO COM O ATIVISMO POLÍTICO E O PAPEL DE MAYA ANGELOU	14
2.1 O INÍCIO DA POESIA AFRO-AMERICANA NOS ESTADOS UNIDOS.....	14
2.2 A LUTA PELOS DIREITOS CIVIS NOS EUA E O SURGIMENTO DAS ORGANIZAÇÕES NEGRAS	23
2.3 HARLEM RENAISSANCE	30
2.4 ATIVISMO POLÍTICO E POÉTICO: MARTIN LUTHER KING JR, MALCOLM X E MAYA ANGELOU.....	36
3 DESCONSTRUINDO (PRE)CONCEITOS SOBRE A EXISTÊNCIA DA ARTE POÉTICA NEGRA	45
3.1 ALGUNS LIMIARES CONCEITUAIS DA LITERATURA NEGRA.....	52
3.2 O PROCESSO GENEALÓGICO ONDE MAYA ANGELOU ESTÁ INSCRITA	59
3.3 A ESCREVIVÊNCIA DE MAYA ANGELOU IMPRESSA NA OBRA <i>JUST GIVE ME A COOL DRINK OF WATER 'FORE I DIE</i>	62
3.3.1 O conceito de Reexistência para uma análise poética afrodiáspórica	65
3.3.1.1 Os mecanismos de reexistência dos poemas escolhidos	67
4 O CENÁRIO DA TRADUÇÃO DE TEXTOS NEGROS NO BRASIL E A TRADUÇÃO DE POEMAS DE MAYA ANGELOU	78
4.1 A TRADUÇÃO NO ATLÂNTICO NEGRO.....	80
4.2 ABORDAGENS E CONCEITOS TEÓRICOS PARA UMA TRADUÇÃO NEGRA TRANSATLÂNTICA	83
4.3 TRADUZINDO COM MAYA ANGELOU	86
4.3.1 My Guilt / Minha Culpa	88
4.3.2 To a Freedom Fighter / Para um Combatente da Liberdade.....	92
4.3.3 When I Think About Myself / Quando Penso Sobre Mim.....	96
4.3.4 Mothering Blackness / Mãe Preta.....	100
4.3.5 Harlem Hopscotch / Amarelinha do Maciel.....	103
4.3.6 A tradução afrocultural de topônimos para uma práxis negra transatlântica	107
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	116
ANEXOS	

1 BLOCO NOVO

Como pesa a mão de quem traduz um texto negro em vão.

A citação acima é uma recriação do trecho “Como pesa a mão de quem toca em vão”, letra da música Bloco Novo¹, do cantor Tiganá Santana. A recriação dessa parte da música, baseada na relevância cultural, política e ancestral, dada por Santana ao ato percussivo dos toques dos Ijexás no Brasil, serve para reivindicar a importância do cuidado com as traduções de textos afrodiaspóricos, pois o manuseio destes também compreende um gesto político e cultural. Tais atos são pautados em um tipo de tradução que busca considerar, por exemplo, as marcas identitárias, culturais e históricas impressas nesses textos, as quais são calcadas na dor e na resignificação desse sentimento. Nesse sentido, para tais traduções, torna-se pungente a análise tanto da obra quanto de seus autores, posto que a esses indivíduos foi historicamente negado o direito de falar sobre si e sobre o seu povo.

A ideia de um bloco novo para a tradução simboliza os novos caminhos que as traduções de textos afrodiaspóricos têm criado, a partir da práxis de tradutores negros e alguns não negros preocupados em, de modo ético, destacar os atributos desses textos. Todavia, essa atitude se opõe ao que, ao longo do tempo, o campo de tradução hegemônica do Brasil tem prescrito que, de acordo com a tradutora Raquel de Souza (2017), é um tipo de práxis objetiva de tradução, a qual tende a higienizar os textos, quando propõe que o tradutor se afaste do “objeto” a ser traduzido. A argumentação de Souza, por um lado, aponta para um tipo de projeto político, neutralizado pelo discurso da objetividade e, por outro, indica a necessidade da ruptura dessa estrutura, a qual inclusive já está sendo fissurada pelo “bloco novo” da tradução.

A partir dos novos fluxos de tradução de textos negros no Brasil e alicerçado na noção consciente de que *A língua não deve nos separar*², o objetivo principal deste trabalho é traduzir a poesia e o ativismo político negro-feminista de Maya Angelou. Para tal, também

¹ A música Bloco Novo é do cantor Tiganá Santana. Ela não está nos dois discos do cantor, mas é possível escutá-la no youtube, onde ele a interpreta com a cantora Fabiana Cozza. SANTANA, Tiganá. *Música de Graça - Fabiana Cozza e Tiganá Santana - Bloco Novo*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WDz6s2crido>>. Acesso em: 28 Abril 2018.

² Ensaio da intelectual afro-americana Geri Augusto. Esse trabalho está no livro: CARRASCOSA, Denise (org). *Traduzindo no Atlântico Negro: Cartas Náuticas Afrodiaspóricas para Travessias Literárias*. Salvador: Ogun's Toques Negros, 2017.

será feita uma construção genealógica da poesia afro-americana e do percurso político e artístico da autora, que se situa numa tradição de mulheres negras poetisas que contribuíram e ainda contribuem para o empoderamento de indivíduos negros em diferentes partes do mundo. Assim, dentre os muitos assuntos aqui abordados, haverá a tradução propriamente dita de alguns poemas da autora e uma análise crítica sobre a sua trajetória como mulher negra, que militava pela causa afro-americana.

Marguerite Annie Johnson é o nome de nascimento da escritora e poetisa afro-americana Maya Angelou, a qual nasceu em 4 de Abril de 1928, em St. Louis Missouri e veio a falecer em 28 de Maio de 2014, na Carolina do Norte. Entre os diversos feitos de Angelou, ela é popularmente conhecida por ter sido a primeira motorista negra de ônibus em São Francisco/EUA e a primeira mulher negra roteirista de Hollywood. A vida da autora foi marcada por fatos que mudaram a sua trajetória, a exemplo da violação de seu corpo, a sua integração à luta pelos direitos civis e a sua inserção no campo da literatura afro-americana. Angelou, como era conhecida, deixou um conjunto de trabalhos artísticos no campo da dança, música, teatro, cinema, televisão e, principalmente, na literatura, dedicando-se à produção de livros de culinária, autobiografia e poesia.

A arte produzida pela autora, escolhida para esse trabalho, é o seu primeiro livro de poemas, intitulado *Just Give me a Cool Drink of Water 'Fore I Diie*³, publicado em 1971 e ainda não traduzido no Brasil. Essa obra contém 32 poemas e é dividido em duas partes, das quais foram extraídas um total de cinco poemas para serem traduzidos e criticados. Porém, é necessário destacar que o corpus escolhido dialoga com a maioria dos outros poemas do livro, seja quanto ao conteúdo seja quanto à estética.

No que tange às questões estéticas, desde o título, o livro de Maya Angelou já aponta para o uso da língua e da cultura afro-americanas, através das palavras “Fore” and “Diie” escritas no idioma afro-americano. A presença da tradição vernacular dos negros americanos em alguns poemas de Angelou, assim como os aspectos da tradição oral de base africana e as imagens simbólicas advindas de léxicos escolhidos estrategicamente pela autora, em primeiro lugar, dão beleza e forma a sua escrita e, em segundo lugar, convergem com questões para além das literárias, nesse caso questões políticas, sociais, históricas, antropológicas, geográficas, filosóficas e de tantas outras áreas do conhecimento.

³ A tradução do título do livro é: *Apenas me dê uma (gole de) água fresca antes de eu morrer*. A opção em usar a ordem sintática do português popular do Brasil (me dê), em detrimento do português padrão (dê-me), foi preferida porque Angelou faz o uso do inglês afro-americano no título do poema, língua a qual, em certa medida, pode ser associada com a usada pelos brasileiros coloquialmente.

O alcance temático dos poemas da escritora afro-americana Maya Angelou sintomatiza a sua práxis política negro-feminista, na medida em que demonstra que ela se preocupa com a diversidade de questões que entrelaça, em especial raça, gênero e classe. A respeito desses três eixos, a ativista política Angela Davis (2014) argumenta que eles não podem se sobrepor um ao outro, porque um informa o outro. Essa interseccionalidade de raça, gênero e classe é abordada por Angelou através de sua construção poética, mas também perpassa este trabalho, porque, de fato, esses eixos são relacionados.

As discussões, aqui levantadas, dialogarão com autores como bell hooks⁴ (1995), Stuart Hall (1996), Gayatri Spivak (2010), Jerry W. Ward Jr. (1997), Carby (1985), Manning Marable (1991), Toni Martin (1976), Jeffrey B. Ferguson (2008), Houston A. Baker, Jr (2000), Zora Neale Hurston (1990), Louis Gates (1990), Hampaté Bâ (2010), Luiza Bairros (1995), Muniz Sodré (2005), Ana Lúcia Souza (2011), Cuti (2002), Conceição Evaristo (2017), Leda Martins (2003), Denise Carrascosa (2017), Lawrence Venuti (2002) e Haroldo de Campos (2015). Tais autores, de maneira suplementar, têm possibilitado teorizar sobre as questões aqui tratadas, por adotarem, metodologicamente, uma espécie de arqueologia como caminho produtivo para descentralizar teorias hegemônicas que, ao elegerem seus signos como universais, acabam excluindo outros por suas diferenças.

O corpo desse trabalho divide-se em cinco seções, e as três mais densas, ou seja, a segunda, a terceira e a quarta, serão resumidas a seguir: a segunda seção apresenta um panorama dos movimentos artísticos negros nos EUA em articulação com o ativismo político e o papel de Maya Angelou. Nessa parte do trabalho, há um estudo sobre o início da poesia afro-americana, através do mapeamento dos atos expressivos dos indivíduos negros americanos. Para tal, há também o destaque de alguns ícones precursores dessa arte poética, como as escritoras Lucy Terry, Phillis Wheatley e Frances Harper. Os nomes de tais escritoras, bem como a discussão sobre o processo histórico de resistência que elas iniciaram, contribuem em demasiado para ressaltar os nomes de outras mulheres negras que, embora tenham alicerçado o campo político afro-americano e poético, não dispõem de devido reconhecimento pelos seus feitos.

A luta pelos direitos civis afro-americanos dá continuidade aos primeiros atos políticos e poéticos de fortalecimento das questões negras nos EUA. Isso ocorre de modo expressivo, por conta do período em que se manifesta, que é posterior à escravidão, e, também por sua coletividade, resultante da criação de organizações negras. Os fatores históricos e

⁴ O nome da escritora e teórica afro-americana bell hooks está escrito em letra minúscula porque a mesma reivindica essa ação.

sócio culturais que demandaram uma nova atitude política dos afro-americanos também potencializaram o surgimento de uma variedade de artes negras, reunidas política e artisticamente no movimento Harlem Renaissance. Após essa fase de intenso teor artístico, também há o surgimento de nova geração de afro-americanos, como Maya Angelou, Malcolm X e Martin Luther King, que, em grande medida, simboliza a continuação de uma performance negra iniciada ainda no período da escravidão, mas que reexiste nos corpos e nas ações desses indivíduos.

A terceira seção do trabalho busca desconstruir preconceitos acerca da poesia afro-americana e, a partir da análise da tradição poética negra constituída nos EUA ao longo de mais de dois séculos, torna-se possível apontar algumas possíveis especificidades dessa arte que, embora diversa, tange para alguns eixos em comum.

O estudo sobre o estabelecimento da literatura afro-americana a partir da década de 60 possibilita situar a escrita de Maya Angelou dentro de uma genealogia de escritoras negras que marcaram o campo dessa literatura não apenas nos EUA mas também no mundo, através, por exemplo, do modo como elas se performaram com suas escritas, das estéticas negras de que fizeram uso e, da problematização de questões socioeconômicas, sociohistóricas e identitárias que levantaram.

A análise do livro *Just Give me a Cool Drink of Water 'Fore I Die* e, sobretudo, de alguns poemas, reflete sobre como o modo escrivente de Maya Angelou está impresso nos poemas selecionados e, também, de que forma o conceito de reexistência, com seus mecanismos, ganham vida na escrita da autora.

Na parte final do trabalho, na quarta seção, é exposta a tradução propriamente dita e a análise crítica dos poemas selecionados, mas antes dessa ênfase há a problematização sobre o cenário da tradução de textos negros no Brasil. O levantamento das novas traduções de textos afro-americanos e a crítica no que se refere à potência da tradução negra brasileira, por um lado contribui para destacar o rompimento de anos de distanciamento entre os afro-americanos e os afro-brasileiros e, por outro, para aumentar as traduções e o campo de estudo das obras da escritora Maya Angelou.

A práxis tradutória deste trabalho busca seguir alguns princípios políticos e éticos que têm sido delineados para a tradução de textos afrodiáspóricos. Tais noções estão inseridas no livro *Traduzindo no Atlântico Negro: Cartas Náuticas Afrodiáspóricas para Travessias Literárias*, organizado por Denise Carrascosa. Essa obra torna-se uma espécie de bússola para o desenrolar das traduções aqui feitas, as quais também esboçam novas perspectivas teóricas,

a partir do estudo das teorias de tradução já existentes e das estratégias poéticas utilizadas por Maya Angelou para construir os seus poemas.

Logo, a tradução e a crítica dos poemas aqui realizados refletem uma práxis tradutória negra transatlântica, que objetiva pôr as culturas e identidades afrodiaspóricas em diálogo. Nesse sentido, uma das ações da tradução dos poemas da autora é destacar, por exemplo, as marcas de visualidade, sonoridade, dicções poéticas e os atos expressivos e performáticos dos afro-americanos, a fim de que, na realização da tradução, elas sejam potencializadas levando em consideração as culturas e identidades afro-brasileiras.

Ademais, é necessário destacar que, para os pesquisadores negros, um dos efeitos potentes da imersão nos estudos poéticos e tradutórios é a possibilidade da realização de uma espécie de “feitura acadêmica”, a qual simboliza um processo iniciatório no campo da produção intelectual negra, que se torna um rito de passagem necessário, na medida em que esses pesquisadores também se performatizam quando entram em contato com as reflexões advindas da diáspora africana e da África.

2 PANORAMA DOS MOVIMENTOS ARTÍSTICOS NEGROS NOS ESTADOS UNIDOS EM ARTICULAÇÃO COM O ATIVISMO POLÍTICO E O PAPEL DE MAYA ANGELOU

2.1 O INÍCIO DA POESIA AFRO-AMERICANA NOS ESTADOS UNIDOS

A arte sempre foi utilizada como uma forma de reexistência⁵ e ato político pelos afro-americanos, desde o período da colonização até os dias atuais. Ela tem servido para educar os cidadãos americanos, sejam os negros sejam os brancos, sobre as contribuições dos indivíduos negros no país, com o intuito de mudar as configurações sociais em que o negro foi posto. Como a história dos negros nos Estados Unidos foi construída a partir da estrutura subalterna, consequência da escravatura, as linguagens artísticas e todas as demais contribuições deles também têm sido subalternizadas ao longo dos tempos. No que tange à arte, isso é facilmente identificado através dos registros das primeiras manifestações poéticas desses indivíduos. Assim como todas as origens da cultura africana, a origem dos primeiros registros poéticos nos EUA se deu a partir da tradição oral.

Os ritmos, as melodias e as cadências do lirismo poético embalaram a vida dos primeiros afro-americanos, bem como os ajudaram a se fortalecerem perante a condição em que se encontravam. Na condição de escravizados, os negros usavam canções tanto para lembrar de sua terra natal quanto para se comunicarem, bem como reivindicar melhores condições de vida. Todavia, os registros históricos, em grande parte, não têm considerado esse início poético como a origem das expressões artísticas no país. Dentre os vários motivos pelos quais isso pode ter ocorrido, pode-se apontar que não houve interesse em realizar tal registro e, posteriormente, em relatar a desumanização sofrida por aquelas pessoas, que não compartilhavam das mesmas características culturais de seus colonizadores, pois estes, apesar da incapacidade de identificar a riqueza dos discursos dos afro-americanos, usaram também o silenciamento como forma de apagamento subjetivo desses indivíduos.

O posterior registro das canções do período da escravidão foi feito pelos escritores Thomas Wentworth Higginson, William Francis Allen, Charles P. Ware, Lucy McKim Garrison, Richard Allen e, Rev. Marshall W. Taylor (RAMEY, 2008). Esses pesquisadores e,

⁵ A dimensão do conceito de *reexistência* foi discutido pela pesquisadora Ana Lucia Souza, no livro *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança : hip-hop*, publicado em 2011. Tal conceito permite a união das palavras resistência e existência, de modo à expandí-las, dando a ideia de que, de forma performática, o negro (os sujeitos do hip-hop), ao mesmo tempo, existem e resistem, através de sua reinvenção, mas, com, ao menos, vestígios de suas origens. Nessa perspectiva, tanto o negro quanto as suas subjetividades existem através de suas resistências e reinvenções.

mais tarde, outros, ao fazerem o levantamento das canções daquele período, buscaram registrar a gênese da literatura afro-americana, que só foi formalizada a partir do século XIX. Embora de origem incerta, os sinais das primeiras canções espirituais e de escravidão, mesmo após a sua identificação, têm sido deixadas de fora de muitas antológicas, tanto sobre a literatura americana, de modo geral, quanto à literatura afro-americana.

A singularidade dos afro-americanos sempre foi muito exposta através de suas artes, e isso era ainda mais distintivo no período da escravização, quando os negros ainda não tinham incorporado à cultura do colonizador. Esse fato, por exemplo, fez com que a cultura deles não fosse respeitada pelos brancos, os quais não viam naquelas expressões alguns sinais, principalmente religiosos, protestantes e metodistas, dos quais compartilhavam. Os afro-americanos, por sua vez, quando possível, expressavam suas culturas e artes, de modo único. Através dos atos expressivos dos escravizados, podia-se identificar as suas imaginações transformadoras, o que os diferenciavam nos cultos e nas performances musicais das igrejas brancas, as quais só mais tarde tenderiam a se enegrecer. A seguir, algumas dessas características singulares ligadas à língua e à performance desses indivíduos afro-americanos:

Dancing in circles during the “ring shouts” that took place after formal church services or in secret; Clapping of hands or the body referred to as “patting juba”; Rhythmic arm movements; Coordinated foot shuffling and tapping; Bodily swaying; Shouts of loud abandon; Ecstasies display of jubilation; Uncanny imagery whose references to enslavement – even on literary level – transcended conventional Christian imagery of being in the body; Interchangeable segments of lyrics with the same line, images, phrases, or stanzas reappearing in multiple song; Extensive use of repetitions, which often took place in triads; Line and verses whose lengths vary; Irregular Rhyme and general lack of stress on rhyme; Extensive lexical or phrase repetition; Frequent thematic discontinuities- or what might be thought of as intuitive poetics leaps- between verses and refrains; Complex rhythmical patterns; Continuous and overlapping use of the antiphonal structure referred to as call-and-response, where a leader (or leaders who would rotate during long sessions) – whose knowledge of the “catalogue” of slave song would generally be particularly extensive – would start singing a particular song, and the group would echo lines serving as refrains; Satirical humor and ironic wit; Ostensibly religious songs that do not appear to have conventional Christian theme and diction; Extended development of biblical narrative; Vernacular diction and unusual syntax; Direct address of ancestor, biblical figure heroic models and spirit guides; Absence of Western philosophical framework of Cartesian dualism, which allowed the mind to be described as traveling freely from the body; [...] Sense of time that viewed the future in direct and immediate extension of the present, with past and present as dominant models of consciousness; Description of human relationship and connection as being maintained even in a state of absence, including after death; Stress on the importance of community for every individual. (RAMEY, 2008, p.8)⁶

⁶ Dança em círculos durante as “rodas de canto” que ocorriam após os cultos formais das igrejas ou em segredo; Palmas com as mãos ou referência corporal como o “patting juba” [produção de sons através de tapas em certas partes do corpo]; Movimentos ritmados de braços; Deslocamento e batida dos pés coordenados; Balanço corporal; Gritos de alto alcance; Exibição de alegria em êxtase; Imagens esquisitas cujas referências à escravização - mesmo em nível literário - transcendiam as imagens cristãs convencionais de estar no corpo;

Ao mesmo tempo em que os traços culturais e identitários dos afro-americanos eram positivados por eles, como uma forma de resistência, muitos brancos qualificavam tais práticas como selvagens, bárbaras e, por vezes, exóticas. O que esses colonizadores nem sempre consideravam era que, para além das celebrações e ações performáticas do cotidiano, certas canções eram usadas como formas de sinais de fuga; na criação de uma comunidade paralela a dos brancos e, na ligação cultural, a partir da identificação da origem dos escravizados que compartilhavam das mesmas tradições, como forma de pertencimento a uma determinada etnia. Fora as diversas implicações das canções de escravidão em seu período, na atualidade, a aceitação dela também é difusa, pois como o nome mesmo já sugere, representam uma memória marcada pela dor. Entretanto, o lado positivo desse tema é que ele influenciou a origem dos gêneros musicais pertencentes à cultura afro-americana: a música gospel americana, o blues e o jazz.

Falar sobre a poesia afro-americana implica em fazer referência a uma tradição de quase três séculos, logo, essa tarefa, além de não ser fácil, sempre vai deixar lacunas, uma vez que o desconhecimento de autores e de seus trabalhos ou das implicações políticas das escolhas dessas obras são um dos principais empecilhos encontrados por pesquisadores das áreas das ciências humanas. Todavia isso não deve ser encarado como um motivo para não realizar esse tipo de pesquisa e é nessa perspectiva que o poeta Jerry W. Ward Jr. realizou a antologia de poemas afro-americanos intitulada *Trouble the Water: 250 years of African-American Poetry*. Segundo o autor (1997, p.xix), essa obra “pays tribute to the creative genius of black folk who have made a tradition of sound and uncommon sense. This anthology

Trechos intercambiáveis de letras com o mesmo verso, imagens, frases ou estrofes reaparecendo em várias músicas; Uso extensivo de repetições, que frequentemente ocorriam em tríades; Linhas e versos cujos comprimentos variam; Rima irregular e falta geral de ênfase na rima; Léxico extenso ou repetição de frase; Frequentes descontinuidades temáticas - ou o que pode ser pensado como saltos poéticos intuitivos - entre versos e refrãos; Padrões rítmicos complexos; Uso contínuo e sobreposto da estrutura antifonal, conhecida como chamada-e-resposta, em que um líder (ou líderes que alternariam a participação durante longas sessões) - cujo conhecimento da “enciclopédia” das canções de escravos seria, em geral, particularmente extensa - começaria a cantar uma música em particular, e o grupo ecoaria as linhas servindo como refrãos; Humor satírico e sagacidade irônica; Canções ostensivamente religiosas que não parecem ter o tema e a dicção convencionais do cristianismo; Desenvolvimento ampliado da narrativa bíblica; Dicção vernacular e sintaxe incomum; Endereçamento direto aos antepassados, modelos heroicos da figura bíblica e guias espirituais; Ausência da estrutura filosófica ocidental do dualismo cartesiano, a qual permitia que a mente fosse descrita como uma viagem livremente do corpo; [...] Senso de tempo que via o futuro em extensão direta e imediata do presente, com o passado e o presente como modelos dominantes de consciência; Descrição de relacionamento e conexão humana como sendo mantida mesmo em estado de ausência, inclusive após a morte; Ênfase sobre a importância da comunidade para cada indivíduo. (Tradução nossa)

honors their insisting that music and speech be fused into a poetry.”⁷ Apresentado em seis partes, a divisão do livro citado é ainda mais interessante para dar uma noção do panorama dessa experiência afro-americana através dos poemas, ao longo desses anos. A primeira parte do livro leva o nome de Oral Poetry/Slave Creation, a segunda Voices Before Freedom (1746-1865), a terceira Voices of Reconstruction (1865- 1910), a quarta The Early Twentieth Century (1910-1960), a quinta Voices for a New Age- (1960 – 1970) e a sexta Voices for a New Age- (1980 – 1990). Os poetas que representam cada parte desse período literário, de acordo com Ward, não necessariamente produziram obras nesses tempos, mas alguns estavam a frente de seu tempo, seja pelo seu caráter subversivo seja pelo visionário. A maioria dos representantes de cada parte é: parte I – Os anônimos escritores de “Were you Dere”, “Mary, Don you Weep”, “Nobody Knows da Trubble Ah See”, “Juba”; parte II – Phillis Wheatley (c.1753-1784), Jupiter Hammon (1711-1806), George Moses Horton (c.1797-1883), James M. Whitfield (1823-1878), Frances Ellen Watkins Harper (1825-1911); part III – Albery A. Whitman (1851-1901), Henrietta Cordelia Ray (1849-1916), James Edwin Campbell (1867-1896), Joseph Seamon Cotter, Rr. (1861-1949), Paul Lawrence Dunbar (1872-1906); parte IV- James Weldon Johnson (1871-1938); Claude McKay (1889-1948), Langston Hughes (1902-1967), Margaret Walker (1917-1998), Gwendolyn Brooks (1917- 2000), Nikki Giovanni (1943-); parte V- Elma Stuckey (1907-1988), Dudley Randall (1914-2000), Mari Evans (1923-2017), Maya Angelou (1928-2014), Elma Stuckey (1907-1988), Ted Joans (1928-2003), Etheridge Knight (1931-1991), Alice Walker (1944-); parte VI – Collen McElroy (1935-), Houston A. Baker, Jr. (1943), Yusef Komunyakaa (1947), Angela Jackson (1951-) e Leonard D. Moore (1958-).

A obra de Ward consegue atravessar diferentes gerações de autores e de estilos literários. Ao partir dos espíritos anônimos, passando por poetas como Frances Harper, Maya Angelou, até chegar em Etheridge Knight, por exemplo, o autor consegue unir artistas que se complementam através da necessidade de se expressar, ao mesmo tempo em que se humanizam: se tornarem homens, mulheres, americanos, americanas e tantas outras características que têm sido a eles negadas. O anonimato dos primeiros autores não se faz apenas no nível da falta de uma autoria, mas de uma existência – digo humanistas mesmo, pois a animalização que foi feita do corpo negro também recaiu sobre a sua subjetividade, já que ambos foram negligenciados. Dos primeiros escritores aos de hoje, a luta continua sendo

⁷ “Presta uma homenagem aos gênios criativos do folclore negro que fizeram uma tradição musical de sentido incomum. Esta antologia honra suas insistências de que a música e o discurso sejam fundidas em poesia.” (Tradução nossa)

dupla, uma é a luta pelo respeito ao corpo e a outra é o respeito à subjetividade, o que bell hooks (1995) muito bem pontuou, ao destacar que historicamente o negro foi visto como um corpo sem mente. E é a partir dessa problemática que não se pode neutralizar ou naturalizar a falta de identidade, o anonimato, dos primeiros poetas afro-americanos.

Um dos pontos altos da antologia de Ward, que levou em consideração 400 obras de autores afro-americanos, é saber que as mulheres compreendem a metade das colaboradoras na luta pelos direitos dos negros americanos. Elas estão no campo literário e, nesse caso, também político, de modo quantitativo e qualitativo. Como elas são muitas, não dá para trazê-las numerosamente nesse trabalho, mas de modo representativo, não figurativo, aqui serão abordadas e homenageadas algumas autoras que se destacaram em seus tempos. Elas serão apresentadas de modo cronológico. Essas poetas são: Lucy Terry, Phillis Wheatley e Frances Harper.

A poeta afro-americana Lucy Terry Prince, nascida em 1730, é considerada a primeira escritora negra dos Estados Unidos. Ainda na infância, aos cinco anos, ela foi tirada da África por comerciantes de escravos e, posteriormente, vendida a uma família americana para desenvolver atividades de doméstica na casa de seus compradores, em Massachusetts.

Aos dezesseis anos, Lucy Terry escreveu o seu único poema, “Bars Fight” (Anexo A), que é uma cantiga sobre um ataque a duas famílias brancas por nativos americanos, ocorrido em 25 agosto de 1746, na cidade onde ela morava, Deerfield, Massachusetts.

Em 1756, ela se casou com Abijah Prince, o qual pagou pela sua alforria e do qual herdou o sobrenome Prince. Apesar de ser um ex-escravo, Prince herdou terras após a morte de seu antigo dono e também conseguiu comprar outras, ao longo dos anos. Em algumas dessas terras, ele e Lucy Terry criaram seus filhos e lutaram pelo direito às terras adquiridas. Inclusive, Lucy Terry é conhecida também por ter se defendido em uma batalha legal por uma disputa de terras, na qual ela abdicou do auxílio de um advogado, e ainda ganhou a causa. Porém, em outras ocasiões ela perdeu outras causas, a exemplo da tentativa de colocar o seu filho na Williams College. O seu marido veio a falecer em 1794, já a poeta em 1821, aos noventa e um anos de idade (ALEINS, 1977).

A potência do trabalho de Lucy Terry está na poesia rimada e na precisão do relato dos versos que ela escreveu e na sua força diante das difíceis condições do período escravocrata em que viveu. A sua performance demonstra a força da mulher negra na luta pelos seus direitos e de sua família, ao mesmo tempo em que fortalece os demais afro-americanos. Outro fato que deve ser levando em consideração é a força da tradição oral. Embora o poema tenha sido feito em 1746, ele foi transmitido oralmente durante gerações sem nenhum registro,

sendo publicado somente em 1855, na história da Western Massachusetts, após a morte da autora, o que o fez ser o segundo poemas a ser publicado, após o da poeta Phillis Wheatley.

Phillis Wheatley foi a primeira escritora negra e a terceira não negra a publicar um livro nos Estados Unidos. Nascida no Senegal (antiga terra de Guiné Bissau), por volta de 1753, ela foi capturada e levada para os Estados Unidos, cerca dos sete anos de idade, em 1761. Em Boston, Massachuset, ela é comprada por John Wheathy para servir de doméstica para a sua esposa Susanna Wheathy. Na casa dos Wheathy, Phillis Wheatley recebe o seu segundo nome. Por demonstrar muitas habilidades e rápida capacidade de aprendizagem, logo ela é notada pela família Wheathy e passa a ser educada como os demais jovens brancos americanos, sendo introduzida aos estudos clássicos, latim e grego e a demais assuntos de possível erudição. Por volta dos doze anos, em 1767, ela publica o seu primeiro poema, no Jornal londrino Rhode Island. Todavia, por um lado, lá estava a identificação de um gênio na arte da escrita, por outro a dúvida sobre a capacidade literária de uma escravizada.

A partir do apoio de alguns missionários, ao ver e atestar a produção poética de Wheatley, eles a ajudam na sua ida à Inglaterra para publicar o seu primeiro livro de poemas, *Poems on Various Subjects, Religious and Moral*, em 1773. Desde esse período, ainda durante a colonização britânica, a vida de Wheatley ganhou bastante notoriedade, não só na Inglaterra como também nos Estados Unidos. Após voltar da publicação de seu livro, ela ganha a sua liberdade, a qual foi cedida, segundo ela, pelos seus amigos ingleses. Já livre, ela continua morando na casa da família Wheatley. Em 1774 a senhora Wheatley morre, mas a poeta continua morando com John Wheatley até a morte dele. Em decorrência da fama de seu livro, Phillis Wheatley se tornou uma das principais militantes contra a escravidão e, inclusive, recebeu o apoio e homenagens de outros militantes negros, como o afro-inglês Ignatius Sancho e, o afro-americano Jupiter Haman, em 1778. Ainda em 1778, Wheatley casa-se com John Peters e tem três filhos, que “morrem” ou “desaparecem” na infância. Essa desinformação ocorre por causa das lacunas existentes nos registros históricos. Juntos, o casal passa por dificuldades financeiras, chegando à pobreza. Wheatley escreve o seu segundo livro em 1779, mas não consegue publicá-lo. Abandonada pelo marido, ela falece, em Boston, em dezembro de 1784, por volta dos seus trinta e um anos (CARRETTA, 2011).

A poeta Phillis Wheatley teve uma vida muito distinta da dos afro-americanos de sua época, uma vez que seus pares eram desestimulados e proibidos de se alfabetizar. Em seus poemas, a exemplo do popular “On Being Brought from Africa to América” (Anexo B), a autora já demonstra uma abordagem racial e uma militância negra, seja pela condição cerceada em que estava ao escrever tal tema seja através de uma possível ironia pungente em

seus versos. Ademais, como o título de seu livro já anuncia, Wheatley também abordava outros temas, em geral sobre questões religiosas, morais, sociais, políticas, a independência dos Estados Unidos e, inclusive, ao denunciar a subjugação dos EUA sob o poder Inglês, ela também se incluía nos seus versos devido a condição em que se encontrava, ou seja, no lugar de mulher escravizada. O tema a independência dos EUA além de pôr Wheatley em contato com, até então, o futuro presidente dos EUA, George Washington, também lhe concedeu a fama de contribuinte para a independência do país.

A dignidade que Wheatley pôde ter nos meados do século XVIII serviu de inspiração para a nomeação da ramificação da *Young Women's Christian Association (YWCA)*⁸, fundada em 1911, em St. Louis, Missouri. Essa associação foi a quinta da YWCA nos EUA e, atendendo aos pedidos de um grupo chamado Federation of Colored Womens's Club, um grupo de afro-americanos (as) de classe média, os quais estavam nos inícios dos direitos civis, foi aberta a possibilidade de ajudar mulheres e crianças negras que, principalmente por conta da forte imigração do sul para o norte, não tinham onde ficar, pelo fato da cidade ser segregada racialmente e, por isso, os brancos não aceitavam negros em seus ambientes. A Phyllis Wheatley Branch of the YWCA levou esperança para as mulheres afro-americanas no início do século XX, ao oferecer-lhes, entre muitas coisas, educação, esporte, lazer e irmandade.

Em 1917, o importante papel dessa associação na vida dos afro-americanos se disseminou ainda mais após se iniciar, no lado ocidental da cidade, uma série de hostilidades raciais contra os afro-americanos, que foram atendidos pela associação. Mas tarde também, a mesma associação cuidou dos soldados afro-americanos da Segunda Guerra mundial, os quais, em St. Lous, só tinham a Phyllis Wheatley Branch para lhes atender.

Ao longo dos anos, diversas figuras importantes para a memória afro-americana passaram pela Phyllis Wheatley Branch of the YWCA. São elas: W.E.B Du Bois, o qual deu uma palestra em 1922, o grupo musical Fisk Jubilee Singers, que em 1916 visitou o local e a poeta e escritora Maya Angelou, que se hospedou lá, bem como a educadora Mary McLeod Bethune e a atriz Butterfly (YWCA, 2017).

Frances Ellen Watkins Harper ou apenas Frances Harper, como ficou conhecida, marcou a história da luta contra a escravidão, ao escrever poemas em prol da abolição da escravatura e do direito das mulheres negras. Filha de pais livres, ela também já nasceu livre, em 24 de setembro de 1825, em Baltimore, Maryland. Harper teve acesso à educação e se

⁸ Associação Cristã de Mulheres Jovens. (Tradução nossa)

destacou por sua inteligência e forte performance discursiva. Na arte literária ela produziu uma série de obras nas categorias de poema, conto e novela. Aos vinte anos, ela publicou o seu primeiro livro de poemas, *Forest Leaves*. Em 1853, Harper muda-se para a Philadelphia a fim de não ser escravizada, por conta da nova lei do Estado que podia capturar até os negros libertos. Nessa nova cidade, a partir de intenções políticas em resposta a condição em que os negros eram colocados, ela iniciou a sua carreira de oradora, ao ingressar na American Anti-Slavery Society e, um ano depois, proferir o discurso público *Education and the Elevation of the Colored Race*⁹, que a destacou como uma das representantes da luta pela abolição da escravatura nos EUA. Após esse acontecimento, ela foi convidada para palestras em vários outros lugares ao redor do país, principalmente no sul, onde se concentra a maior porcentagem de negros. Harper também era conhecida por ajudar pessoas, escolas e hospitais, por exemplo, com o dinheiro arrecadado de seus trabalhos.

Em 1854, Harper contra-argumenta as práticas escravocratas através da publicação da coleção *Poems on Miscellaneous Subjects*, com destaque especial para o seu mais aclamado poema *Bury Me in a Free Land* (Anexo C). Cinco anos depois, em 1859, ela escreve o primeiro conto de uma afro-americana, *To Offers*. Após essa publicação, ela casa-se, se retira da vida política por um tempo e, em 1862, um ano antes da abolição da escravatura, tem uma filha. Em 1864, o seu esposo falece e ela retoma as atividades políticas, palestrando e escrevendo, inclusive sobre o período em que estava vivendo, a I reconstrução¹⁰. Como sufragista¹¹, ela se tornou a superintendente da Colored Section da Philadelphia e da Women's Christian Temperance Union (WCTU) em 1883. Em 1892, ela lança o romance *Iola Leroy*, afirmando ainda mais o seu ponto de vista sobre as relações raciais, sociais, de gênero e políticas dos Estados Unidos. Em fevereiro de 1911, Harper morre de falência cardíaca na Philadelphia, deixando um vasto legado no campo literário e político nos EUA (PARISH, 2007).

