



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Lilian Reina Peres

Makumba:

Uma Proposta de Matrigestão Tradutória à Poética de Amiri Baraka

São José do Rio Preto

2022

Lilian Reina Peres

Makumba:

Uma Proposta de Matrigestão Tradutória à Poética de Amiri Baraka

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos, junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Lauro Maia Amorim

São José do Rio Preto
2022

P437m Peres, Lilian Reina
Makumba : Uma Proposta de Matrigestão Tradutória à Poética de Amiri Baraka / Lilian Reina Peres. -- São José do Rio Preto, 2022
162 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientador: Lauro Maia Amorim

1. Linguísticas. 2. Tradução e Interpretação. 3. Literatura Moderna Séc. XX. 4. Literatura americana Escritores negros. 5. Literatura americana Séc. XX. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Lilian Reina Peres

Makumba:

Uma Proposta de Matrigestão Tradutória à Poética de Amiri Baraka

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos, junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.
Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Lauro Maia Amorim
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Prof^a. Dr^a. Márcia do Amaral Peixoto Martins
Puc-Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) – Câmpus da Gávea

Prof^a. Dr^a. Cláudia Maria Ceneviva Nigro
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
14 de junho de 2022

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Paulo, por ser minha força motriz, o principal motivo pelo qual me tornei uma pessoa ávida por entender a realidade social e política do nosso país, bem como por ter me apresentado às artes quando criança e por ser sempre a minha referência de profissional apaixonado pelo próprio ofício. À minha mãe, Valeria, por ter me ensinado a gostar de ler e de estudar, e por ser minha inspiração enquanto mulher negra que conseguiu transpor muitas das barreiras impostas à população afro-brasileira. Sem o amor e o apoio incondicional de vocês, nada seria possível!

Ao meu orientador, Lauro, por tantas horas de orientação com paciência, dedicação e empatia ímpares. Agradeço por todos os ensinamentos, todas as ideias, as correções e as oportunidades acadêmicas que me foram concedidas por você nos últimos dois anos, e me sinto honrada pela oportunidade de ser sua orientanda!

À UNESP, por ter sido minha morada desde a graduação e por ter me proporcionado tantos momentos de reflexão política, social e racial, tanto no âmbito acadêmico quanto através das relações interpessoais que pude formar a partir do espaço da universidade pública; ambos moldaram profundamente a minha visão de mundo.

Ao movimento *Black Power* e ao movimento negro brasileiro, por todas as reverberações positivas de suas produções intelectuais e artísticas na diáspora. A luta contra o racismo continua, porém, suas vozes nunca serão esquecidas!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, à qual agradeço.

*“Não sou legível, não sou entendível
Sou meu próprio Deus, meu próprio santo
Meu próprio poeta
Me olhe como uma tela preta, de um único pintor
Só eu posso fazer minha arte
Só eu posso me descrever
Vocês não têm esse direito”
(DO BLUES, 2018)*

RESUMO

De enfoque nacionalista negro, o *Black Arts Movement* pretendeu tornar o fazer artístico de sua época indissociável à ação revolucionária afro-americana. Ao fundar o *Black Arts Repertory Theatre/ School (BART)* em 1965, o autor e militante Amiri Baraka ajudou a fundar o movimento, tornando-se, simultaneamente, uma de suas figuras proeminentes. *Black Magic* (1969) foi a obra em que o autor primeiro compensou pela omissão da temática racial em seus trabalhos prévios, ou seja, ao construir poemas de cunho radicalmente militante, o poeta alinhou ideologicamente sua produção intelectual ao movimento artístico que ajudou a construir. Considerando-se a linguagem em si como “um dos muitos elementos que nos permitem dar sentido às coisas, a nós mesmos” (SPIVAK, 1993, p. 179) e o processo tradutório como “o ato mais íntimo de leitura” (SPIVAK, 1993, p. 180), pretendo, a partir de conceitos da teoria Mulherista, promover um olhar matrigestor à tradução de textos afrodiaspóricos, explorando, assim, de que forma a tradução pode operar enquanto forma de resistência e ativismo afrocentrado.

Para tal, busco explorar como operar a tradução de textos negros por meio de uma perspectiva afrorreferenciada. Isto é, discuto o enfoque teórico de como a “tradução enquanto práxis molda as assimétricas relações de poder que operam sob o colonialismo” (NIRANJANA, 1992, p.2) e, também, como subverter essa lógica tendo como referencial teórico o Mulherismo Africana. Teoricamente embasada, portanto, por leituras que interligam os Estudos da Tradução aos Estudos Culturais, Pós-coloniais e às teorias afrocentradas, essa dissertação se propõe a comentar a tradução do título da obra trabalhada, bem como realizar a primeira tradução comentada de poemas selecionados do livro *Black Magic* (1969).

Palavras-chave: Negritude, Literatura Afro-americana, Literatura Negra, Tradução, Literatura Afro-brasileira.

ABSTRACT

With a Black nationalist focus, the Black Arts movement intended to make the art of their time indissociable to African American revolutionary action. By founding the Black Arts Repertory Theatre/ School (BART) in 1965, author and activist Amiri Baraka helped found the movement, becoming one of its main figures. *Black Magic* (1969) was the book where the author first compensated for his lack of racial themes in previous works; that is, in making radically militant poems, the poet ideologically aligned his intellectual production to the artistic movement he had helped to build. Considering that language is inherently “one of many elements that allow us to make sense of things, of ourselves” (SPIVAK, 1993, p. 179), as well as considering that the translations process is “the most intimate act of Reading” (SPIVAK, 1993, p. 180), I intend to, based on some of the main concepts created by the Womanist theory, promote a matri-managing outlook toward Afrodiasporic texts, thus exploring the ways in which translation can operate as a form of resistance and Afrocentric activism.