As releituras da história do país têm apontado que a década de 1890 significou um período de intensa produção para as intelectuais afro-americanas. Os principais marcos dessa época foram as publicações de três autoras. São elas: Frances Harper, com o livro *Iola Leroy*; Anna J. Cooper, com *Voice from the South* e; Ida B. Wells, com *Southern Horrors: Lynch Law in All Its Phases* (CARBY, 1985). A identificação desses trabalhos como forma de

⁹ Educação e Ascensão da Raça de Cor. (Tradução nossa)

¹⁰ Período de 1865 a 1877, pós-escravidão, quando os afro-americanos pressionaram o governo dos EUA para garantir que os seus direitos à igualdade social e política.

¹¹ Era a mulher que fazia parte de um movimento social, político e econômico, que reivindicava o direito ao voto, ou seja, o direito ao sufrágio. Nesse sentido, a fundação da NACW surge em função das demandas da mulher negra (mulher de cor).

militância feminista vem como ruptura de uma tradição feminista embranquecida, que invisibilizou mulheres não brancas ao longo da história. A partir de seus trabalhos e de suas outras formas de ativismo negro, as autoras acima citadas, junto com outros militantes como Sarah J. Early, Fannie Barrier Williams, Hallie Q. Brown e Frederick Douglass participaram do World's Congress of Representative Women, em 1893 em Chicago. Esse prolífico encontro culminou, posteriormente, no primeiro Congress of Colored Women dos EUA, em Boston em 1895. E, a partir da união da National Federation of Colored Women e da National League of Colored Women, em 1896 em Washington, foi criada a National Association of Colored Women (NACW). O vigor da fundação da NACW foi consequência, entre outras questões, do empenho de poetisas e ativistas políticas, em sua maioria, que tinham como objetivo reformar a sociedade em que viviam. Nesse sentido, a releitura dos trabalhos citados por algumas dessas intelectuais

do not merely reflect constituencies but attempt to structure Afro-American struggles in particular directions; both are loci of political and social interests that try to form, not just reveal, their constituencies. Afro-American women were attempting to define the political parameters of gender, race, and patriarchal authority and were constantly engaged with these issues in both fiction and nonfiction. The formation of the NACW provided a forum for the exchange of ideas among Afro-American women intellectuals, within a structure that disseminated information nationally.¹² (CARBY, 1985, p. 303)

A partir das trocas de ideias a nível nacional, as afro-americanas se tornaram mais fortes para combater a colonialidade resultante do colonialismo britânico. Coletivamente, elas constataram que as lutas a favor das mulheres deveriam ser intensificadas e fazer parte do plano de mudança das demais lutas raciais, sociais e econômicas. Através de suas escritas poéticas, a forma e o conteúdo eram apresentados e praticados de modo indissociável. A função puramente estética ou de conteúdo não fazia sentido para aquelas autoras, que tinham conhecimento do poder de alcance da literatura e de sua maleabilidade.

O reconhecimento e a homenagem prestada principalmente a Lucy Terry, a Phillis Wheatley e a Frances Harper surgem em respeito a uma tradição de mulheres poetisas, que usavam a poesia como política. Foram essas matriarcas negras que também abriram caminho para as lutas pelos direitos civis da segunda reconstrução. Destacar o papel delas significa não

¹² não refletem apenas interesses, mas tentam estruturar as lutas Afro-Americanas em direções específicas; as quais são em loco político e em interesses sociais que tenta formatar, não só revelar, suas pretensões. As mulheres Afro-Americanas estavam tentando definir os parâmetros políticos de gênero, raça e autoridade patriarcal e, estavam constantemente engajadas com essas questões tanto na ficção quanto na não-ficção. A formação da NACW criou um fórum para a troca de ideias entre mulheres intelectuais Afro-americanas, dentro de uma estrutura que disseminava informações nacionalmente. (Tradução nossa)

silenciá-las como a colonização, o patriarcalismo e o feminismo embranquecido tentou fazer. Aqui, fica evidente a contribuição das mulheres negras para a política e a poética dos EUA. Desse modo, todos os demais movimentos artísticos e políticos devem reverência a essas ancestrais.

2.2 A LUTA PELOS DIREITOS CIVIS NOS EUA E O SURGIMENTO DAS ORGANIZAÇÕES NEGRAS

Considerada a segunda reconstrução (1950-1960), por teóricos como Sean Dennis Cashman e Manning Marable, a luta pelos Direitos Civis teve como principal objetivo a restauração da dignidade dos afro-americanos. Para isso, os envolvidos nessa luta reivindicavam que os negros tivessem os mesmos direitos dos brancos nos sistemas sociais, políticos, econômicos e educacionais. Nesse sentido, eles lutaram pelo livre acesso aos transportes públicos, o direito ao voto, melhores condições de moradia, educação, emprego e, também, o acesso e a circulação dos negros em todos os espaços públicos, a exemplo de bares, cafés, restaurantes e parques. (CASHMAN, 1991) A proibição dos negros utilizarem os mesmos espaços frequentados por brancos foi resultado das *Leis Jim Crow*. Essas leis foram adotadas por diferentes estados dos Estados Unidos, principalmente os do sul, com o intuito de proibir o livre acesso de negros a espaços frequentados por brancos. As notórias demonstrações das leis estavam em placas, símbolos públicos que serviam para demarcar os espaços pertencentes às duas raças, a branca e a negra. Esses instrumentos simbólicos de demarcação da “inferioridade negra” e “supremacia branca” estavam presentes nos mais diversos ambientes das cidades, desde os hospitais até os cemitérios, porém, a inserção dessas restrições começou gradualmente, a partir do acesso aos trens, em 1898, até atingir os demais espaços públicos. Para além dessas questões, como uma espécie de gênese, o livro *The Strange Career of Jim Crow*, de C. Vann Woodward mostra como essas leis foram ganhando força com a disseminação das ideias racistas sulistas, em especial, e, também, o declínio das mesmas através do *Ato dos Direitos Civis* que as invalidaram, por completo, em 1964.

O combate dos movimentos pelos Direitos Civis contra as formas opressoras de segregação negra ocorria de várias formas, mas as principais eram marchas, boicotes econômicos, debates nas mídias de massa e atos performáticos insurgentes. É preciso destacar que antes das manifestações que culminaram no movimento pelos direitos civis, propriamente dito, já existiam várias organizações políticas negras consagradas e formadas por diferentes

extratos sociais da sociedade estadunidense, assim também como já havia divergências entre seus principais líderes.

As primeiras organizações a surgirem foram lideradas por alguns ícones do movimento negro norte-americano, como Marcus Garvey, Booker T. Washington e W.E.B. Du Bois, dentre outros. A originária de todas elas é a *National Negro Business League*, de caráter mais empresarial que organizacional. Ela foi fundada em 1900, por Booker T. Washington, a partir de sua experiência no campo dos negócios e do capital acumulado necessário para fundar essa entidade. Com uma força de expressão acentuada, ele foi um líder educacional e um homem de negócios que, também, criou um instituto técnico e agrícola para educar e treinar os afro-americanos e, um grupo político de intelectuais para mudar as questões sociais e econômicas negligenciadas pelo governo.

Embora, a princípio, Washington militasse a favor da igualdade racial, logo ele se inclinou para as causas econômicas que afetavam os afro-americanos. O conhecido “Atlanta Compromise”, tema do discurso pelo qual ele ficou popularmente conhecido, não simbolizava apenas a sua inclinação para os negócios em detrimento da igualdade racial, mas também a sua submissão frente às alianças feitas com alguns brancos. Nessa perspectiva, ele achava a luta pela igualdade racial uma insensatez, pois ele via nas questões econômicas e, por consequência, na educação profissional, a saída para todas as mazelas enfrentadas pelos negros nos EUA. Visão esta que o imortalizou como um líder controverso.

A organização mais antiga, importante e experiente nas questões raciais dos EUA foi a National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), fundada em 1910 por W. E. B. Du Bois, Ida B. Wells, Mary White Ovington, Mary Church Terrell, Moorfield Storey e outros, a partir das provocações suscitadas na Conferência de Niagara¹³, realizada em 1905. A NAACP, como é comumente conhecida, tinha por objetivo a busca de direitos e oportunidades para os afro-americanos na sociedade americana e, seu surgimento foi justamente uma resposta às demandas do período, em que crescia os enforcamentos de negros. Nesse sentido, eles lutavam contra a impunidade das atrocidades cometidas pelos brancos, que estavam apoiados pelas *Leis Jim Crow*, bem como o impedimento dos negros acessarem o sistema educacional de qualidade e o direito ao voto. Liderado por Moorfield Storey, a NAACP logo ganhou destaque pela capacidade de alcance de suas lutas, geralmente iniciadas

¹³ A Conferência de Niagara, ocorrida em 1905, foi a primeira do Movimento, que tinha o objetivo de promover a igualdade dos direitos civis. O Movimento Niagara, assim como a referida conferência, era formado por afro-americanos e brancos ativistas letrados e de classe média, que lutavam contra a vagarosidade das ações políticas governamentais em igualizar os direitos civis e educacionais, em especial (CASHMAN, 1991).

e expostas no Jornal da organização, o *Crisis*, o qual era organizado pelo editor chefe W.E.B. Du Bois, o primeiro negro a fazer parte da organização.

A NAACP obteve muitas conquistas ao longo do tempo, mas algumas, a princípio, já caracterizaram a organização como a que desafiava as leis racistas. O primeiro exemplo, ocorrido em 1917, foi o enfrentamento que ocorreu quando eles desafiaram o estatuto de Louisville, em Kentucky, requerendo, na Suprema Corte, que os negros tivessem os mesmos direitos que os brancos na compra, venda, concessão e uso de suas propriedades. Um segundo exemplo aconteceu em 1910, em Oklahoma, quando a NAACP questionou a criação de uma cláusula que proibia os afro-americanos de votarem. Novamente, a organização recorreu para a Suprema Corte a fim de realizar um julgamento que levasse em conta o direito de todos os cidadãos americanos. Ambas as reivindicações foram aceitas e beneficiaram os afro-americanos. Porém, após as aprovações das medidas que beneficiaram os negros, outras também foram criadas para limitar o alcance das primeiras.

A Urban League, segunda organização mais conhecida dos movimentos pelos direitos civis, foi fundada por Ruth Standish Baldwin e George Edmund Haynes, em 1911, em Nova York, com o intuito de apoiar, de início, todos os imigrantes, mas, principalmente os mais pobres, os negros. Nesse período crescia o número de imigração de pessoas do interior para as capitais das cidades e do sul para o norte. Elas buscavam melhores oportunidades de vida nos grandes centros por conta do crescimento industrial, que precisava de mão de obra para o seu desenvolvimento. Aliado a isso, os afro-americanos deixaram o sul em massa para fugir dos enforcamentos e da falta de perspectiva de mudança que lá existia. No entanto, quando instalados nos grandes centros, eles também enfrentaram muitas dificuldades de sobrevivência, e é a partir dessa necessidade de auxílio que a Urban League atuou, ou seja, através da luta por melhores condições de trabalho, moradia e educação dos afro-americanos. A forma pela qual essa organização ganhou mais visibilidade foi através do seu jornal, o *Opportunity*, fundado em 1923. Diariamente, os conteúdos do *Opportunity* denunciavam a situação econômica, política e social dos afro-americanos, bem como as suas conquistas.

A Universal Negro Improvement Association (UNIA) foi fundada em 1914 pelo jamaicano Marcus Garvey, que nasceu na Jamaica em 1887. A história da UNIA se confunde em demasiado com a história de Garvey, visto que ele observou de forma empírica as questões que defendia nessa associação. Esse empirismo está principalmente relacionado as suas viagens, pois nelas ele pôde identificar a condição do negro em diferentes regiões do mundo.

A UNIA teve início na Jamaica, mas ganhou força e sede física no Harlem, em Nova York, com o auxílio de negros americanos e de imigrantes indianos. O estabelecimento da UNIA em Nova York não ocorreu esporadicamente. Pelo contrário, Garvey escolheu essa cidade após conhecer várias outras regiões dos Estados Unidos e do mundo, principalmente na condição de orador sobre as questões dos negros, em um período de guerra e do aumento das atrocidades cometidas contra os afro-americanos pela KKK¹⁴. Naquele momento, o Harlem era o principal bairro das questões negras, pois lá se concentravam as maiores manifestações contra a superioridade branca. Os negros e imigrantes se estabeleciam no local e se apropriavam dele, de modo a mudarem a atmosfera das ruas do bairro. Por outro lado o crescimento artístico e cultural do bairro também reivindicava uma identidade negra. Sobre o Harlem e sua relação com a UNIA, Toni Martin comenta:

Harlem, however, was but a microcosm of the black world of the World War I period. The subjugation of Africa by European imperialism was still a fresh memory. In response to this an infinite number of nationalist and Pan-Africanist organization had come into being in Africa, Europe, North America, the West Indies, Central and South America – everywhere that black people lived and all looking toward the restoration of African Independence. Apart from the African question, black communities everywhere had local problems of their own. The black man was almost everywhere in a state of subjugation. Garvey, in his involvement in the printers' strike, in his participation in Jamaica's National Club, in his travels in Europe, and in his formation of the UNIA ("Conservation" had dropped out of the title along the way), had long embodied the spirit of black protest which characterized the age. It was inevitable, therefore, that he should be tempted by Harlem, the most highly politicized black community in the world. (MARTIN, 1976, p.9)¹⁵

A identificação do nacionalismo negro presente no Harlem foi basilar para o início das ações da UNIA, que tinha por objetivo estreitar o contato dos afro-americanos com a civilização africana, a partir do incentivo ao orgulho da raça negra. Em função desse

¹⁴ A Ku Klux Klans (KKK) é um movimento racista dos EUA que teve três períodos. O primeiro foi a sua fundação em 1867, in Pulaski, Tennessee. O segundo durou de 1915 a 1955. O terceiro emergiu após a II Guerra Mundial, na intenção de barrar os afro-americanos de exercerem seus direitos. Ao longo desse período, a ideologia desse movimento foi defender a supremacia branca dos EUA, através do racismo e da xenofobia. O fato é que eles cometeram uma série de atrocidades contra os negros americanos e, desde a sua segunda fase, após o aumento do número de seguidores, a sua identificação se tornou cada vez mais difícil, pois nem todos assumem compartilhar das ideias do Clã (CASHMAN, 1991).

¹⁵ O Harlem, porém, era mais um microcosmo do mundo negro do período da I Guerra Mundial. A subjugação da África pelo Imperialismo Europeu ainda era uma lembrança recente. Em resposta a isso um número infinito de organizações nacionalistas e Pan-Africanista surgiram na África, Europa, América do Norte, Índias Ocidentais, América Central e do Sul- em todos os lugares que as pessoas negras viviam e todos buscavam por uma restauração da Independência Africana. Além da questão Africana, as comunidades negras de todos os lugares tinham seus próprios problemas. O homem negro estava em quase todo lugar em estado de subjugação. Garvey, em seu envolvimento na greve dos tipógrafos, em sua participação no Clube Nacional da Jamaica, em suas viagens à Europa, e em sua formação da UNIA ("Conservação" mudou de nome ao longo do tempo), há tempo já encarnava o espírito de protesto negro o qual caracterizou o período. Era inevitável, portanto, que ele ficasse sediado pelo Harlem, a comunidade negra mais politizada do mundo. (Tradução nossa)

princípio, Garvey incentivava a repatriação/emigração, através do slogan “Africa for the Africans those at home and those abroad¹⁶” (JACQUES-GARVEY, 2009, p. 23). Segundo ele, as pessoas com ancestrais africanos representavam uma só nação e, por isso, deveriam estar ligadas de forma teórica e prática. Sendo assim, ele criou uma linha de navios a vapor para pegar imigrantes ao redor do Atlântico e levar para a África, chegando, inclusive, a se autodesignar o presidente da Nova República Africana em 1922.

O incentivo ao estreitamento das relações entre os africanos e seus descendentes é a continuação das ideias do Movimento Pan-africanista, iniciado por outros ativistas como Du Bois. Entretanto, Garvey discordava dos demais Pan-africanistas no sentido dos acordos que eles faziam com pessoas não negras ou mestiças. Para ele, os integracionistas, Philip Randolph¹⁷ e W. E. B. Du Bois, por exemplo, os negros de pele clara e de classe média, ao se relacionarem politicamente com os brancos, focavam mais na questão social. Já Marcus Garvey e a Nation of Islam, os separatistas, por serem mais radicais defendiam a separação entre negros e brancos. A ironia da separação feita por Garvey é que ele era um dos grandes admiradores de Booker T. Washington, o qual também tinha vários conflitos com Du. Bois, mas que durante sua militância fez parcerias com brancos e focou majoritariamente na questão de classe, em detrimento da igualdade racial, diferente das ações de seu simpatizante.

A popularidade das ideias de Garvey, através da UNIA, ocorreu a partir da criação do Jornal *Negro World*, o qual tinha um grande número de assinantes e leitores nos Estados Unidos e fora dele, já que o jornal era traduzido em diversos idiomas e distribuído em várias partes da diáspora africana. Semanalmente, o *Negro World* trazia informações sobre as ações da UNIA, as questões que afetavam os afrodescendentes de modo geral e, também, tinha uma página destinada à mulher negra, possível representação considerável da presença da esposa de Garvey, Amy Jacques Garvey, no jornal e na vida política do ativista.

O jornal *Negro World* foi fechado em 1933, em consequência do declínio da UNIA e de Marcus Garvey, acusado de fraude financeira. Em 1940, em Londres, já depois de ter sido deportado dos EUA, onde ficou preso por anos, Garvey vem a falecer após ver uma reportagem falsa sobre a sua própria morte. Todavia, mesmo após o falecimento desse ativista singular, o seu trabalho junto com a UNIA foi considerado o berço dos direitos civis e, na

¹⁶ “África para os africanos aqueles no país e fora dele”. (Tradução nossa)

¹⁷ Philip Randolph foi um pastor, educador, político, sindicalista e integrante do partido político socialista. Ele foi um dos mais significativos ativistas negros pelos direitos civis do século XX, que junto com Chandler Owen, em 1917, fundou o jornal *Messenger*, o qual focava nas questões dos negros americanos, ao denunciar os enforcamentos, a segregação das leis Jim Crow e a discriminação dentro e fora das forças armadas.

condição de movimento de massa que foi, conseguiu influenciar a maioria dos líderes da segunda revolução, em especial Martin Luther King Jr. e Malcolm X.

A organização Commission on Interracial Cooperation (CIC) tinha o objetivo de mediar às relações sociais e raciais, com foco nas revoltas que com frequência emergiam no período, em decorrência da falta de oportunidade para algumas minorias e dos enforcements dos negros. A CIC foi fundada em 1919, em Atlanta, por brancos e afro-americanos, utilizando como estratégia a realização de conferências e a criação de comitês inter-raciais com funções de multiplicadores. Esses comitês serviam como uma espécie de mediadores de tensões nas comunidades onde viviam. Ademais, por causa do profícuo trabalho desenvolvido pela organização, ela constantemente recebia doações das igrejas protestantes, das fundações públicas, do jornal da NAACP e de outros segmentos da sociedade.

A organização Nation of Islam, ou Black Muslims, foi fundada em 1931, em Detroit, por Wallace D. Fard (chamado de Farrod Mohammed ou de Wali Forrod). Desde sua fundação, eles foram considerados a organização negra mais radical já existente, pois defendiam que os negros eram as únicas criações de Allah, já os brancos eram frutos do mal e criações da ciência. Dessa forma, eles só consideravam os documentos bíblicos, o Alcorão (origem Árabe) e a Bíblia (origem Hebraica), como prova da origem do mundo, ao invés de estudos científicos. Essa resistência negra islâmica não levou em consideração apenas o processo escravocrata pelo qual os negros haviam passado, mas também as mais recentes tentativas científicas brancas de desqualificar as demais raças, seja através da experiência Nazista Alemã, criadora da concepção de raça Ariana, tida como superior aos Judeus, seja através dos próprios estudos americanos na tentativa de querer afirmar que os afro-americanos são degenerados por terem sobrevivido às doenças venéreas, sem medicamentos, possuindo, dessa forma, um “Sangue Ruim”¹⁸ (JONES, 1981).

A expansão da Nation of Islam foi calcada nas crenças religiosas e nas constatações do racismo sofrido pelos afro-americanos. Em um curto período de tempo, essa organização negra conseguiu criar um templo, um ritual próprio, fundou a Universidade do Islam e uma espécie de exército, que era responsável pela segurança de seus líderes. Considerada uma seita, eles influenciaram a criação de outros grupos, que ajudaram a aumentar a popularidade de suas ideias, ao mesmo tempo em que Fard, o líder do grupo principal, hierarquizava a Nation of Islam, declarando Elijah Muhammad como seu ministro, o qual assume o seu lugar após o seu misterioso desaparecimento (CASHMAN, 1991).

¹⁸ Tradução nossa do conceito de “Bad Blood”.

O número de filiados ao Black Muslims cresceu consideravelmente na década de 30, chegando a cerca de 10 mil, porém, com o início da II Guerra Mundial, a organização foi fragmentada, pois muitos dos seus filiados foram recrutados para a guerra e Elijah Muhamad foi preso por quatro anos (1942 – 1946), acusado de evadir do Serviço Militar. Após esse período bélico, a Nation of Islam retomou as suas ações, focando no empoderamento espiritual, social e econômico dos afro-americanos. Aliado a isso, a expressividade dessa seita atraía, cada vez mais, pessoas insatisfeitas com a exclusão dos negros na sociedade estadunidense. E é nessa atmosfera, que em 1950 a Black Muslims ganha o integrante que mais popularizou a organização, Malcolm X, que mesmo encarcerado, integra-se à organização e já demonstra interesse em defender as suas ideologias.

O comitê, depois Congress for Racial Equality (CORE), foi fundado em 1942, em Chicago, por um grupo de estudantes inter-raciais, James L. Farmer, George Houser, Bayard Rustin e outros. A maioria dos principais líderes do CORE eram religiosos e estiveram à frente da organização por cerca de dez anos, desenvolveram outras funções na Fellowship of Reconciliation (FOR), primeira organização religiosa radical baseada nos princípios da não-violência e, mais tarde, participaram dos atos pelos direitos civis da segunda reconstrução. Tanto a CORE quanto a FOR eram baseadas na ideologia de Mahatma Gandhi, o qual criou as táticas de desobediência civil para combater o colonialismo britânico na Índia. A partir desses princípios, as práticas da não violência nos Estados Unidos, entre outras demandas, tinham o objetivo de reivindicar o direito ao voto, uma educação digna e a presença dos afro-americanos nos locais públicos do país, uma vez que havia espaços destinados para negros e para branco, separadamente.

A Southern Christian Leadership Conference (SCLC) foi oficialmente fundada em 1957, em Nova Orleans, com a eleição de Martin Luther King Jr. para presidente e os líderes religiosos e militantes políticos Rev. C. K. Steele, Rev. T. J. Jemison e Dr. Ralph David Abernathy para outros cargos. Por agregar diversas organizações religiosas, a SCLC sempre foi vista como um núcleo colaborativo de cunho religioso e político que militava a favor da causa dos afro-americanos, principalmente contra a segregação racial. Para tal, as estratégias da não-violência, difundidas majoritariamente por Dr. King, era um dos atrativos da popularidade da organização, que atraía tanto brancos quanto negros.

A organização (SNCC ou Sinck) Student Nonviolent Coordinating Committee nasceu a partir da necessidade dos jovens estudantes militantes se autorepresentarem. Sendo assim, a ativista Ella Baker organizou uma conferência com jovens negros e brancos, bem como pediu o apoio de outras organizações, a exemplo da SCLC, a fim de institucionalizar a mais recente

organização. Depois de fundada, em 1960, a SNCC se restringiu a um grupo elitizado, reduzido e dividido em dois grupos, alocados em Nashville e Atlanta. O grupo de Nashville era formado por pessoas das universidades Fisk, Vanderbilt e de algumas igrejas. São eles: Rev. C. T. Vivian, Rev. James Bevel, Diane Nash, Marrion S. Barry, entre outros. Quanto ao grupo da Universidade de Atlanta, ele era liderado por Julian Bond, com o apoio de demais estudantes. Todavia, é preciso destacar que com o passar do tempo, esses dois grupos foram se expandindo, por conta do aumento do apoio financeiro e do número de membros, que reconfiguraram, inclusive, alguns dos lugares de liderança da organização, deixando esta de ser influenciada majoritariamente pela igreja.

2.3 HARLEM RENAISSANCE

Despite the adverse political climate of renewed white repression of African-Americans, a younger generation of African-American women, including Anna John Cooper and Anne Burton, proved themselves highly courageous and most articulate in propounding African-American rights in the 1890s and 1900s. In general these women authors laid foundation for the flowering of African-American creative talent in the Harlem Renaissance. (CASHMAN, 1991, p.25)¹⁹

O movimento cultural, artístico e intelectual Harlem Renaissance ocorreu por volta de 1920 e 1930. Assim como muitos movimentos, a sua origem pode ser apontada para diferentes pessoas e focos, mas o eixo mais referenciado é o do início da criação das organizações afro-americanas, a partir dos líderes Booker T. Washishton e W.E.B. Du Bois. De modo conjunto, a onda de resistência dos líderes negros do período, as migrações do sul para o norte do país, a instalação de novas fabricas no norte, a forte repressão do sul sobre os afro-americanos (Jim Crow) e o início da I Guerra Mundial contribuíram significativamente para o surgimento do Harlem Renaissance, também conhecido como o New Negro.

O início da I Guerra Mundial, um dos acontecimentos históricos que precedem o Harlem Renaissance, influenciou esse movimento negro porque antecipou a migração dos afro-americanos do sul para o norte por dois motivos: o primeiro para os homens servirem nos regimentos de guerra e o segundo para eles substituírem a mão de obra inglesa, que estava em guerra em seu país. O resultado dessas mudanças foi positivo de um lado e negativo por outro.

¹⁹ Apesar do clima político adverso da renovada repressão branca contra os Afro-Americanos, uma geração mais jovem de mulheres Afro-Americanas, incluindo Anna John Cooper e Anne Burton, foram altamente corajosas e bastante articuladas na proposição de direitos Afro-Americanos nas décadas de 1890 e 1900. Em geral, essas mulheres deram base para o florescimento de criativos Afro-Americanos talentosos no Harlem Renaissance. (Tradução nossa)

A parte positiva está ligada ao fato de que, mesmo ganhado menos que os brancos, muitos negros saíram das leis altamente violentas do sul e migraram para um local onde podiam trabalhar em um novo ramo, a indústria. Quanto aos soldados, eles podiam (re)contribuir para a nação americana e serem reconhecidos pelos seus feitos, pelo menos por parte de seus familiares. Já a parte negativa está no aumento da resistência dos brancos aceitarem os negros na sociedade do norte, principalmente nas fábricas e, os soldados afro-americanos serem deixados nas trincheiras da guerra, inclusive mantendo a mesma segregação existente na sociedade americana.

A consequência da repressão americana à nova população de negros no norte ocorreu em 1917, quando trabalhadores brancos iniciaram uma revolta e mataram mais de quarenta afro-americanos e deixaram mais de seis mil em situação de rua. Como resposta ao acontecido, a NAACP organizou uma Silent March²⁰ do Harlem para o centro de Manhattan, que reuniu mais de 10.000 participantes em favor da causa dos negros. Já em relação aos soldados afro-americanos, após a guerra, eles só tiveram um instante de auge, ao desfilarem na Fifth Avenue, em Nova York. Em seguida, uma onda de ataques cresceu em torno da nova possibilidade deles alcançarem a dignidade merecida²¹. Nesse mesmo ano, em 1919, em Chicago e em várias cidades, ocorreram diversas revoltas contra os afro-americanos soldados e não soldados, ocasionando o *linchamento* e a morte de mais de setenta e seis deles. Esse ataque ficou conhecido como o Red Summer e, a partir daí, a Ku Klux Klan assumiu a sua renovação, aumentando também o seu número de seguidores (FERGUSON, 2008).

A série de fatores que antecederam o Harlem Renaissance não só ocorreu no sentido concreto dos fatos, mas também no sentido simbólico. No campo dessas imagens, além dos afro-americanos precisarem lidar com as placas segregacionistas, eles ainda se deparavam com uma gama de representações negativas sobre eles. Elas estavam na literatura, nos filmes, no teatro e, mostravam a caricatura do negro idiotizado, sexualmente agressivo, preguiçoso e demais difamações possíveis. Alguns desses exemplos são os “Stereotypes like Mammy, a loyal, asexual female domestic; the “tragic” mulatto, an emotionally conflicted mixedblood; and the black rapist, a violent pursuer of white female”²² (FERGUSON, 2008, p.11).

²⁰ Marcha Silenciosa. (Tradução nossa)

²¹ É necessário destacar que essa rejeição pela ascensão do negro após a volta da I Guerra Mundial se assemelha com o que aconteceu com os afro-brasileiros após a Guerra do Paraguai, entre 1864 e 1870. Ou seja, embora esses brasileiros tenham lutado pela sua pátria, na volta da guerra eles não tiveram nenhum direito garantido, continuando, dessa forma, na mesma situação indigna de antes.

²² “Estereótipos como Mammy, uma mulher doméstica leal e assexuada; o “trágico” mulato, um sangue mestiço emocionalmente conflituoso; e o negro estuprador, um perseguidor de mulher branca”. (Tradução nossa)

E, é na ânsia de responder a todas as violências raciais, morais e físicas, que em 1920 vários artistas negros começam a produzir trabalhos estéticos e políticos, de modo denso e concentrado espacialmente. Nesse período, as artes anunciavam o *despontar negro no mundo*²³, ao mesmo tempo em que alguns líderes afro-americanos e demais ativistas se alinhavam nas trincheiras das lutas raciais. Todavia, esse movimento também pode ser visto como uma continuação de outras lutas iniciadas pelos primeiros afro-americanos a chegarem nos EUA e, também, pelo período considerado a Era das Mulheres, em 1890, quando as ativistas Frances Harper, Anna John Cooper, Anne Burton e tantas outras lutaram política e esteticamente contra as práticas da branquitude²⁴.

O movimento coletivo Harlem Renaissance expressava as culturas negras através de várias configurações estéticas, ou seja, cada artista tinha a sua forma de tratar sobre um determinado tema, mas ao mesmo tempo eles se conectavam pelas suas criações e por serem negros. Em sua maioria, eles estavam concentrados na cidade de Nova York, uma das maiores amalgamas culturais e de pessoas no país. Mas logo ele se propagou para outras cidades dos Estados Unidos, em especial para Washington, Chicago, Boston, Philadelphia e, para fora do país, como em Londres, em Paris, para a região do Caribe e o continente africano.

O objetivo do movimento era embelezar o negro e sua imagem, ao mesmo tempo em que saíam da temática da escravidão propriamente dita para questionar outras possíveis formas de escravidão, como o uso das estéticas dos brancos. Nesse sentido, através das artes eles mostraram o que era ser livre e como ser livre. Essa nova configuração artística das práticas negras representam a modernidade dessas linguagens, que a partir da assimilação das culturas negras e de sua transformação, criavam novos objetos artísticos e novas concepções sobre o valor do negro, tanto para os próprios afro-americanos quanto para os brancos.

As artes negras do período moderno usavam a forma e o conteúdo de modo integrado, ao se inclinarem para o que os EUA rejeitavam: a diversidade do país e a ideia de África como origem dos também americanos, os afro-americanos. Esses novos artistas negros viam a África com o orgulho, a riqueza, a cultura e a identidade, que os ajudariam a reconectá-los com as suas origens. Ao mesmo tempo, os artistas e intelectuais do Harlem Renaissance também faziam referência aos acontecimentos que se passavam nos EUA e a diversidade que

²³ Essa ideia é apontada, contemporaneamente, por Achille Mbembe, no livro *Crítica da Razão Negra*, mas Marcus Garvey também já anunciava essa questão desde 1914, como é possível flagrá-la no livro *Race First: The Ideological and Organizational Struggles of Marcus Garvey*, escrito por Toni Martin.

²⁴ “A branquitude é um lugar de privilégios simbólicos, subjetivos, objetivo, isto é, materiais palpáveis que colaboram para construção social e reprodução do preconceito racial, discriminação racial “injusta” e racismo” (SILVA, Hernani Francisco da. GELEDÉS, 2011.). Essa é apenas uma das possíveis definições sobre branquitude, até porque ele pode variar temporal e espacialmente, pois a sua práxis é construída, a partir da construção da identidade racial branca.

lá havia. Em suas obras eles abordavam as questões raciais e sócio-políticas, identificadas na diversidade do país, encontradas na configuração dos espaços e nas figuras do pardo, negro, pobre, rico, e gay, entre outros extratos sociais.

De fato, o Harlem Renaissance foi o movimento que, pela primeira vez, conseguiu colocar as artes negras no mesmo patamar de respeitabilidade das artes dos brancos. Aliado a isso, a promoção dos artistas do movimento, assim como a crítica sobre o mesmo, eram feitas e divulgadas pelos principais jornais ligados aos líderes negros. Alguns desses ativistas, como W.E.B. Du Bois, A. Philip Randolph e James Weldon Johnson residiam no Harlem, onde também estava situado o jornal *Opportunity*, uma dos maiores agenciadores do período, só perdendo para o jornal *O Crisis*.

Nessa década, como o Harlem estava muito popular e Nova York era a capital artística do país, era muito comum que, cada vez mais, eles recebessem uma gama de pessoas do setor artístico: artistas, editoras, produtoras e a indústria publicitária de modo geral. E, por conta disso também, muitos brancos patrocinaram alguns trabalhos de negros, o que demonstra certa relação entre eles. Porém, dentre outros artistas e intelectuais, isso não era muito bem visto pelo artista e intelectual Langston Hughes, ao analisar que os brancos muitas vezes não respeitavam os negros nem como artistas nem como humanos.

A modernidade do Harlem Renaissance estava presente na união produtiva entre forma e conteúdo. Nesse sentido, os artistas também se tornavam parte de suas obras, pois não havia um distanciamento entre eles, como acontece quando alguns artistas objetificam as suas obras. Essa junção surgia da necessidade desses artistas se reinventarem, renovar os estilos clássicos estabelecidos, refletir sobre as suas origens, registrar o cotidiano e tantos outros anseios e temas possíveis. Em meio a esse grande celeiro artístico muitos temas e ícones do movimento obtiveram destaque. No teatro, por exemplo, alguns musicais surgiram para positivar as imagens dos negros, em resposta aos estereótipos negativos que existiam. O primeiro deles foi o musical *Shuffle Along*, apresentado em 1921, escrito pelos comediantes Flournoy Miller e Aubrey Lyles. O *Shuffle Along* foi apresentado por uma equipe completamente negra, com atenção especial para a cantora Josephine Baker, a qual fez sucesso nos palcos parisienses. Além desse espetáculo, nessa década, também houve outros de grande importância para o orgulho negro, por exemplo, os musicais *Porgy* (1927), *Showboat* (1927) e *Blackbirds* (1928). Esses espetáculos foram apresentados no teatro da Broadway, em Nova York.

No campo da música, o jazz e o blues despontaram de um modo nunca visto antes. Apesar desses estilos já existirem, eles ressurgiram a partir da busca pelas origens da cultura

negra, principalmente o blues, cuja origem é incerta, mas remete ao período de 1880 e 1890, no Sul dos EUA, quando o espectro da escravidão oprimia os afro-americanos através das leis segregacionistas. Com foco nos temas amor e sexo, como metáfora para praticamente tudo, o ressurgimento do blues no Harlem Renaissance ocorreu com a regravação da música “Crazy Blues”, por Mamie Smith, a qual foi sucedida pelas cantoras Ma Rainey e Bessie Smith. Só em 1930 é que dois homens do blues chegaram ao auge no país. São eles: Robert Johnson e Huddie. A busca pela origem do blues, assim como o registro sobre outros grandes artistas desse estilo estão no documentário *Feel Like Going Home*, lançado em 2003, dirigido por Martin Scorsese e escrito por Peter Guralnick.

A respeito do jazz, sabe-se que ele foi desenvolvido no início século XX, por bandas negras da cidade de New Orleans. Caracterizado pela improvisação, alguns dos maiores artistas desse estilo durante a década de 20 foram o trompetista Louis Armstrong e os pianistas Duke Ellington e Fletcher Henderson.

A literatura negra da década de XX floresceu mais do que qualquer outro estilo artístico. Seja através de poema seja através de romances ou contos, diversos temas, até então ignorados pelos brancos, vieram à baila nesse período. Muitos surgiam como uma espécie de denúncia, enquanto outros apenas celebravam o orgulho negro e a possibilidade de se expressar do seu próprio jeito. Nesse despertar artístico-identitário negro, o grande escritor de poesias Claude McKay foi um dos primeiros a antecipar o movimento com a publicação do poema “The Harlem Dancer”, em 1917. Já em 1922, ele publicou a coleção de poemas Harlem Shadows, a qual foi aclamada pelo público e pela crítica. Essa coleção abarcava o seu poema de 1917 e tematizava sobre sexualidade: prazer e prostituição; miséria e ilegalidade, mas também trazia o emblemático poema “If We Must Die”, em referência direta ao aumento das revoltas contra os negros após a I Guerra Mundial e, o crescimento do número de linchamento e enforcamentos. Sobre esses últimos temas, em 1936, o escritor e compositor Abel Meeropol escreve a memorável canção Strange Fruit, imortalizada na voz de Billie Holiday.

O multifacetado e um dos maiores colaboradores do Harlem Renaissance foi James Mercer Langston Hughes, mais conhecido com Langston Hughes. Primeiramente, ele se destacou pelo lançamento do poema “The Negro Speaks of Rivers”, em 1921, ao resignificar a linguagem de Walt Whitman em favor da ancestralidade negra, metaforizada pelos rios. O segundo grande passo dado por Hughes foi a publicação da coleção de poemas *The Weary Blues* (1926), na qual incluía o seu primeiro trabalho. Um ano depois, ele publicou a coleção *Fine Clothes to the Jew*. Alguns dos poemas do autor eram compostos por temas relacionados

ao blues e os extratos sociais mais baixos da sociedade, os quais refletiam bastante a configuração social do período pós guerra, quando as pessoas buscavam expor os seus desejos em demasia, bebendo, fazendo muito sexo, curtindo a vida do modo mais livre possível. No entanto, essas relações, por vezes, entravam na ilegalidade, e na subalternização ou exclusão dos indivíduos negros, que desenvolviam ou curtiam as artes negras, como o blues e o jazz, nas noites dos clubes do Harlem, por exemplo.

Na sequência das produções inovadoras e políticas está o despontar do escritor Jean Toomer. Considerado um clássico em função de sua habilidade em manipular diversos estilos literários, ao compor a obra o *Cone*, em 1923, a qual está escrita de modo disperso, mas unida pela ideia de origem dos afro-americanos e de suas culturas, seja do sul seja do norte no país. Embora a obra de Toomer possa ser considerada um romance, ela o extrapola devido a sua multilinguagem, deixando, dessa forma, o título de primeiro romance do Harlem Renaissance para a escritora Jessie Fauset, com a obra *There is Confusion* (1924), abordando biracialidade e classe média. Nesse mesmo fluxo temporal, o jovem poeta Countée Cullen publicou o poema “Shroud of Color” no jornal *The American Mercury*. A partir dessa divulgação, ele publicou três coleções de poemas, *Color* (1925), *Copper Sun* e *Ballad For the brown Girl* (1927). Todas as obras do autor, em certa medida, atravessavam a questão racial, principalmente a segregação sofrida pelos afro-americanos.

No que tange as artes visuais do movimento moderno negro, o destaque vai para Aaron Douglas, que a partir de seu estilo próprio, ao usar representações de figuras geométricas para falar da subjetividade do negro, realizou uma série de obras carregadas de qualidades espirituais e de orgulho racial. Um bom exemplo dessas concepções está na capa do livro de poemas *God's Trombones*, de James Weldon Johnson, publicado em 1927. Além desse artista, houve vários outros, no entanto, muitos deles, ao em vez de se concentrarem no Harlem, em Nova York, se fixaram na França.

O maior desafio em falar sobre o movimento Harlem Renaissance é ter que fazer uma síntese da grande quantidade de artistas, temas e informações do período. Porém, penso que a ambição em tentar dar conta dessa riqueza artística é praticamente impraticável, pois pode-se dizer que dentro do movimento havia vários outros, localizados na produção individual de cada artista, que por serem multifacetados, uma característica destacável dos artistas negros, desempenhavam diversos papéis tanto dentro quanto fora do movimento. Os artistas afro-americanos Zora Neale Hurston, James Weldon e W. E. B. Du Bois refletem muito bem o caráter denso, múltiplo e político desses artistas, que por mais de duas décadas contribuíram para as questões negras dos Estados Unidos, quer na teoria quer na prática.

No tocante ao caráter articulador do movimento, a estudiosa Emily Bernard (2001) ressalta que W. E. B. Du Bois foi seu grande sistematizador, pois, além de anteceder e suceder o mesmo, constantemente fazia análises crítica sobre ele no jornal onde trabalhava, *O Crisis*. É interessante, inclusive, ressaltar a ideia que Du Bois nos permite inferir, a de que o movimento Harlem Renaissance não estava unido, mas sim reunido. Essa questão pode ser considerada relevante porque o movimento do Harlem Renaissance não nasceu a partir de um coletivo, mas sim na medida em que as criações artísticas iam surgindo, junto também com os objetivos de cada um.

O fim do movimento ocorreu no início da década de trinta, mas sua reverberação continuou ainda por muito tempo, através das produções de diversos artistas que continuaram produzindo ou que foram influenciados por ele. Na década de quarenta, por exemplo, há o nascimento do Rock ‘n Roll, baseado principalmente no blues. Ademais, outros legados do movimento Harlem Renaissance dizem respeito à arquitetura e ao valor memorialista atribuído à cidade de Nova York e ao bairro do Harlem, em especial. Mesmo após a renascença afro-americana, muitos espaços continuaram refletindo a atmosfera artística da década de vinte, principalmente o teatro Apollo, ao receber e promover uma série de artistas negros famosos contemporaneamente, os quais, assim como o Harlem, são motivos de orgulho para os afro-americanos.

2.4 ATIVISMO POLÍTICO E POÉTICO: MARTIN LUTHER KING JR, MALCOLM X E MAYA ANGELOU

I've learned that people will forget what you said, people will forget what you did, but people will never forget how you made them feel.²⁵

(Maya Angelou)

For me, my 'X' **RE**placed the white slave master name of 'Little' which some blue-eyed devil named Little had imposed on my parental forebears.²⁶

(Malcolm X)

²⁵ Aprendi que as pessoas esquecerão o que você disse, irão esquecer o que você fez, mas nunca esquecerão como você as fez se sentir. (Tradução nossa)

²⁶ Para mim, meu 'X' substituiu o nome do senhor branco de escravizados, "Pequeno", que alguns demônios de olhos azuis denominados Pequeno havia imposto aos meus ancestrais paternos. (Tradução nossa)

If you want to say that I was a drum major, say that I was a drum major for justice. Say that I was a drum major for peace. I was a drum major for righteousness. And all of the other shallow things will not matter.²⁷

(Martin Luther King)

O auge das lutas pelos direitos civis aconteceu após a II Guerra Mundial, nas décadas de 50 e 60, a partir da intensificação do descontentamento dos afro-americanos, após a constatação da lentidão das mudanças raciais e socioeconômicas no país. Nesse período, um novo grupo de ativistas políticos e artistas, nascido na década de 20 e por volta do período da Grande Depressão²⁸, emergiu e ofereceu significativas contribuições para o movimento dos direitos civis. Entre os nomes que se destacaram nessa luta estão Martin Luther King Jr, Malcolm X e Maya Angelou. A nova geração desses ativistas políticos, juntamente com diversos líderes das primeiras organizações afro-americanas e com a experiência do legado deixado por quase três séculos de luta pela igualdade racial no país, mais do que nunca, reivindicavam a relevância do negro para a sociedade americana, uma vez que estes já haviam contribuído para a fundação da nação e ido a duas guerras mundiais pela mesma.

A configuração demogeográfica dos Estados Unidos após duas guerras mundiais havia mudado consideravelmente, pois os grandes centros do país, principalmente do norte, haviam recebido uma grande quantidade de migrantes e imigrantes. A migração dos negros do Sul, em especial, representava a maior composição dos subúrbios, onde, além desses indivíduos enfrentarem a forte repressão branca e militar resultante também da Guerra Fria²⁹, eles ainda lidavam com a escassez de trabalho, moradia, escola, alimentação e diversos outros fatores que contribuem para a sobrevivência e a dignidade de um ser humano. Por conta desse contexto, ao longo das décadas de 50 e 60 houve uma sequência de protestos contra a posição do governo frente à situação em que os afro-americanos estavam. Esses atos foram coordenados pelas organizações NAACP (National Association for the Advancement of Colored People), CORE (Congress for Racial Equality), SCLC (Southern Christian Leadership Conference) e SNCC (Student Nonviolent Coordinating Committee), com o apoio de igrejas protestantes (CASHMAN, 1991).

²⁷ Se você quer dizer que eu fui um líder de banda, diga que fui um líder para a justiça. Diga que eu fui um líder pela paz. Eu fui um líder pela honradez. E todas as outras coisas superficiais não importarão. (A tradução de “Drum Major” para a cultura afro-brasileira também poderia ser “Mestre de Bateria”.) (Tradução nossa)

²⁸ Crise financeira Americana, ocorrida entre 1929 e 1939, ocasionada pela I Guerra Mundial, uma vez que os países consumidores dos produtos dos EUA deixaram de comercializar com ele por causa da falta de capital.

²⁹ A Guerra Fria foi um longo período de disputa que teve início após a Segunda Guerra Mundial, dividindo o mundo em dois grandes blocos, a capitalista e o comunista. Essa briga provocou uma corrida por zonas de influência, que pudesse beneficiar ambos os principais países envolvidos, EUA e União Soviética. Todavia, essa guerra pôs o mundo sob a ameaça de uma guerra nuclear.

À medida que as igrejas incorporavam novos seguidores, elas também aumentavam a sua renda, contribuindo, assim, para o fortalecimento da comunidade negra e sua visibilidade. Nesse contexto, os líderes religiosos negros, em sua maioria, representantes das organizações pelos direitos civis, após muita persistência e forte apoio da comunidade, conseguiram mobilizar e alcançar algumas conquistas para essa população. Muito embora tais conquistas demorassem a serem efetivadas, ainda carecessem de outras para dignificar, de fato, a vida dos afro-americanos e, em alguns casos, custasse a vida de indivíduos negros.

A primeira grande conquista da comunidade afro-americana veio através dos esforços da NAACP, a mais antiga das organizações. Em 1954, o caso Brown, como ficou conhecido, foi julgado pela Suprema Corte dos EUA e ganhou, por unanimidade, a integração entre negros e brancos nas escolas públicas do país. A partir da vitória da NAACP, outras organizações e ativistas políticos demonstraram desejo, habilidade e força para galgar outras causas para os afro-americanos. Nesse fluxo, em resposta à tensão racial causada pela segregação do sistema de transportes públicos da cidade de Montgomery, em 1955 alguns líderes negros, incluindo H. H. Hubbard, Martin Luther King, e Ralph S. Abernathy atenderam ao chamado de E. D. Nixon para reivindicar a libertação de Rosa Parks, acusada de não ceder lugar a um homem branco, bem como para boicotar os transportes públicos da cidade. Após um ano e poucos dias de intensa pressão dos dois lados, em Novembro de 1956, a Suprema Corte regulamentou a dessegregação dos transportes públicos no Estado do Alabama.

O destaque do boicote dos ônibus públicos de Montgomery foi direcionado ao surgimento do novo líder negro, Martin Luther King Jr. e suas táticas da não violência. Nascido em Atlanta, Georgia, em 15 de Janeiro de 1929, o Reverendo Martin Luther King era bacharel em teologia e recém-doutor em filosofia. No ano seguinte, a vitória da dessegregação, King foi eleito presidente da SCLC, onde ganhou maior notoriedade e popularidade dentro e fora dos EUA, inclusive viajando à Ghana em 1957 e à Índia em 1958. Ademais, o reverendo era conhecido por ter uma energia contagiante e por unir política e religião, através de discursos “proféticos”. Como ele era convicto sobre o que discursava, logo ganhou notoriedade nas TV e rádios e, também, aumentou consideravelmente o número de seguidores da SCLC.

A viagem de Dr. King à Ghana aconteceu a convite do Presidente Kwame Nkrumah, após ele assumir a presidência de Ghana, em 1957, sendo esta a primeira nação africana a se tornar independente do colonialismo britânico. Na visão do próprio presidente, (GAINES, 2008, p.2) “the birth of Ghana signaled the emergence not just of a new African but of a new

world, fashioned in the image of black modernity and freedom.”³⁰ Assim, como parte das comemorações da independência, Nkrumah promoveu um jantar convidando diversos ativistas negros e representantes políticos, que de alguma forma podiam contribuir para as questões do país. Nesse contexto, além de Luther King, em meio a uma gama de convidados, na festividade, esteve presente a esposa de Louis Armstrong, Lucille Armstrong, representando o esposo que estava impossibilitado de ir ao evento, o qual já havia se apresentado no país e, os líderes trabalhistas Philip Randolph, Maida Springer e Dr. Ralph Bunche. Entretanto, várias outras personalidades negras, inclusive históricas, como Du Bois, não puderam comparecer ao jantar porque as autoridades dos EUA negaram suas viagens.

A independência de Ghana ajudou a reconectar o movimento Pan-africanista³¹ iniciado no século XX, influenciou os afro-americanos a retomarem a luta pelos direitos civis, acelerou a independência de outros países africanos e, além de tudo isso, ainda iniciou o processo de participação dos países africanos na configuração do modelo de globalização mundial que nós temos hoje. Tais contribuições podem ser amplamente mapeadas no livro *African Independence: How Africa Shapes the World*, de Tukurfu Zuberi, o qual descentraliza a história das duas Guerras Mundias e da Guerra Fria, ao fixar o olhar para o potencial dos africanos, afro-americanos e demais indivíduos subalternizados na organização geopolítica mundial.

O período da Guerra Fria, por exemplo, respresentou bem o interesse dos EUA sobre os países africanos, por eles estarem situados em um lugar estratégico e possuírem muitos recursos para a guerra. Por conta da identificação dessas questões, o avanço dos africanos e afro-americanos foi restringido pelos americanos, ao tentar inibir as relações entre esses indivíduos e, também, iniciar uma perseguição contra eles. Fato este que acontece quando Du Bois é proibido de ir à Ghana e, praticamente, obrigado a parar de exercer funções de lideranças no país. Acusado de práticas comunistas, não só ele é perseguido como também diversos outros afro-americanos, que ao longo dos anos ficaram expatriados em Ghana e em outros países.

A relação entre comunismo e socialismo foi aproveitada pelos americanos contra os afro-americanos, mas estes também usaram a relação entre racismo e facismo para reivindicar

³⁰ “o nascimento de Gana sinalizava a emergência não apenas de um novo africano, mas de um novo mundo, moldado na imagem de modernidade e liberdade negra.” (Tradução Nossa)

³¹ O movimento propriamente dito foi oficializado em 1919 no 1º Congresso Pan-Africanista, realizado em Paris, o qual foi sucedido por mais quatro edições ao longo dos anos, até 1945. A organização do congresso, que tinha o objetivo de aproximar as relações entre os descendentes de africanos ao redor do mundo, a fim de fortalecer a luta desses indivíduos afetados pela colonização e posteriormente pela colonialidade, foi feita por Du Bois e outros ativistas interessandos na causa negra (ZUBERY, 2015).

o fim da segregação nos EUA. A defesa pelo fim das práticas racistas no país representava uma visão de democracia global, que via no racismo um ato de retrocesso. Porém, os afro-americanos estavam atentos ao fato de que era o conjunto das práticas subalternas que valorizava alguns indivíduos em detrimento de outros. Nesse sentido, algumas reflexões sobre tais questões já faziam parte do arsenal de luta de muitos líderes negros, que eram leitores, por exemplo, dos intelectuais Amílcar Cabral, de Guiné Bissau; Julius Nyerere, da Tanzânia e; Frantz Fanon, da Martinica. Esse último, inclusive, com seus conhecimentos raciais e psiquiátricos, atuou como uma espécie de visionário na obra *Os Condenados da Terra*³², ao teorizar, principalmente, sobre a visão, chamada hoje de Terceiro-Mundo, que os colonizadores têm dos colonizados.

Malcolm X, um dos afro-americanos mais radicais das décadas de 50 e 60 foi fortemente influenciado por Frantz Fanon, em especial no que tange à análise da capacidade destruidora da raça branca. Ele argumentava que defendia a violência porque esta é a única linguagem que os opressores escutam quando os oprimidos falam, - visto que o opressor é constituído pela prática da violência. Infelizmente, a relação de X com a violência dos brancos, o atingiu mesmo antes de ele nascer, quando, ainda na barriga da mãe, a sua casa foi incendiada por membros da Ku Klux Klan (GALLEN, 1992).

Nascido em 19 de Maio de 1925, em Omaha, Nebraska, Malcolm X foi batizado com o sobrenome “Little”, uma herança do colonizador. Mas, ao se converter ao Islam, durante o período em que esteve preso, ele optou por “X”, símbolo muçulmano, que ele também dizia usar para indicar os seus ancestrais africanos desconhecidos. Na nova família muçumana, a partir de 1950, X adquiriu um conhecimento considerável sobre a religião e sobre as propostas da organização Nação do Islam, liderada por Elijah Muhammad. Após sair da prisão, ele se tornou representante da organização e começou a sua carreira pública em 1954.

Na condição de ministro muçumano, Malcolm X defendia a ideia de que os americanos eram uma produção do mal, que os negros deveriam se afastar dessa raça, usar a autodefesa e rejeitar o termo “afro-americano”, por considerar que os negros foram exilados nos EUA. Posição esta contrária a dos integracionistas, que viam no prefixo “afro” a inclusão dos negros na sociedade americana. Tais divergências foram expostas nas mídias durante muitas ações das organizações negras, principalmente no período da Marcha de Washington³³,

³² Tradução de: *The Wretched of the Earth*, publicado pela primeira vez em 1961, pela editora Grove Press.

³³ Embora a Marcha tenha acontecido em 1963, a aprovação da Lei dos Direitos Civis, só foi oficializada em 1964, pela Suprema Corte do país.

em 28 de Agosto de 1963, onde vários líderes dos direitos civis, como Luther King, encorajados por A. Philip Randolph, lutaram por trabalho e liberdade.

Depois da Marcha de Washington, o choque ideológico entre os integracionistas, que a organizaram e fizeram acordos com brancos e, os segregacionistas, pessoas insatisfeitas com a Marcha e os mulçumanos, representados na figura de Malcolm, entraram em explícita divergência, ao ponto de X proferir o seu último discurso pela organização nesse ano, muito também devido às descobertas de certas práticas de Elijah Muhammad. Oficialmente fora da Nação do Islam, X viaja à Meca e posteriormente à Ghana, onde encontra demais expatriados afro-americanos (MARABLE, 1991).

Em 1964, Maya Angelou, nesse período funcionária administrativa da Universidade de Ghana, era uma das expatriadas afro-americanas que contribuía para as lutas dos ganeses e dos afro-americanos, tal como X. Antes de chegar à Ghana, ela já tinha viajado para a África do Sul, com seu antigo esposo e residido no Cairo, Egito, por dois anos, onde fez um trabalho promissor como a única mulher na edição do jornal Arab Observer.

Marguerite Annie Johnson é o nome de registro de Maya Angelou, nascida em 4 de abril de 1928, em St. Louis, Missouri. O seu nome artístico é uma junção do nome “Maya”, um apelido carinhoso dado pelo seu irmão Bailey Johnson Jr, e o sobrenome viera de seu ex-esposo Tosh Angelos. Angelou foi um dos indivíduos negros que experienciou na própria pele as consequências da colonização personificada no patriarcalismo sulista ao, ainda na infância (8anos), ser violentada pelo namorado de sua mãe. Mais tarde, 1944³⁴, aos dezesseis anos, ela se torna a primeira motorista de ônibus negra, em São Francisco; um ano depois dá a luz ao seu filho Guy Johnson e finaliza a formação escolar em dança e drama.

O início da carreira artística de Maya Angelou foi nos palcos, cantando e dançando, bem como desenvolvendo atividade paralelas para sustentar a si e seu filho. Mas, de fato, foi somente no começo da década de 50 que essa artista multifacetada começou a se tornar conhecida. Isso ocorreu quando ela fez parte da remontagem do musical apresentado no período do Harlem Renaissance, *Porgy e Bess*. Essa participação possibilitou que ela circulasse em uma turnê por vários países da Europa, entre 1954 e 1955 e, mais tarde, se apresentasse no Teatro Apollo, no Harlem. Já em 1957, ela gravou o álbum *Miss Calypso* e seguiu divulgando o seu trabalho em diversas casas de show (LA SHAWN, 2015).

³⁴ As datas podem variar de acordo com as fontes pesquisadas.

O engajamento político de Angelou sempre pôde ser observado em seus atos: ela foi um dos membros do Harlem Writers Guild³⁵, junto com Julian Mayfield, John Oliver Killens, John Henrik Clark e Sarah Wright, os quais tinham uma visão política e vinham da segregação do Sul (GALLEN, 1992) integrou a Cultural Association for Women of African Heritage³⁶, com Rosa Guy e Abby Lincon, as quais, em 15 de fevereiro de 1961, organizaram um ato do Harlem às Nações Unidas, em protesto pelo assassinato do presidente do Congo, Patrice Lumumba. Após o evento, que conseguiu mobilizar milhares de pessoas, Angelou e as demais ativistas se reuniram com X; ele as tranquilizou sobre possíveis perseguições comunistas e as encorajou a continuarem ativas; já em Ghana, um dia após a morte de Du Bois, que foi em 28 de Agosto de 1963, Angelou, junto com Alice Windom, Julian Mayfield, William Alphaeus Hunton e Wendell Jean Pierre, compôs a delegação que entregou uma petição à embaixada dos EUA, criticando a ineficiência da administração do Presidente Kennedy na promoção da efetiva liberdade dos afro-americanos e do continente africano.

Durante o período em que esteve em Ghana, Angelou contribuiu para a consolidação de uma independência africana e para as discussões sobre gênero, principalmente no *Jornal African Review*, disponibilizado para escritores da África e do Caribe. Nesse processo de reconstrução ganense, ela era parceira de ativismo de Julian Mayfield, Alice Windom e Malcolm X. Apesar de X não ter passado muito tempo no país, a presença e os discursos dele serviram para fortalecer tanto os ganenses quanto os afro-americanos que lá estavam. Angelou, por exemplo, foi cooptada pelos novos relatos de experiência de X, advindas principalmente de sua visita à Meca. A partir desse envolvimento, ele a convidou para ajudá-lo a construir a Organization of Afro-American Unity. Como ela aceitou, ele a pediu que voltasse aos USA. Contudo, no mesmo mês em que ela retornou à América, ele foi assassinado, em 21 de fevereiro de 1965 (GALLEN, 1992).

Os anos posteriores à morte de Malcolm X foram seguidas por muitos protestos, uma vez que os afro-americanos ainda não tinham conseguido a garantia de todos os seus direitos, o direito ao voto. A revolução política dos afro-americanos, que também era poética, na medida em que diferentes artistas apoiavam os movimentos civis, fez com que músicos, poetas, atores, dançarinos e escritores aumentassem a mobilização contra a segregação em que viviam. Nas igrejas, por exemplo, os frequentes discursos de Dr. King podiam ser vistos

³⁵ Essa associação foi fundada na década de 50, para suprir a demanda deixada pelo fim do Committee for the Negro in the Arts, na década de 40, que ajudava a colocar os escritores negros na cena literária de Nova York. Vale destacar que a criação da HWG também contribuiu quantitativa e qualitativamente no Black Arts Movement, ocorrido na década de 60.

³⁶ Associação criada com o objetivo principal de manifestar publicamente o assassinato de Patrice Lamumba.

refletidos nas canções espirituais (gospel), no blues e no Jazz. Nessa atmosfera, inclusive, as cantoras Billie Holiday e Nina Simone alcançaram seu auge, por um lado e, por outro, sua decadência; o escritor James Baldwin, a partir de seus textos, assumiu papéis de cunho conciliador nas mídias e os atores e atrizes Ruby Dee, Ossie Davis e James Earl Jones desbravaram os palcos norte americanos problematizando questões racias.

Logo, tais artistas ativistas e tantos outros, juntos a demais ativistas e organizações políticas negras, em 1965, se mobilizaram em três marchas no estado do Alabama, da ponte Selma até a capital do estado, Montgomery. Apesar da forte violência sofrida por muito participantes da marcha e, nesse mesmo ano, a Lei dos Direitos ao Voto foi aprovada. Um dos créditos pela vitória da marcha ficou para Dr. King e a SCLC. Todavia, ele também foi criticado por, em alguns momentos de decisões, agir de modo contraditório.

A relação mais próxima entre Angelou e Dr. King aconteceu quando ele a convidou para integrar a organização SCLC. Na organização, ela foi colega de ícones do ativismo político afro-americano como Bayard Rustin, Philip Randolph e, o próprio King. Embora, eles tenham começado a trabalhar em 1967, Angelou havia conhecido Dr. King no início da década de 60, quando, ao escutar o seu discurso no Harlem, ela resolve criar, com o comediante Godfrey Cambridge, o espetáculo *Cabaret for Freedom*, do qual o valor foi revertido para a SCLC. A posterior contribuição de Angelou para a SCLC foi destinada a organização de mais uma marcha pelos direitos civis. Porém, antes da concretização do evento, em 4 de abril de 1968, exatamente no dia do aniversário de Angelou, Dr. King foi assassinado. Conseqüentemente, Angelou ficou arrasada com o acontecimento e se afastou das atividades políticas e artísticas, por um tempo (MAYA, 2016).

A morte de Malcolm X e Dr. King foi algo muito significativo para Maya Angelou, por causa da importância dos dois para a luta dos afro-americanos e da estreita relação que eles tinham com ela. O ativismo dos três, para além de ser político, pode ser considerado poético, pois, juntos, eles compartilhavam e reestabeleciam laços afetivos, culturais e identitários de precedentes históricos. Através da busca pela ancestralidade como forma de reexistência, para travarem suas lutas, eles usavam a força da oralidade, no caso de X e Dr. King e, a dança e o canto, no caso de Angelou. A forma como eles usavam tais características ressalta o caráter performático das culturas ancestrais africanas, que são recriadas nos e pelos seus descendentes, de modo a potencializar suas existências. Sobre esse sentido de performance, Leda Maria Martins nos lembra:

Cada uma dessas práticas (o teatro, a dança, o ritual, o esporte, as atividades lúdicas, os jogos, encenações coletivas, atos artísticos e mesmo expressões pulsionais emotivas) são modos subjuntivos, liminares, gêneros performáticos cujas convenções, procedimentos e processos não são apenas meios de expressão simbólica, mas constituem em si o que instituem a própria performance. Ou seja, numa performance da oralidade, por exemplo, o gesto não é apenas uma representação mimética de um sentido possível, veiculado pela performance, mas também institui e instaura a própria performance. (MARTINS, 2003, p.65)

O caráter performativo e não apenas representativo da performance é basilar para o entendimento da dimensão que os ativistas pelos direitos civis tiveram nas décadas de 50 e 60. No entanto, mais do que isso, a historicização do percurso realizado pela poesia e pelo ativismo político afro-americano permite inferir que a performance é uma das tecnologias mais antigas usadas pelos ativistas e artistas negros, ao longo do tempo. Logo, se analisados, por exemplo, as formas discursivas e corporais das primeiras igrejas negras dos EUA, os efeitos dos primeiros registros poéticos e, a riqueza do Harlem Renaissance, pode-se compreender que o que tem sido feito não é algo novo, propriamente dito. As novidades, de fato, estão nas formas de cada um reexistir.

3 DESCONSTRUINDO (PRE)CONCEITOS SOBRE A EXISTÊNCIA DA ARTE POÉTICA NEGRA

Folklore is the arts of the people before they find out that there is such a thing as art.³⁷

Zora Neale Huston

A literatura sempre foi uma arte extremamente cara para os afro-americanos. Estes que têm suas raízes literárias na poesia do blues, jazz, sermões, gospel (spiritual slaves songs) e nos gêneros literários formais ressignificados com a experiência afro-americana. O primeiro gênero literário formal negro, a slave narrative, compreende, em primeira instância, a um apanhado de características vernaculares negras que descrevem os modos de reexistência dos afro-americanos presentes em suas poesias. Em segunda instância, esse gênero, em muitos casos, é um registro da existência de personagens/sujeitos e costumes/cultura que poderiam ter se tornados inexistentes na memória do país, se não fossem tais obras.

A tradição da escrita autobiográfica através das “slave narratives”, que se tem notícia, começou com a obra de James Albert Ukawsaw Gronniosaw, com a publicação do livro *A narrative of the most remarkable particulars in the life of James Albert Ukawsaw Gronniosaw, an African Prince*, em 1770, na Inglaterra. Já a popularidade desse gênero se deu com o livro do abolicionista Frederick Douglass, *Narrative of the Life*, publicado em 1845, nos Estados Unidos. Ambas as obras, assim como as demais desse gênero contribuíram para as lutas abolicionistas do país, a partir da disseminação da exposição das experiências de vidas negras, até então, supostamente, inaudíveis para os americanos insensíveis às práticas escravocratas.

A potência das ressignificações proporcionadas pelas autobiografias dos escravizados afro-americanos constituem uma narrativa de fundação que rasura a oficial e por isso reconfigura o lugar de importância dos negros americanos, na medida em que eles estavam no país desde a sua fundação e contribuíram para a sua formação tanto quanto os brancos. O olhar literário sobre tais obras, a respeito da perspectiva fundacional do país, converge com as novas técnicas de desrecalar histórias e sujeitos subalternizados pelo processo de colonização. Esse tipo de método ganha ainda mais força no campo artístico, porque diferente do que se pensou durante muito tempo, as artes possuem caracteres interpretativos e críticos capazes de desempenhar múltiplas funções em diferentes lugares e épocas.

³⁷ Folclore é a arte do povo antes de descobrirem que existe algo (chamado arte) como a arte. (Tradução nossa)

Na América Latina, por exemplo, a socióloga Silvia Rivera Cusicanqui utiliza a leitura de imagens como forma de reler a história oficial do continente, mais precisamente da Bolívia, onde ela pesquisa. Para ela, “las imágenes nos ofrecen interpretaciones y narrativas sociales, que desde siglos precoloniales iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad”³⁸ (CUSICANQUI, 2015, p.176). O empoderamento das imagens estudadas pela pesquisadora está na análise de, a princípio, desenho, retratos e fotografias, presentes em seu campo de estudo propriamente dito, mas a sua abrangência analítica perpassa pelos mais diversos tipos de imagens possíveis, uma vez que ela busca abordagens desconstrutoras, que inclusive relacionem a teoria com a prática.

No tocante à literatura, a análise das imagens também tem sido um campo extremamente fértil para as interpretações de obras literárias. As autobiografias de escravizados, por exemplo, funcionam para além de registros históricos, já apropriados por outras áreas. De fato, elas são um conjunto de imagens que apresentam construções artísticas criticamente elaboradas, através de recursos estilísticos literários, que conduzem a resultados intralinguísticos e extralinguísticos, capazes de tanto representar a realidade quanto de criá-las.

É através das singularidades de cada autor, que é possível diferenciar o teor de obras literárias compromissadas ou não com a questão racial, em seus mais diversos eixos. Um bom exemplo da diferença de escrita é a comparação entre o romance *A Cabana do Pai Tomás*, da autora Harriet Beecher Stowe, publicada em 1852, e a autobiografia de Frederick Douglass, *Narrative of the Life*. Embora ambos os autores sejam abolicionistas, suas narrativas seguem por caminhos diferentes, quanto a suas representações e criações. A primeira, ao objetificar o indivíduo negro, criou uma série de estereótipos deste, a partir dos valores cristãos/protestantes presentes na obra, ao exaltar o “conformismo” do negro e a “benevolência” do branco. Enquanto que na segunda, o personagem é o sujeito da ação, que desnaturalizava e rasurava a história oficial, recriando tais narrativas e inserindo críticas e fatos impensados ou indizíveis no período, ao mesmo tempo em que ele se fortalecia com o processo criacional, que era constituído de memórias de dor e resistência.

A relação de sujeito e objeto na história literária da diáspora africana é algo muito recorrente, porque ela está alicerçada na base da escravidão. Da mesma forma que se pensava que era possível dominar o corpo do outro e escravizá-lo, também era considerado a possibilidade de falar por ele. A princípio, o fato de os africanos não falarem a mesma língua

³⁸ “as imagens nos oferecem interpretações e narrativas sociais, que desde os séculos pré-coloniais iluminam esses contextos sociais e nos oferecem perspectivas de compreensão crítica da realidade”. (Tradução nossa)

dos colonizadores serviu de argumento para escravizá-los e, posteriormente para manter a sua dominação, dado a conscientização do poder que era a arte da escrita. Sendo assim, tal habilidade foi restringida pelos donos de escravizados, com raras exceções.

Na história dos Estados Unidos, há o registro de uma lei disposta em vários artigos, que restringia os direitos dos escravizados, incluindo o direito à alfabetização. Conhecida como Negro Act, essa lei foi criada após a Rebelião de Stono, ocorrida na cidade da Carolina do Sul, em 1734, quando uma legião de escravizados se revoltou contra os brancos e assassinaram dezenas deles. Em resposta à revolta, mais precisamente por medo de outra insurreição, autoridades redigiram a lei que desencorajava os donos de escravizados a permitirem a alfabetização dos negros de sua propriedade, prescrevendo:

And whereas, the having of slaves taught to write, or suffering them to be employed in writing, may be attending with great inconveniences; Be it therefore enacted, by the authority aforesaid, that all and every person and persons whatsoever, who shall hereinafter teach or cause any slave or slaves to be taught, to write, or shall use or employ any slave as a scribe in any manner of writing whatsoever, hereafter taught to write; every such person or persons, shall, for every such offense, forfeit the sum of one hundred pounds current money.³⁹ (WALTERS, 2015, p.191)

A restrição acima citada foi negativa para o avanço dos escravizados nos EUA, mas ela ainda foi somada a outra também ligada à educação, a qual compreendia a proibição da prática percussiva através dos tambores e de outros instrumentos geralmente usados nas festas e encontros desses povos, seja durante a semana seja nos fins de semana, período de maior trânsito dos escravizados.

A incidência da lei escravocrata sobre as duas formas de educação dos afro-americanos revela que os escravagistas tinham consciência de que os negros tinham capacidade de se educar, e que tanto a escrita formal quanto a tradição vernacular deles eram meios educacionais potentes, capazes de mudar suas realidades. Fato este que vai de encontro às concepções de filósofos como David Hume e Emmanuel Kant, os quais escreveram e defenderam a inferioridade da raça negra e questionaram sobre as suas competências. Muitos filósofos do período iluminista, incluindo os já citados, acreditavam que a razão e a genialidade eram representadas através da escrita, consideradas a principal expressão das

³⁹ E considerando o fato de ter escravos e ensiná-los a escrever, ou sujeitando-os a serem empregados em funções de escrita, pode ser atendido com grandes inconveniências; Seja, portanto, promulgada, pela autoridade acima mencionada, que toda e qualquer pessoa e indivíduos de qualquer tipo, que de agora em diante ensinar ou fazer com que algum escravo ou escravos sejam ensinados a escrever ou usar ou empregar qualquer escravo como um escriba em qualquer forma de escrita que for, e em seguida ensiná-lo a escrever, cada pessoa ou pessoas, deve, por cada ofensa, ser multada na quantia de cem libras de dinheiro atual. (Tradução nossa)

belas artes⁴⁰ do período, e aqueles que não a dominassem podiam ser considerados não humanos (GATES; MCKAY, 1996).

As concepções pré-concebidas sobre os indivíduos da raça negra permaneceram durante muito tempo no imaginário dos colonizadores europeus e americanos, que apresentaram uma intensa resistência em admitir que os afro-americanos e também africano podiam escrever. Thomas Jefferson, o terceiro presidente dos EUA, foi um dos que não só falou como também escreveu sobre esse tipo de imaginário. Em seu livro, *Notes on the State of Virginia*, lançado em 1782⁴¹, Jefferson até admite que os negros têm grande capacidade de oratória, e que no campo musical eles chegam a ser melhores do que os brancos, ao demonstrarem ter ouvidos apurados para tons e timbres musicais, embora, para ele, não haja prova de suas habilidades na realização de composições harmônicas mais avançadas. Já em outra área artística, uma crítica semelhante a essa também emerge quando ele fala da arte poética e de dois poetas pioneiros da poesia negra. Entretanto, no campo poético, a crítica de Jefferson é mais acentuada do que a do campo musical, ao afirmar que:

Misery is often the parent of the most affecting touches in the poetry. Among the blacks is misery enough, God Knows, but not the poetry. Love is the peculiar oestrum of the poet. Their love is ardente, but it kindles the senses only, not the imagination. Religion indeed has produced a Phillis Wheatley; but it could not produce a poet. The compositions published under her name are below the dignity of criticism. [...] Ignatius Sanches has approached nearer to merit in composition; yet his letters do more honour to the heart than the head. [...] He is often happy in the turn of his compliments, and his style is easy and familiar, except when he affects a Shandean fabrication of words. But his imagination is wild and extravagant, escapes incessantly from every restraint of reason and taste, and, in the course of it vagaries. [...] This criticism supposes the letters published under his name to be genuine, and to have received amendment from no other hand.⁴² (JEFFERSON, 1832, p. 147-148)

⁴⁰ O conceito de Belas Artes surge em referência às produções artísticas que primavam por valores estéticos, singularizados num ideal de belo, em detrimento de atributos funcionais. As artes a princípio compreendidas pelo conceito são: a arquitetura, a pintura, a escultura, a música e a poesia. Essa última, que se destacava no período aqui estudado, por ser valorizada em função dos anseios dos aristocratas da época, negava as questões políticas que, de certo modo, eram reivindicadas pelos negros, ao “existirem” através de suas escritas.

⁴¹ O livro de Thomas Jefferson foi escrito primeiramente em 1781, lançado em 1782 e republicado em 1787 e 1832. Possivelmente, pode haver mais edições, mas essas são as mapeadas por ora.