For such, I aim to explore how to operate the translation of Black texts through an Afrocentric perspective, that is, I discuss under this theoretical focus how “translation as practice molds, and takes shape within, the asymmetric power relations that operate under colonialism” (NIRANJANA, 1992, p. 2) and how to subvert this logic through having Womanism Africana as the theoretical referential. Theoretically based, therefore, by readings that intertwine Translations Studies, Cultural and Post-colonial Studies, as much as Afrocentric theories, this dissertation proposes the first translation and commentary to Brazilian Portuguese of the title of *Black Magic* (1969), as well as selected poems from the book.

Keywords: Blackness, African American Literature, Black Literature, Translation, Afro-Brazilian Literature

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	Reflexões sobre os Estudos da Tradução e a Matrigestão de Textos Negros	10
2.1	Tradução Cultural e Ativista	10
2.2	Matritradução: Considerações Teóricas	18
3	Contextualização histórico-social, biográfica e bibliográfica	38
3.1	Formação do Nacionalismo Cultural e o <i>Black Arts Movement</i>.	38
3.2	Biografia e Bibliografia de Amiri Baraka	55
3.3	Aproximações Possíveis ao Cenário Negro Brasileiro: A Recepção em Solo Brasileiro e o Público Leitor	63
4	A Tradução Matrigestora, Implicações e Aplicações	81
4.1	Machismo, Homofobia e Antissemitismo: a violência na obra de Amiri Baraka	81
4.2	A Matrigestão da Poética de <i>Black Magic</i> (1969)	96
4.2.1	De “Black Magic” à “Makumba”, uma Recriação Sincopada	96
4.2.2	A Matrigestão Tradutória Aplicada à Poética Barakiana	102
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	144
	REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS	149

1. INTRODUÇÃO

A presente dissertação tenciona uma proposta de tradução a poemas selecionados da obra *Black Magic* (1969), de Amiri Baraka. Ao refletir sobre a tradução para o português brasileiro da poesia nacionalista cultural da antologia, é inevitável que surjam também reflexões tanto sobre o fazer tradutório em si, particularmente relacionado ao contexto político-histórico da obra, como sobre a realidade do negro em diáspora, ontem e hoje, lá e cá. Isso porque o principal material que constitui a tessitura da poética barakiana desse período é o povo negro, em especial as dinâmicas da opressão racial que o envolve, como sua perseverança ao resistir enquanto comunidade nesse contexto e a genialidade das produções culturais que surgem a partir dessas dinâmicas. Embora a poética da antologia seja marcada por referências e expressões datadas, bem como um uso equivocado da violência contra outras minorias políticas, a indignação perante as estruturas de poder racista e a valorização de cunho panafricanista da negritude permanecem relevantes na atualidade, assim como dialogam com a atual conscientização racial brasileira e subseqüentes produções culturais que tematizam a raça.

Por isso, pretende-se realizar uma tradução que é também, em si, de resistência e ativismo, como a poética barakiana, pois tenciona-se a reinterpretação de seus escritos de forma que os coloque em relação de transtextualidade (Bernd, 1988) à cultura afro-brasileira e suas produções artísticas contemporâneas. Ao tomar tal rota tradutória, busco, principalmente, tornar acessível uma forma de poética negra revolucionária pouco conhecida em solo brasileiro a um público leitor em potencial e, assim, também explorar o vínculo entre a tradução de textos afrodiaspóricos e a construção de identidades, discursos e pautas dentro das comunidades negras.

Por meio das discussões acerca do processo tradutório, esmiuçadas no primeiro capítulo, pretende-se elucidar algumas questões que considero peça-chave para a compreensão da tradução enquanto um ato político, que, indissociavelmente, interliga o aspecto linguístico ao aspecto sociocultural de qualquer texto. Para tal, explorei alguns pontos de linhas dos Estudos da Tradução que mantêm interdisciplinaridade com os Estudos Culturais, como a abordagem cultural de Bassnett e Lefevere (1998), Venuti (2002) e Amorim (2015), a abordagem pós-colonial de Maria Tymoczko (2010) e Gayatri Spivak (1993), e a relação entre Tradução e Negritude investigada nos ensaios que compõem o livro *Traduzindo no Atlântico Negro* (2017). Proponho, também, a utilização de uma linha teórica afrocentrada,

o Mulherismo Africana, enquanto olhar epistemológico particular, com a intenção de construir um entendimento tradutório que destaque a herança africana na tradução, ao operar a partir da epistemologia dessa herança cultural comum entre os textos da afrodíaspóra. Filosoficamente, busco compreender a tradução enquanto princípio que “matrigesta outras potências” (NJERI; RIBEIRO, 2019, p.603), isto é, que compreenda as particularidades da prática poética revolucionária de Baraka, de modo a reinterpretar e gestar a potência política da obra ao público leitor brasileiro.