⁴² A miséria é frequentemente o pai dos temas mais afetos/abordados na poesia. Entre os negros a miséria é muita, Deus sabe, mas a poesia não. O amor é a estranha excitação do poeta. O amor deles é ardente, mas acende apenas os sentidos, e não na imaginação. A religião, de fato, produziu/gerou uma Phillis Wheatley; mas não pôde produzir/gerar uma poeta. As obras literárias publicadas sob seu nome estão abaixo da dignidade da crítica. [...] Inácio Sanches aproximou-se mais do mérito de uma obra literária. Já suas cartas fazem mais honra ao coração do que a cabeça. [...] Ele é frequentemente feliz em torno de seus elogios, e seu estilo é fácil e familiar, exceto quando ele afeta uma fabricação Shadeana de palavras. Mas sua imaginação é selvagem e extravagante, escapa incessantemente de todas as restrições da razão e do gosto, rumo aos seus caprichos. [...] Essa crítica supõe que as cartas publicadas sob o nome dele sejam genuínas, e que não devem ter recebido retificação de outras mãos. (Tradução nossa)

A tentativa de Jefferson reduzir a poesia negra e os autores negros a uma segunda classe no campo da poesia está evidente nos argumentos que ele usa, ou seja, em linhas gerais, tanto a poeta afro-americana Phillis Wheatley quanto o poeta afro-inglês Ignatius Sanches tratam de temas impróprios à poesia. Para Jefferson, ambos os escritores usam a miséria como vértice de suas poesias e por isso valorizam mais os sentimentos do que a imaginação. Todavia, numa possível seleção, Jefferson, apesar de criticar Sanches, diz que o seu estilo é mais familiar e que sua obra parece ser escrita por ele mesmo; até porque na história desse poeta, ele teve acesso ao mesmo círculo de amizades dos brancos e já era mais aceito por eles. Já Wheatley, embora use a religião para falar em sua obra, Jefferson não a considerou uma poeta.

É irônico que Phillis Wheatley tenha passado pela maior arguição⁴³ no campo da poesia já conhecida na história do país e não seja considerada uma poeta pelo então presidente da época. Isso levanta uma questão extremamente pertinente para esse campo, que é: Qual foi o critério de análise de poesia feito por Thomas Jefferson?

A fim de estender as possibilidades de crítica sobre a obra da poeta e identificar possíveis considerações apontadas por Jefferson, segue a tradução e análise de um de seus poemas:

On Being Brought from Africa to America	Sobre ser Trazida da África para a América
<p>'Twas mercy brought me from my <i>Pagan</i> land, Taught my benighted soul to understand That there's a God, that there's a <i>Saviour</i> too: Once I redemption neither sought nor knew. Some view our sable race with scornful eye, "Their colour is a diabolic dye/die." Remember, <i>Christians, Negros</i>, black as <i>Cain</i>, May be refin'd, and join th' angelic train.</p>	<p>Foi misericordioso trazer-me de minha terra Ímpia, Ensinar minha obscura alma a sapiência Que há um Deus, que há também um Guardião: Uma vez que me redimo, pois nem o procurei nem houve compreensão. Alguns veem nossa raça escura com olhar sarcástico, “A cor deles é um tom diabólico.” Lembrem-se, Cristãos, Negros, pretos como Caim, Podem ser refinados, e juntar-se ao trem angelical.</p>

⁴³ Em 1772, Phillis Wheatley precisou provar e provou que escrevia poemas na frente de uma série de “autoridades americanas”, que ao final de sua arguição, lhe escreveu uma declaração que se tornou o prefácio de seu livro.

O poema *Sobre ser Trazida da África para a América*⁴⁴ é pequeno em seu formato, mas denso em seu conteúdo. Essa densidade ocorre pelo fato de ele ser um poema composto de muita ambiguidade e fazer referência a fatos históricos, mais precisamente religiosos e raciais, que precisam ser consultados para possíveis interpretações. Já no título, a poeta instala uma tensão, ao insinuar que falará sobre a experiência de ter sido retirada da África para ser levada à América. Nas oito linhas seguintes, que compõem apenas uma estrofe, Wheatley utiliza rimas simples, AA/BB/CC/DD, para dramatizar essa experiência. As rimas do poema contribuem, em grande medida, para a construção de seu sentido, através do emparelhamento das ideias, construídas musicalmente a cada duas frases. A musicalidade poética de Wheatley também pode ser compreendida como uma extensão da estética musical negra, advinda da tradição oral africana, ao passo que a autora orchestra diferentes timbres, dando vazão, dessa forma, a uma possível identificação dos sentidos desses discursos poéticos.

Basicamente, no poema há dois tons, o primeiro de caráter mais irônico, presente nas seis primeiras linhas. O segundo, presente nas linhas finais, de cunho mais crítico, ao passo que adverte os leitores/escravocratas. A ironia do poema de Wheatley é uma interpretação nem sempre compreendida por seus leitores, já que a poeta afirma sua religiosidade com muita veemência e dados históricos mostram que ela convivia com os seus “donos” cristãos “como se fosse da família”. Todavia, o fato de ela reforçar alguns termos usados sobre a sua raça sugere reflexão. Além disso, muitos desses termos são relacionais, pois eles conotam mais do que denotam.

O modo como alguns termos de cada linha do poema foi escolhido pela poeta, a princípio, pode sugerir uma aceitação religiosa e de inferioridade, a reduzindo a um lugar passivo. Mas, se for levado em consideração, o contexto coercitivo em que ela se encontrava, é possível, através da identificação de recursos poéticos, transpor os sentidos aparentemente dados e identificar o quão bem elaborado é o seu trabalho.

A alusão presente no termo “terra Ímpia” (1°L)⁴⁵, por exemplo, faz referência à África, pelo fato de, na concepção dos colonizadores, os africanos não possuírem um Deus e, por consequência, podiam ser escravizados. Entretanto, a “misericórdia” (1°L) exaltada pela poeta, vinda em forma de escravidão, pode ser considerada um fato irônico.

⁴⁴ O poema em destaque é o mais conhecido de Phillis Wheatley publicado no livro *Poems on Various Subjects, Religious and Moral*, na Inglaterra, em 1772.

⁴⁵ (1°L) é a abreviação usada para designar a “primeira linha” e assim sucessivamente.

As palavras “obscura alma”⁴⁶ (2°L) possuem dupla conotação, uma ao se referir a cor de pele da poeta e a outra a ideia da alma dos negros não ser tocada pela graça divina, que supunha-se ser uma “luz branca”, e, por esse motivo, eles precisavam de um “Guardião” (3°L). No entanto, esse pode ser um sentido irônico, pois antes ela não precisava procurar esse “Guardião” porque era livre da escravidão e, por isso, ao dizer “me redimo” (4°L), ela só está reforçando tal ironia.

A ideia advinda dos termos “raça escura” (5°L), que também poderia ser traduzida como “raça animal”, apresenta uma dualidade, na medida em que a palavra “Sable” pode significar animal e escuro/preto, o que enfatiza o caráter não humano atribuído às pessoas de pele escura na época. Esse tipo de cor de pele era associado ao mal, um tipo de “tom diabólico” (6°L), geradora de todos os males. Tal tom, por um lado pode ser interpretado como a África e, por outro, como a ideia atribuída à cor preta, sintetizada na concepção de raça negra.

As palavras finais da penúltima linha do poema, “pretos como Caim” (7°L), fazem alusão à passagem bíblica em que os cristãos supõem que o filho de Adão, Caim, após assassinar o seu irmão, Abel, recebeu a cor de pele preta como punição pelo seu feito. Porém, ao incluir os “Negros” (7°L) nesse “trem angelical” (8°L), a poeta está lembrando aos leitores/escravocratas que Caim também era humano, como todos os seus pares e o que o diferenciava dos demais era apenas a cor de sua pele.

A linha final do poema resume as ideias apresentadas anteriormente através de um conjunto de imagens presentes no termo “refinados” (8°L). A ideia de refinamento resultante do processo de apuração/transformação de algo/alguém possui um sentido ambíguo no poema, pois ela serve tanto para conotar a transformação da cana de açúcar⁴⁷ (de cor escura quando triturada, numa cor branca/cristalina após o processo de refinamento) quanto para conotar que se o negro for educado, ele pode sair da “escuridão da ignorância”, se tornando branco, no sentido de ser “iluminando” o suficiente para se tornar humano, como “todos” os “Cristãos” (7°L).

O trabalho poético de Wheatley possui diversos pontos altos, mas um dos mais interessantes está em como ela vai se humanizando discursivamente, a partir de cada linha do poema. Através da recriação da narrativa que tenta justificar a inferioridade dos negros, a poeta, usando os recursos da metalinguagem, vai desconstruindo conceitos sutilmente. O

⁴⁶ A “Obscura alma”, tradução de “benighted”, faz referência ao sinônimo “darkened”, que dá a ideia de algo obscuro.

⁴⁷ A cana de açúcar era um dos subsídios mais comuns labutados pelos negros no período em que a Phillis Wheatley escreve.

melhor de tudo é observar como da condição de objeto, destacado no título do poema, ela se torna sujeito, mas precisamente nas linhas finais deste, quando inclui não só a si na ideia de humanidade, mas também todos os outros indivíduos negros.

O poema em análise ressoa em três timbres diferentes, os quais podem ser pensados da seguinte forma: o reflexo sonoro da voz do escravocrata (“A cor *deles*”, 6°L), o de Wheatley (“Ensinar *minha*”, 2° L) e o de todos os negros (“nossa raça”, 5°L). Esses timbres servem para conotar como ocorre a construção identitária desses indivíduos, a qual é calcada nas relações de poder entre escravagistas e escravizados. Logo, ao passo que a voz do escravizado passa a ressoar e, no caso de Wheatley, na primeira pessoa, o seu som causa desconforto para os escravagistas.

Nesse sentido, torna-se possível formular uma “resposta” para a questão sobre o tipo de critério de análise usado por Thomas Jefferson, ao dizer que a produção poética de Phillis Wheatley está abaixo de uma dignidade crítica. Levando em consideração o lugar de fala de Wheatley e as justificativas de Jefferson, ao argumentar que os temas de que ela trata são miseráveis e a mesma também é miserável, já que é negra, e que até Deus sabe disso, só reforçam o diagnóstico de que o gosto, e que somente ele, era o critério de análise de Jefferson.

O critério baseado no gosto usado por Jefferson para ler a obra de Wheatley estava alicerçado na rejeição em escutar uma escravizada falar, mesmo que metaforicamente, sobre os temas que a cercavam. Por consequência, tal rejeição deixou-o “cego” por não enxergar as especificidades do trabalho da autora que, para além de tratar de sentimentos, também “samba” na imaginação, como foi exposto na análise do poema *On Being Brought from Africa to America*.

O fato de escravagistas, como Jefferson, afirmarem que Caim, filho de Adão, era negro, soa tão sem sentido quanto dizer que Wheatley não era poeta, pois não há prova quanto a essas concepções. Pelo contrário, no que tange à arte de Wheatley há uma carta que comprova que ela fazia poesia. Portanto, o critério de gosto usado por Jefferson não serve para justificar a depreciação da poeta, bem como o argumento escravagista, baseados na justificativa bíblica da suposta cor negra de Caim, para a escravização dos negros.

3.1 ALGUNS LIMIARES CONCEITUAIS DA LITERATURA NEGRA

Na história da literatura afro-americana, desde as pessoas de outras áreas a críticos literários solicitaram ou solicitam limitar e, por consequência, definir o que é poesia negra.

Todavia, tais rigores não são preocupações perceptíveis no campo da literatura hegemônica/clássica. Essa constatação pode ser observada, por exemplo, no livro *Teoria Literária* de Jonathan Culler, quando o mesmo suscita que a definição do conceito de literatura não é uma questão central para a teoria literária, pois esta se amplia na medida em que dialoga com as áreas da história, psicanálise, filosofia, linguística, teoria política, dentre outras. Ademais, o aspecto de “literariedade”, que poderia ajudar a definir a literatura, pode perpassar por diferentes tipos de textos. Problemáticas como as elencadas, evidentemente, levaram Culler a também não conceituar a literatura. Como estratégia, ele optou por deslocar a pergunta central, através de outras questões, com o intuito de levantar algumas especificidades da literatura. Dessa forma, ele traz uma reflexão interessante sobre uma dessas especificidades, na medida em que ela integra a linguagem, ampliando assim uma possível definição do termo em questão. Segundo ele:

Literatura é linguagem na qual os diversos elementos e componentes do texto entram numa relação complexa. [...] Na literatura é mais provável que procuremos e exploremos as relações entre forma e sentido ou tema e gramática e, tentando entender a contribuição que cada elemento traz para o efeito do todo, encontremos integração, harmonia, tensão ou dissonância. (CULLER, 1999, p. 36-37)

A partir da ideia de que a linguagem literária põe os elementos do texto literário em contato e o seu efeito pode tanto fazê-los se aproximar quanto se repelir, torna-se possível expandir as concepções sobre literatura, sem, no entanto, limitá-la aos juízos de valor que, de modo separado, positivista⁴⁸, muitas vezes reduzem as noções do que vem a ser a literatura como um todo, em detrimento de suas partes, ou seja, sua “forma”, “sentido”, “tema” e “gramática”.

Em se tratando da literatura negra afro-americana, aqui em foco, as limitações ligadas ao juízo de valor estão arraigadas no imaginário de muitos críticos e até não críticos desse campo. Eles se aтем mais precisamente aos questionamentos do tipo: Esse tema é do campo literário? Esses temas e formatos pertencem a qual comunidade? Essa gramática é formal ou informal? Esse sentido tem função contemplativa ou política? Na prática, a base de perguntas como estas representam os parâmetros e crenças de indivíduos fortemente influenciados pelas literaturas de origem clássica, as quais se preocupavam fundamentalmente com as características estéticas do texto, ao focar nos ideais transcendentais de beleza e no resultado

⁴⁸ A noção positivista, dentre outras questões, focava na ideia de que o conhecimento científico era o verdadeiro e único meio de comprovações dos fenômenos observados. Portanto, o rigor metodológico, focado na análise individualizada das partes do objeto observado, determinaria a sua comprovação, de tal modo que fatores extrafísicos, ou seja, subjetivos, não entrariam em tais análises.

de seus efeitos. Enquanto a literatura afro-americana, além de operar com a estética do texto também se preocupa com a função dele, mesmo porque essa literatura tem suas raízes na história da escravidão, diferentemente da origem da literatura clássica.

O nascimento da literatura afro-americana tange para ao menos dois lados. Um lado se inclina para a necessidade de testemunhar contra o opressor, conforme os primeiros poetas do país a usavam para denunciar o sistema escravocrata e reivindicar suas liberdades. O outro lado está relacionado à possibilidade de (re)existência produzida através do ato da escrita, a proporção que os poetas criavam rotas de liberdade físicas e mentais para si e para os demais escravizados. Através da literatura, ao se incluírem no texto, os afro-americanos podiam falar, se educar e, por consequência, se humanizar.

Um dos paradoxos que atrapalha o estabelecimento da poesia afro-americana é a constante distinção entre o chamado folclore e a literatura formal negra. Tanto para a antropóloga e escritora Zora Neale Hurston quanto para o educador, diretor e ator Stephen Henderson, ambas as artes pertencem ao mesmo povo e por isso devem ser respeitadas da mesma forma. No artigo *Saturation: Progress Report on a Theory of Black Poetry*, publicado em 1975, Henderson argumenta que a união dessas artes negras está na luta pela liberdade, em paralelo a outros temas. Já Huston, em seu texto *Art and Such, de 1938*, argumenta que a aceitação da produção poética negra no período da escravatura e pós é considerado em parte, pois para alguns críticos apenas a sua originalidade vem à baila, em detrimento da potência criativa dos artistas negros, ou seja, as características estilísticas da literatura afro-americana sempre foram postas em questão.

Na intenção de combater a ideia de arte figurativa da literatura afro-americana, há muito tempo diversos intelectuais têm se inclinado a destacar algumas especificidades que contribuem para possíveis concepções dessa literatura. Esse labor se dá não só para ajudar a estruturar esse campo, mas também para dizer que a poesia afro-americana possui características particulares, para além das pré-estabelecidas pelos cânones europeus e anglo-americanos. A partir dessa discussão, é possível combater as ideias que dizem que essa literatura é produto da inconsciência, é mítica, é metafísica e outros estereótipos possíveis, os quais elevam o seu caráter folclórico e, ao mesmo tempo, reforçam uma hierarquia histórico-social. Tal hierarquia é bastante perceptível quando, por exemplo, o ex-presidente dos EUA, Thomas Jefferson, julga as obras literárias dos poetas Ignatius Sanches e Phillis Wheatley. A partir de suas considerações, implicitamente, ele hierarquiza as produções literárias de autores brancos como “as” poesias (Universal), a de Sanches como poesia negra (específica) e a de Wheatley como não poesia.

Infelizmente, o processo de conceituação da literatura negra tem precisado lidar não apenas com as questões de fora para dentro, mas também com as questões de dentro do próprio campo. Os limites conceituais dessa literatura, hoje já estabelecida nos EUA, ainda constituem um amplo campo de estudo na área da crítica literária, com o intuito de reforçar a sua própria existência e contribuir para as novas identificações da poesia negra contemporânea. Nesse sentido, a partir de alguns elementos levantados por teóricos da área literária e de reflexões resultantes do estudo desse campo, a conceituação da literatura negra pode ser pensada a partir de dois eixos: a ética e a negritude.

O eixo da ética passa por admitir que esse campo é constituído por uma só tradição⁴⁹, ou seja, a da cultura negra, que já nasce com mais de uma função, que não está no nível do apenas contemplativo, nem do apenas político. (BAKER, 2000) Os escritores afro-americanos incorporam os valores tradicionais e suas experiências sobre suas culturas em formas expressivas, atribuindo-lhes novos significados, dos quais indivíduos que compartilham da mesma cultura podem se reconhecer nela. Tais produções são variadas e impressas em diferentes formatos, que descentralizam alguns elementos do texto literário, a fim de dar-lhe movimento, ao deslocar o que estava em sua margem para o seu centro.

O eixo da negritude deve ser pensado para além da fundação do conceito⁵⁰ propriamente dito, pois este nasce em função de uma afirmação política que pretendeu demarcar a existência da cultura negra, em oposição à hegemonia branca. A expansão da ideia de negritude, aqui em destaque, permite colocar todos os escritores/poetas negros no mesmo patamar valorativo, pois, desde os primeiros registros da poesia afro-americana, já há sinais que esses indivíduos praticavam a negritude. Contudo, é um fato que a instituição do termo constituiu um grande avanço para os estudos da literatura negra.

O objetivo do conceito de negritude, com base nos princípios desse movimento, é valorizar e reivindicar a identidade e cultura negra. Sendo assim, é natural que a abordagem da negritude lide com questões sociológicas, históricas e culturais, porque o conjunto dessas áreas ajuda a compor e a identificar as identidades dos indivíduos negros, através da exposição de suas experiências marcadas racialmente. Dessa forma, a negritude está intrincada nas questões da condição humana, mas dentro das grandes áreas da humanidade, ela pode ser

⁴⁹ A defesa de uma única “tradição negra” vem em resposta às abordagens que dividem essa tradição em folclórica e formal, amputando assim a potência advinda da ideia de uma literatura histórica, construída engenhosamente.

⁵⁰ Conceito criado por Aimé Césaire, em 1935, na publicação da revista *L'étudiant noir*. Esse conceito, inicialmente, repulsava os atos de inferioridade em que os brancos colocavam os negros e por isso propôs a distinção da cultura negra, a fim de valorizá-la e de ela não ser assimilada pela cultura branca. Mais tarde, o Senegalês Léopold Sédar Senghor, com outros escritores, propagou e atualizou o termo negritude, através do movimento literário que objetivava valorizar a cultura negra africana e de seus descendentes.

pensada tanto como tema quanto estrutura, pois a experiência advinda da raça, na maioria dos casos, racializa as relações humanas e, por consequência, a condição em que o indivíduo se encontra, seja ela física seja ela estética. Logo, tal abordagem só justifica ainda mais a necessidade das artes negras, nesse caso a literatura, operar no nível da metalinguagem, uma vez que a sua constituição é multidisciplinar.

O eixo da negritude é, de fato, estruturante para se pensar a literatura afro-americana. Diferente do que é comumente levantado por alguns críticos da área, toda literatura negra possui uma estrutura motriz, que é passível de ser identificada se for compreendida. Desde já, é preciso enunciar que a coluna dorsal dessa literatura é a ideia de negritude, a qual pode ser revestida, esteticamente, por outros temas. A negritude, se pensada como resultado subjetivo da experiência racial dos indivíduos negros, dificilmente será a mesma para cada um, pois cada pessoa passa por sua própria construção identitária. Nesse sentido, na literatura, “the perception of Black quality can take place on various levels of significance, thus making some poems “Blacker” than others or more significantly “Black” than others”⁵¹ (HENDERSON, 2000, p.106).

A discussão sobre os níveis de negritude da literatura afro-americana é algo a ser destacado, porque ela também está no campo da subjetividade do crítico, o qual assim como pode valorizar uma obra também pode deslegitimá-la. Essa distinção, por exemplo, é bastante perceptível na crítica atribuída a duas obras da escritora Zora Neale Hurston: os romances *Jonah's Gourd Vine*, primeira obra literária da autora, escrita em 1934, e sua obra mais aclamada atualmente, *Their Eyes Were Watching God*, de 1937.

Quando publicado, o romance *Jonah's Gourd Vine* foi bem aceito pela crítica. Seu enredo apresenta a história de John Buddy Pearson, um homem mulhengo que se casa com uma mulher negra de classe média, Lucy Potts, com quem tem três filhos. Por causa de seu mau comportamento, ele se desentende com o seu cunhado e mais tarde com uma série de pessoas que, a princípio, acreditam em sua conversão a pastor, mas depois elas constatam que ele trai a sua mulher constantemente. Após a morte de sua esposa, John casa-se mais duas vezes, mas morre depois de ser atropelado por um trem. Um dos caracteres distintivos desse romance, no período de sua publicação, segundo a crítica, se dá porque “the Characters in the story are seen in relation to themselves and not in relation to the whites as has been the rule. To watch these people one would conclude that there were no white people in the world

⁵¹ “A percepção da qualidade negra se dá em vários níveis de significância, tornando, dessa forma, alguns poemas mais negros do que outros ou mais significativamente negros do que outros.” (Tradução nossa)

(HURSTON, 1990, P.25).⁵²” Nessa perspectiva, essa obra pode ser considerada mais negra do que muitas outras, por ela apresentar uma narrativa com a maioria dos personagens negros, vivendo as suas próprias questões, sem se referir à existência de indivíduos brancos. Essa seria também um ótimo exemplo do deslocamento feito pela literatura negra, o de mover alguns elementos do texto da margem para o centro.

O romance *Their Eyes Were Watching God*, diferente da primeira obra da autora, não obteve uma boa aceitação da crítica literária quando lançado. A história, que conta a trajetória oscilante da personagem Janie Crawford, a qual, primeiro, casa-se com Logan, depois com Joe Starks e por último com Tea Cake, mostra o percurso de uma mulher em busca de sua própria felicidade, ao sair de um casamento infeliz, arranjado pela sua mãe, até alcançar a felicidade que sempre desejou em seu último casamento. Todavia, a felicidade conjugal da personagem não dura por muito tempo com nenhum desses homens e a mesma precisa escolher com quem ficar, a qual escolhe a si própria. Sobre o efeito da obra, alguns críticos, incluindo os escritores do movimento Harlem Renaissance, Richard Wright e Ralph Ellison, argumentaram contra o tipo de construção de personagens feita pela autora. Wright, por exemplo, ao escrever uma crítica sobre essa obra na revista *New Masses*⁵³, foi bastante enfático em sua afirmativa:

Miss Hurston can write, but her prose is cloaked in that facile sensuality that has dogged Negro expression since the days of Phillis Wheatley. Her dialogue manages to catch the psychological movements of the Negro folk-mind in their pure simplicity, but that's as far as it goes. [...] Miss Hurston *voluntarily* continues in her novel the tradition which was *forced* upon the Negro in the theatre, that is, the minstrel technique that makes the "white folks" laugh. Her characters eat and laugh and cry and work and kill; they swing like a pendulum eternally in that safe and narrow orbit in which America likes to see the Negro live: between laughter and tears. [...] In the main, her novel is not addressed to the Negro, but to a white audience whose chauvinistic tastes she knows how to satisfy. She exploits that phase of Negro life which is "quaint," the phase which evokes a piteous smile on the lips of the "superior" race.⁵⁴ (WRIGHT, 1937, p. 22-23)

⁵² “os personagens na estória são vistos em relação a eles mesmos e não em relação aos brancos como tem sido a regra. Para ver esses personagens o leitor deveria concluir que não existiam pessoas brancas no mundo”. (Tradução nossa)

⁵³ A revista *New Masses*, cujos editores eram marxistas e, por conseguinte, de esquerda, funcionou de 1926 a 1949 em Nova York (EUA), influenciando as discussões do meio intelectual da época.

⁵⁴ A senhorita Hurston pode escrever, mas sua prosa é encoberta por aquela sensualidade superficial que persegue a expressão Negra desde os dias de Phillis Wheatley. Seu diálogo consegue captar os movimentos psicológicos do mente do povo negro, em sua pura simplicidade, mas isso é o máximo possível. [...] A senhorita Hurston continua voluntariamente em seu romance a tradição que foi forçada ao Negro no teatro, isto é, a técnica menestrel que faz os “brancos” rirem. Seus personagens comem, riem, choram, trabalham e matam; eles oscilam como um pêndulo eternamente naquela órbita segura e estreita na qual a América gosta de ver o Negro viver: entre riso e lágrimas. [...] Em geral, seu romance não é endereçado ao Negro, mas a um público branco cujos gostos chauvinistas ela sabe como satisfazer. Ela explora essa fase da vida do negro que é “singular,” a fase que evoca um sorriso piteoso nos lábios da raça “superior”. (Tradução nossa)

Através da citação acima, o contemporâneo de Hurston deixa a entender que a autora não escreve para os negros, mas para os brancos interessados no efeito cômico, produzido a partir da caricatura dos povos negros. Para ele, ela reproduz uma abordagem histórica negra inclinada a construir personagens incompletos, ao passo que em sua obra a característica mais visível deles é a simplicidade da cultura negra, ou seja, o seu folclore. Logo, a crítica atribuída à Hurston está baseada na percepção de que a obra da autora é menos negra do que se espera para esse campo literário.

Ambas as obras de Huston, embora avaliadas diferentemente pela crítica do período em que ela escreve, apresentam grande cuidado com o seu conteúdo. Esses romances foram formatados objetivando, por um lado, construir personagens possuídos de marcas culturais situados no período pós-escravagistas, e por outro desconstruir imagens moralistas e conformistas atribuída socialmente. No que tange ao primeiro romance analisado, Hurston, além de outras questões, critica a noção de que a religião, em especial a cristã, salva os seus seguidores de seus vícios. Enquanto na segunda obra a autora tira a personagem do lugar conformista atribuído à mulher.

Um dos modos da escritora, esteticamente, dar realismo aos seus romances foi através do uso da língua negra. A princípio conhecido como pidgin English, essa língua tem sido compreendida como uma marca de negritude potente para falar sobre a experiência da afro-americana, pois:

Since language is never value-neutral, and since the situation and the values of the African were substantially different from those of the white European, the pidgin English of African (and later, Afro-American) speakers must have carried meaning (semantic levels of the lexicon) quite different from those held by Europeans.⁵⁵
(BAKER, 2000, p.124)

A ressignificação da língua inglesa formal foi um dos atos de reexistência usados pelos primeiros africanos a chegarem aos EUA e, até os dias atuais, embora transformada, essa língua ainda existe em comunidades negras do país. Portanto, quando a escritora Zora Neale Hurston faz o uso dessa forma afro-americana de se expressar, ela está metodologicamente usando um recurso estilístico próprio da cultura negra para empoderar a sua literatura. A percepção errônea de alguns críticos se dá quando eles não compreendem que tanto a língua afro-americana, o Afro-American English, quanto a sua literatura são

⁵⁵ Como a língua nunca é neutra em termos de valor, e como a situação e os valores do Africano foram substancialmente diferentes da dos Europeus brancos, o pidgin inglês dos Africanos (e depois, os Afro-Americanos) teve que carregar significados (de nível semântico e lexical) bem diferentes dos pertencentes aos Europeus. (Tradução nossa)

constituídas de características extralinguísticas, as quais são carregadas de metalinguagem e, para compreendê-las, muitas vezes, o indivíduo precisa ativar não só outros conhecimentos/experiências, mas também o seu senso de alteridade. Como a crítica mais negativa sobre a obra de Hurston veio de um crítico negro, pode-se concluir que ele não foi empático com os temas transversais à negritude, trazidos pela autora, por ela ressaltar a subjetividade de uma mulher, a qual, para além de deslocar a narrativa, podia, quem sabe, um dia, “sair dela”.

As concepções sobre o que é literatura afro-americana podem mudar temporal e espacialmente, mas a partir dos eixos aqui esboçados, é possível constatar que ao invés de fechar um conceito, é mais rentável pensar nos caminhos passíveis de servir de orientação para os críticos dessa literatura, pois eles, de modo ético, devem levar em consideração que a história da literatura negra é resultado de uma única tradição negra, que se retroalimenta a cada surgimento de outra obra literária negra. Essa tradição é estruturada na noção ampla de negritude, que formata as obras singularmente a partir da experiência do escritor.

A união entre os eixos da ética e da negritude dão à literatura negra a complexidade basilar para fortalecer o estabelecimento desse campo. Por esse motivo, há a necessidade constante da defesa da relação intrínseca entre os elementos desses textos literários. O tema negritude, por ser “plástico”, opera pelo menos em duas frentes, como foi mostrado na análise dos romances de Hurston. Essas duas frentes básicas tangem para dois extremos, o do senso comum, o “take for granted”, e o do estranhamento. Se analisado a expertise que é a reivindicação da temática negritude com suas mais diversas transversalidades, é possível concluir que a base da literatura afro-americana é descentralizar e desconstruir os sentidos naturalizados.

3.2 O PROCESSO GENEALÓGICO EM QUE MAYA ANGELOU ESTÁ INSCRITA

O apogeu da escrita feminina afro-americana da década de 70, consagrada na atualidade, foi influenciado pela tradição de mulheres dos movimentos do Harlem Renaissance e das Artes Negras. Os trabalhos de autoras como a romancista Zora Neale Hurston, por exemplo, significaram um marco na quebra do paradigma representativo da própria literatura afro-americana. Ao descentralizar os lugares de fala dos sujeitos e o modo como essas vozes podem ser expressas, Hurston permite que as subjetividades das mulheres, em especial, aflorem em seus textos, que interna e externamente desvelem todo um imaginário pré-formatado sobre elas e a sociedade em que vivem.

O trabalho precursor de Hurston foi valorizado pelas suas sucessoras nas mais diversas vertentes possíveis. Elas tanto compreenderam a potência múltipla do texto literário quanto continuaram com a ação valorativa de reconhecer a produção de quem às antecedeu. Esse tipo de valorização corresponde muito à ética das escritoras negras, pois, ao contrário delas, a ação de muitos escritores ao longo da história tem sido a de invisibilizar seus antecessores, principalmente as mulheres. Embora muitos desses homens tenham sido grandes porta-vozes do processo de reexistência literária e política dos afro-americanos, é preciso pontuar que eles também contribuíram para o silenciamento das mulheres negras e de suas produções como ativistas políticas, artistas e intelectuais. No período da segunda revolução dos EUA, por exemplo, o “heroísmo” de W.E.B Du Bois e Booker T. Washington emudeceu a produção poética e política de muitas afro-americanas. Já no modernismo, os escritores e críticos Richard Wright, Ralph Ellison e James Baldwin também ocuparam o mesmo lugar da genialidade individualizada.

A abordagem iniciada por Zora Neale Hurston ganhou força na produção das escritoras dos anos 70 e também ressaltou o caráter contemporâneo da autora que, embora pesquise características antropológicas negras no período do modernismo e lance seus primeiros livros na pós-modernidade, é extremamente atual. A atualidade de Huston e também das escritoras do movimento literário de mulheres negras da década de 70 têm contribuído demasiadamente para o campo da literatura negra, ao se opor à perspectiva patriarcal, binária e classicista ocidental, a qual reforça estereótipos e, por consequência, fixa os sujeitos e suas subjetividades em categorias estanques e reproduzíveis aleatoriamente.

A identificação dos leitores com as novas obras das escritoras negras de 70, por um lado simbolizou a aceitação do público e, por outro, a carência desse tipo de abordagem na literatura, seja ela afro seja ela não afro. O marco inicial dessa literatura fica por conta, por exemplo, das seguintes autoras e obras: Toni Morrison, *The Bluest Eye*; Alice Walker, *The Third Life of Grange Copeland*; Maya Angelou *I know Why the Caged Bird Sings*; Louise Meriwether, *Daddy Was a Numbers Runner* e; Michele Wallace, *Black Macho and the Myth of the Superwoman*. A partir desses trabalhos, o campo da literatura feminina afro-americana se expandiu quantitativa e qualitativamente como nunca visto antes.

Nos períodos anteriores ao apogeu da escrita feminina afro-americana, as mulheres negras apareciam de modo descontínuo, uma vez que muitas foram privadas de escrever até o século XX, silenciadas por causa do anseio em dar conta dos demais integrantes da família e das questões que as cercavam e, porque, em alguns casos, precisavam de comprovações para atestar a sua capacidade literária, conforme ocorreu com Phillis Wheatley. Entretanto, os

motivos pelos quais no fim da década de 60 houve um aumento no número de publicações de obra de afro-americanas foram:

First, the inherent shortcomings of the nationalism of the Black Power movement; second, the increased social and economic pressures that led to the rapid deterioration of the urban centers of America; third, the rise of the feminist movement that made Afro-American women more conscious of their particularity; and, fourth, the increasing tension in black male-female relation.⁵⁶ (CUDJOE, 1990, p. 284)

Sem dúvidas, as autoras setentistas produziram suas obras em um período mais favorável para o estabelecimento desse campo literário do que as suas antecessoras. De acordo com o que a citação anterior sugere, quando elas escrevem, uma gama de sedimentações já havia sido feitas no campo literário e político nos EUA, ou seja, já haviam ocorrido as lutas pelos direitos civis, o movimento Black Power atuava fortemente no campo simbólico, focando no orgulho negro e em sua estética, muitas mulheres já estavam emancipadas afetiva e economicamente e o movimento feminista negro fomentava a crescente conscientização das mulheres negras sobre as suas especificidades.

À medida que o campo literário redesenhado pelas novas publicações de autoras como Angelou, Morrison e Walker aumenta, os estudos e as críticas sobre os seus trabalhos também seguem o mesmo rumo. Nesse caso, as situando dentro de um conjunto de mulheres que fizeram história na poesia afro-americana. A fim de mapear e consolidar a trajetória da escrita de mulheres negras estadunidense, como um ato genealógico, uma série de antologias começam a surgir no país, principalmente nos departamentos de tradição inglesa. Logo, da condição de ocultas do cânone literário americano, as escritoras negras passam a receber a notabilidade merecida, já que:

Every onthologies defines a canon and thereby serves to preserve a tradition in what is designated as its most representative parts. In black letters, anthologies have *carried* a literary inheritance along from generation to generation, protecting an author's works from loss. Some black women writers's work, especially in the first half of this century, exist *only* in anthologies. Many, however were not so fortunately preserver.⁵⁷ (GATES, 1990, p.5)

⁵⁶ Primeiro, as deficiências inerentes ao nacionalismo do Movimento Black Power; segundo, as crescentes pressões sociais e econômicas que levaram à rápida deterioração dos centros urbanos da América; terceiro, a ascensão do movimento feminista que tornou as Afro-Americanas mais conscientes de suas particularidades; e, quarto, a crescente tensão na relação de homens e mulheres negras. (Tradução nossa)

⁵⁷ Todas as antologias definem um cânone e, portanto, servem para preservar uma tradição no que é designado como suas partes mais representativas. Nas literaturas negras, as antologias carregam uma herança literária de geração a geração, protegendo as obras de um autor da perda. Os trabalhos de algumas escritoras negras, especialmente na primeira metade desse século, existiram apenas em antologias. Muitos, no entanto, infelizmente não foram preservados. (Tradução nossa)

A presença de mulheres negras em antologias, para além de demarcar a existência delas e valorizar suas produções, significa preservar a história desse tipo de literatura. Ademais, embora essa espécie de coletânea esteja situada através de um possível tema, tempo, espaço, e demais nichos possíveis de serem mapeados e/ou recriados, as antologias de mulheres negras contribuem bastante para o conhecimento e discussão de questões muitas vezes inaudíveis na sociedade em que vivem. Por serem mulheres e negras, elas ocupam um lugar de fala muito diferente do lugar do homem negro, branco e, também, da mulher branca. Portanto, muitas mulheres negras trazem em suas obras pensamentos, sentimentos, atos e palavras organizadas de modo particular, as quais, na maioria dos casos, são marcadas pelo sexismo e racismo que sofrem ao longo de suas vidas.