Já no segundo capítulo, busco esmiuçar as dinâmicas histórico-sociais envolvidas no processo da formação nacional negra nos Estados Unidos, para que se possa compreender a influência da ideologia nacionalista negra na produção dos artistas que geraram o *Black Arts Movement*. O movimento, que, no contexto literário norte-americano, representou um marco na expressão negra transgressora, foi, ao mesmo tempo, uma extensão mais unificada e coesa dos movimentos de criatividade negra anteriores e uma ruptura radical e necessária com os padrões de embranquecimento da literatura negra criada pela geração anterior. Aprofundar-se acerca das questões que circundam o movimento o qual Amiri Baraka ajudou a construir ao fundar o *Black Arts Repertory Theatre/ School (BART)*, em 1965, é instrumental para que se compreenda também a importância cultural e histórica de sua poética; o poeta, ensaísta e dramaturgo, que possui trajetória pessoal ímpar e extremamente conectada a sua produção, mudou radicalmente o paradigma das expressões artísticas negras do século XX. Discuto também hipóteses do porquê seu trabalho – assim como o de todos os artistas do *Black Arts Movement* - vem sendo consistentemente ignorado pela academia, mídia e pelo mercado editorial brasileiros, bem como reflito acerca de um público-alvo em potencial para a tradução da obra em solo brasileiro, explorando, para tal, as diferenças culturais significativas entre os dois países ao investigar as particularidades das questões raciais no contexto brasileiro.

No terceiro capítulo discuto, a partir das considerações de cunho histórico, social, biográfico e bibliográfico, executadas no segundo capítulo, os aspectos problemáticos da poética barakiana nacionalista: notadamente a homofobia, machismo, antissemitismo e linguagem explicitamente violenta utilizada em sua poetização sobre a sociedade norte-americana. Os escritos, embora expressassem uma inquietação legítima e característica à geração sessentista frente ao racismo norte-americano, atualmente, devem ser criticados no que tange a sua incitação de ódio contra outras minorias, especialmente sob o viés tradutório matrigestor, isto é, politicamente comprometido, que almejo seguir. A seguir, comento acerca dos caminhos teóricos e conceituais percorridos para a tradução do título da obra, trazendo as

teorias macumbeiras de Simas e Rufino (2019) para aprofundar algumas das questões de cunho teórico-epistemológico que envolvem o processo de elaboração de soluções e escolhas tradutórias, bem como especificamente elucidar a escolha feita na tradução do título. Por fim, apresentarei e comentarei a tradução dos poemas selecionados, explicitando, por meio da análise poética, a interpretação dos poemas que guiou a minha tradução, dando exemplos práticos da matrigestão tradutória proposta teoricamente no primeiro capítulo.

A partir da compreensão de ambos os contextos culturais envolvidos na presente proposta tradutória, do mesmo modo que do complexo legado político e artístico deixado por Amiri Baraka e pelo Black Arts Movement, pude adentrar a poesia da antologia *Black Magic* (1969) com propriedade do universo poético ali construído, bem como compreendê-lo em relação ao universo poético afro-brasileiro. A partir do desenvolvimento de uma perspectiva tradutória particular, que mescla diversas linhas dos Estudos da tradução que possuem interdisciplinaridade com os Estudos Culturais à teoria afrocentrada Mulherista, pude selecionar os poemas da antologia que considere mais politicamente interessantes para reescritura no Brasil; assim como elaborar soluções criativas e formas pouco convencionais e politicamente engajadas de executar essa reescritura. O resultado almejado foi a constituição de uma poética que, ao ser matrigestada para o português, buscou refletir profundamente acerca da herança afrodiaspórica, enquanto discurso-performático que perpassa todas as realidades do Ocidente e que busca pela destruição — simbólica e factual — do racismo que oprime a população negra por quaisquer meios necessários.¹

2. Reflexões sobre os Estudos da Tradução e a Matrigestão de Textos Negros

2.2 Tradução Cultural e Ativista

Quando comecei a traçar minhas próprias rotas por entre os meandros teórico-textuais que guiaram a minha escrita ao longo desta dissertação, eu me propus, inicialmente, a investigar as seguintes indagações acerca do processo tradutório: o que significa traduzir um texto, tanto do ponto de vista linguístico quanto estético e sociocultural? Qual a abordagem que almejo adotar na tradução da poética Barakiana, ou seja, qual será a minha visão particular acerca do processo tradutório e quais autores e ideias utilizarei enquanto fundamentação teórica? Quais as particularidades envolvidas a tradução de um poeta afro-

¹Alusão à famosa frase de Franz Fanon, do seu discurso “Por que usamos a violência” (1960), que foi altamente veiculada durante os anos 1960 devido à sua utilização recorrente pelo líder político Malcolm X na televisão norte-americana.

americano,² de postura politicamente engajada, que escreveu durante o auge da movimentação social negra dos anos 1960, para o português brasileiro atualmente?

De modo a principiar o esboço de algumas respostas possíveis para tais perguntas, considero necessárias algumas breves considerações sobre a história dos Estudos da Tradução em si. Enquanto disciplina acadêmica independente, os Estudos da Tradução passaram por uma considerável mudança paradigmática em um curto período; como explicita Paulo

²No que se refere à utilização dos termos “afro-americano”, “afro-brasileiro”, “negro” e “preto” ao longo do trabalho, algumas elucidações se fazem necessárias de prima. Pretendo utilizar os termos “afro-brasileiro” e “afro-americano” para me referir aos contextos específicos de negritude com os quais trabalharei. Reconheço que há críticas à adoção do prefixo “afro-”, principalmente pela sua abrangência que, na opinião de Cuti (2010), por exemplo, busca apagar as marcas de cor da literatura e história construída pela população negra brasileira. No entanto, no contexto dessa dissertação, na qual busco discutir as diferenças culturais entre as populações negras norte-americana e brasileira de modo a melhor compreender como recriar textos poéticos de um contexto para o outro, considero válida a utilização dos termos para diferenciar uma população negra da outra e ainda sim manter sua conexão intra-diaspórica através do prefixo “afro-”. Nesse contexto específico, portanto, considero que a utilização do prefixo “afro-” não propulsiona um apagamento da negritude, pois é através desse prefixo que demarcarei a herança em comum compartilhadas pelos povos negros do Brasil e dos Estados-Unidos.

Compreendo, também, que, no léxico brasileiro, os termos “negro” e “preto” passaram por um processo de ressignificação cultural e histórica entre o século XX e XXI. O termo “negro”, segundo Conceição Evaristo, em entrevista ao jornal Estado de Minas (2020), passou por uma positivação de sua semântica durante os anos 1970, com a criação do Movimento Negro Unificado (MNU) e, na literatura, com a publicação dos Cadernos Negros pelo coletivo Quilombhoje. O termo é amplamente aceito e utilizado academicamente como um sinônimo dos termos que utilizam o prefixo “afro-”, como “afro-brasileiro” ou “afrodescendente”, e, como já previamente afirmado, é por alguns autores considerado de cunho mais militante, por reafirmar a cor da população a qual se dirige.

O termo “preto”, por sua vez, é de recente ressignificação. Também em entrevista ao jornal Estado de Minas (2020), o cientista político Cristiano Rodrigues afirma que a discussão acerca de qual termo seria mais correto e a utilização desses em espaços de militância é uma questão geracional, pois a geração que passou por uma conscientização racial através do trabalho do MNU tende a preferir o termo “negro”, e as gerações mais contemporâneas, que propõem o debate racial na internet, tendem a preferir o termo “preto”. Há uma série de razões possíveis para a emergência dessa discussão e da ressignificação do termo “preto”, entre elas, a influência da discussão norte-americana na era da globalização, sendo que essa propõe o uso do termo “black” em oposição ao termo “nigger”. Há um viés do movimento negro brasileiro que compreende que pela raiz etimológica em comum entre os termos “nigger” e “negro”, e pela utilização de “negro” como sinônimo de escravo durante o período colonial brasileiro, a utilização do termo “preto” seria menos problemática. Outros possíveis motivos seriam a emergência recente da categoria de cor nos censos brasileiros, que apontam as denominações “preto” e “pardo” como pertencentes à categoria “negro”, bem como a popularização do debate sobre colorismo, uma discussão que se propõe a entender as diferenças entre o preconceito sofrido por pessoas negras de pele mais clara e de pele retinta. Sendo assim, a utilização do termo “preto” é considerada, nesses espaços novíssimos de militância, uma forma ainda mais veemente de reafirmar a cor e os traços da negritude, de se opor ainda mais à uma categoria abrangente, como se construiu a categoria “negro” pelos censos brasileiros. Há, também, quem defenda seu uso como forma de se opor à categoria “pardo”, propondo uma união entre os diversos tons de pele negra através do termo “preto”, como também ocorreu nos Estados Unidos com o termo “black”. Na minha experiência pessoal, como frequentadora de espaços de militância no interior de São Paulo nos últimos sete anos, o termo “preto” é, de forma geral, considerado de cunho mais militante, por todos os motivos já explicitados. Como pretendo enviar minhas traduções da poética barakiana ao público negro brasileiro jovem, considero, portanto, cabível a adoção do termo “preto”, principalmente na execução dessas traduções. Em decorrência da utilização já bem estabelecida do termo “negro” na academia brasileira, ao longo da tessitura desse trabalho, darei preferência a este quando for me referir de forma acadêmica às questões gerais da negritude diaspórica. Porém, em decorrência da natureza coloquial, oral e politizada do trabalho poético de Amiri Baraka, darei preferência à utilização do termo “preto” em suas traduções, por compreender que esse termo se relaciona mais ao contexto atual da militância negra brasileira. Tomo essas escolhas linguística com a consciência de que os termos atualmente são considerados intercambiáveis. No entanto, busco utilizar a linguagem em seu caráter vivo, compreendendo as nuances situacionais nas diferentes aplicações dos termos.

Henriques Britto (2020), quando diz que a tradução enquanto “disciplina acadêmica autônoma é bem recente. Foi somente nos anos 1970 que começou a se constituir o campo dos estudos da tradução” (BRITTO, 2020, p. 19) e, conforme Bassnett (2007), “as questões que são geralmente aceitas enquanto relevantes e importantes o bastante para serem perguntadas no campo dos estudos da tradução são muito diferentes agora do que vinte anos atrás” (BASSNETT, 2007, p.1).³ A afirmação de Bassnett se ancora no fato de que os Estudos da Tradução passaram pela chamada “virada cultural”, que “pode ser vista como parte de uma virada cultural que estava acontecendo nas humanidades de forma geral no final dos anos 1980 e começo dos anos 1990, e alterou o formato de vários tópicos tradicionais.”(BASSNETT, 2007, p. 16).⁴

A tradução, antes de ser considerada uma disciplina autônoma, até em seus primórdios enquanto área acadêmica, era “estudada no âmbito da linguística” (BRITTO, 2020, p. 19), tendo por eixos temáticos-teóricos principais a tradução técnica, sobretudo as questões de equivalência e traduzibilidade, e a formação prática de tradutores, enquanto a tradução literária era considerada parte dos estudos da literatura comparada. Ao trazer em voga a questão da *(im)possibilidade* da tradução, ou, em outras palavras, da traduzibilidade de um texto, almejava-se a elaboração de um conjunto de regras generalistas com total aplicação para qualquer tradução; um legado do período pós-guerra na Europa, que almejava mecanizar o ato tradutório de forma a tornar qualquer tradução possível em “todas as épocas e todos os lugares, (...) em qualquer época, em qualquer lugar.”(BASSNETT; LEFEVERE, 1998, p. 1).⁵No que se refere à teorização da tradução literária, também se focava na questão da equivalência, sendo de maior interesse teórico a *(im)possibilidade* de transferência total do significado criado no texto literário de uma língua para outra – tal perspectiva torna-se um grande complicador para a tradução de poesia, especialmente em relação à recriação de estruturas poéticas de um contexto cultural e linguístico para outro.