3.3 A ESCRIVIVÊNCIA DE MAYA ANGELOU IMPRESSA NA OBRA *JUST GIVE ME A COOL DRINK OF WATER 'FORE I DIIIIE*

A escritora setentista Maya Angelou está amplamente situada no lugar de fala atribuído à mulher negra⁵⁸ por diversos motivos. Em relação a esse lugar, que tem muito a ver com a experiência, o percurso de Angelou até chegar ao status de escritora, lhe custou uma força descomunal, pois ela era oriunda do sul dos EUA, local onde o racismo era o mais forte no país. Se a sua história for comparada com a de dois ícones do ativismo político afro-americano, por exemplo, as vulnerabilidades consequentes do sexismo e do racismo juntos lhe atingiram bem mais. Sobre essas questões, é um fato que tanto Martin Luther King e Malcolm X tiveram suas casas incendiadas por brancos racistas, quanto Angelou, quando criança, viu e ajudou o seu avô a se esconder para não ter o seu corpo e sua casa incendiada (MAYA, 2016). Porém, ainda na sua infância, aos sete anos de idade, além de sofrer com o forte racismo do Sul, Angelou também teve o seu corpo violentado pelo então namorado de sua mãe. Portanto, esse tipo de violência evidencia que Angelou, diferentemente dos seus contemporâneos referenciados, lutava pelo menos duas vezes, uma vez por ser negra e outra por ser mulher.

A contrapartida do lugar de fala de Angelou se dá quando ela se mostra consciente das desvantagens socioculturais a que está exposta e usa a arte para subverter a sua realidade. A

⁵⁸ O lugar de fala atribuído à mulher negra, de acordo com a filósofa Djamila Ribeiro, diz respeito à posição social e de poder que esta ocupa historicamente em sociedades patriarcais e pós-escravagistas, onde o homem branco heterossexual ocupa o topo dessa pirâmide e a mulher negra, consequentemente, a base dela. Esse tipo de relação desigual, que é atravessada por questões raciais, de classe e de sexo, incide sobre as mulheres negras de modo coletivo, criando, por conseguinte, o imaginário de que elas não possam romper com tais estruturas. (RIBEIRO, 2017).

conscientização da autora, primeiro acontece no campo da dança, da música, do teatro e, posteriormente, da literatura. É através da literatura que Angelou é reconhecida. Na condição de escritora negra, consciente da história e luta do movimento negro afro-americano, Angelou deixa de ser objeto para se tornar sujeito de fala, ao escrever a sua primeira autobiografia, o livro *I know Why the Caged Bird Sings*. Nessa obra, a autora conta, entre outras questões, histórias sobre os acontecimentos de sua primeira infância até parte de sua juventude, passando pelo período quando ela morou com a sua avó, foi violentada ao retornar à casa de sua mãe, desenvolveu o amor pela literatura e teve o seu filho, Guy Johnson. Essa obra foi fortemente reconhecida pela precisão dos fatos contados, pela coragem da autora e principalmente pela sua capacidade de transformar tristeza em amor.

A autobiografia foi uma das formas mais importantes encontradas por Angelou para se libertar ideologicamente das opressões que sofria. Ela aprendeu com Frederick Douglas que falar na primeira pessoa significa que, como ser humano, ela pode falar para o outro ser humano (MAYA, 2016). Em grande medida, por um lado, esse pensamento reivindica a humanidade dos escritores negros e, por outro, reconhece a importância do alcance da fala em primeira pessoa. Como Angelou é uma mulher negra que escreve em primeira pessoa, a profundidade de sua literatura vem muito em decorrência de seu olhar singular; a visão, por exemplo, da mulher que nasceu durante o período dos linchamentos nos EUA, sofreu abuso sexual e foi mãe solteira.

A segunda obra escrita por Maya Angelou foi o livro de poemas *Just Give Me a Cool Drink of Water 'fore I Diiie*, publicada em 1971. Todavia, a autora já havia gravado alguns poemas desse livro em 1969 pela gravadora GWP, em um álbum de palavras faladas de título *The Poetry of Maya Angelou*. Quanto ao livro de 1971, propriamente dito, ele contém um total de trinta e oito poemas, divididos em duas partes. Na primeira parte, de título “Where Love a Scream of Anguish”, há vinte poemas. São eles: “They Went Home”, “The Gamut”, “A Zorro Man”, “To a Man”, “Late October”, “No Loser, No Weeper”, “When You Come to Me”, “Remembering”, “In a Time”, “Tears”, “The Detached”, “To a Husband”, “Accident”, “Let's Majeste”, “After”, “The Mothering Blackness”, “On Diverse Deviations”, “Mourning Grace”, “How I Can Lie to You”, “Sounds Like Pearls”. Já na segunda parte, de título “Just Before the Worlds Ends”, há dezoito poemas: “When I Think About Myself”, “On a Bright Day, Next Week”, “Letter to an Aspiring Junkie”, “Miss Scarlett, Mr. Rhett and Other Latter-Day Saints”, “Times-Square-Shoeshine-Composition”, “Faces”, “To a Freedom Fighter”, “Riot: 60's”, “We Saw Beyond Our Seeming”, “Black Ode”, “No No No No”, “My Guilt”,

"The Calling of Names", "On Working White Liberals", "Sepia Fashion Show", "The Thirteens (Black)", "The Thirteens (White)", "Harlem Hopscotch".

A divisão do livro *Just Give Me a Cool Drink of Water 'fore I Diiie* em duas partes está relacionada à estreita relação de suas temáticas. A respeito disso, no livro *Southern Women Writers: The New Generation*⁵⁹, a crítica literária Carol E. Neubauer, ao analisar o primeiro livro de poemas de Angelou, reflete sobre os temas de cada parte. Para ela, a obra da autora

First deals with love, its joy and inevitable sorrow, and the second with the trials of the black race. Taken as a whole, the poems cover a wide range of settings from Harlem streets to Southern churches to abandoned African coasts. These poems contain a certain power, which stems from the strong metric control that finds its way into the terse lines characteristic of her poetry. Not a word is wasted, not a beat lost. Angelou's poetic voice speaks with a sure confidence that dares return to even the most painful memories to capture the first signs of loss or hate. [...] The first twenty poems of *Cool Drink* describe the whole gamut of love, from the first moment of passionate discovery to the first suspicion of painful loss. [...] In the second section, Angelou turns her attention to the lives of black people in America from the time of slavery to the rebellious 1960s. Her themes deal broadly with the painful anguish suffered by blacks forced into submission, with guilt over accepting too much, and with protest and basic survival.⁶⁰ (NEUBAUER, 1990, p.131-132)

Conforme os aspectos acima levantados, os poemas de Angelou tangem basicamente para dois temas, um é o amor em suas várias formas de aparecimento e o outro é a luta dos afro-americanos pela sobrevivência. Esses temas/palavras são potentes nos poemas da autora porque são transmutáveis temporal e espacialmente, na medida em que podem ganhar funções variadas nas diferentes formas e contextos em que aparecem.

A identificação do percurso temático e histórico presente na primeira obra poética de Maya Angelou demonstra o forte caráter escrivente de sua escrita. A *escrivência*, para a

⁵⁹ O livro *Southern Women Writers: The New Generation* foi editado por Tonette Bond Inge, e contém o artigo de Carol E. Neubauer, de título *Maya Angelou: Self and a Song of Freedom in the Southern Tradition*. O livro foi publicado em 1990, no Alabama, pela The University of Alabama Press.

⁶⁰ Primeiro lida com o amor, sua alegria e inevitável tristeza, e, segundo, com as provações da raça negra. De modo geral, os poemas abrangem uma ampla gama de acontecimentos, desde as ruas do Harlem até as igrejas do Sul, e as costas africanas abandonadas. Esses poemas contem um certo poder, que deriva do forte controle métrico que encontram sua forma nas linhas concisas, características da poesia da autora. Nenhuma palavra é desperdiçada, nenhuma batida perdida. A voz poética de Angelou fala com uma confiança que ousa retornar até para às memórias mais dolorosas para capturar os primeiros sinais de perda ou ódio. [...] Os primeiros vinte poemas de *Cool Drink* descrevem toda a gama de amor, desde o primeiro momento de descoberta apaixonada até a primeira suspeita de perda dolorosa. [...] Na segunda seção, Angelou volta sua atenção para as vidas dos negros na América, desde o período da escravidão até as revoltas dos anos 1960. Seus temas lidam amplamente com a dolorosa angústia sofrida pelos negros forçados à submissão, com a culpa da demasiada aceitação, e com o protesto e a sobrevivência básica. (Tradução nossa)

teórica e escritora Conceição Evaristo⁶¹, é o ato de contar a sua própria história a partir de sua própria perspectiva, a qual é intrínseca à sua vivência particular ou coletiva, com a finalidade de rasurar as narrativas romantizadas contadas por aqueles tradicionalmente detentores do poder. Essa ação deslocadora está presente no livro de poemas de Angelou, na medida em que ela traça a reconstrução simbólica e imagética de fatos, personagens e enredos que dialogam bastante com a sua história e a de demais afro-americanos. Em alguns de seus poemas, a autora faz referência ao continente africano, por onde passou, a alguns ativistas políticos com quem trabalhou ou se inspirou e, a acontecimentos recorrentes relacionados à subjugação dos negros nos EUA. Sendo assim, a poeta utiliza a poesia como um ato político negro-feminista, a fim de, para além de recontar a história, rasurá-la.

A junção das temáticas amor e sobrevivência, presentes nas poesias de Angelou, exprime muito sobre a força que os indivíduos afrodiáspóricos precisam fazer para reexistir nas sociedades em que vivem. A própria autora usou o mecanismo de reexistência para se manter viva física e psicologicamente. Através de seu caráter multifacetado, ela reexistiu transitando por diversos meios, principalmente o artístico e o político. Ela fez parte do movimento pelos direitos civis, do movimento das artes negras e também foi afetada pelo movimento Black Power, em especial pelo seu caráter estético, provavelmente fomentando a construção de imagens presentes em seus poemas.

3.3.1 O conceito de reexistência para uma análise poética afrodiáspórica

Neste trabalho, a chave temática de análise dos sete poemas selecionados será o conceito de *reexistência*, discutido no livro da pesquisadora Ana Lúcia Souza (2011). O respectivo conceito compõe as palavras resistência e existência e as expande, dando-lhes um sentido performático, ao passo que destaca a capacidade dos indivíduos negros manterem, em certa medida, as suas culturas frente às adversidades enfrentadas, ou seja, é através do ato de reexistir que homens e mulheres negros existem e resistem ao mesmo tempo, se reinventando e se fortalecendo com base nos vestígios de suas origens. Dessa forma, esse conceito faz-se pertinente para a análise dos poemas de Angelou, por ele atravessar, se não todos, a maioria dos poemas do livro *Just Give Me a Cool Drink of Water 'fore I Diiie*. Ademais, esse conceito

⁶¹ Conceição Evaristo, a escritora brasileira que cunhou o conceito de *escrevivência*, ao conceder uma entrevista para o jornal digital Nexo, dentre muitas questões, explicou um pouco mais sobre esse conceito. A respectiva entrevista, de título *Conceição Evaristo: “minha escrita é contaminada pela condição de mulher negra”*, está disponível em: <

é rentável para esse estudo porque ele consegue abranger a complexidade da questão da negritude na poesia negra, a qual lida com uma série de agendas/demandas enfrentadas pelos indivíduos negros.

As discussões sobre como os afrodiapóricos reexistem nos poemas “To a Husband” (ANEXO D)⁶²; “To a Freedom Fighter”; “Mothering Blackness”; “The Calling of names” (ANEXO E); “My Guilt”; “When I think about myself” e “Harlem Hopscotch”, serão suscitadas a partir das próprias questões que afetam esses indivíduos ao longo da história. Logo, ao passo que as questões que compreendem os mecanismos de reexistência dos afro-americanos forem analisadas, automaticamente os poemas selecionados também serão analisados.

É necessário destacar que a noção de reexistência não é exclusiva aos afro-americanos. Esse é um fenômeno pungente em toda a diáspora africana e serve para demonstrar como os indivíduos, antes escravizados e hoje subjulgados pelas práticas advindas do racismo, sobreviveram e sobrevivem nesses locais. A identificação do alcance da construção poética dos poemas de Angelou é extremamente útil para (re)conectar os indivíduos afrodiapóricos, em especial os dos Estados Unidos e os do Brasil, aqui em foco.

O que difere os modos de reexistência usados pelos afrodiáspóricos está ligado à configuração em que eles foram expostos, ou seja, os contatos com as demais culturas encontradas em seus países, as barreiras estabelecidas pelas estruturas de poder, os fatores geográficos, os religiosos, entre outros. Por esses motivos, é comum identificar indivíduos afrodiáspóricos mais próximos das culturas de origem africana do que outros. Um bom exemplo desse contato é perceptível através de uma anedota pouco conhecida, de um fato ocorrido aqui no Brasil, na Universidade Federal da Bahia, em Salvador. Essa é a história de um encontro acadêmico sobre afrodiásporicidade, onde os dois convidados do evento, a educadora e candomblecista Makota Valdinha e o professor de estudos étnicos da Temple University, na Philadelphia/Pennsylvania, Kenneth Dossar, demonstraram conhecer uma canção oriunda da África, cantada em língua Bantu. Essa identificação aconteceu quando Kenneth Dossar ouviu Makota Valdina cantar a respectiva canção. A ironia desse acontecimento está no fato de os dois intelectuais terem conhecido a música em contextos bem particulares. O afro-americano Dossar lembrou-se da música porque, quando criança, a sua mãe a cantava para ele. Já a afro-brasileira Makota conhece a música porque ela faz parte

⁶² Apenas os poemas “To a Husband” (ANEXO D) e “The Calling of names” (ANEXO E) estão em anexo, porque os demais estão no corpo do texto. Esses poemas, em anexo, inclusive já foram anunciados no sumário e, por consequência, têm as páginas sinalizadas.

de uma comunidade de religião de matriz africana, o candomblé, a qual até os dias de hoje preserva cânticos de origem africana.

A troca de experiência entre indivíduos afrodiaspóricos é uma prática que sempre esteve presente no processo de fortalecimento dos negros. As imagens positivas de personagens/personalidades negras, ativistas políticos e artistas da causa negra, sempre representaram uma ponte simbólica que liga esses povos. Sobre o trânsito político e cultural entre os EUA e o Brasil,

É inegável que o garveísmo teve fundamental influência na elaboração de uma narrativa de liberação que redesenhou a consciência de seus membros e simpatizantes. Confrontando a ideologia da supremacia branca, o movimento colaborou para reverter as representações que a cultura ocidental forjou para o africano e para os afro-descendentes. A intensidade dessas contribuições pode ser notada na influência do Pan-Africanismo e da Negritude nos movimentos negros no Brasil. (SOUZA, 2005, p.163)

A identificação dos afro-brasileiros com a história de luta, conceitos e experiências de ativistas afro-americanos é refletida, em grande medida, nos movimentos negros brasileiros e essa reverberação tem contribuído para o fortalecimento das questões negras no país ao longo dos últimos anos. Além da influência de militantes como Martin Luther King e Malcolm X, por exemplo, há uma grande variedade de artistas que estão presentes no imaginário de boa parte dos afro-brasileiros, muitos dos quais se utilizam dessas representações para se fortalecer como indivíduo negro e para atrair cada vez mais pessoas interessadas em entender e discutir a questão racial no país. No ano de 2015, por exemplo, o ator e escritor brasileiro Lázaro Ramos dirigiu e encenou o espetáculo O Topo da Montanha, baseado em momentos antes da morte de Dr. King. Mais recentemente, o filme Pantera Negra também despertou o interesse dos brasileiros pelo ativismo afro-americano por, entre outras questões, colocar um grande quantitativo de atrizes e atores negros numa produção Hollywoodiana.

3.3.1.1 Os mecanismos de reexistência dos poemas escolhidos

Os indivíduos afrodiaspóricos reexistem nos poemas de Maya Angelou através/a partir do levantamento de três questões básicas: O realismo presente na descrição de lugares e acontecimentos, a escrita poética em primeira pessoa como um ato performático e, a estética do jogo duplo. Esses mecanismos de reexistência significam, ao mesmo tempo, as estratégias poéticas de Angelou e os desafios enfrentados pelos afrodescendentes.

To a Freedom Fighter (Maya Angelou)

Uma das características mais perceptíveis da literatura negra é o seu caráter realista. Para muitos escritores que utilizam esse recurso estilístico ele justifica a urgência e o alcance da descrição de elementos e sujeitos invisibilizados pela literatura canônica branca. Quando Angelou escolhe falar sobre os fatos que ela experienciou, ela está fazendo emergir imagens que fissuram com as noções de representação, ou seja, ao invés de distanciar o leitor dos acontecimentos dos poemas com um aglomerado de metáforas, por exemplo, ela oferece a ele a possibilidade de ter acesso aos ícones que compuseram a sua experiência. Essa ação, em grande medida, reitera a percepção de que a literatura de autores negros dá a chance de leitores negros e não negros escolherem o lado de que querem ficar, pois a literatura é uma das áreas que dá a possibilidade do indivíduo se por no lugar do outro (CUTI, 2002). Logo, é se pondo nesse lugar de escolha que os leitores de poesia negra se questionarão se são escravocratas ou abolicionistas modernos, como diria a poeta Elisa Lucinda.

A narrativa realista de Maya Angelou a tornou conhecida como a testemunha lírica do Jim Crow do Sul. Por seu caráter escrivente, através de uma espécie de chamar dos nomes⁶³, ela condensa em sua escrita repetidas imagens das lutas dos afro-americanos contra as leis segregacionistas do país mas, como uma espécie de homenagem, ela demonstra se preocupar e se sensibilizar com os sentimentos daqueles que precisaram lidar com o peso de tais leis, exposto no trecho do poema To a Freedom Fighter:

Through evening's rest, you dream,
I hear the moans, you die a thousands' death.
When cane straps flog the body
dark and lean, you feel the blow.
I hear it in your breath.

Os gemidos que ecoam dos combatentes da liberdade são atualizações de lamentos encontrados em “spirituals”. Esses prantos ecoam nos versos do poema, de acordo com o título que a autora dá a ele, em reverência aos ativistas políticos que historicamente contribuíram para a luta por liberdade e pelos direitos civis. A precisão da descrição das subjetividades desses combatentes, realizada por Angelou, consegue projetar imagens, muitas vezes até pensadas, mas pouco verbalizadas por críticos e artistas.

⁶³ Paráfrase da tradução do poema “O Chamar dos Nomes” (The Calling of Names).

Além de a poetisa abordar sobre diferentes indivíduos e suas subjetividades, ela também não deixa de descrever os lugares que são verdadeiros símbolos de afrodiasporicidade. Tais topônimos⁶⁴, porém, muitas vezes, conseguem ultrapassar as características físicas que lhes são atribuídos, porque os valores simbólicos que os afro-americanos atribuem a esses lugares variam de acordo com as suas relações com eles.

Os nomes do bairro do Harlem⁶⁵, em Nova York, e da África, o continente africano, por exemplo, soam como sinônimo de resistência, luta, beleza, arte, origem e outras questões, por isso referenciá-los significa apontar onde as culturas afrodiaspóricas estão gravadas, avivar a memória dos leitores sobre a sua importância, e acima de tudo transcriá-las, costurando possíveis novos significados. O bairro do Harlem está bastante presente no imaginário dos afro-americanos, primeiro porque ele é rico em imagens de reexistência, através das artes em especial e, segundo, porque os seus acontecimentos são mais fáceis de serem mapeados, a partir de uma gama de documentos históricos resultados de pesquisas. Já a África dispensa esforços para conotar significações específicas na poesia, porque a sua relação com os indivíduos negros, em muitos casos, ocorre justamente através da recriação, visto que muitos deles nunca conheceram esse continente e nem sabem o nome do país de origem de seus antepassados africanos.

A África se tornou uma terra mítica para os seus descendentes. Eles passaram a se apropriar dos símbolos africanos para se fortalecerem, enquanto negros apartados de suas origens pelo sistema escravocrata. Numa família de indivíduos negros, para um esposo⁶⁶ e seu par, por exemplo, a sua árvore genealógica pode ser amputada pela falta de informação sobre os seus bisavós ou tataravós. Contudo, se esse núcleo familiar tiver uma consciência política, cultural e identitária fortalecida, eles podem recriar essas histórias; positivando os seus ancestrais dando-lhes, inclusive, denominações de reis e rainhas. Daí a importância da imaginação e da literatura como meio de recriar histórias e valores rasurados pela cultura branca ocidental.

A valorização dos elementos característicos das culturas afrodescendentes constitui-se em um ato afirmativo, ao passo em que anda na contramão das práticas homogeneizantes, as quais a todo o tempo tentam negar e desvalorizar as culturas e identidades subalternizadas.

⁶⁴ Topônimo é o nome usado para designar lugares, o qual, a princípio, faz parte do campo dos estudos geográficos. Na área da linguística, a toponímia é a responsável pelo estudo dos topônimos, que nesse caso são analisados a partir de sua relação com o homem. Logo, para além de questões competentes a linguística, a toponímia, muitas vezes, leva em consideração os aspectos culturais, identitários, históricos, sociais e econômicos transversais aos topônimos.

⁶⁵ Paráfrase da tradução do poema “Amarelinha do Harlem” (Harlem Hopscotch)

⁶⁶ Paráfrase da tradução do poema “Para um Esposo” (To a Husband).

Por essa e outras questões, ao negro a recomposição da memória coletiva tem grande importância sim, através do retorno às matrizes culturais africanas, sufocadas pela superposição europeizante, e da reconstrução de uma identidade nacional crítica. (CUTI, 2002, p.27)

O retorno às matrizes culturais africanas, como Cuti reforça, é basilar para a reconstrução dos modos de enxergar as culturas negras. A poesia pode ajudar nesse processo através de várias formas, uma delas é com o seu caráter realista, ao selecionar palavras carregadas de significados, e a outra é a criação de novas realidades em decorrência desses significados.

Os valores simbólicos designados à África como a mãe preta⁶⁷, o baobá dos afrodiaspóricos, o lugar onde todos são acolhidos e a origem de reis e rainhas, estão no poema *Mothering Blackness* reconectando os afrodiaspóricos as suas origens africanas, através das duas estrofes aqui selecionadas, que dizem:

She come home running
back to the mothering blackness
deep in the smothering blackness
white tears icicle gold plains of her face
She come home running

She come home blameless
black yet as Hagar's daughter
tall as Sheba's daughter
threats of northern wind die on the desert's face
She come home blameless

No poema, o retorno ao seio materno, isto é, à África, funciona como um acalanto necessário para receber os seus descendentes, que são reconhecidos por essa “mãe” através das similaridades com seus outros filhos, “Hagar” e “Sheba”. A força do reencontro delineado por Angelou também está no percurso desse indivíduo que volta para casa, mas acima de tudo sem culpa. Dessa forma, imagens como essas são fundamentais para reconstruir e positivar a origem dos afrodescendentes, negativamente construídos pelas culturas europeias. Essa recriação pode ajudar na construção de indivíduos mais empoderados sobre as suas identidades e culturas.

My Guilt (Maya Angelou)

⁶⁷ Paráfrase da tradução do poema “Mãe Preta” (*Mothering Blackness*).

A escrita em primeira pessoa é algo muito caro para os afrodiaspóricos e, por isso, é preciso reconhecer as escolhas daqueles que o fazem. A escritora Maya Angelou escolheu estender o uso da primeira pessoa, iniciada em sua autobiografia, para os seus poemas, justamente por ter consciência da importância desse mecanismo para a comunidade negra. (MAYA, 2016) Para ela, inspirada no protagonismo da escrita de Frederick Douglas, falar na primeira pessoa do singular falando sobre a terceira pessoa do plural, significa o ato de dizer “eu” conotando “nós”. Esse gesto ganha força na medida em que ele consegue incluir o leitor no discurso, questioná-lo e, ao mesmo tempo, ironizá-lo.

A ironia do ato de incluir o leitor no texto o faz questionar sobre a sua própria ação. Essa espécie de interação entre escritor-texto-leitor contribui para a quebra da quarta parede⁶⁸, ao passo em que o leitor é instigado a sair da passividade gerada pela leitura para agir a partir do que lhe foi posto. Em se tratando dos poemas de Maya Angelou, o leitor pode ser surpreendido, por exemplo, com o questionamento sobre o que acontece quando ele pensa sobre si⁶⁹ e sobre a sua culpa⁷⁰, ao permitir que toda uma tradição de luta política negra ainda careça de tanto reconhecimento e continuidade. Nesse sentido, a ação da autora, além de interagir com o leitor, ainda acaba dando continuidade à luta dos ativistas que a precederam.

O recurso estilístico de falar de “si” para conotar “nós” também se confunde com a história de luta dos negros, a qual sempre foi voltada para um coletivo, uma vez que o racismo é uma afronta a uma raça e não a um indivíduo isolado. Todavia, o uso do “eu” deve ser entendido de modo performático e não apenas como um ato representacional, pois ele rasura com a noção de representação, quando desloca o leitor, ao dizer, implicitamente, que ele difere dos precursores da luta dos negros, pelo fato de não continuar na busca por liberdade e respeito, enunciados, num recorte do poema *My Guilt*:

My crime is "heroes, dead and gone,"
dead Vesey, Turner, Gabriel,
dead Malcolm, Marcus, Martin King.
They fought too hard, they loved too well.
My crime is I'm alive to tell.

My sin lies in not screaming loud.

O ato de Angelou recorrer a sua experiência e, por conseguinte, a fatores históricos, incentiva os seus leitores a buscar vestígios sobre a assinatura dos indivíduos negros na

⁶⁸ A quarta parede é uma parede imaginária situada na frente do palco do teatro, através da qual a plateia assiste passiva à ação do mundo encenado.

⁶⁹ Paráfrase da tradução do poema “Quando eu penso sobre mim” (When I think about myself).

⁷⁰ Paráfrase da tradução do poema “Minha Culpa” (My Guilt).

história de seus países. Entretanto, a interpretação dos poemas da autora, como são criações artísticas, atua criando imagens e, por vezes, realidades, diferentes daquelas encontradas em sua história. Através de sua poética ressignificante, Angelou se empenha na construção de imagens que positivem os afrodiáspóricos. Esse trabalho, inclusive, vai de encontro às representações criadas sobre os negros pela literatura canônica branca. Tal abordagem, por consequência, só vem a reiterar o argumento de que “a poesia negra se insubordina contra o lugar-comum da repetição estereotípica” (MARTINS, 2011, p. 294).

O lugar que a performance ocupa nas culturas de matriz africana tem fundamental importância para a reexistência desses povos, pois é através de sua ação, que é única, que os seus efeitos são reconhecidos. Nos EUA, por exemplo, as performances oriundas das igrejas negras são manifestações expressivas da força da tradição oral africana, a qual está armazenada no corpo dos afro-americanos, nesse caso, nos pastores, nos cantores das igrejas, nos fieis e assim por diante. No Brasil, é possível mapear essas expressões em várias manifestações culturais e religiosas como, por exemplo, na capoeira e no candomblé. Algumas dessas performances, inclusive, estão inscritas no livro *Corpo a Corpo: O Estudo das Performances Brasileiras*, publicado em 2011, pelo escritor e antropólogo Zeca Ligiéro, o qual se aprofunda na interpretação dessas tradições e em suas diferenças da cultura ocidental.

A potência que Angelou dá aos seus poemas, com base na origem das culturas afrodiáspóricas, está presente também no seu sentido oral, já que muitos deles primeiro foram musicados e só depois impressos no livro *Just Give Me a Cool Drink of Water 'fore I Diiie*. A leitura em voz alta ou o canto dos poemas também pode contribuir em demasia para a sua interpretação e, assim, evitar deixar consideráveis dúvidas sobre as suas cargas política, identitária e cultural, as quais são de suma importância para os negros. E é a partir dessas compreensões, inclusive, que o pesquisador de performance afro-americana Kimberly Benston reflete (1989) que, para os negros, a performance é o lugar e mecanismo de revolução.

A construção discursiva de que Angelou lança mão ao produzir os seus poemas deve ser encarada para além de uma mera representação, pois, como conhecedora da diversidade das questões que atravessam os negros e demais indivíduos subalternizados, provavelmente, não pretendeu encerrar as várias possibilidades de leituras proporcionadas pela sua escrita. Na condição de escritora afrodiáspórica, Angelou dedicou o seu trabalho a atuar mais contra a subalternização, do que a favor da construção de novas formas de aprisionamento. E eis aí a tarefa do intelectual pós-colonial, que deve ser o de,

criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela faça possa ser ouvido (a). Para ela, não se pode falar pelo subalterno, mas pode-se trabalhar “contra” a subalternidade, criando espaços nos quais o subalterno possa se articular e, como consequência, possa também ser ouvido. (SPIVAK, 2010, p.16)

O agenciamento proporcionado pelo intelectual é o que é constatado na abordagem de Angelou, pois através de seu trabalho diversas vozes têm falado e sido ouvidas, como é o caso de muitos outros intelectuais, acadêmicos ou não acadêmicos estarem se servindo dos trabalhos da autora para narrar e (re)construir as suas subjetividades.

A partir da abordagem de teóricas como Spivak, é possível também teorizar sobre a práxis de autores que escrevem em deslocamento, como é o caso de Maya Angelou. A autora, que trata de questões políticas e culturais a fim de também debater a construção de identidade de sujeitos subalternizados, se apoia na linguagem e nos recursos literários para intervir na sociedade, que pelos fortes agenciamentos das novas teorias, têm sido estudada de modo mais ético, já que a ideia de representação, inclusive teórica, não dá conta das diversas subjetividades.

Desse modo, a criação de obras que se propunham a apenas representar os indivíduos identitária e culturalmente estarão encerrando possibilidades de outras existências, já que o ato de representar, ao invés de lidar com as diferenças, lida com as semelhanças. Ademais, o uso de recursos estilísticos, como a escrita poética em primeira pessoa, usada por Angelou, pode contribuir para os afrodiáspóricos reexistirem através das mais diversas formas.

Harlem Hopscotch (Maya Angelou)

A estética do jogo duplo na poesia de Maya Angelou está intimamente ligada à história de reexistência dos afrodiáspóricos. Através da poesia, a autora opera esse jogo, fazendo citações, que correspondem a intertextos, na medida em que ela suscita, por vezes, fazer referência a sujeitos, situações e culturas relacionadas à comunidade negra. Sendo assim, tanto a autora quanto os seus antepassados falam na poesia e, além disso, a poesia deixa de ter um caráter apenas estético para alcançar também caráter político.

O trabalho poético de Maya Angelou é uma ação valorativa da cultura e da história dos negros americanos. Esse é um processo consciente, no qual a autora usa o folclore afro-americano em forma de arte. O efeito alusivo de muitos poemas é uma das estratégias de Angelou para criar imagens, pelas quais os seus leitores podem ativar conexões extralinguísticas para melhor compreender a sua dicção poética. Essa ação pode ser pensada

como um jogo de amarelinha⁷¹, ou seja, cada vez que o leitor compreende um significado do poema, ele muda de casa, e assim sucessivamente até alcançar a casa “final”.

O exercício de personificar as coisas foi e ainda é um forte ato encontrado por afrodescendentes para tentar suprir as lacunas históricas sofridas por eles. Esse respectivo exercício foi feito por Angelou no poema *To a Husband*, quando ela personifica o continente africano no corpo da pessoa amada, ao dizer:

You're Africa to me
At brightest dawn.
The Congo's green and
Copper's brackish hue,
A continent to build
With Black Man's brawn.
I sit at home and see it all
Through you.

Os versos do poema acima são carregados de visualidade, ou seja, de vários símbolos da África esculpindo o olhar de uma mulher frente a um homem negro. Duplamente, é olhando para esse homem que ela vê a África, que apesar de estar longe dela geograficamente, se torna próxima de modo simbólico.

A intrincada relação do jogo duplo na história dos afrodiáspóricos tem suas raízes no modo como eles conseguiram reexistir ao longo de pouco mais de três séculos. O corpo negro, por ter passado pelos processos de escravização e desumanização, consequência também do humanismo⁷², enfrentou e ainda enfrenta as reverberações desses processos. Portanto, seja no Brasil seja nos Estados Unidos é possível flagrar histórias de racismo e discriminação. Entretanto, sabe-se, através da história, que para a manutenção das raízes africanas, muitas comunidades afrodiáspóricas precisaram desenvolver “habilidades alusivas” como mecanismo de sobrevivência cultural.

No Brasil, por exemplo, “a originalidade negra consiste em ter vivido uma estrutura dupla, em ter jogado com as ambiguidades do poder e, assim, podido implantar instituições paralelas.” (SODRÉ, 2005, p.99). O ganho maior dos afro-brasileiros terem realizado esse jogo duplo se deu, por exemplo, na manutenção da prática do Candomblé, religião de origem

⁷¹ Paráfrase da tradução do poema “Amarelinha do Harlem” (Harlem Hopscotch).

⁷² O conceito de humanismo, surgido no final do século XV e início do XVI, buscava valorizar o ser humano através de sua liberdade de ser e de estar no mundo, ao ascendê-lo ao lugar do centro do universo, o qual antes era atribuído a Deus. Entretanto, ironicamente, a noção de humanidade imbricada nesse conceito não contemplou todos os seres humanos, a exemplo dos negros, que começaram a ser escravizados nesse período. A problemática do conceito na atualidade se dá porque ele é usado para neutralizar e invisibilizar as discussões acerca das questões raciais e de demais minorias, ao ressaltar o senso comum de que todos os indivíduos são seres humanos e, por consequência, iguais.

africana que conseguiu se manter forte na cultura brasileira através da prática do sincretismo religioso⁷³. Todavia, diferentemente do Brasil, nem todas as comunidades afrodiáspóricas conseguiram manter suas práticas culturais e isso aponta para que, tanto no passado quanto no presente, a remodelação das estruturas racistas representa um desafio para os indivíduos subalternizados.

Nos EUA, dentre os muitos jogos duplos possivelmente realizados, é possível destacar a criação do afro-ínglês, o African-American English, sistematicamente pesquisado no país, sendo o trabalho da linguista afro-americana Lisa Green (GREEN, 2002) um dos mais reconhecidos na área, por demonstrar, através de sua forma e de seu uso, que essa variante linguística possui um sistema gramatical completo como qualquer outra língua. Dessa forma, o African-American English é provavelmente uma língua que carrega características afrodescendentes, onde esses indivíduos conseguem expressar as suas culturas de modo particular, mas sistematizado.

Ainda no campo da linguagem, é muito comum, na cultura afro-americana, encontrar pessoas negras que adotaram nomes de origem africana em substituição aos nomes de origem europeia. A mesma rejeição à colonização americana, também fez com que o ativista político Malcolm X pusesse um “X” no lugar de seu sobrenome “Little”, sinalizando, entre outras coisas, o desconhecimento dos seus ancestrais africanos. Essa prática expressa o interesse dos indivíduos afro-americanos em reexistir cultural e identitariamente.

Sobre os conceitos de identidade e cultura, o sociólogo Stuart Hall deixa margem para entendermos porque as pessoas de diferentes lugares apresentam semelhanças e/ou porque as pessoas de lugares similares são tão diferentes. Para ele, as possíveis respostas estão nas identidades culturais, que “são pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e história. Não uma essência, mas um posicionamento.” (HALL, 1996, p.10) Sendo assim, como as identidades são construídas, os seus pontos de identificação podem variar temporal e espacialmente, o que leva, por exemplo, os afro-americanos virem ao Brasil resgatar as suas “origens africanas”, através da religiosidade e da cultura negra. Ou mesmo afro-brasileiros se inspirarem nos afro-americanos para lutarem pelos seus direitos.

⁷³ O sincretismo religioso foi uma prática presente, principalmente, no período da escravidão, quando os afro-brasileiros fingiam estarem cultuando santos católicos, ao passo que, na verdade, estavam cultuando seus orixás, inquices ou voduns. Esse respectivo gesto foi de suma importância para a sobrevivência religiosa e cultural dos negros no Brasil. Todavia, não se pode confundir o sincretismo com uma mistura de religiões, pois tanto os santos católicos quanto os das religiões afro-brasileiras possuem identidades específicas, as quais são identificadas e respeitadas pelos seus adeptos.

Embora, por um lado, as identidades culturais provoquem empatia por parte de alguns grupos, por outro, elas criam tensões e é isso que costuma acontecer com frequência em sociedades pós-escravagistas. Tais tensões se dão porque, apesar da colonização já ter terminado, a colonialidade ainda continua em paralelo com a modernidade, dificultando, dessa forma, a superação do controle das relações de poder. A respeito da instabilidade do período pós-moderno, o intelectual Henrique Freitas nos alerta:

A Pós-modernidade ou a modernidade tardia pode ser compreendida como um período metacrítico em que mesmo os referentes de tempo e espaço tradicionais são questionados, possibilitando a percepção de outras temporalidades e espacialidades na escrita contínua da História, que deixa de ser consumida como uma narrativa coerente, organizada, linear; é um período em que as fronteiras se diluem sem apagar as tensões que as construíram, tornando líquidas as identidades e também as formas de poder e opressão que ficam mais descentradas, menos mapeáveis, mais perigosas. (FREITAS, 2017, p.234)

A consequência dessa instabilidade na pós-modernidade reside justamente na sutileza em como as relações de poder se efetuam nas sociedades. Na atualidade, de modo reformulado, tais relações podem, inclusive, estarem mais perigosas do que já foram um dia, pois a sua identificação carece de um olhar crítico, que nem todos os indivíduos têm.

Sobre a importância do desenvolvimento de um olhar crítico a respeito da situação do negro, Maya Angelou, na condição de intelectual e artista, comprometida com as discussões acerca das questões que experienciou e teve conhecimento, ilustrou nos versos do poema Harlem Hopscotch, a instabilidade enfrentada pelos negros, através de um jogo de amarelinha, ao cantar:

One foot down, then hop! It's hot.
Good things for the ones that's got.
Another jump, now to the left.
Everybody for himself.