Porém, a inclusão de aspectos sociais aos estudos teóricos da tradução tornou impossível a formação de questionamentos estritamente linguísticos ou técnicos, pois o texto de forma geral passou a ser compreendido enquanto um complexo “fenômeno *cultural*” (BRITTO, 2020, p. 20), que, portanto, não poderia ser completamente separado de seu

³ No original: “The questions that are generally accepted as relevant and important enough to be asked in the field of translation studies are very different now from what they were twenty years ago”.

⁴No original: “It can be seen as part of a cultural turn that was taking place in the humanities generally in the late 1980s and early 1990s and has altered the shape of many traditional subjects”.

⁵No original: “for all times and all places, and would do so at any time, in any place”.

contexto histórico-social para análise. Essa mudança paradigmática fez parte de uma tendência teórica que impactou as ciências humanas como um todo: particularmente nos estudos da linguagem e da literatura, “passou-se a ressaltar as questões de contexto destacando-se características pessoais dos autores, em particular sua identificação com parcelas da população encaradas como vítimas de algum preconceito social.” (BRITTO, 2020, p. 21).

Ao se alargarem os horizontes teórico-epistemológicos dos Estudos da Tradução, abordam-se questões contextuais em conjunto ao estudo dos aspectos linguísticos de forma impartível, passando-se, portanto, a considerar que a “linguagem está integrada à cultura”(BASSNETT, 1998, p. 23),⁶ ou seja, que “atos linguísticos ocorrem em um contexto, e textos são criados em um continuum, não em um vácuo”(BASSNETT, 2007, p. 23).⁷Começa-se, a partir desta nova interdisciplinaridade, a rediscutir a questão da traduzibilidade de um texto, agora em relação às questões de poder, observando como estas influenciam a linguagem e seu uso. Isso significou introduzir a identidade enquanto tópico fundamental na “prática tradutória, sobretudo pelo fato de que, tradicionalmente, a busca pela “fidelidade” ao texto original fundamenta-se no pressuposto de que a identidade daquilo que se traduz de uma língua para outra deveria ser preservada na tradução.” (AMORIM, 2015, p. 155).

É preciso, primeiramente, depreender a Identidade em seu

aspecto ‘imaginado’ (...), ou seja, uma dimensão discursiva, baseada em narrativas construídas a partir de experiências históricas, sociais e comunitárias (...) às quais os sujeitos podem voluntariamente aderir, rejeitar ou ser submetidos em um determinado contexto do mundo social que os cerca (AMORIM, 2015, p. 158).

para que se possa discuti-la em relação ao texto e aos Estudos da Tradução. Enquanto fenômeno histórico, social e psicologicamente construído, a Identidade é altamente mutável e instável, ou seja, está sujeita a transformações, não é “algo inato, existente na consciência, no momento do nascimento” (HALL, 2001, p.38). Considerando-se que o texto se ancora sobre narrativas e experiências coletivas e individuais dentro de uma determinada coletividade, sendo, portanto, também parte de uma construção histórica, social e psicológica, é possível afirmar que este reflete uma Identidade relacionada ao entorno social sobre o qual foi gestado. Tal percepção acerca da Identidade e do texto, enquanto mutuamente gestados a partir de um contexto histórico e social e profundamente relacionados entre si, desestabiliza a noção

⁶No original: “Language is embedded in culture”.

⁷No original: “linguistic acts take place in a context and texts are created in a continuum not in a vacuum”.

tradicional do texto e do seu significado enquanto fundadas no essencialismo, no sentido de imutáveis em seu cerne, mesmo perante os acontecimentos históricos e as transformações sociais.

Desmistificando-se o texto enquanto entidade estável a partir de um novo entendimento acerca de sua relação com o conceito de identidade, desestabiliza-se, proporcionalmente, a noção da tradução enquanto “uma vidraça”, uma mera representação fiel da “identidade do objeto traduzido” (AMORIM, 2015, p. 155), pois, à medida em que se operam transformações linguísticas, de modo a recriar um texto original para que ele possa ser lido em uma cultura diferente, é possível considerar a tradução enquanto um dos processos que pode operar mudanças de natureza histórico-social no texto. Por tratar-se de um trabalho de reescrita de uma interpretação interlinguística que busca garantir a continuidade⁸ de um texto em outro contexto linguístico-cultural, bem como um processo que busca inscrever o texto em “novas relações de significado e valor” (AMORIM, 2015, p. 156), é possível ressaltar a tradução enquanto “um processo no qual a identidade do texto original pode ser “refratada” em graus variados” (AMORIM, 2015, p. 156), ou seja, influenciada e alterada tanto pelas diferenças linguísticas quanto por questões ideológico-culturais do próprio tradutor e/ou, de forma ampla, do contexto de recepção.

Ou seja, esse novo entendimento da tradução, a partir da desestabilização do conceito de identidade, abre espaço para uma reflexão acerca do papel do(a) tradutor(a) enquanto agente ativo deste processo textual transformatório. A perspectiva de que o tradutor teria de submeter a um processo de “autoinvisibilidade” (AMORIM, 2015, p. 156) - isto é, que este(a) deveria ser o mais neutro(a) possível, tornando tanto o seu próprio papel na construção daquele novo texto quanto o processo tradutório em si imperceptíveis ao leitor torna-se ultrapassada, pois questões culturais e ideológicas são agora compreendidas enquanto partes constituintes do processo tradutório, à medida que tornam-se evidentes as relações de poder que operam sobre a própria formação identitária na construção de um texto. Compreende-se, portanto, que o papel do(a) tradutor(a) se constitui enquanto uma espécie de mediador(a) entre

⁸ Considero que a tradução seja sempre marcada por diferenças e que, portanto, configure-se enquanto uma reconstrução interpretativa do texto original. Por isso, considero a continuidade enquanto um conceito que se dá nessas diferenças, não como um reflexo do original sem mediações, pois, ao mesmo tempo em que a tradução almeja uma representação do texto original através de uma proposta de continuidade, essa é atravessada por diferenças linguísticas, culturais, pela recepção na cultura de chegada e pela lente interpretativa da própria pessoa tradutora. Em decorrência desses aspectos que atravessam o processo tradutório, é possível afirmar que todo texto traduzido reverbera aspectos da cultura de recepção, pois a tradução nunca é capaz de reproduzir a identidade do texto original de forma idêntica, e que, portanto, a continuidade do texto é possível apenas nessas diferenças.

diferentes identidades; ao assumir esse papel, ao lidar com duas culturas e, muitas vezes, com múltiplas identidades inseridas nessas culturas e, portanto, no texto a ser traduzido, seria impossível que esse(a) não deixasse impressas no texto as marcas de seu trabalho, ou seja, as rotas linguístico-culturais que o(a) tradutor(a) traça ao buscar formas eficientes de construir uma ponte sólida entre universos distintos — essas não conseguem e não devem ser apagadas.

É importante ressaltar, porém, que a tradução em si, em seu processo e produto final, é também uma formadora de identidades, e não apenas um texto que vive no entre-lugar entre duas culturas ou múltiplas identidades:

Ainda que se possa dizer que os textos originais pressupõem uma ou mais identidades anteriores à realização da tradução interlingual, o processo tradutório poderá ter um papel decisivo na recriação/reimaginação, aceitável ou não, dessas identidades na cultura de recepção da tradução (AMORIM, 2015, p. 160).

Lawrence Venuti (2019) argumenta que o processo de recriação de identidades por meio da tradução se dá tanto pela escolha dos textos que virão a ser traduzidos quanto pelas estratégias tradutórias elencadas pelo(a) tradutor(a), e pela publicação, distribuição e recepção do texto nesse novo contexto cultural. Segundo o autor, “A tradução exerce um poder enorme na construção de representações de culturas estrangeiras” (VENUTI, 2019, p. 138), podendo criar e fixar outridades e estigmas acerca de grupos étnicos ou nacionais vinculados ao texto traduzido. A escolha dos textos a serem traduzidos irá depender, em grande parte, do “capital cultural” (BASSNETT, LEFEVERE, 1998, p. 7),⁹ tanto da cultura de partida quanto da cultura de recepção. Lefevere e Bassnett (1998) caracterizam o “capital cultural” como os textos do cânone de cada cultura, obras de reconhecido prestígio social nos círculos nobres e burgueses a partir do século XVII. Em países oriundos da dominação colonial, como o Brasil, as obras consideradas canônicas possuem fortes influências eurocêntricas relativas aos seus respectivos períodos literários.

Ademais, os pesquisadores argumentam que é a partir dos textos reconhecidos como detentores de acentuado “capital cultural” que é possível observar de forma mais clara a formação de “redes textuais” (BASSNETT, LEFEVERE, 1998, p. 7),¹⁰ em virtude das relações de controle de capital econômico, e, portanto, de poder, que estabelecem quais textos, e, logo, vozes, pontos de vista, valores e identidades vieram a “representar a

⁹No original: “Cultural capital”.

¹⁰No original: “Textual grids”.

comunidade a estrangeiros” (HILL-COLLINS, 2019, p. 223),¹¹ construindo redes linguístico-textuais em outros contextos culturais e influenciando, assim, a cultura de outras nações através da tradução. Essa forma de controle sobre quais textos serão traduzidos funciona como uma forma de contenção interna e externa às minorias políticas, pois impede que redes linguístico-textuais interculturais de resistência se formem a partir de trocas artísticas e/ou de estratégias de luta de povos oprimidos em outros contextos culturais.

É possível argumentar que a própria invenção de um cânone pretensamente universal - dos “melhores” textos literários, pertencentes ao “capital cultural” tanto em escala nacional quanto mundial - funciona arbitrariamente como ferramenta de exclusão, embasada em um preconceito social, que, ao marginalizar formas de expressão que diferem da noção elitizada de fazer artístico, marginaliza também as identidades múltiplas inscritas nesses textos. Tradutores(as) que buscam a interdisciplinaridade com os Estudos Culturais e com os Estudos Pós-Coloniais, com o objetivo de melhor avaliar estratégias para a tradução de textos não-eurocentrados, buscam explorar essas questões de poder na linguagem de forma teórica e prática. Pode-se observar, no nível prático, como essas relações de poder evidenciam-se nas estratégias escolhidas por tradutores durante o processo tradutório, pois, como destacou Venuti (2019), essas estratégias também são responsáveis pela constituição de identidades.