In the air, now both feet down.
Since you black, don't stick around.
Food is gone, the rent is due,
Curse and cry and then jump two.

Os versos destacados do poema ironizam o árduo processo de sobrevivência enfrentado pelos afro-americanos nos EUA, ou seja, pela soma das desigualdades estabelecidas, seus esforços precisam ser maiores do que os não negros. Todavia, o modo como Angelou fala sobre essa estrutura discriminatória, por um lado problematiza a situação

do negro e por outro aponta para a sua superação, a qual aparece mais explicitamente em outra estrofe, em especial no seu verso final, que diz: “They think I lost, I think I won”.

Poeticamente, a escrita de Angelou dialoga com a tradição africana, na medida em que ela reivindica o canto para falar sobre o cotidiano dos afro-americanos, o que também remete às canções de trabalho usadas, em sua maioria, no sul dos EUA, no período da escravidão. Dessa forma, de modo lúdico, as linhas do poema Harlem Hopscotch tanto servem para fortalecer e suavizar o peso da realidade desigual americana quanto para criticar tal situação.

4 O CENÁRIO DA TRADUÇÃO DE TEXTOS NEGROS NO BRASIL E A TRADUÇÃO DE POEMAS DE MAYA ANGELOU

Se Palmares não vive mais, faremos Palmares de novo.

José Carlos Limeira

A tradução de textos afro-americanos no Brasil durante muito tempo teve um lugar restrito nas academias e nas editoras nacionais, por isso a incumbência de traduzir poemas de Maya Angelou constitui uma contingência de tradução histórica, que é demandada principalmente por uma comunidade de afro-brasileiros, que correspondem a mais de 50% da população do país, mas que, no entanto, não são suficientemente representados nem dispõem de espaço para performarem suas culturas, de modo digno.

A invisibilização da produção afro-americana no Brasil, em termos tradutórios, está a serviço de uma vasta agenda de interesses pessoais e coletivos, resultantes de ideologias e práticas coloniais que estruturam o imaginário de muitos brasileiros e dos meios de produção de saber do país, os quais são controlados, em sua maioria, por indivíduos brancos e de classe média que, consciente ou inconscientemente, têm limitado o estudo e discussão aprofundada da questão racial na tradução.

De modo geral, a não problematização sobre o porquê da não tradução de textos afrodiáspóricos e africanos na academia brasileira reside no modo neutro como as questões raciais são conduzidas no país, onde instituições universitárias públicas, a muito custo, aceitam a entrada de afrodescendentes, mas os emudece com seus referenciais teóricos europeus. Na prática, a neutralidade institucional sobre a tradução e a má disseminação desse tipo de texto se dá porque a tradução,

sempre ameaça constranger as instituições político-culturais porque revela as fundações instáveis de sua autoridade social. A verdade de suas representações e a integridade subjetiva de seus agentes estão fundamentadas não no valor inerente de textos oficiais e práticas institucionais, mas sim nas contingências que surgem na tradução, na publicação e na recepção desses textos. (VENUTI, 2002, p.132)

A realização da tradução de textos afrodiáspóricos e africanos tanto implica compartilhar essas experiências com os brasileiros e demais falantes de português quanto problematizar a história do negro brasileiro e do Brasil. Essa tradução, que pode ser escandalosa, como diria Lawrence Venuti (2002), não é passível de ser limitada, pois seus resultados são incontrolláveis. Em termos da potência da afrodiáspora, isso significa a

possibilidade de desestabilizar a hierarquia social e intelectual das instituições brasileiras, ou seja, tais traduções podem formar comunidades culturais, que ponham abaixo o espectro da cultura hegemônica que estrutura o país.

No que tange aos diferentes tipos de barreiras que historicamente contribuíram para separar os afro-americanos e os afro-brasileiros, é possível apontar ao menos para três delas: uma diz respeito à interdição não oficial da entrada de textos afro-americanos no Brasil, a outra é sobre a falta de interesse da academia e de editoras brasileiras pesquisarem e publicarem textos sobre essa temática e, por fim, quando esses textos são traduzidos, o problema incide no apagamento de suas marcas socioculturais e sociolinguísticas.

Um bom exemplo sobre a censura aos textos afrodiaspóricos está presente em uma anedota contada pela pesquisadora e tradutora Raquel de Souza. Segundo a tradutora, no início dos anos 70, um estudante afro-brasileiro da universidade de Oakland, na Califórnia (EUA), quando retornou algumas vezes ao Brasil, teve seus livros de autores afrodiaspóricos confiscados pela Polícia Federal. Entre os exemplares confiscados havia livros de Malcolm X e de demais afro-americanos, politizados, militantes da causa negra, que combatia a hegemonia branca. A ironia da questão está no fato de o estudante que carregava esses livros precisar usar da estratégia de trocar a capa destes por imagens e textos aparentemente inofensivos, isto é, que não ameaçassem a arquitetura do “golpe” de Estado Brasileiro. A proibição da circulação dos textos de afro-americanos em terras brasileiras só vem a reiterar a força presente na união dos afrodescendentes.

Na atualidade, não há mais restrição direta aos textos afro-americanos, o que há é um escasso interesse de tradutores e editoras em realizar tais traduções, na medida da estrutura de racismo institucional brasileiro, que continua a formentar o imaginário da democracia racial no país. No entanto, é possível destacar alguns pesquisadores que tem se debruçados sobre esses textos, no âmbito. São eles: Maria Aparecida Salgueiro (UFF), Liane Schneider, Álvaro Luiz Hattner (os três sujeitos brancos) e Denise Carrascosa (UFBA). Esses pesquisadores, por um lado, têm ampliado o número de pesquisas sobre textos negros estrangeiros e, por outro, têm contribuído para a disseminação desses trabalhos.

Dentre as pesquisas realizadas hoje no campo da tradução de textos negros, é necessário destacar a singularidade da recém-publicação do livro *Traduzindo no Atlântico Negro: Cartas Náuticas Afrodiaspóricas para Travessias Literárias*. Esse livro é destaque por conta da riqueza das questões que ele traz e do modo cuidadoso como ele lida com elas.

Como uma espécie de Torre de Babel, mas com intenções de aquilombamento⁷⁴, ele suscita a união das culturas africanas e afrodiáspóricas, a partir de seus signos de visualidade, vocalidade/dicções, oralidade, musicalidade, afecções e demais atributos fundamentais das culturas e línguas advindas de África.

4.1 A TRADUÇÃO NO ATLÂNTICO NEGRO

O livro *Traduzindo no Atlântico Negro* (2017), que é organizado pela pesquisadora afro-brasileira Denise Carrascosa, é de autoria de seis mulheres incluindo a organizadora. Em cada capítulo, elas discutem o campo da tradução de textos negros e suas práxis como tradutoras. A fim de demonstrar parte das problemáticas que elas trazem à baila, segue um breve resumo de algumas ideias de cada capítulo.

No capítulo “A língua não deve nos separar! Reflexões para uma Práxis Negra Transnacional de Tradução”, a professora afro-americana Geri Augusto aponta, desde o título do texto, para a necessidade dos indivíduos afrodiáspóricos romperem a barreira da língua e estabelecerem contato. Esse tipo de quebra simbólica, suscitada por Augusto, diz respeito à atenção que os tradutores devem ter para os demais aspectos dos textos negros, que não podem ser reduzidos apenas à tradução semântica. Pelo contrário, essa tradução deve considerar a riqueza das “vidas negras transnacionais”, que desempenham papéis semelhantes no local diáspórico onde vivem. Para tal, a autora sugere que o tradutor viva a diáspora, isto é, que ele se aprofunde nas culturas negras da língua de partida e de chegada, a fim de pô-las em diálogo, o que vai muito além de trocas lexicais.

O trabalho de Augusto, didaticamente, nos ensina como ela pensa a práxis da tradução de textos negros, a partir de quatro pontos. O primeiro compreende o que ela chama de ato ontológico, por reivindicar o estudo e compreensão dos sujeitos e signos afrodiáspóricos de modo completo e complexo, porque eles não representam apenas as coisas, eles são elas próprias. O Segundo aponta a necessidade de observação das realidades das diásporas resultantes do processo de escravidão. O terceiro ressalta a presença reconfigurada da carga visual e oral da materialização dos gestos africanos e afrodiáspóricos. Quanto ao quarto, a partir do próprio ato da tradução dos seres ontológicos e dos atuais tradutores negros já há

⁷⁴ A noção de “aquilombamento” aqui reivindicada é baseada em discussões realizadas por intelectuais como Lélia Gonzales, que reivindicava não só a importância da existência dos quilombos brasileiros, mas também as chaves teóricas advindas desse sistema. Assim, o ato de aquilombar pode ser compreendido como a união produtiva de indivíduos subalternizados, diga-se aqui - os afrodiáspóricos, que diversamente criam estratégias políticas para existir e resistir em sociedades racistas, como a brasileira.

demonstração da capacidade dos negros ultrapassarem as barreiras linguísticas, exercício esse subestimado pelas pressuposições preconceituosas eurocêntricas.

Em Traduzindo no Atlântico Negro: por uma práxis teórico-política de tradução entre literaturas afrodiaspóricas, Denise Carrascosa discute o tema “afrodiasporicidade”, a partir de sua origem mítica e literal, relacionando-a com o processo de construção e desconstrução das forças europeizantes. Todavia, ela investe na apresentação do uso de tal temática (afro + diáspora) como uma força contracultural, exposta nos modos pelos quais alguns/mas escritores/as africanos/as e afrodiaspóricos/as do Caribe, Brasil e EUA e suas produções têm enfrentado problemáticas diversas e performatizado suas subjetividades.

De modo enfático, as reflexões advindas das análises de Carrascosa demonstram que ela considera que a literatura, assim como outras artes, têm criado caminhos para lidar tanto com as ausências implícitas na diáspora quanto com as suas potências de reversão, e que a tradução, por ser um gesto performativo de linguagem, dentre as suas várias possibilidades, têm grande capacidade de, de fato, desestabilizar e enfraquecer as estruturas de poder.

O trabalho da pesquisadora Luciana Reis, de título: Entendendo a Travessia: por uma tradução escreviente, apresenta parte da tradução da peça afro-americana *St. Stephen: A Passion Play*, da escritora Janus Adams. Ao longo do texto, a pesquisadora esboça algumas de suas escolhas tradutórias, levando em consideração a sua experiência como uma tradutora afrodiaspórica; cunha o conceito Tradução Escreviente, a partir da escrevivência de Conceição Evaristo e; problematiza, por exemplo, a relação entre o Afro-português e o Inglês Afroestadunidense, além de levantar demais assuntos ligados à tradução.

Uma outra questão trazida por este livro é a conexão com a temática de uma tradução responsável e ética, de Paula Campos, surge como exemplo ético de tradução, na medida em que ela demarca o seu lugar de fala, como uma mulher, branca, heteronormativa, que escolheu traduzir poemas de um afro-americano, o escritor Langston Hughes. Ao situar o seu lugar de enunciação, por um lado a tradutora está relatando a sua afetação pelo texto do autor e os possíveis desafios encontrados nessa tradução e, por outro, está questionando a omissão da identidade dos tradutores que traduzem obras de autores negros.

Em discussão sobre Tradução e Comunidade: Reflexões preliminares sobre uma tradução para *Sula*, romance de Toni Morrison, a pesquisadora Ana Farani exprime a sua preocupação com a manutenção ou recriação das marcas identitárias e culturais presentes em textos afrodiaspóricos. Mais precisamente, ela direciona a sua crítica às traduções de algumas obras da escritora Toni Morrison, as quais os tradutores apagaram as marcas do Black English. Para Farani, esse apagamento é um dos responsáveis por interromper a formação de

comunidades relacionadas por essas identidades sociolinguísticas. E é na contramão da falta de ética de alguns profissionais da tradução, que Farani, ao traduzir *Sula*, mostra-se ciente de sua identidade racial e social, como mulher branca e de classe média, que precisará aprofundar seus estudos sobre as questões culturais e identitárias negras e exercitar a sua alteridade diante desses signos.

O trabalho que encerra o livro TAN, de título Salvo-Conduto, fica por conta da entrevista da pesquisadora e tradutora Raquel de Souza. Em sua fala, ela elenca vários pontos sobre a tradução de textos afrodiaspóricos, em especial a ponte Brasil e Estados Unidos. Em seu relato, Souza, a todo tempo, parte de sua experiência como tradutora, de quase três décadas, para falar do panorama histórico da tradução de textos negros. Segundo ela, um dos maiores empecilhos da área da tradução está na sua noção higienizadora, pois esta estimula que o tradutor deve estar afastado do “objeto” a ser traduzido, a fim de gerar uma tradução objetiva. No entanto, essa perspectiva tradutória não corresponde às demandas dos textos negros, os quais são atravessados por questões de gênero, raça e classe e requerem um maior engajamento do tradutor para melhor compreender a potência desses textos. Para Raquel de Souza:

Essa tradução, se ela passa por esse viés da suposta objetividade, ela se torna um epistemicídio porque quando estamos interpretando e traduzindo, há uma necessidade de termos muito cuidado com a carga semântica das palavras que utilizamos nessas circunstâncias em que estamos falando de denúncia, de dor. Óbvio que a experiência da diáspora africana não é só de dor, é também de muito amor, pois é o amor que nos possibilitou sobreviver a todas essas tentativas de eliminação da população negra. (SOUZA, 2017, p.206)

A experiência de dor advinda da afrodiáspora não é passível de ser traduzida e interpretada pelo viés da neutralidade, presente na semântica de muitos manuais de tradução, que se pretendem ser objetivos. A escolha rápida de alguns léxicos, por exemplo, ao invés de operar a favor de uma determinada comunidade, pode atuar contra ela.

A leitura atenta às discussões levantadas pelo livro Traduzindo no Atlântico negro e seu breve resumo, aqui realizado, compreende uma tarefa de extrema relevância para qualquer estudioso da tradução de textos negros, pois o TAN trata de questões basilares do campo da tradução. Questões essas que foram historicamente ocultadas, em função de interesses particulares e coletivos de uma elite interessada em manter o controle desse tipo de informação e, por consequência, de corpos e mentes pujantes.

Denunciar o epistemicídio tradutório e apontar caminhos para uma tradução política e ética significa reivindicar a vida de sujeitos negros e suas subjetividades, todavia, esse ato não

pode ser confundido com a criação de fórmulas prontas para todas as traduções com essa temática. Ao invés disso, tais discussões nascem com o interesse de inquietar e questionar os tradutores a buscarem e identificarem marcas culturais e identitárias presentes nesses textos.

4.2 ABORDAGENS E CONCEITOS TEÓRICOS PARA UMA TRADUÇÃO NEGRA TRANSATLÂNTICA

Atualmente, a partir dos conhecimentos advindos de África e sobre a práxis da tradução, com todas as suas problemáticas, é possível considerar que os tradutores que não possuem experiência afrodiaspórica e não a buscam, põem-se na palha⁷⁵ intencionalmente, visto que a cultura oral de origem africana, a qual compõe a base das culturas afrodiaspóricas, associa-se à experiência e se integra à vida. Logo, pôr-se na palha, nesse contexto, acontece quando o tradutor de textos negros não se permite viver essa diáspora, através do conhecimento de seus signos, e, por isso, sua tradução está fadada a traduzir apenas a superfície dos atos expressivos e performativos presentes nos textos desses indivíduos. Em outras palavras:

Para que alguém se possa investir nessa tarefa intensamente mobilizadora, não é difícil entender que precise estar fortemente afetado pelo vetor de força da afrodiasporicidade em sua experiência subjetiva; seja em seu próprio corpo, que carrega nas cores e nos traços a forma e a força da negritude; seja em seu desejo de uma experiência ética do social, que passe necessariamente pelo diálogo amoroso com um “eu” da cultura que se apresenta como força constitutiva de seu próprio outro. Então, aqui, a primeira questão-dobradora: o sujeito da tradução – uma das chaves de funcionamento da função-tradutor, pós-estruturalmente descentrada, mas peça intensamente potente para a tarefa da promoção de um Atlântico Negro. (CARRASCOSA, 2017, p.72-73)

A tradução de textos negros demandada por uma práxis transatlântica, tanto chama a atenção do tradutor para a sua relação ética com o sujeito-objeto-tradutório como, de certo modo, aponta para uma tradução de base criadora, pois o rompimento da suposta intraduzibilidade de alguns signos pode estar na substituição consciente de outros da cultura de chegada. Sobre o processo de tradução como criação, hoje, mas do que nunca, sabe-se que

⁷⁵ A fórmula “pôr na palha”, estendida para o campo da tradução, é de origem africana e consistia em enganar uma pessoa com alguma história improvisada quando não se pode dizer a verdade. Ela foi inventada a partir do momento em que o poder colonial passou a enviar seus agentes ou representantes com o propósito de fazer pesquisas etnológicas sem aceitar viver sob as condições exigidas (HAMPATÉ- BÂ, 2010).

Tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mas recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada literal. (CAMPOS, 2015, p.5)

O ato de recriação proposto por Campos expande o horizonte do tradutor quanto aos caminhos que pode percorrer, ou seja, numa tradução, ele pode enfatizar as imagens, os sons, a memória e outras possíveis características de um texto, até porque elas compõem verdadeiros enunciados, compactados, muitas vezes, em uma ou em poucas palavras.

O fator criacional na tradução também ajuda a libertar o tradutor da noção de fidelidade do texto de partida. Quando livre, ele consegue reverter os projetos de higienização de alguns textos, como é o caso dos textos negros. A problemática da noção de fidelidade para a tradução e para as artes de modo geral foi amplamente difundida pelos trabalhos do teórico Walter Benjamin, *A tarefa do Tradutor e a Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, nas décadas de 20 e 30 do século XX. Embora, ambas as obras tenham a sua importância, para as contingências dos textos afrodiáspóricos, não cabe mais ficar na discussão do que é original em detrimento do que não é, pois quando um autor negro escreve (se inscreve e se performa a partir do texto), ele não cria apenas uma obra literária, ele cria novas formas de subjetividades que emergem sócio, cultural e identitariamente. (DERRIDA, 2006) E o mesmo acontece com a tradução, ao ser realizada, ela gera uma nova obra.

A abordagem objetiva de realização de traduções se assemelha à reprodutibilidade técnica, na medida em que os produtos das traduções são emboxicados a partir de um único padrão, para que atinja um grande público. Essa eliminação das singularidades dos textos atua como forma de controle de insurgência, ao passo que limita a formação de comunidades culturais. Por esse motivo, a partir de uma política de tradução, que visa, amplamente, a qualificação do tradutor, este tem por tarefa atuar contras às formas de servitude a qual esses textos são expostos (SPIVAK, 2004).

Ainda sobre as questões que atravessam a política da tradução, no tocante às traduções de textos negros, faz-se necessário ter atenção até nas abordagens tradutórias mais recentes, chaves teóricas advindas de outras culturas, que não necessariamente refletem/dialogam com a realidade ou a dimensão na qual o tradutor brasileiro, por exemplo, está inserido. A respeito de divergências teóricas, mesmo no campo atual da tradução, que se utiliza de abordagens

desconstrucionistas, pode-se destacar o uso não problematizado dos termos estrangeirização e domesticação.

Cunhados pelo americano Lawrence Venuti (2002), a noção de estrangeirização implica em manter o mesmo signo linguístico, enquanto a domesticação⁷⁶ em aproximar esse signo para a cultura de chegada, nesse caso, modificando-o. A problemática do termo domesticação, em especial, para a abordagem tradutória negra transatlântica, reside justamente no sentido que essa palavra possui em língua portuguesa, a qual também não difere da inglesa, mas que aqui no Brasil tem uma carga mais negativa. Para a cultura brasileira, a ideia de domesticação está ligada a tornar maleável algo selvagem, ato este que implica um tipo de recolonização.

A abordagem tradutória afrocentrada, para qual se encaminham as novas demandas de tradução negra no Brasil, não busca amaciar ou recolonizar o texto afrodiaspórico, pelo contrário, ele procura manter o diálogo com a cultura de partida, interagindo com estes textos, de modo a promover a sua comunicabilidade. Assim, a abordagem domesticadora defendida pelo teórico Venuti será útil para a tradução de textos negros a partir das restrições inseridas na escolha do próprio termo. A observância de tais restrições, que é um tipo de educação requerida pelos tradutores negros, compreende um dos desafios implícitos na práxis dos profissionais que objetivam realizar traduções políticas e éticas.

Um dos possíveis caminhos para realizar uma tradução ética em termos das escolhas das abordagens a serem utilizadas nas traduções é justificá-las para o leitor, através de notas de rodapé, por exemplo. A omissão da proposta da tradução é uma das grandes falhas (intencionais ou não) dos tradutores. De certo modo, esse lapso também aponta para um provável descaso com certas traduções, visto que ele evidencia uma falta de aprofundamento na história e na cultura alvo, ou seja, essa negligência pode indicar que o tradutor não pesquisou densamente sobre o autor, o período em que ele escreve, vive, sobre as suas subjetividades e demais nuances presentes em um texto.

O descaso pela figura do autor, presente no campo da tradução, de certa forma, também está atrelada às noções advindas do campo da teoria literária que, baseada na concepção da morte do autor, de Roland Barthes (1968), tem suprimido a importância desse criador sobre a sua obra. O problema dessa concepção para as traduções de textos negros é

⁷⁶ O ponto a se destacar com a abordagem domesticadora é que ela está intrínseca em todo o processo de tradução. Desde a escolha do texto a ser traduzido já há domesticação, porque essa seleção não é arbitrária e ela está a serviço de interesses particulares. A potência do ato domesticador está na possibilidade dele engajar o leitor, porém, o que muitas vezes ocorre é o tradutor usar essa domesticação para manter os valores dominantes locais, eliminando, dessa forma, a força estrangeirizante atrativa do texto de partida (VENUTI, 2002).

que não é digno “matar” indivíduos cuja própria existência física e literária por si só já foi e é um ato de resistência. Tentar “matá-los” hoje no campo da tradução, soa como a continuação de um epistemicídio institucional simbólico de consequências pragmáticas, na medida em que ele rompe com o processo de reconhecimento, tanto do autor quanto do leitor para com a obra.

Reconhecer o autor da obra a ser traduzida e situá-lo cultural e historicamente não significa que a obra será lida apenas à sua luz, mas sim a identificação de seu trabalho como parte de uma tradição e de um fazer existencial, uma vez que esse autor se performa através de sua escrita. Em se tratando da cultura africana e, por consequência, a afrodiaspórica, a base dessa tradição é a oralidade, a qual é passada de boca em boca e vivificada por cada indivíduo, mas, na tradição africana, em especial, ela está arquivada nos conhecedores⁷⁷.

4.3 TRADUZINDO COM MAYA ANGELOU

A relação entre autor e oralidade para esse trabalho é de extrema relevância porque a autora Maya Angelou constitui uma das escritoras que realiza a práxis dos depositários da memória viva da África. Pode-se inferir, inclusive, que o trabalho da autora, de certo modo, se assemelha aos dos griots genealogistas. Conhecido também como poeta,

Dizer genealogista é dizer historiador, pois um bom genealogista conhece a história, as proezas e os gestos de todas as personagens que cita ou, pelo menos, das principais. Essa ciência se encontra na própria base da história da África, pois o interesse pela história está ligado não à cronologia, mas à genealogia, no sentido de se poder estabelecer as linhas de desenvolvimento de uma família, clã ou etnia no tempo e no espaço. [...] Assim, todo africano tem um pouco de genealogista e é capaz de remontar a um passado distante em sua própria linhagem. Do contrário, estaria como que privado de sua “carteira de identidade. (HAMPATÉ- BÂ, 2010, p.37)

Enquanto poeta, Angelou, assim como os griots genealogistas foram capazes de desenvolver narrativas que, até os dias, atuais contribuem para a reconstrução da memória afrodiaspórica bem como para o seu fortalecimento. E por esse motivo, ela é reconhecida como a testemunha lírica da Jim Crow. Logo, se somada às habilidades da autora tanto em criar narrativa quanto em recontá-las, é possível depreender que ela, em certa medida,

⁷⁷ “Em bambara, chamam-nos de Doma ou Soma, os “Conhecedores”, ou Donikeba, “fazedores de conhecimento”; em fulani, segundo a região, de Silatigui, Gando ou Tchiorinke, palavras que possuem o mesmo sentido de “Conhecedor”. “Mas não nos iludamos: a tradição africana não corta a vida em fatias e raramente o “Conhecedor” é um “especialista”. Na maioria das vezes, é um “generalizador”. (HAMPATÉ BÂ. 2010. p.9)

também se assemelha a um tradicionalista⁷⁸, um tipo de conhecedor de memória prodigiosa, o qual tem a capacidade de armazenar fatos antigos transmitidos pela tradição. Entretanto, como mulher afrodiáspórica, a figura de Angelou, para os contextos atuais, torna-se uma tradução ainda mais potente do que seria um griot e um tradicionalista, visto que, em África, estas são atribuições masculinas.

A extraordinária memória de Maya Angelou lhe possibilitou escrever uma série de livros, que versam não apenas sobre a sua história, mas também sobre a de demais afro-americanos. Em muitos deles, a tradição oral se materializa na poesia da autora, na medida em que ela faz a tradução dessa experiência afrodiáspórica. Como uma espécie de tradutora dentro da própria língua⁷⁹, Angelou, de modo poético, ressignifica uma série de expressões e performances da comunidade afro-americana.

É possível flagrar algumas das estratégias que Angelou usa para imprimir os aspectos históricos, culturais e identitários dos afro-americanos, na obra *Just Give Me a Cool Drink of Water 'fore I Diie*, primeiro livro de poemas da autora, publicado em 1971. Desse livro, foram extraídos cinco poemas a serem traduzidos e criticados de acordo com as discussões realizadas ao longo desse trabalho e com outras possíveis. Os poemas selecionados são: “Mothering Blackness”, “Freedom Fighter”, “My Guilt”, “When I think about myself” e “Harlem Hopscotch”. Essa seleção de poemas, dentre outras chaves de leitura que ela pode proporcionar, é direcionada para a identificação do modo como os indivíduos afro-americanos e suas subjetividades reexistem nessas narrativas.

Desde já é preciso destacar que, basicamente, a abordagem de tradução dos cinco poemas aqui selecionados concatena-se com a mesma usada por Angelou, ou seja, esta tradução não tem o intuito falar “sobre” ou “por”, como fazem muitos tradutores, pelo contrário, o interesse desse trabalho é falar “com”, isto é, com a diáspora e suas implicações. Para tal, faz-se necessário a adoção de uma abordagem de tradução cultural, a qual “dessacraliza as pressuposições transparentes da supremacia cultural e, nesse próprio ato, exige uma especificidade contextual, uma diferenciação histórica *no interior* das posições minoritárias” (BHABHA, 1998, p.314).

⁷⁸ “Não se deve confundir os tradicionalistas-doma, que sabem ensinar enquanto divertem e se colocam ao alcance da audiência, com os trovadores, contadores de história e animadores públicos, que em geral pertencem à casta dos Dieli (griots) ou dos Woloso (“cativos de casa”).” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p.5)

⁷⁹ De acordo com as definições sobre os três tipos de tradução, realizadas por Roman Jakobson (1959), pode-se considerar que Maya Angelou realiza a primeira, a tradução intralingual. 1) A tradução intralingual ou reformulação (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3) A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.

A tradução cultural contribui para o sentimento de pertença de um povo e, consequentemente, uma melhor compreensão dos signos que estão sendo traduzidos. Todavia, no campo de tradução de textos afrodiáspóricos, o tipo de tradução demandada pela literatura negra precisa ser marcadamente negra nas suas escolhas e nas suas trajetórias subjetivas. Assim, a tradução afrocultural é o vetor tradutório mais pungente para essa área, que objetiva-se, para além de outras questões, a promover o aquilombamento dos afrodiáspóricos, que por advirem de um processo de desterritorialização, consequente da escravização, demandam fortalecimento identitário e cultural, através da ressignificação dos afetos promovidos pela dor.

Nesse sentido, a partir das implicações de uma abordagem de tradução afrocultural, pode-se pensar no seguinte questionamento: e se Maya Angelou fosse afro-brasileira/afro-baiana? É em prerrogativas como essa que esse trabalho tradutório se inclina, pois como diz a tradutora Gayatri Spivak (2004), se você quer fazer um texto traduzido compreensível, tente fazê-lo para quem o escreveu, assim o conteúdo desse escrito se tornará evidente para o leitor/escritor, que não faz parte do contexto da narrativa.

A seguir, apresento alguns de meus exercícios de tradução e crítica dos poemas:

4.3.1 My Guilt / Minha Culpa

My Guilt	Minha Culpa
<p>My guilt is "slavery's chains," too long the clang of iron falls down the years. This brother's sold. This sister's gone, is bitter wax, lining my ears. My guilt made music with the tears.</p>	<p>Minha culpa é “o grilhão da escravidão” tão longo o tinido do ferro no decorrer dos anos. O irmão vendido e a partida da irmã, é cera amarga, revestindo meus ouvidos. Minha culpa fez música com lágrimas.</p>
<p>My crime is "heroes, dead and gone," dead Vesey, Turner, Gabriel, dead Malcolm, Marcus, Martin King. They fought too hard, they loved too well. My crime is I'm alive to tell.</p>	<p>Meu crime “heróis, mortos e desaparecidos,” mortos Zumbi, Lucas, João, Manuel, Luís, Querino, mortos Cândido, Marighella, Abdias Nascimento. Eles tanto lutaram quanto amaram. Meu crime é estar viva para contar.</p>
<p>My sin is "hanging from a tree," I do not scream, it makes me proud. I take to dying like a man. I do it to impress the crowd. My sin lies in not screaming loud.</p>	<p>Meu pecado está “pendurado em uma forca,” Eu não faço estardalhaço, isso me orgulha. Eu me encaminho para morte como um homem. Eu faço isso para impressionar a multidão. Meu pecado consiste em não gritar alto.</p>

O poema *My Guilt* de Maya Angelou, bem como muitos dos outros a serem traduzidos e criticados, produz três efeitos essenciais⁸⁰ para um texto poético: a melopeia, ao focar nos aspectos musicais do poema; a fanopeia, que corresponde à disposição das imagens no texto e; a logopeia, referente ao assunto do texto. A partir da identificação desses efeitos no poema, a tradução e a crítica será feita de acordo com aqueles priorizados pela autora que, na escrita de *My Guilt*, está primeiro na criação de imagens, depois nas ideias e por último no som.

O sentido do poema *My Guilt*, que trata sobre a memória traumática da escravidão, está amplamente exposto no poema através das imagens presentes, em especial, nos termos “slavery's chains” (1°L⁸¹), “This brother's sold. This sister's gone” (3°L), “bitter wax, lining my ears” (4°L), “Vesey, Turner, Gabriel” (7°L), “Malcolm, Marcus, Martin King” (8°L) e “hanging from a tree” (11°L). Tais imagens compactam uma série de fatos que marcaram a história política dos afro-americanos, desde o período da escravidão até os tempos modernos.

As imagens advindas dos nomes dos “heróis” (6°L) citados por Angelou simbolizam o processo de luta dos afro-americanos. Os três primeiros nomes do poema também nomeiam algumas das mais importantes revoltas de escravizados dos EUA. São elas: Revolta de Gabriel (1800 - Virginia), Revolta de Denmark Vesey (1822 - South Carolina) e a Revolta de Nat Turner (1831 - Virginia) (7°L). Já os outros três líderes homenageados pela autora, “Malcolm X, Marcus Garvey e Martin Luther King” (8°L) também foram grandes ativistas políticos, popularmente conhecidos pela sua influência na luta pelos direitos civis, a qual ganhou força na década de 60 do século XX.

A ligação entre os “heróis” (6°L) homenageados por Angelou também se dá na imagem de “hanging from a tree,” (11°L), na medida em que, mesmo separados por dois períodos distintos, esses indivíduos foram expostos às atrocidades cometidas pelos brancos racistas. A princípio, os enforcamentos e os linchamentos ocorreram durante a escravidão (período de Versy, Gabriel, Turner), mas depois se reinstitucionalizaram com as Leis Jim Crow (período de Garvey, Malcom e King), que começam após o fim da escravatura.

A tradução afrocultural proposta por esse trabalho se dá através de um ato criacional de uma mulher negro-brasileira e, sendo assim, as traduções dos “heróis” elencados por Angelou, em primeira instância, é o líder do Quilombo dos Palmares, Zumbi (Existência do Quilombo por volta de 1580 a 1710 - Alagoas); Os líderes da Revolta dos Búzios (1798), Lucas Dantas, Joao de Deus, Manuel Faustino, Luís Gonzaga e; O líder abolicionista Manuel Querino (Vida - 1851- 1923) (7°L). Em segunda instância está João Cândido, líder da Revolta

⁸⁰ Os conceitos de melopeia, fanopeia e logopeia foram cunhados por Ezra Pound. (POUND, 1934)

⁸¹ “L” é a abreviação da palavra “Linha”.

da Chibata (1910) e, os ativistas políticos Carlos Marighella e Abdias Nascimento (8ºL), cujas trajetórias foram marcadas a partir das décadas de 50 e 60 do século XX.

A relação entre os líderes afro-americanos e afro-brasileiros se dá tanto em função do período quando eles escrevem quanto pelos motivos por que eles lutam, ou seja, pela igualdade de direitos e liberdade do povo negro.

Sobre a luta dos revoltosos brasileiros do período da Revolta dos Búzios, é preciso destacar que eles foram os precursores de demais revoltas baianas, as quais também contribuíram para a emancipação do Brasil do domínio português e para a abolição da escravatura no país. Uma das revoltas mais conhecidas dos escravizados brasileiros é a Revolta dos Malês (1835). Esse levante ganhou significativa notoriedade porque, dentre muitos feitos, houve um grande número de revoltosos, principalmente escravizados praticantes do Islã. Daí, inclusive, emerge mais uma semelhança a se destacar quanto aos líderes do período da escravidão citados por Angelou e alguns revoltosos brasileiros, nesse caso, os Malês. Ambos os grupos de revoltosos eram alfabetizados e reinterpretaram a bíblia (EUA) e o alcorão (Brasil) para organizarem as suas conjurações.

Quanto às opções tradutórias, a tradução para “pendurado em uma *forca*” (11ºL) tentou levar em consideração o nome do instrumento onde os Revoltosos dos Búzios e demais insurgentes do período escravocrata foram mortos. Todavia, essa tradução também poderia ser feita para os termos “Pelourinho” ou “Tronco”, já que eles eram um dos objetos de tortura e morte mais usados pelos escravagistas do Brasil.

No que tange as ideias do poema, dentre as muitas suscitadas por esse, há o destaque para a intrínseca relação entre a subjetividade do eu lírico e a dos demais sujeitos citados e contextualizados por ele. Essa associação está implícita nos termos “My” (1,6,11ºL) e “I” (12,13,14ºL), que representam tanto os atos individuais quanto os coletivos desses indivíduos. Tais manifestações culminam, mais precisamente na última estrofe do poema, na criação de uma espécie de sátira, uma mistura de dor e orgulho/dignidade que reflete o sentimento de angústia profunda desse(s) indivíduo(s). O respectivo sentimento, por levantar uma forte tensão, contribui para justificar a escolha pelo termo “estardalhaço” (12ºL), ao invés de “grito”, por justamente carregar uma imagem performática decorrente da ironia angeliana.

A necessidade constante de luta acentuada no poema é sufocante para os indivíduos negros, principalmente porque eles estão pagando por um “crime” (6ºL) que não cometeram. Daí a interpretação de que a “culpa” (1ºL) e o “crime” ocorrem em decorrência da “sina” (11ºL), que é o espectro da escravidão, representadas no poema através da imagem “é cera amarga, revestindo meus ouvidos” (5ºL). Nesse sentido, é possível inferir que a “sina” é o

vetor de produção dessa “cera amarga” e que a “cera”, propriamente dita, é esse crime e essa culpa.

No nível sonoro, pode-se depreender que as rimas mistas⁸², ordenadas em quintilha⁸³, fazem relacionar e equivaler os sentimentos de culpa, crime e pecado presentes nas três estrofes do poema. Esse encadeamento de sentido, por sua vez, contribui para a comunicação das estrofes, as quais, juntas, dão ao poema a melodia de um lamento. Essa mesma sonoridade também pode ser identificada na ideia do verso “My guilt made music with the tears” (5°L). A música, metaforicamente produzida pelas lágrimas, pode ser pensada no sentido literal, se considerada a história dos afro-americanos que, mesmo em condições adversas, foram capazes de criar o blues, o jazz, o spiritual e demais estilos musicais negros.

Num sentido mais amplo de análise, compreende-se que o poema deixa rastro de um convite à luta para fazer ecoar as vozes dos que lutaram pela liberdade e pelos direitos civis do povo negro, pois eles fizeram muito, mas ainda há o que ser feito. Dessa forma, através das imagens, sonoridades e ideias do poema, o eu lírico elenca os motivos pelos quais os sujeitos negros de hoje em dia não podem esquecer o passado, principalmente a escravidão, início de quando a subjetividade desse povo foi posta em um *entre-lugar*⁸⁴, que é essa posição sufocante, na qual esses indivíduos, em especial o ativista político, estão constantemente susceptíveis de lidar com o sentimento de culpa.