Considero de suma importância, para a compreensão de como se dão as relações de poder nas estratégias tradutórias, explorar mais a fundo os conceitos de domesticação e estrangeirização. A domesticação caracteriza-se enquanto o movimento de trazer o texto para mais perto do leitor por meio de táticas que proporcionem o conforto do leitor da cultura de recepção, de modo que o texto “funcione como texto literário por si só, exercendo sua força dentro da tradição narrativa” (BERRY, 2007, p. 11).¹² Já a estrangeirização, segundo Venuti (2002), pode funcionar como forma de resistência em contextos de recepção imperialistas, pois respeita o texto-fonte em suas referências culturais e linguísticas particulares:

A tradução estrangeirizadora representa a diferença do texto estrangeiro, apenas ao romper com os códigos culturais que prevalecem na cultura de recepção. Em seu esforço para fazer o que é certo no exterior, esse método tradutório deve errar em casa, desviando suficientemente das normas nativas para proporcionar uma experiência de leitura alheia — escolhendo traduzir um texto estrangeiro excluído

¹¹No original: “represent that community to outsiders”.

¹²No original: “work as a literary text in its own right, exerting its force within native traditions”.

por seu cânone literário doméstico, por exemplo, ou ao utilizar um discurso marginal para traduzi-lo (VENUTI, 2002, p. 20).¹³

Como pontua Ashok Berry (2007, p. 13), os conceitos ocorrem enquanto polos opostos de um continuum, não sendo mutualmente exclusivos, e a tradução é sempre de alguma forma “invasiva, manipuladora e imperialista; não deixará o texto original como o encontrou originalmente” (BERY, 2007, p. 10).¹⁴

É importante destacar que nenhuma das duas estratégias são, por si só, ideologicamente carregadas, o que significa que ambas podem ser utilizadas enquanto ferramentas ideológicas, a depender do contexto da cultura de partida e de recepção e das intenções do tradutor frente ao texto. A estratégia domesticadora, considerada por Venuti (2002), um tradutor norte-americano e politicamente engajado nas questões tradutórias, enquanto estratégia de negação da diferença e assimilação cultural, é, por exemplo, considerada por Shamma (2009), em seu estudo sobre as traduções da obra *Mil e uma Noites* para o inglês, *Translation and the Manipulation of Difference: Arabic Literature in Nineteenth-Century England* (2009), como uma forma de contrariar os estereótipos exotificadores construídos pelo imaginário da colonização britânica acerca da população árabe. Shamma (2009) explicita que o poeta Wilfrid Scawen Blunt buscou criar uma identificação entre o leitor da língua inglesa e a poética árabe em sua tradução domesticadora, pois aplicou estratégias linguísticas que aproximaram estilisticamente o texto aos valores europeus, e que, assim, funcionaram como forma de resistência aos estereótipos criados pelo império inglês, por afastarem o texto de uma exotificação que o esteriotiparia, o que, segundo Shamma (2009), ocorre na tradução estrangeirizadora de Richard Burton. Por isso, é possível observar que a estratégia estrangeirizadora, vista por Venuti (2002) enquanto forma resistência, quando utilizada de modo a preservar a Outridade de textos escritos em contextos imperialistas ou os estereótipos produzidos por esses em textos de culturas marginalizadas, como analisa Shamma (2009), pode agir enquanto forma de dominação cultural.

A perspectiva tradutória até aqui discutida, que relaciona o processo tradutório ao entendimento da formação identitária, bem como relaciona as estratégias tradutórias às questões de poder e opressão, torna-se ainda mais complexa em sua aplicação quando se

¹³No original: “Foreignizing translation signifies the difference of the foreign text, yet only by disrupting the cultural codes that prevail in the target language. In its effort to do right abroad, this translation method must do wrong at home, deviating enough from native norms to stage an alien reading experience—choosing to translate a foreigntext excluded by domestic literary canons, for instance, or using amarginal discourse to translate it.”

¹⁴ No original: “invasive, manipulative and, if you will, imperialistic; it will not leave the source text as it originally found it”.

almeja a tradução de um texto que ativamente busca se opor às perspectivas hegemônicas, como é o caso da literatura negra ativista produzida por Amiri Baraka, porém, ainda assim faz parte da tradição literária de um país imperialista: os Estados Unidos. A autora da linha pós-colonial dos Estudos da Tradução Maria Tymoczko (2010) define ativismo enquanto “uma concepção fundamental de que cada pessoa é responsável pelo estado da sociedade, pela manutenção do contrato social e pela justiça em casa e no exterior.” (TYMOCZKO, 2010, p. 14).¹⁵ Considero que, de modo a executar uma tradução da poética barakiana que honre os propósitos ativistas almejados pelo autor em seu próprio contexto cultural, é produtiva a utilização de uma perspectiva tradutória ativista, isto é, politicamente engajada, comprometida com as causas sociais e os grupos socialmente oprimidos. Na prática, isso significaria a adoção de estratégias tradutórias que servem “a propósitos ideológicos e políticos maiores.” (TYMOCZKO, 2010, p. 15),¹⁶ ou seja, que se comprometem a promover os ideais políticos de cunho panafricanista e nacionalista negro ao público brasileiro de forma ética.¹⁷

Por isso, utilizarei na escritura dessa dissertação os pensamentos de autores(as) que buscam refletir sobre a realidade social da população negra na diáspora, sobre a arte produzida nesse contexto, bem como sobre as particularidades envolvidas na tradução desses textos negros para além de um modelo “pré-concebido e tendencialmente prescritivo” (RIBEIRO, 2005, p. 1), com ares coloniais. A partir do breve panorama teórico até aqui traçado, portanto, pretendi deixar explícita a minha inclinação teórica aos Estudos da Tradução que buscam a interdisciplinaridade com os estudos culturais e pós-coloniais, bem como deixar evidente a adoção de uma postura politizada no que tange a execução da atividade tradutória sobre textos negros.