No entanto, a melodia do poema, como a intrínseca no verso “fez música com lágrimas” (5°L), que suscita resquícios da tradição oral, base da cultura afrodescendente, aponta para a subversão realizada pelos negros escravizados e subalternizados em várias partes do mundo. Esse *entre-lugar* em que os negros estavam situados os motivou a criar uma variedade de manifestações artísticas como, por exemplo, o Jazz (EUA), Samba (Brasil) e tantos outros estilos musicais negros hoje símbolos nacionais.

Logo, o ato memorialista do poema, que é exposto de modo conflitante e irônico, desencadeia uma gama de sentimentos e fatos a fim de provocar a reflexão e ação dos indivíduos afetados por ele.

⁸² As rimas são mistas porque não estão postas no poema de modo a combinarem em cada estrofe, ou seja, elas não apresentam sequência fixa. A sequência do poema em análise é: ABABB/ACDCC/DEFEE.

⁸³ A quintilha é uma estrofe com cinco versos.

⁸⁴ Conceito usado por Homi Bhabha (1998) para tratar sobre os indivíduos que forçados a se deslocar, acabam transitando por diferentes lugares, ao ponto de, certas vezes, não ter um ponto fixo, situando-se assim num *entre-lugar*.

4.3.2 To a Freedom Fighter / Para um Combatente da Liberdade

To a Freedom Fighter	Para um Combatente da Liberdade
<p>You drink a bitter draught. I sip the tears your eyes fight to hold, I cup of lees, of henbane steeped in chaff. Your breast is hot, Your anger black and cold, Through evening's rest, you dream, I hear the moans, you die a thousands' death. When cane straps flog the body dark and lean, you feel the blow. I hear it in your breath.</p>	<p>Você bebe uma dose amarga. Eu absorvo as lágrimas que teus olhos lutam para segurar, Eu apanho as borras/restos, de henbane deixadas na palha. Seu peito está quente, Sua raiva preta e gelada, Através do descansar da noite, você sonha, Eu escuto os gemidos, você morre milhares de mortes. Quando tiras de cinta açoitam o corpo Escura e fina, você sente a pancada. Eu a escuto em sua respiração.</p>

To a Freedom Fighter é um poema em homenagem ao combate do homem negro. Pelo seu nome inclusive, ele relembra alguns líderes africanos que tiveram um papel fundamental na luta pela independência do continente. Além disso, ele se destina, em explícito, pela presença do tempo verbal presente, aos combatentes atuais, mas, em implícito, a outros possíveis combatentes negros que já se foram e aos que ainda estão por vir. Nessa batalha, esse indivíduo luta por um coletivo subalternizado, mas ele também faz parte de outro coletivo, que se renova temporal e espacialmente para combater as constantes opressões sofridas pelo povo negro.

De modo intimista, através do uso de elementos sensoriais, Maya Angelou realiza uma reflexão profunda sobre os sentimentos desse combatente da liberdade, presentes em versos como: “Eu *tomo* /absorvo as lágrimas que teus olhos lutam para segurar” (2°L), “Eu *apanho* as borras/restos, de henbane deixadas na palha” (3°L), “Seu peito está *quente*” (4°L), “Sua raiva preta e *gelada*” (5°L), “Eu *escuto* os gemidos, você morre milhares de mortes” (7°L), “Escura e fina, você *sente* a pancada” (9°L) e, “Eu a *escuto* em sua respiração” (10°L).

A estratégia da autora em falar sobre as emoções desses combatentes faz com que, de certo modo, ela os humanize, isto é, dissolva/relativize a noção que inclusive eles mesmos, por vezes, passam, sobre ser uma máquina de guerra. Sendo assim, como uma porta voz, ela

expressa a dor do homem negro, pois esse não costuma falar sobre as suas fraquezas. No entanto, para além de identificar os sentimentos desses indivíduos, Angelou demonstra compartilhar dessa dor, ao dizer, por exemplo: “Eu tomo...” (2ºL), “Eu apanho...” (3ºL) e “Eu escuto...” (7/10ºL).

A interpretação, em especial, do verso “Eu apanho os restos, de henbane deixadas na palha” (3ºL) está relacionada às possíveis ideias advindas do poema, mas também à fatores históricos. O sentido desse verso, de carga metafórica, pode ser lido de várias formas, uma delas pode ser através da empatia de Angelou para com, por exemplo, os primeiros presidentes africanos que contribuíram para a libertação de seus países, mas que sofreram muito e, em alguns casos, foram mortos durante esse processo. A outra possível leitura baseia-se na ação de uma companheira negra, um tipo de matriarca, mulher ou mãe, que é responsável por organizar as coisas do homem negro/família, bem como conduzir as suas emoções que, com base no poema, é de cuidar dos sentimentos dele.

É importante destacar que o termo “henbane” faz referência a um tipo de planta, provavelmente originária dos países mediterrâneos e da Ásia Ocidental, mas, a posteriori, introduzida na América do Norte, Brasil, Ásia e em partes da Europa. A peculiaridade dessa planta está nas possibilidades de seu uso, uma vez que ela pode ser usada, por um lado, em pequenas doses, como sedativo, calmante e para aliviar a dor e, por outro, em grandes doses, para fins de envenenamento (THE HERBAL RESOURCE, 2018)⁸⁵.

Em se tratando do sentido do poema, o termo “henbane” também pode servir para justificar o motivo pelo qual essa mulher deve cuidar dos sentimentos desse homem, na medida em que essa “erva” provoca nele, simbolicamente, seus dois efeitos, o de fazê-lo dormir e o de “matá-lo”, destacados nos versos: “Através do descansar da noite, você sonha / Eu escuto os gemidos, você morre milhares de mortes” (6-7ºL). Embora a (s) “morte(s)” trazida nos versos aqui citados não seja a do combatente da liberdade, propriamente dita, mas a do povo negro, ela contribui para problematizar esse extermínio histórico.

As marcas da dor do povo negro, presentes em suas memórias traumáticas, são abordadas no poema através de imagens que, inclusive, conseguem expressar o modo perverso como esses indivíduos têm sido tratados ao longo dos anos. A visualidade possibilitada pelo verso “Quando tiras de cinta açoitam o corpo / Escura e fina, você sente a pancada” (8-9ºL), tanto serve para remeter as chicotadas do período da escravidão quando às balas, que atualmente cravam tais corpos.

⁸⁵ THE HERBAL RESOURCE. *Henbane – Side Effects and Health Benefits*. Disponível em: <<https://www.herbal-supplement-resource.com/henbane.html>>. Acesso: 09 Maio 2018.

O poema *To a Freedom Fighter*, em certa medida, é um espelhamento do poema *My Guilt*. De modo delicado e sutil, no que se refere ao olhar da autora perante esses combatentes, ela, através desses dez versos, continua com o ato de prestar homenagem aos líderes negros e a escavar a memória traumática dessas pessoas. Todavia, a forma profunda e detalhada com que a autora aborda tais sentimentos e questões apontam para o cunho biográfico do poema, já que, por vezes, ela se relacionou com alguns desses combatentes e, também, porque a mesma atuou como uma deles.

É com versos como “Eu a escuto em sua respiração” (10ºL) que Angelou consegue dar um pouco da dimensão do quanto os combates da liberdade são atravessados pelas lutas que travam e, é por esse motivo também, que o exercício deles merece ser constantemente lembrado. Nesse sentido, para além dos “heróis” já homenageados no poema *My Guilt*, seguem aqui outros que são, de fato, símbolos da luta por liberdade, tanto em África, nas figuras de africanos como Kwame Nkrumah, Patrice Lumumba, Amílcar Cabral e Winnie Mandela, quanto nos EUA, os afro-americanos Frederick Douglass, Rosa Parks, Nina Simone e Angela Davis.

No que tange ao Brasil, dando continuidade à tradução afrocultural feita dos nomes dos “heróis” citados por Angelou em *My Guilt*, seguem aqui também nomes de outros brasileiros que fizeram ou fazem parte dessa história. São alguns deles: Maria Filipa, Dandara dos Palmares, Luiz Gama, André Rebouças, José do Patrocínio, Thereza Santos, Lélia Gonzalez, Luiza Bairros, Denise Carrascosa, Conceição Evaristo e Cidinha da Silva.

As escolhas tradutórias do Poema *To a Freedom Fighter* a se destacar são basicamente duas. A primeira, a opção pelo termo “Combatente”, que embora não seja muito usado pelo movimento negro brasileiro, mereceu ser usado no poema porque ele dá uma ideia de atemporalidade, que é o caso, infelizmente, da luta negra. As possíveis escolhas pelos termos “militante” ou “ativista” correria o risco de restringir temporalmente as ideias do poema, bem como a potência do seu título, tão cara para a história afro-americana e africana.

A segunda escolha tradutória diz respeito à manutenção do termo “henbane” (3ºL). Por um lado esse termo é potente pelo paradoxo presente no seu sentido, que pode gerar mais pesquisas por parte de futuros leitores desse trabalho e, por outro, as prováveis traduções para os termos “erva” ou o “seu” nome em português, “meimendo”, esvazia o sentido do poema, na medida em que esta planta pode ter outros nomes e outras atribuições por pertencer a uma espécie complexa de plantas.

As ideias produzidas pelo poema, estendidas para a tradução, tratam tanto sobre questões subjetivas, exploradas pela relação de zelo de homens e mulheres negras, como pelos

conflitos históricos que os cercam. Tais questões problematizam os limites entre o individual e o coletivo na vida desses indivíduos que, por atuarem em várias frentes, nem sempre têm seus sentimentos considerados. Sendo assim, o ato de identificar os Olhos D'Água⁸⁶, ou seja, as feridas desses combatentes, compartilhar e cuidar de suas dores, se traduz em um forte remédio para o fortalecimento desse povo.

⁸⁶ *Olhos D'Água* é um livro da escritora afro-brasileira Conceição Evaristo, publicado em 2014. O referido livro dialoga com o poema de Maya Angelou, porque, poeticamente, a autora brasileira denuncia as violências que acometem a população negra, assim como as subjetividades de alguns indivíduos que passam por tais situações.

4.3.3 When I think About Myself / Quando Penso Sobre Mim

When I Think About Myself	Quando Penso Sobre Mim
<p>When I think about myself, I almost laugh myself to death, My life has been one great big joke, A dance that's walked, A song that's spoke, I laugh so hard I almost choke, When I think about myself.</p>	<p>Quando penso sobre mim, Eu quase morro de tanto rir Minha vida tem sido uma grande piada, Uma dança conduzida Uma canção falada, Rio tão dolorosamente que eu quase me sufoco Quando penso sobre mim.</p>
<p>Sixty years in these folks' world, The child I works for calls me girl, I say "Yes ma'am" for working's sake. Too proud to bend, Too poor to break, I laugh until my stomach ache, When I think about myself.</p>	<p>Sessenta anos no mundo dessas pessoas, A criança para quem eu trabalho me chama de garota, Eu digo “sim madame”, pra garantir o trabalho. Muito orgulhosa para curvar-me, Muito pobre para quebrar-me, Eu rio até o meu estômago doer, Quando penso sobre mim.</p>
<p>My folks can make me split my side, I laughed so hard I nearly died, The tales they tell, sound just like lying, They grow the fruit, But eat the rind, I laugh until I start to crying, When I think about my folks.</p>	<p>Minha gente pode me matar de rir Eu ri tanto que quase morri. Os contos que eles contam soam como mentira, Eles cultivam o fruto, Mas comem a casca, Eu rio até começar a chorar, Quando penso sobre minha gente.</p>

O título When I Think About Myself traz uma carga existencial extremamente importante para abordar as linhas subsequentes do poema. A potência dele, em especial, está na palavra “when”, que sinaliza o tempo da exceção, ou seja, o momento quando o indivíduo consegue pensar sobre si. Como no poema esse indivíduo é uma empregada doméstica, essa exceção vai expor as subjetividades dela.

As emoções da empregada doméstica problematizada no poema surgem a partir do uso repetido do título *When I Think About Myself*, que por um lado se traduz em direito adquirido, ou seja, a possibilidade dela poder pensar sobre a sua própria vida e, por outro, a dor advinda desse ato, em decorrência de sua realidade.

No poema, a realidade dessa empregada doméstica é narrada de modo conflitante, através do encadeamento das rimas⁸⁷ que sonoramente relacionam ideias contrastantes, expostas em palavras e frases como: “myself” (1°L), “death” (2°L); “joke” (3°L), “spoke” (5°L), “choke” (6°L); “sake” (10°L), “break” (12°L); “ache” (13°L); “laughed” (16°L), “died” (61°L); “Eles cultivam o fruto” (18°L), “Mas comem a casca” (19°L). A ligação entre essas palavras demonstra um sentimento de dor profunda e alegria forjada, na qual esse indivíduo ri de nervoso ao refletir sobre si. Riso esse que também tem uma carga de ironia.

O jogo de palavras presente no poema também resulta num sentido de descontinuidade, que pode ser associado à própria vida dessa doméstica. Versos como “Uma dança conduzida” (4°L) e “Uma canção falada” (5°L) revelam, metaforicamente, o movimento descontínuo que é a vida dessa mulher, pois ela não vive a sua própria vida, mas a dos patrões, exposta no verso “Sessenta anos no mundo dessas pessoas” (8°L). Ademais, é importante ressaltar que o fato dessa doméstica viver uma subvida é um traço da escravidão, que se faz presente, principalmente, na memória traumática de seus ancestrais, ao dizer que “Eles cultivam o fruto, mas comem a casca” (18-19°L).

O teor de denúncia do poema feito por Maya Angelou está construído com base na cultura afro-americana, na medida em que a autora usa aspectos da tradição oral e da língua dos afro-americanos para imprimir a sua crítica. No que tange a tradição oral, Angelou faz referência aos “contos” (17°L), gênero narrativo comumente usado para transmitir conhecimento na tradição africana e, por consequência, na afrodiáspora. Quanto à língua dos afro-americanos, a autora faz o uso do Black English no verso “The child I works for calls me girl” (9°L). A marca de terceira pessoa do singular usada na primeira pessoa do singular (I Works), para os falantes do Black English significa uma simplificação linguística recorrente na língua deles, que demarca a sua cultura.

A presença do Black English na frase “The child I works for calls me girl” (9°L) contribui para duas questões. A primeira, para demonstrar o quanto o indivíduo poético está abalado emocionalmente, expresso na demarcação de sua cultura/língua, a qual é ressaltada

⁸⁷ Este é um poema de versos livres e rimas mistas, ou seja, sem sequência fixa. As estrofes estão agrupadas em septilhas de metro composto. A Septilha é uma estrofe com sete versos de sete sílabas e, por isso, uma redondilha maior.

principalmente em momentos de emoção, como o de nervosismo dessa mulher em ambiente de trabalho doméstico. Já a segunda, para realçar o tom irônico com que ela fala sobre o modo como a sua patroa a chama. A ironia presente no fato dessa empregada ser chamada de “garota” (9°L) é subvertida através do emprego do termo “criança” (9°L) para designar a patroa/família para quem ela trabalha, colocando, dessa forma, essa patroa/família no mesmo lugar de “ingenuidade” que ela havia a colocado.

A respeito de algumas escolhas da tradução, é necessário justificar que a opção pelo termo “trabaiio” (9°L), do português coloquial, está relacionada à tentativa de equivaler o afro-inglês ao afro-português⁸⁸. Quanto ao termo “madame” (10°L), a escolha ocorreu porque atualmente na língua portuguesa essa palavra carrega um tom irônico, que converge com o do poema, ao contrário da outra opção tradutória, a palavra “senhora”, que é asséptica, em termos de potência para essa tradução.

A força do poema, que dentre outras questões, está no modo como essa doméstica resiste em seu trabalho, expressa que ela joga o jogo dos padrões conscientemente, a fim de evitar conflitos, em suas palavras “Eu digo “sim madame”, pra garantir o trabaiio” (10°L). Todavia, esse mecanismo de defesa não significa submissão (“Muito orgulhosa para curvar-me, muito pobre para quebrar-me” (11-12°L), mas estratégia de sobrevivência, visto que ela sabe que essa não é uma realidade só dela, mas de sua “gente” (21°L).

Em síntese, o poema parte de uma individualidade para a coletividade. Isso acontece através do uso repetido do “myself” nas duas primeiras estrofes referindo-se ao indivíduo, enquanto o termo “folks” aparece na última estrofe representando o coletivo. Essa coletividade, a qual o poema alude, faz menção a todas as pessoas negras que, assim como essa doméstica, trabalham em regime de “semiescravidão” para, por exemplo, ter o que comer e onde morar.

Além de coletivamente compartilharem necessidades básicas, as mulheres negras também compartilham o desafio de lidar com as violências subjetivas. E, embora o poema não fale diretamente sobre os muitos estereótipos acerca delas, é preciso destacar que, por conta de um imaginário pós-colonial, na condição de empregada doméstica, muitas mulheres negras têm sido vistas, por seus patrões (em especial), através de dois ângulos: de um lado a mulher sexualizada, principalmente quando jovem; do outro, a mãe preta, geralmente quando mais

⁸⁸ Embora haja pesquisadores tratando sobre o afro-português, como fizeram os organizadores do livro *O Português Afro-Brasileiro*, Dante Lucchesi e Ilza Ribeiro, em 2009, as pesquisas sobre o tema ainda estão muito restritas às zonas rurais do país. No entanto, outras discussões, como a do *pretuguês* da pesquisadora Lélia Gonzalez, apontam para a existência da influência das línguas africanas no português popular brasileiro. Nesse sentido, a tradução para o termo “trabaiio” está vinculada ao uso coloquial do português brasileiro que, em alguma medida, pode ter relação com o afro-português.

velha. Sobre esses estereótipos, estudos prévios têm discutido esse assunto, problematizando o imaginário de que, além:

[...] das representações das negras como selvagens sexuais, desqualificadas e/ou prostitutas, há o estereótipo da mãe preta. Mais uma vez essa imagem registra a presença feminina negra como significada pelo corpo, nesse caso, a construção da mulher como mãe peito, amamentando e sustentando a vida dos outros. Significativamente, a proverbial mãe preta cuida de todas as necessidades dos demais, em particular dos mais poderosos. Seu trabalho caracteriza-se pelo trabalho abnegado. (HOOKS, 1995, p.469-470)

Seja a mãe preta de ontem seja a doméstica de hoje, o que está em jogo é como o sexíssimo, o racismo e as relações de classe têm moldado as estruturas sociais, através da manutenção de estereótipos que limitam o desenvolvimento de mulheres negras (e) pobres. O perigo desses três tópicos está na sutileza como essas questões aparecem em diferentes sociedades pós-escravagistas, o que compromete a sua identificação, e, por consequência, a sua resolução.

Para a socióloga afro-brasileira Luiza Bairros, intelectual negra como Angelou, a importância do papel da empregada doméstica na sociedade está para além do pesado trabalho físico que ela desempenha. Essa trabalhadora ocupa um lugar que a permite enxergar a elite branca de um modo único, resultado da experiência que só uma mulher negra pode relatar. Ao refletirem sobre essa situação, as ativistas Luiza Bairros e Maya Angelou mostram-se conscientes de que:

O que se espera das domésticas é que cuidem do bem estar dos outros, que até desenvolvam laços afetivos com os que dela precisa, sem, no entanto, deixarem de ser trabalhadoras economicamente exploradas e, como tal, estranhas ao ambiente do qual participam. Contudo, isso não deve ser interpretado como subordinação. (BAIRROS, 1995, p.463)

O adendo da reflexão acima destacada consiste, também, em ressaltar a força da mulher negra empregada doméstica. Esta não deve ser considerada submissa, pelo contrário, a sua atuação precisa ser compreendida como consequência do sistema predatório em que vive, tal como aparece no poema de Maya Angelou. Todavia, apesar do poema fazer referências aos Estados Unidos na década de 60 e 70, ele não se restringe apenas a esse país. Infelizmente, toda a diáspora africana passou ou passa por situações como essa. No Brasil, sobretudo, a situação ainda é pior, pois só recentemente a partir da luta dessas trabalhadoras e das novas políticas de inclusão social é que essas mulheres começaram a ter seus direitos legislados.

4.3.4 Mothering Blackness / Mãe Preta

The Mothering Blackness	Mãe Preta
<p>She come home running back to the mothering blackness deep in the smothering blackness white tears icicle gold plains of her face She come home running</p>	<p>Ela corre de volta pra casa de volta para a Mãe Preta profunda na escuridão sufocante lágrimas brancas de gelo planícies de ouro de seu rosto Ela corre de volta pra casa</p>
<p>She come down creeping here to the black arms waiting now to the warm heart waiting rime of alien dreams befrosts her rich brown face She come down creeping.</p>	<p>Ela volta rastejando aqui para os esperados braços negros agora para o esperado coração quente rime dos congelados sonhos aliens de seu rico rosto cor de bronze Ela volta rastejando</p>
<p>She come home blameless black yet as Hagar's daughter tall as Sheba's daughter threates of nothern wind die on the desert's face She come home blameless</p>	<p>Ela vem para casa sem culpa Negra ainda como a filha de Hagar Alta como a filha de Sheba Ameaças do vento do norte morrem na face do deserto Ela vem para casa sem culpa</p>

O poema Mãe Preta aborda questões sobre reconhecimento, liberdade, identidade, acolhimento, origem, pertencimento, leveza e tantos outros temas passíveis de serem interpretados. No entanto, a partir da análise do conjunto desse texto poético, pode-se inferir que ele realiza a descrição de uma mulher que retorna à sua origem. Essa gênese pode ser pensada como o continente africano, propriamente dito, ou, simbolicamente, o processo de enegrecimento dessa mulher.

A disposição das palavras e dos versos no poema sinaliza alguns efeitos decorrentes do retorno dessa mulher à sua origem e também à recepção desta. Por exemplo, o ato de duplicação dos versos “She come home running” (1/5°L), “She come down creeping”

(6/10°L) e “She come home blameless” (11/15°L) serve para sinalizar que a sua primeira aparição no texto anuncia a chegada dessa mulher e, a segunda, a confirmação desse ato, de modo inclusive “comemorativo”, já que, de fato, ela chegou.

As rimas do poema, que são mistas⁸⁹, são distribuídas em três estrofes, que sonoramente, vão desacelerando a cada uma delas. Isso ocorre porque o eu lírico, que é essa mulher, vai se reconectando com a sua origem. Logo, a tensão do reencontro vai diminuindo, pois essa desaceleração faz parte do processo de reconhecimento dessa mulher.

Conceitualmente, cada estrofe do poema aborda esse processo de reconhecimento da seguinte forma: a primeira estrofe dá a ideia de que ela volta ansiosa para “casa”, mas ainda sem conseguir identificar muitas coisas, provavelmente pela velocidade com que se movimenta e pelo primeiro contato com essa identidade familiar. Na segunda estrofe, ela já está em “casa” e devidamente tratada, mas segue se identificando. Na terceira estrofe, ela está em casa completamente identificada e, por isso, não há mais o que temer.

A libertação dessa mulher também pode ser identificada através do campo visual, na medida em que o poema vai esculpindo a imagem dela a cada estrofe, presente nos versos: “lágrimas *brancas* de gelo planícies de *ouro* de seu rosto” (4/5°L), “rima dos congelados sonhos aliens de seu rico rosto *cor de bronze*” (10/11°L), “*Negra* ainda como a filha de Hagar” (14°L), “*Alta* como a filha de Sheba” (15°L). Essas imagens esboçam, metaforicamente, a transformação dessa mulher que, de fato, só nas últimas estrofes, a partir de suas similaridades com seus entes, se reconhece e é reconhecida como pertencente a um seio familiar específico, que é o seio da “Mãe Preta”.

A identificação suscitada pelo poema sinaliza para uma construção de identidade negra, baseada no acolhimento e na representação positivas da raça, nesse caso, na associação dessa mulher às filhas de uma princesa e uma rainha africana, Hagar e Sheba. Tais similaridades fenotípicas dão a essa mulher um sentimento de pertença, que contribui para o seu enegrecimento.

No que concerne à tradução, o título do poema possibilitava, ao menos, quatro opções de termos: “Seio Negro”, “Mãe Preta”, “Mãe Negra” e “Mãe Negritude”. No entanto, as palavras “Mãe Preta” são mais usadas em língua portuguesa e, por isso, podem fazer mais sentido para os brasileiros. Além disso, a tradução escolhida também continua com a força do título em inglês, que possui uma grande carga afetiva, a qual pode ser atribuída tanto a uma

⁸⁹ As rimas são mistas porque não estão postas no poema de modo a combinarem em cada estrofe, ou seja, elas não apresentam sequência fixa. As rimas ricas do poema “Mothering Blackness” estão organizadas em: ABBCA/AAACA/BDDCB.

mãe, propriamente dita, quanto a tudo o que remete a uma origem acolhedora para os indivíduos afrodiaspóricos. E, nesse sentido de acolhimento, inclusive, que os termos “Hagar” e “Sheba” foram mantidos na tradução, pois eles também simbolizam beleza, resistência e origem.

Se comparado ao poema *My Guilt*, o poema *The Mothering Blackness* tem um tom mais leve, na medida em que ele não enfatiza na memória traumática dos indivíduos afro-americanos, nem em sua “culpa”, como aparece no verso “Ela vem para casa sem culpa” (17°L). Pelo contrário, esse poema constrói imagens de transformação e absolvição, possibilitadas pelo acolhimento da “Mãe Preta”.

4.3.5 Harlem Hopscotch / Amarelinha do Maciel

Harlem Hopscotch	Amarelinha do Maciel
<p>One foot down, then hop! It's hot. Good things for the ones that's got. Another jump, now to the left. Everybody for himself.</p>	<p>Um pé no chão, em seguida salte! Tá quente. Recompensas para os que conseguiram Outro pulo, agora para a esquerda. Cada um por si.</p>
<p>In the air, now both feet down. Since you black, don't stick around. Food is gone, the rent is due, Curse and cry and then jump two.</p>	<p>No ar, agora os dois pés no chão Desde que você negro, não fique por aqui. A comida acabou, o aluguel está em débito, Chingue e chore depois pule duas casas.</p>
<p>All the people out of work, Hold for three, then twist and jerk. Cross the line, they count you out. That's what hopping's all about.</p>	<p>Todo mundo sem emprego Perdeu três rodadas, então quem não pode se sacode. Do outro lado da linha, eles consideram você fora. Isso que se chama saltar.</p>
<p>Both feet flat, the game is done. They think I lost, I think I won.</p>	<p>Pés no chão, o jogo acabou. Eles acham que perdi, eu acho que ganhei.</p>

No poema em análise, é o topônimo Harlem, nome do bairro de Nova York (EUA), que serve para metaforizar, através do jogo de amarelinha, o processo pelo qual os indivíduos negros, que vivem nesse bairro, passam. Simbolicamente, o poema narra a situação de um indivíduo que luta por sobrevivência, assim como também aponta para a competição e a subalternização existente na sociedade americana, quando o que está em jogo é o crescimento social e econômico do negro.

As imagens do texto são a da amarelinha, propriamente dita, e as advindas do bairro do Harlem. Tais imagens compõem um jogo poético duplo, no qual Maya Angelou, por um lado, descreve a amarelinha e, por outro, dá dicas de como um indivíduo negro pode sobreviver no bairro. As instruções passadas pela autora, presentes em quase todos os versos do poema, vão desenhando as imagens deste, que são construídas a partir dos conhecimentos dos leitores acerca das questões raciais que envolvem a história do bairro do Harlem.

Poeticamente, as instruções de Angelou denunciam que o jogo, ou seja, as relações entre brancos, negros e demais raças e culturas, como os imigrantes latinos que moravam nos EUA, são desleais. As injustiças apontadas pela autora estão, em sua maioria, na regra do jogo, a qual é velada, na medida em que ele ocorre sem compensações. Pelo contrário, o jogo evidencia as desvantagens que os negros têm em relação aos brancos e demais moradores do bairro do Harlem, expostos, de modo mais explícito, nos versos “A comida acabou, o aluguel está em débito” (7ºL) e “Todo mundo sem emprego” (9ºL).

A ideia de “do outro lado da linha” é interessante para refletir sobre a antecipação do resultado do jogo que, de fato, já aponta para um “vencedor”. Nesse sentido, as noções de meritocracia, implícitas no início da competição, presentes nos versos “Recompensas para os que conseguiram” (2ºL) e “Cada um por si” (4ºL), não levam em consideração as adversidades impostas a um dos jogadores, que é o indivíduo negro, o qual ao ser marginalizado, estando do outro lado da sociedade, muitas vezes, vive indignamente.

Uma das chaves de interpretação do jogo de amarelinha criado por Angelou pode estar intrínseca em quem joga a “pedrinha”, a qual, implicitamente, ao invés de ser jogada pelo próprio jogador, é arremessada pelas estruturas de poder dominantes, ou seja, esse jogo já é formatado para um determinado ganhador. Tal estruturação, inclusive, se dá de modo histórico, ao passo que, por ser de origem racial, advém dos resquícios do sistema escravocrata, destacada no poema, de modo irônico, como uma espécie de sina ou “maldição” (8ºL).

No que tange ao formato, o poema é majoritariamente embalado por versos dísticos⁹⁰, os quais ajudam a relacionar à ambiguidade feita por Angelou, ao tratar tanto sobre a amarelinha quanto sobre as questões que envolvem o bairro Harlem. Ademais, quase todos os versos do poema são formados por redondilhas maior, ou seja, versos com sete sílabas, que se popularizaram com o passar do tempo, ajudando assim a musicalizar as culturas populares em diferentes lugares.

A tradição cultural afro-americana está presente no poema através do ato performático de Angelou parodiar o jogo de amarelinha, dando a este um sentido crítico sobre a vida dos indivíduos negros no Harlem. A práxis da autora funciona como um tipo de improviso, que poderia, por exemplo, ser associado ao do Jazz e ao do Hip Hop. Tais como esses gêneros musicais, o poema Harlem Hopscotch também dialoga com a tradição oral africana, quando

⁹⁰ Os versos dísticos, que são o agrupamento de dois versos que rimam e, por isso, se complementam, estão distribuídos no poema em análise no formato de: AA/BB/CC/DD/EE/FF. Já os últimos dois versos do poema não rimam.

suscita, ludicamente, com o uso do call-and-response⁹¹, estabelecer um diálogo entre as duas grandes partes rítmicas⁹² dos versos do poema.

O artifício de recriação do jogo de amarelinha ressalta o caráter educador de Maya Angelou que, assim como um tipo de griot, de modo lúdico, consegue ensinar assuntos caros à cultura e à história de um povo. A partir do jogo de amarelinha, a autora problematiza a importância sociocultural, histórica e identitária do bairro do Harlem, topônimo que ajuda a situar as questões levantadas pelo poema; aponta para a característica do referido jogo de rua unir as pessoas, mesmo com suas divergências e; remete a amarelinha a um jogo de rua popular⁹³ que faz parte da história do bairro do Harlem, relacionando-a à dos afro-americanos.

No poema, a identidade dos indivíduos afro-americanos é construída e trabalhada em paralelo ao topônimo Harlem, na medida em que tais relações se confundem. Por um lado, que é positivo, as subjetividades dos indivíduos negros desse bairro são formadas por uma história/tradição e cultura negra, que os diferencia dos brancos, por outro lado, de modo negativo, há a subjugação histórica desses indivíduos pelas estruturas de poder, que são embranquecidas. Sobre as construções identitárias complexas, bem como a potência do topônimo nessa construção, é possível inferir que:

A identidade forma-se da tríade lugar-topônimo-habitante, traduzindo-se como mediação entre o sujeito e o contexto da sua vida, onde mora com sua família, sua relação com seus vizinhos e amigos, os ambientes que frequenta (escola, trabalho, igreja, etc.), tudo isso faz parte da construção da personalidade e da identidade de um indivíduo ou grupo. A rua é o primeiro ambiente com que as pessoas se deparam ao sair de casa. Em relação a alguns locais, esta pequena porção do espaço não pode ser entendida apenas como lugar de passagem de pessoas ou de veículos. As ruas em algumas circunstâncias apresentam uma série de significados, ao mesmo tempo em que separam, podem unir, geram encontros, são utilizadas de várias maneiras, o jogo de futebol, as festas carnavalescas, as manifestações da cultura popular, tudo isso acontece por essas vias que cortam a cidade. Nesse contexto, os topônimos assumem uma função essencial, a de identificação para o grupo que se utiliza deles. Esses nomes apresentam uma forte relação de subjetividade com esse grupo, havendo uma significação, uma relação de complementaridade entre o lugar e o habitante mediada pelo topônimo. A nomeação dos lugares é um traço cultural inconfundível, mas é

⁹¹ O “call-and-response”, em português “chamada-e-resposta”, é uma técnica musical advinda da cultura africana, presente em muitos gêneros musicais afro-americanos. Essa técnica contribui para o estabelecimento de uma espécie de diálogo ao longo da música, na qual um cantor, coro ou instrumentista do grupo puxa/chama um som e o outro músico e, por vezes, a plateia, responde.

⁹² As duas partes rítmicas do poema, estão na primeira estrofe da seguinte forma: “One foot down, then hop! / It's hot.”, “Good things for the ones / that's got.”, “Another jump,/ now to the left.”, “Everybody/ for himself”.

⁹³ A amarelinha foi um dos jogos mais populares em Nova York e é possível conferir esse registo no documentário *New York Street Games*, dirigido por Matthew Levy, lançado em 2010.

também uma estratégia de poder. Ela é uma prática social e uma prática discursiva. (SANTOS, 2016, p.175)

Com base na citação acima, em alguns contextos, é o topônimo que media a relação entre o indivíduo e o lugar. Em se tratando do Harlem, é justamente esse topônimo um dos que mais dá o sentimento de pertença aos afro-americanos, pois ele denomina um dos locais que mais recebeu negros oriundos do sul dos EUA e, por consequência, suas manifestações culturais e políticas.

No início de sua ocupação, no começo do século XX, o Harlem era apenas um bairro comum da cidade de Nova York, mas, durante o período do movimento artístico Harlem Renaissance, na década de 20, o bairro se tornou o centro das atenções culturais do país, ao divulgar expressões artísticas negras, tais como a musicalidade do Jazz, a literatura negra, as performances teatrais com temática e atores negros, obras de artes plásticas inspiradas nas tradições africana e afrodiáspórica, dentre outras artes. Em consequência da efervescência do bairro, mesmo após o movimento artístico, foi intensificado o crescimento de organizações negras no Harlem, bem como de manifestações pelos direitos dos afro-americanos, que eram moradores massivos do local até a década de 50. Todavia, em função da pobreza e da criminalidade resultantes do desemprego e da falta de oportunidade, aos poucos o bairro foi perdendo o status que possuía e, somente, no início dos anos 90, voltou a receber certa atenção do governo, passando por mudanças na infraestrutura e na inclusão social.

Nos dias atuais, o Harlem é considerado um dos bairros mais culturais de Nova York e é procurado pela sua fama de bairro negro, inclusive, após a reforma, as principais ruas e vias públicas do bairro foram rebatizadas com os nomes de alguns ícones afro-americanos, a exemplo de Frederick Douglass, Martin Luther King e Malcom X.

Discursivamente, o ato de Angelou eleger o bairro do Harlem como título de seu poema serve de analogia para a subversão feita pelos negros ao longo da história do bairro. Em outras palavras, não seria a *eminência de ficar sem comida, de o aluguel está em débito e a falta de emprego* que determinaria a perda do povo negro. Tudo seria uma questão de jogo, estratégia e perspectiva, pois, já que “quem não pode se sacode”⁹⁴ (10°L), o subterfúgio dos afro-americanos têm sido o de jogar com as suas próprias formas de sobrevivência, através de sua cultura, identidade e tradição, expressas especialmente em seus atos artísticos e performáticos.

⁹⁴ A opção tradutória pela expressão brasileira “quem não pode se sacode” foi feita por sintetizar e refletir melhor o sentido do verso “twist and jerk”, em língua portuguesa.

4.3.6 A tradução afrocultural de topônimos para uma práxis negra transatlântica

A opção desse trabalho pela modificação do topônimo Harlem por Maciel, no poema Harlem Hopscotch, dentre outras questões, serve para a criação de um novo paradigma de crítica e tradução afrocultural transatlântica, ao passo que destaca os valores simbólicos desses lugares para os indivíduos afrodiáspóricos e também favorece o processo de equivalência cultural, identitária e histórica entre os respectivos bairros americano e brasileiro.

É preciso pontuar que, antes da escolha do topônimo Maciel, houve a cogitação de outros três nomes para traduzir o termo Harlem, os quais seriam os dos bairros baianos Candeal, Amaralina e Liberdade. A ligação estabelecida entre o bairro do Harlem, em Nova York, e os bairros *Amaralina* e *Candeal* em Salvador/BA está relacionado às questões sonoras e semânticas, proporcionadas pela interpretação dos poemas. Sonoricamente, o nome *Amaralina* rima com *Amarelinha*, porém esse bairro não tem semelhança histórica e identitária com o Harlem. Quanto à semântica, a história de transformação social e política do *Candeal*, em certa medida, se assemelha a história do Harlem. Assim, a “melhor” tradução afrocultural para o nome do bairro americano seria *Candeal*. Já o bairro da Liberdade também seria um forte candidato ao título do poema, mas as questões socioculturais, políticas e econômicas do Maciel ganharam mais importância nessa respectiva seleção. Logo, a escolha final pelo nome Maciel ocorreu porque os três bairros aqui cogitados não tinham a dimensão simbólica do topônimo “Maciel”, que precisou ser “escavado” para emergir, de modo potente na tradução.

A escolha pelo topônimo Maciel surgiu a partir da tentativa memorialista de conectar os valores históricos, culturais e identitários do Harlem no Brasil, em especial, em Salvador. Ao mesmo tempo, em reavivar a memória dos brasileiros sobre a importância do local, que hoje é chamado de Pelourinho⁹⁵, termo este ofensivo para os afrodescendentes, por remeter ao instrumento onde os escravizados eram chicoteados. O valor do Maciel para a comunidade negra, em certa medida, ultrapassa o imaterial, pois foram os negros escravizados que, em grande parte, construíram o patrimônio arquitetônico do bairro, incluindo as ruas, cujas pedras lá existentes, são nomeadas pejorativamente de “cabeça de negro”.

⁹⁵ “O batismo do Pelourinho serve para designar uma área bem mais ampla, formada por quatro locais diferentes: O Maciel, que é o mais antigo deles; o espaço entre o Tabão e a Igreja da Terceira Ordem do Carmo e o passo. Alguns dos mais notáveis monumentos arquitetônicos ainda existentes na Bahia – tais como a Igreja da Rosário dos Pretos, o Palacete do Ferrão e a Casa das Sete Mortes – diversos outros se encontram a pouca distância passos do Largo do Pelourinho, elemento aglutinador de toda aquela região e seu mais importante ponto de convergência.” (DÓREA, 2006, p.230)

O nome Maciel⁹⁶ é carregado de memória afetiva para a comunidade negra que viveu ou percorreu por ele, principalmente, até a década de 90, período que antecede a sua revitalização e a popularização de seu atual nome, Pelourinho. O Maciel, bem como o seu entorno, é o berço de fundação de uma gama de espaços caros à comunidade negra baiana e brasileira. Nesse espaço, levando também em consideração a extensão de seus arredores, ou seja, o Centro Histórico de Salvador⁹⁷, foi onde nasceu o primeiro terreiro de candomblé da Bahia e do Brasil, o Terreiro Ilê Axé Ilyá Nassô Oka, o CEAO – Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA, o Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, onde está a Igreja do Rosário dos Pretos, a Sociedade Protetora dos Desvalidos, a UNEGRO- União de Negros pela Igualdade, o afoxé Filhos de Gandhi, o grupo afropercussivo Olodum, o afoxé Filhas de Gandhi, a banda percussiva feminina Didá, o MAFRO- Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, o quilombo urbano da Rocinha, a ABRAM- Associação das Baianas de Acarajé e Mingau, o Balé Folclórico da Bahia, a capoeira de rua da Praça do Terreiro de Jesus, os Salões de Beleza Negra Jhô e Oliver, a grife Didara de Goya Lopes e, tantos outros espaços, onde afro-brasileiros fizeram e fazem história.

De modo simbólico, assim como foi elencado os lugares de resistência do povo negro no Maciel, também é possível destacar a importância do Harlem como o local de nascimento da organização negra UNIA- The Universal Negro Improvement Association, onde está localizada a universidade negra Columbia, a casa de construção de pedra do poeta renascentista Langston Hughes, a mesquita Malcolm Shabazz (antiga organização Nação do Islam), várias igrejas negras, incluindo a igreja negra mais antiga do estado de Nova York, a Mother African Methodist Episcopal Zion Church, o Teatro Apolo, os apartamentos Dunbar (antigas residências de, por exemplo, W.E.B Du Bois e Asa Philip Randolph), a galeria Studio Museum, voltada aos artistas afro-americanos, a casa museu Louis Armstrong, o clube de Jazz Minton's Playhouse, a casa noturna de jazz Cotton Club e, uma gama de edifícios e monumentos tradicionalmente pertencentes à cultura negra.

⁹⁶ “Nos primeiros tempos da cidade, esta via foi caminho dos soldados. Posteriormente chamou-se Rua Maciel de Cima, com a sua correspondente: de Baixo.” (DÓREA, 2006, p.171) Localizada na área de influência do Pelourinho, as ruas do Maciel de Baixo e de Cima têm esse batismo comum originado na figura de José Sotero *Maciel* de Sá Barreto, cidadão importante na antiga Salvador, com direito a “Brasão de armas no seu solar, que mais tarde se chamou de Ferrão”. Aquelas vias foram abertas em local conhecido anteriormente como a Quinta do Maciel, da qual era *Maciel* o proprietário, sendo “quinta” aí entendida no sentido que tem em Portugal, de “grande propriedade rústica, com casa de habitação”. (DÓREA, 2006, p.176)

⁹⁷ O Centro Histórico de Salvador compreende as áreas do Largo do Pelourinho, Terreiro de Jesus, Praça da Sé, Santo Antônio Além do Carmo, Rua Chile, Ladeira de São Bento e toda a parte antiga da cidade. Porém, simbolicamente, grande parte da população baiana chama o Centro Histórico como um todo de Pelourinho, por conta, em especial, do patrimônio arquitetônico da região.

A partir das relações estabelecidas entre os bairros do Harlem e do Maciel, pode-se inferir que há um sentido de equivalência entre alguns espaços e entidades desses topônimos. Por exemplo, o discurso do afoxé Filhos de Gandhi sobre a não violência na Bahia se assemelha ao das igrejas negras protestantes, que contribuíram para a formação de organizações negras também defensoras da não violência. Além disso, o papel acolhedor e zelador das igrejas negras afro-americanas igualmente se confunde com as práticas do Terreiro Ilê Axé Iyá Nassô Oká, a Igreja do Rosário dos Pretos e a Sociedade Protetora dos Desvalidos na Bahia.

Atualmente, as entidades aqui destacadas representam os baobás da cultura negra, principalmente para as comunidades onde estão inseridas, pois, quando o Estado se fez ausente para esses indivíduos, foram essas organizações que cuidaram deles, não só física, mas também psicologicamente. Foram essas entidades que amenizaram o processo de marginalização da comunidade negra, ao passo que elas contribuíam, de alguma forma, para a sobrevivência e a criação de renda dessas pessoas. Logo, lembrar esses espaços e organizações implica em, simbolicamente, reterritorializar esses lugares e denunciar os diversos apagamentos que tem sido feito neles.

O uso do topônimo nos diferentes lugares aqui discutidos, ou seja, no Harlem e no Maciel, bem como possivelmente em outros lugares, apontam para, ao menos, dois cenários: um representa a relação de identificação das pessoas com o topônimo, a partir de suas relações históricas, culturais e identitárias construídas nesses espaços; o outro cenário diz respeito ao agenciamento que as instituições e poder, representadas, mais precisamente, pelo Estado, condicionam os indivíduos pertencentes a esses lugares.

Sobre a relação do espaço com a sociedade, o geógrafo Milton Santos (1979) argumenta que o espaço abarca todas as complexidades da vida social, com ênfase para a sua formação social e econômica, as quais são afetadas pelo desenvolvimento do capitalismo, em especial em países periféricos. A consequência da influência capitalista, apontada por Santos, contribui para justificar o desinteresse do Estado na manutenção das estruturas e relações sociais construídas pelos indivíduos de determinadas localidades, em detrimento de seu sucateamento e, por conseguinte, a sua privatização.

Ao longo dos anos, a política de higienização realizada por Estados capitalistas têm sido feita em bairros como o Harlem e o Maciel. Ambos os bairros, por exemplo, sofreram e ainda sofrem com o processo de gentrificação⁹⁸ arquitetado pelo Estado. A histórica

⁹⁸ O termo gentrificação, a partir de seu amplo sentido usado na atualidade, serve para denominar o processo de transformação sofrida por alguns centros urbanos das grandes cidades, que ao serem revitalizados, tendem a

desapropriação dos moradores desses bairros, e o empilhamento destes em casarões (no Maciel) e apartamentos (no Harlem) superlotados são formas de excluí-los não só de suas moradias, mas também de suas raízes culturais e identitárias. No Maciel, inclusive, mesmo após o seu tombamento, tornando-o Patrimônio da Humanidade pela ONU- Organização das Nações Unidas, na década de 80, ainda é possível flagrar situações de extrema pobreza, violência e tráfico de drogas, causados pela marginalização de indivíduos negros, fato este que, muitas vezes, reduz a imagem do homem negro à criminalidade e o da mulher negra à sexualidade.

No entanto, mesmo com toda a opressão estatal, muitos indivíduos negros ainda resistem nesses lugares e, por consequência, são a memória viva desses locais. Eles contribuem para a valorização desses topônimos, por fazerem parte deles, com seus sentimentos de pertença. A afecção dos moradores ou dos ex-moradores desses lugares fica ainda mais nítida quando, por exemplo, no Maciel, algumas “memórias vivas” corrigem transeuntes sobre o “verdadeiro” nome do bairro, que é Maciel, e não Pelourinho; enquanto que no Harlem, essas “memórias vivas”, em 2017, se manifestaram contra a tentativa de novos moradores modificarem o nome do bairro para “SoHa”⁹⁹.

Os topônimos para as comunidades negras aqui destacadas significam mecanismos não só de resistência como também de reexistência, na medida em que eles resistiram a um passado violento, mas hoje reexistem para atender as novas necessidades que lhes são demandadas. Muitos dos micro-espços que compõem os topônimos do Harlem e do Maciel, inclusive, já não existem mais no seu formato inicial. Atualmente, alguns deles abrigam novas ocupações que, de algum modo, dialogam com os anseios da comunidade negra. Além disso, as manifestações políticas e culturais iniciadas nesses bairros, hoje em dia, podem ser identificadas nos mais diferentes espaços, tanto do Brasil e dos Estados Unidos quanto de outras partes do atlântico.

A tradução afrocultural de topônimos, nesse sentido, faz-se pulgente para a continuação do processo de fortalecimento das comunidades negras no atlântico negro. Esse tipo de práxis tradutória surge a partir do entendimento sobre a necessidade de reivindicar o sentimento de pertencimento dos afro-brasileiros, que por serem, a princípio, desterritorializados, como os demais afrodiaspóricos, têm na nomeação um direito adquirido,

afastar os antigos moradores do local, por causa das novas configurações, principalmente financeiras e elitistas, desses locais.

⁹⁹ É possível acompanhar a discussão sobre a tentativa de mudança do nome do Harlem para SoHa na referência a seguir: THE NEW YORK TIMES. SoHa in Harlem? *The Misguided Madness of Neighborhood Rebranding*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/07/06/nyregion/soha-in-harlem-the-misguided-madness-of-neighborhood-rebranding.html>>. Acesso: 28 Maio 2018.

do qual não se pode abrir mão, mesmo porque a prática da atribuição de nomes é um mecanismo de dominação, historicamente usado contra esses indivíduos.

Portanto, a tradução do topônimo Harlem por Maciel se configura como um ato político e ético, em resposta às tentativas homogeneizantes e higienizadoras das diferenças culturais e identitárias, em especial, a negra. Ademais, para a tradução transatlântica, o ato de reexistir através dos topônimos também implica em afirmar que, parafraseando Maya Angelou, eles acham que perdemos, mas nós achamos que ganhamos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do tambor à tradução, eu continuo tocando.

Hilda França

A tradução da poesia e do ativismo político negro-feminista de Maya Angelou foi realizada nessa dissertação, considerando os diversos fatores implicados na construção de uma poeta afro-americana. Para tal, foi produtivo para essa pesquisa realizar um estudo aprofundado no campo da literatura e da política negra dos Estados Unidos e, posteriormente, uma discussão sobre o campo da tradução de textos afrodiáspóricos no Brasil.

O percurso escolhido para a escrita desse trabalho configurou-se como um ato genealógico, na medida em que buscou destacar e mapear os possíveis fatos e personalidades icônicas do ativismo poético e político dos afro-americanos. Assim, **em um primeiro momento** foram apresentados alguns sinais e registros da identificação da poesia negra nos EUA, ao demonstrar a singularidade das expressões desses indivíduos que, embora tenha sido pouco documentada, contribuiu para o surgimento de demais sujeitos e trabalhos poéticos, como os consagrados no período do Harlem Renaissance.

Em um segundo momento, foi levantada a problemática acerca das concepções preconceituosas sobre a existência da poesia negra, a princípio questionada por indivíduos brancos e, em seguida, por negros, sobretudo os homens. Essas indagações foram melhor respondidas a partir da consideração de que a literatura negra não é estática, pois ela atua através dos eixos da ética e da negritude, os quais, em conjunto, tendem a deslocar estéticas e temas que estavam à margem para um centro de visibilidade e audibilidade. Essa práxis subversiva ganhou visibilidade, em especial, no final da década de 60 através da escrita de escritoras negras como Toni Morrison, Maya Angelou e Alice Walker. Todavia, é preciso ressaltar que essas autoras seguem uma tradição de escritoras negras, iniciada por Lucy Terry, Phillis Wheatley, Frances Harper e Zora Neale Hurston, por exemplo.

No terceiro e último momento da dissertação, houve o enfoque sobre a escrita poética de Maya Angelou, a partir do diálogo com sete poemas do livro *Just Give Me a Cool Drink of Water 'fore I Diiie*, publicado em 1971. Desses poemas, foram selecionados cinco a serem criticados e traduzidos, de acordo com o que eles possibilitam e, também, baseado nas discussões a respeito da potência da tradução de textos afrodiáspóricos no Brasil.

A poesia de Maya Angelou é tão diversa quanto a sua trajetória multifacetada. Entretanto, os seus poemas apresentam algumas características que os conectam, seja pela sua

forma seja pelo seu conteúdo. Na realização das traduções dos poemas escolhidos, foi preciso focar em aspectos específicos, pois é comum que o tradutor, ao realizar uma tradução, dê ênfase a algumas características em detrimento de outras. Sobre esse fato, o teórico de tradução literária André Lefevere (1992) argumenta que se o tradutor optar em priorizar a rima e a métrica, por consequência, ele irá negligenciar a sintaxe e o conteúdo do texto traduzido, mas o oposto também pode acontecer.

A inevitabilidade de uma possível perda ou ganho presente nas escolhas tradutórias, destacadas por Lefevere, ocorre nesse trabalho do modo descrito a seguir: no que tange à rima e a métrica, não foi possível mantê-las na tradução, todavia elas foram analisadas e identificadas de acordo com as suas funções nos poemas; já a sintaxe naturalmente sofreu uma pequena alteração por causa da cultura da língua portuguesa, que é organizada de modo distinto da língua inglesa; quanto ao conteúdo, houve uma cuidadosa análise sobre os sentidos dos poemas, mas também o diálogo deles com a cultura afro-brasileira.

A forma e o conteúdo dos poemas de Maya Angelou, selecionados para serem traduzidos, conectam-se através de suas cargas culturais e identitárias, por suscitarem uma política racial, poeticamente construída com base nas *escrevivências* da autora, que era considerada a testemunha lírica da Jim Crow. Tais experiências contribuíram para que Angelou imprimisse em seus poemas alguns mecanismos de reexistência usados de forma recorrente pelos afrodiáspóricos. Sendo assim, é possível inferir que os indivíduos afro-americanos reexistem nos poemas de Maya Angelou a partir do levantamento de três questões: o realismo presente na descrição de lugares e acontecimentos, a escrita poética em primeira pessoa como um ato performático e, a estética do jogo duplo. Esses mecanismos significam, ao mesmo tempo, as estratégias poéticas de Angelou e os desafios enfrentados pelos afrodescendentes.

O uso do conceito de reexistência para a análise e tradução dos poemas de Maya Angelou foi de suma relevância para esse trabalho, não só porque ele está presente na cultura afro-americana, mas também na afro-brasileira e na afrodiáspórica de modo geral. Porém, em certa medida, os afrodiáspóricos se diferem quanto ao modo de reexistir por causa da configuração sociopolítica a que foram expostos, ou seja, os contatos com as demais culturas encontradas em seus países, as barreiras estabelecidas pelas estruturas de poder, os fatores geográficos, os religiosos, entre outros.

Os aspectos distintivos entre os afro-americanos e afro-brasileiros representaram justamente os pontos desafiadores das traduções, porque requisitaram um maior aprofundamento nas duas culturas. No entanto, como resultado dessa busca por uma

equivalência entre esses dois povos, foi possível, por exemplo, destacar a importância dos topônimos para eles, a luta feminista da mulher negra contida na imagem de uma empregada doméstica, o enegrecimento dos afrodiáspóricos a partir do sentimento de pertença a um seio negro e, a sensibilidade inaudita dos combatentes da liberdade negros, bem como a estreita relação entre eles.

No tocante a outros resultados das traduções, a tentativa de fazer relacionar os heróis negros do poema *My Guilt* com os heróis negros brasileiros, por exemplo, contribui para a realização de uma reflexão acerca da história brasileira e de suas representações, seja na vida real seja na literatura. Ademais, o gesto presente na mudança dos nomes desses heróis também objetivou diminuir a discrepância entre o cânone branco e negro brasileiro, no que diz respeito à circulação e interconexão das literaturas afro-diaspóricas no campo de tradução do Brasil.

A realização desse trabalho, engajado acadêmico e politicamente, e escrito por uma tradutora negra, surge como mais uma contribuição para a tradução de textos afrodiáspóricos no Brasil, os quais, durante muito tempo, foram invisibilizados pela tradução hegemônica brasileira, ao cercear e higienizar a potência comunicativa desses textos. Dessa forma, as traduções e críticas dos poemas de Angelou, aqui realizadas, juntam-se às novas vozes que têm emergido no campo da tradução negra no Brasil e, sobretudo, que têm destacado a importância desses trabalhos estarem sendo feitos por mulheres negras. A respeito desse fato, as escritoras do livro de tradução afrodiáspórica, *Traduzindo no Atlântico Negro*, argumentam:

A tarefa da tradução afrodiáspórica pode ser pensada como função articuladora à existência da tradutora negra, na medida em que nossas subjetividades são produzidas de modo visceralmente ligado às questões, experiências e perigos afrodiáspóricos, onde quer que essa tradutora se encontre no mundo pós-escravocata. Às habilidades linguístico-culturais se entrelaçam, intensamente, a vivência subjetiva que marca o exercício da tarefa da tradução com nossos corpos, memórias e afetos. Se entendemos que os enunciados e discursos produzidos pelos textos da diáspora negra performam uma comunicabilidade de experiências entre seus diversos pontos, a tradutora negra funciona como aquela pessoa que traz consigo a possibilidade de enxergar, sentir, pensar a diferença intercultural dessas experiências exatamente ali onde superam as barreiras linguísticas, em pontos de conectibilidade inscrito nos corpos e subjetividades de quem as traduz. (CARRASCOSA, 2017, p.27)

A tradução afrodiáspórica realizada por uma mulher negra, em primeiro lugar, sinaliza que o texto traduzido possui mais possibilidades de conter informações sobre a cultura e a identidade dos povos a serem traduzidos, porque essa profissional traz consigo a experiência

de alguém que ocupa, historicamente, a base da pirâmide social dos países pós-escravocratas. Em segundo lugar, esse tipo de tradução aponta para o efeito do ato tradutório na vida dessas mulheres, as quais se performam com as traduções realizadas, na medida em que fazem suas subjetividades se comunicarem com os aspectos linguísticos e culturais dos textos.

As tradutoras negras brasileiras têm traduzido por uma necessidade, a necessidade de se comunicarem com outras culturas afrodiaspóricas, das quais possuem pontos de identificação, quer advindos da dor quer da alegria de pertença à cultura negra. Essa espécie de necessidade, que também reflete um ato de sobrevivência cultural e identitário, faz-se recorrente na vida dos afrodiaspóricos, por isso o trabalho de tradução que eu faço aqui pode ser considerado similar ao que Angelou fez ao escrever os seus poemas, embora, no caso da poetisa, simbolicamente, ela tenha feito uma tradução entre os signos da mesma língua.

A tradição tradutória praticada pelos afrodiaspóricos é algo tão caro a estes que ela pode, inclusive, ser interpretada como um gesto fundador, se pensarmos, parafraseando a intelectual Geri Augusto, que os orixás precisaram traduzir suas culturas africanas quando chegaram ao Brasil. Essa compreensão, baseada numa resistência religiosa, imbricada na mitologia afro-brasileira, conota que a tradução também é ato de reexistência.

Nesse sentido, é a partir da ideia de tradução como um gesto de reexistência que eu, como tradutora negra afrodiaspórica, que vive a experiência diária de ser mulher negra no Brasil, realizei esse trabalho. Todavia, minha práxis tradutória não ocorreu visando apenas fins acadêmicos, mas também fins pessoais, que contribuíram para, ao fim dessa produção, eu poder afirmar que ela está parcialmente nas linhas aqui esboçada, pois como acontece após o consumo de uma fruta com caroço, o seu sumo está todo em mim, restando aqui apenas os resíduos desse gesto.

REFERÊNCIAS

- ALEINS, A. *The New York Public Library - archives e manuscripts*. Lucy Terry Prince Collection. Disponível em: <<http://archives.nypl.org/scm/20943>>. Acesso: 15 Abril 2018.
- ANGELOU, Maya. *I know Why the Caged Bird Sings*. New York: Random House, 2009.
- ANGELOU, Maya. *The complete collected poems of Maya Angelou*. New York: Deckle Edge, 1994.
- AUGUSTO, Geri. A língua não deve nos separar. In _____; CARRASCOSA, Denise (org). *Traduzindo no Atlântico Negro: Cartas Náuticas Afrodiaspóricas para Travessias Literárias*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017.
- BAIROS, Luiza. *Novos feminismos revisitados*. In: *Estudos Feministas*, n 2, 1995. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/16462/15034>>. Acesso em: 28 Abril 2017.
- BAKER, Houston A. Jr. On the Criticism of Black American Literature: one View of the Black Aesthetic (1976). In _____; NAPIER, Winston. *African American literary theory: a reader*. New York: New York University Press, 2000.
- BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In _____; O rumor da língua. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Trad. Carlos Nelson Coutinho. IN: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. 7ª. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 221-254.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- BENSTON, Kimberly W. Performing Blackness: re/placing afro-american poetry. In _____; BAKER, Houston A Jr; REDMOND, Patricia (Org). *Afro-American Literary Study in the 1990s*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989.
- BERNARD, Emily. *Remember Me to Harlem: the letters of Langston Hughes and Carl Van Vechten*. New York: Alfred A. Knopf, 2011.
- BHABHA, Homi. K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p.314.
- CAMPOS, Haroldo. *Transcrição*. TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (Orgs). São Paulo Perspectiva, 2015, p.5.
- CARBY, Hazel. On the Threshold of Woman's Era: Lynching, Empire, and Sexuality in Black Feminist Theory. In _____; GATES, Henry Louis Jr (org). *Race, Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago, 1985, p303.

CARRASCOSA, Denise (org). *Traduzindo no Atlântico Negro: Cartas Náuticas Afrodiáspóricas para Travessias Literárias*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017, p.27.

CARRASCOSA, Denise. Traduzindo no Atlântico Negro: por uma práxis teórico-política de tradução entre literaturas afrodiáspóricas. In _____; CARRASCOSA, Denise (org). *Traduzindo no Atlântico Negro: Cartas Náuticas Afrodiáspóricas para Travessias Literárias*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017, p. 72-73.

CARRETTA, Vincent. Phillis Wheatley: Biography of a Genius in Bondage. Athens: University of Georgia Press, 2011.

CASHMAN, Sean Dennis. *African-Americans and the Quest for Civil Rights, 1900-1990*. New York: New York University Press, 1991.

COOPER, Anna J. *A Voice from the South*. Xenia, Ohio: The Aldine Printing House, 1892.

CUDJOE, Selwyn R. *Maya and the Autobiographical Statement, Black Women Writers (1950-1980) A Critical Evaluation*. New York: Anchor Press/Doubleday, 1984.

CUDJOE, Selwyn R. Maya Angelou: The Autobiographical Statement Updated. In _____; GATES, Henry Louis Jr. *Reading black, reading feminist: a critical anthology*. New York: Penguin Books, 1990, p.284.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999, p. 36-37.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

CUTI, Luiz Silva. O leitor e o texto afro-brasileiro. In _____; FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org). *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza: PUC Minas, 2002, p.27.

DAVIS. Angela Y. *Women, Race and Class*. New York: Random House, 1981.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DÓREA, Luiz Eduardo. *Histórias de Salvador nos nomes das ruas*. Salvador: EDUFBA, 2006, p.176.

DOUGLASS, Frederick. *Narrative of the Life*. Boston: Anti-Slavery Office, 1845.

EVARISTO, Conceição. *Conceição Evaristo: “minha escrita é contaminada pela condição de mulher negra”*. Jornal Nexo. Disponível em: <<https://www.nexojournal.com.br/entrevista/2017/05/26/Concei%C3%A7%C3%A3o-Evaristo-%E2%80%98minha-escrita-%C3%A9-contaminada-pela-condi%C3%A7%C3%A3o-de-mulher-negra%E2%80%99>>. Acesso em: 28 de Março de 2018.

EVARISTO, Conceição. *Olhos D'Água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

EZELL, Ruth. *Nine Network: KETC/ Living St. Louis/ Phyllis Wheatley*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gucLA8xTX_0>. Acesso em: 19 Fevereiro 2018.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. 2.d, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FEEL Like Going Home. Direção e Produção de Martin Scorsese, Texto: Peter Guralnick. Estados Unidos: British Broadcasting Corporation (BBC), Cappa Productions, 2003, DVD.

FERGUSON, Jeffrey B. *The Harlem Renaissance: a brief history with documents*. Boston: Bedford/St. Martin's, 2008.

FREITAS, Henrique. *O Arco e a Arkhé*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017, p.234.

GAINES. Kevin Kelly. *American Africans in Ghana: Black Expatriates and the Civil Rights Era*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2006.

GALLEN, David. *Malcolm X: As They Knew Him*. New York: Carroll & Graf, 1992.

GATES, Henry Louis Jr. *Reading black, reading feminist: a critical anthology*. New York: Penguin Books, 1990, p.5.

GATES, Henry Louis Jr; MCKAY, Nellie Y (Orgs). *The Norton Anthology of African American*. New York: W.W. Norton & Company, Inc, 1996.

GREEN, Lisa J. *African American English: A Linguistic Introduction*. New York: Cambridge University Press, 2012.

GRONNIOSAW, James Albert Ukawsaw. *A narrative of the most remarkable Particulars in the Life of James Albert Ukawsaw Gronniosaw, an African Prince*. Bath: S. Hazard, 1770.

HARPER, Frances, *Iola Leroy, or Shadows Uplifted*. 1890.3.ed. Boston: James H. Earle, 1892.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. In _____; *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1996, p.10.

HAMPATÉ-BÂ, Amadou. *A tradição viva*. In: KI-ZERBO, J. (coord.) *Metodologia e Pré-História da África, História Geral África*. Brasília: UNESCO, 2010, p.9, 37, v.1.

HENDERSON, Stephen E. Saturation: Progress Report on a Theory of Black Poetry (1975). In _____; NAPIER, Winston. *African American literary theory: a reader*. New York: New York University Press, 2000.

HOOKS, bell. Intelectuais negras. *Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 464-478, 2o semestre, 1995.

HURSTON, Zora Neale. Art and Such (1938). In _____; GATES, Henry Louis Jr. *Reading black, reading feminist: a critical anthology*. New York: Penguin Books, 1990, p.25.

- HURSTON, Zora Neale. *Jonah's Gourd Vine*. Philadelphia: J.B, Lippincott Company. 1934.
- HURSTON, Zora Neale. *Their Eyes Were Watching God*. Philadelphia: J.B, Lippincott Company. 1937.
- JACQUES-GARVEY, Amy. *Philosophy and Opinions of Marcus Garvey*. Disponível em: <<http://www.jpanafrican.org/ebooks/eBook%20Phil%20and%20Opinions.pdf>>. Acesso em: 17 Dezembro 2017.
- JAKOBSON, Roman. Linguistics and Poetics. In _____ ; T. Sebeok (ed). *Style in Language*. Cambridge, MA: MIT Press, 1960.
- JEFFERSON, Thomas, *Notes on the State of Virginia*. Boston: Lilly and Wait. 1832.
- JONES, James H. *Bad Blood: The Tuskegee Syphilis Experiment*. New York: The Free Press, 1981.
- LA SHAWN B, Kelley. *Inspiring African-American Women of the Civil Rights Movement: 18th, 19th, and 20th Centuries*. US: Xlibris, 2015.
- LEFEVERE, André. *Translating literature: practice and theory in a comparative literature context*. New York: The Modern Language Association of America, 1992.
- LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a Corpo: O Estudo das Performances Brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- LIMEIRA, José Carlos. *A Noite da Liberdade*. Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008.
- LUCCHESI, Dante, BAXTER, Alan N, RIBEIRO, Ilza (Orgs). *O Português Afro-Brasileiro*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- MARABLE, Manning. *Race, Reform, and Rebellion: the second Reconstruction in black America, 1945-1990*. Jackson: University Press of Mississippi, 1991.
- MARTIN, Toni. *Race First: The Ideological and Organizational Struggles of Marcus Garvey and the Universal Negro Improvement Association*. US: Greenwood Press, 1976.
- MARTINS, Leda. *A fina lâmina da palavra*. In _____ ; DUARTE, Eduardo de Assis (Org). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p.294.
- MARTINS, Leda. *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória*. Letras (Santa Maria). Santa Maria, v.25, 2003, p.65.
- MAYA Angelou e ainda resisto. Direção de Rita Coburn Whack e Bob Hercules. US: Tacoma, 2016. Disponível em: <<https://vimeo.com/182582378>>. Acesso em: 25 Fevereiro 2018.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

NEUBAUER, Carol E. *Southern Women Writers: The New Generation*. Alabama: The University of Alabama Press, 1990, p.131-132.

NEW YORK Street Games. Direção e produção de Matthew Levy. New York: New NY Street Games Productions, Highbrow Entertainment, 2010, DVD.

PARISH, Jennette. *Archives of Maryland (Biographical Series): Frances Ellen Watkins Harper* (1825-1911). Disponível em: <<https://msa.maryland.gov/megafile/msa/speccol/sc3500/sc3520/012400/012499/html/12499bi.o.html>>. Acesso em: 19 Dezembro 2017.

POUND, Ezra. *ABC of Reading*. London: Routledge, 1934.

RAMEY, Lauri. *Slave Song and the Birth of African American Poetry*. New York: Palgrave Mcmillan, 2008, p.8.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SANTANA, Tiganá. *Música de Graça* - Fabiana Cozza e Tiganá Santana - Bloco Novo. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=WDz6s2crido>>. Acesso em: 28 Abril 2018.

SANTOS, Luiz Eduardo Neves dos. *Toponímia, poder e identidade: uma abordagem acerca dos logradouros centrais em São Luís, Maranhão*. Geo UFRJ. Rio de Janeiro, n.28, 2016, p.175.

SANTOS, Milton. *Espaço e Sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1979.

SILVA, Hernani Francisco da. Geledés. *Definições sobre a Branquitude*. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/definicoes-sobre-branquitude/>>. Acesso em: 20 Janeiro 2018.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. São Paulo: DP&A, 2005, p.99.

SOUZA, Ana Lucia. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop*. São Paulo: Parábola, 2011.

SOUZA, Florentina da Silva. *Trânsitos da diáspora: Bahia [(África-Europa) e América]*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p.163.

SOUZA, Raquel de. Salvo-Conduto. In _____; CARRASCOSA, Denise (org). *Traduzindo no Atlântico Negro: Cartas Náuticas Afrodiáspóricas para Travessias Literárias*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017, p.206.

SPIVAK, G. Ch. The Politics of Translation (1993). In _____; Lawrence Venuti (e.d), *The Translation Studies Reader*. 2.ed. London. New York: Routledge, 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010, p.16.

STOWE, Harriet Beecher. *A Cabana do Pai Tomás*. São Paulo: Madras, 2014.

THE HERBAL RESOURCE. *Henbane – Side Effects and Health Benefits*. Disponível em: <<https://www.herbal-supplement-resource.com/henbane.html>>. Acesso em: 09 Maio 2018.

THE NEW YORK TIMES. *SoHa in Harlem? The Misguided Madness of Neighborhood Rebranding*. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/07/06/nyregion/soha-in-harlem-the-misguided-madness-of-neighborhood-rebranding.html>>. Acesso em: 28 Maio 2018

VENUTI, Lawrence. A formação de identidades culturais. In _____ ; VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução*. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002, p.132.

WALTERS, Kerry S. *American Slave Revolts and Conspiracies: a Reference Guide*. California: ABC-CLIO, 2015.

WARD, Jr. Jerry W. *Trouble the Water: 250 years of African-American Poetry*. Penguin Group: New York, 1997.

WHEATLEY, Phillis. *Poems on Various Subjects, Religious and Moral*. 3.d. New York: MAS Press, 1976.

WELLS, Ida B. *Southern Horrors: Lynch Law in All Its Phases*. New York: New York Age Print, 1892.

WOODWARD, Comer Vann. *The Strange Career of Jim Crow*. 3.ed. New York: Oxford University, 1974.

WRIGHT, Richard. Between Laughter and Tears. *New Masses* (1977, p. 22-23). Disponível em: < <http://people.virginia.edu/~sfr/enam358/wrightrev.html>>. Acesso em: 28 Novembro 2018.

YWCA- Young Women's Christian Association. *YWCA St. Louis Celebrates 100th Anniversary of Historic Phyllis Wheatley Branch*. Disponível em: <<http://www.ywca.org/site/apps/nlnet/content2.aspx?c=cuIRJ7NTKrLaG&b=7534269&ct=10889669¬oc=1>>. Acesso em: 19 Dezembro 2017.

ZUBERI, Tukufu. *African Independence: How Africa Shapes the World*. New York: Rowman and Littlefield, 2015.

ANEXO A

Poema *Bars Fight* de Lucy Terry

August 'twas the twenty-fifth,
 Seventeen hundred forty-six;
 The Indians did in ambush lay,
 Some very valiant men to slay,
 The names of whom I'll not leave out.
 Samuel Allen like a hero fout,
 And though he was so brave and bold,
 His face no more shalt we behold
 Eteazer Hawks was killed outright,
 Before he had time to fight, –
 Before he did the Indians see,
 Was shot and killed immediately.
 Oliver Amsden he was slain,
 Which caused his friends much grief and pain.
 Simeon Amsden they found dead,
 Not many rods distant from his head.
 Adonijah Gillett we do hear
 Did lose his life which was so dear.
 John Sadler fled across the water,
 And thus escaped the dreadful slaughter.
 Eunice Allen see the Indians coming,
 And hopes to save herself by running,
 And had not her petticoats stopped her,
 The awful creatures had not caught her,
 Nor tommy hawked her on the head,
 And left her on the ground for dead.
 Young Samuel Allen, Oh lack-a-day!
 Was taken and carried to Canada.

ANEXO BPoema *On Being Brought from Africa to América* de Phillis Wheatley

'Twas mercy brought me from my *Pagan* land,
Taught my benighted soul to understand
That there's a God, that there's a *Saviour* too:
Once I redemption neither sought nor knew.
Some view our sable race with scornful eye,
"Their colour is a diabolic die."
Remember, *Christians, Negros*, black as *Cain*,
May be refin'd, and join th' angelic train.

ANEXO C

Poema *Bury Me in a Free Land* de Frances Harper

Make me a grave where'er you will,
In a lowly plain, or a lofty hill;
Make it among earth's humblest graves,
But not in a land where men are slaves.

I could not rest if around my grave
I heard the steps of a trembling slave;
His shadow above my silent tomb
Would make it a place of fearful gloom.

I could not rest if I heard the tread
Of a coffle gang to the shambles led,
And the mother's shriek of wild despair
Rise like a curse on the trembling air.

I could not sleep if I saw the lash
Drinking her blood at each fearful gash,
And I saw her babes torn from her breast,
Like trembling doves from their parent nest.

I'd shudder and start if I heard the bay
Of bloodhounds seizing their human prey,
And I heard the captive plead in vain
As they bound afresh his galling chain.

If I saw young girls from their mother's arms
Bartered and sold for their youthful charms,
My eye would flash with a mournful flame,
My death-paled cheek grow red with shame.

I would sleep, dear friends, where bloated might
Can rob no man of his dearest right;
My rest shall be calm in any grave
Where none can call his brother a slave.

I ask no monument, proud and high,
To arrest the gaze of the passers-by;
All that my yearning spirit craves,
Is bury me not in a land of slaves.

ANEXO D

Poema *To a Husband* de Maya Angelou

Your voice at times a fist
 Tight in your throat
Jabs ceaselessly at phantoms
 In the room,
Your hand a carved and
 Skimming boat
Goes down the Nile
 To point out Pharaoh's tomb.

You're Africa to me
 At brightest dawn.
The Congo's green and
 Copper's brackish hue,
A continent to build
 With Black Man's brawn.
I sit at home and see it all
 Through you.

ANEXO E

Poema *The Calling of Names* de Maya Angelou

He went to being called a colored man
after answering to "hey, nigger."
Now that's a big jump,
anyway you figger.

Hey, Baby, watch my smoke.

From colored man to Negro,
With the N in caps,
was like saying Japanese
instead of saying Japs.

I mean, during the war.

The next big step
was a change for true,
From Negro in caps
to being a jew.

Now, sing, Yiddish Mama.

Light, Yellow, Brown
and Dark-brown skin,
were okay colors to
describe him then.

He was a Bouquet of roses.

He changed his seasons
like an almanac.

Now you'll get hurt
if you don't call him "Black."

Nigguh, I ain't playin' this time.