2.2 Matritradução: Considerações teóricas

As formas pelas quais uma pessoa que traduz pode agir enquanto ativista variam não só de acordo com os contextos das culturas de partida e recepção, bem como também da identidade étnica, sexual e/ou de gênero, tanto da pessoa autora quanto da pessoa tradutora, e a partir dos discursos expressos ou implícitos na obra a ser traduzida, e como esses podem influenciar o processo tradutório a partir do posicionamento da pessoa que traduz. Considero que, no caso da tradução de um poeta afro-americano, utilizando a visão tradutória ativista

¹⁵No original: “a fundamental conception that each person is accountable for the state of society, the maintenance of the social contract, and justice at home and abroad”.

¹⁶No original: “a means serving larger political and ideological purposes.”.

¹⁷De acordo com Gayatra Spivak, em seu artigo “The Politics of Translation”, o tradutor pode funcionar como agente ético (CAMPOS, 2017, p. 120).

que proponho aqui, é necessário se principiar uma discussão acerca, prioritariamente, da diáspora africana em si para se desenvolver uma compreensão mais aprofundada das particularidades envolvidas nesse processo tradutório. Na introdução da coletânea de ensaios *Traduzindo no Atlântico Negro* (2017), as autoras refletem coletivamente acerca das “cartas náuticas” (Nós, 2017, p. 21), que tem por objetivo auxiliar no processo tradutório do texto negro. Na primeira delas, intitulada “Rotas”, a afrodiasporicidade é definida enquanto “a continuidade diferencial e constantemente reatualizada dos vínculos ético-culturais e estéticos-corporais entre as subjetividades e comunidades (...) nos diversos tempos e espaços localizados nas rotas do Atlântico Negro” (Nós, 2017, p. 21). A partir dessa definição, é possível compreender a diáspora negra enquanto uma “rede textual”¹⁸, que, conforme previamente abordado, pode ser definida enquanto “construções”¹⁹ que “refletem padrões de expectativas que foram interiorizados por membros de uma determinada cultura” (BASSNETT, 2007, p. 19).²⁰

Basnett utiliza o exemplo das tradições greco-romanas em países como a França, Alemanha e a Inglaterra de forma a elucidar o conceito, embasando, assim, sua tese acerca das “redes textuais” nas relações entre textos canônicos de origem europeia; acredito, porém, que as tradições africanas presentes ao longo de toda a extensão afrodiaspórica agem exatamente da mesma forma que o exemplo dado, mesmo que estas assumidamente não sejam o foco do estudo de Bassnett. Ao sustentar uma cosmovisão que entrelaça as diferentes comunidades negras em diferentes nações coloniais, bem como ao ancorar um paradigma ontológico e uma herança artística e corporal distinta, a afrodiasporicidade percorre as veias-linhas panafricanas como discurso performático único. Logo, no que se refere a obras pertencentes a essa “rede textual”, de matriz africana, é importante compreendê-las em relação transnacional²¹, pois partem do mesmo tronco cultural: a diáspora negra.

Por isso, a utilização de uma linha teórica de cunho afrocentrado, como o Mulherismo Africana,²² parece-me proveitosa para a tradução de textos negros diaspóricos. Enquanto olhar

¹⁸No original: “Textual grid”.

¹⁹No original: “constructs”.

²⁰No original: “reflect patterns of expectations that have been interiorised by members of a given culture”.

²¹Conforme elabora Pierre-Yves Saunier “o senso de pertencimento que iria além do nacionalismo existente, e equivaleria a cidadania mundial” (the sense of belonging that would go beyond existing nationalisms, and amount to world citizenship) (2009, p. 2 apud. FLOTOW, 2019, 175)

²²O Termo “Africana” não termina com “a” por uma questão de flexão de gênero. Como explica a redação do site Agência Jovem de Notícias, no texto “Mulherismo Africana e Feminismo Negro: Quem é quem?”, o “a” ao final da palavra é o plural do latim, utilizado para demonstrar que, também no nível etimológico, a teoria reconhece a pluralidade da experiência das mulheres de descendência africana, em consequência da diáspora.

epistemológico particular, a teoria guiará meu entendimento tradutório, priorizando, assim, a conexão que esses textos possuem através de sua herança africana comum, justamente por operar a partir da epistemologia proposta por essa herança cultural. Logo, considerando-se a linguagem em si como “um dos muitos elementos que nos permitem dar sentido às coisas, a nós mesmos” (SPIVAK, 1993, p. 179)²³ e o processo tradutório como “o ato mais íntimo de leitura” (SPIVAK, 1993, p. 180)²⁴, pretendo “lançar um olhar suleador”²⁵(NJERI; RIBEIRO, 2019, p. 596) à tradução de textos afrodiaspóricos, buscando explorar quais estratégias podem fazer a tradução em si operar enquanto forma de resistência e ativismo afrocentrado a partir do viés teórico Mulherista. Para tal, explorarei a conceituação de diversos aspectos da teoria Mulherista, de forma a construir a minha visão tradutória, reinterpretando alguns de seus princípios fundamentais para a aplicação nos Estudos da Tradução.

Cleonara Hudson-Weems, autora e principal teórica a conceituar o Mulherismo Africana em 1987,²⁶define a teoria como

uma ideologia criada e projetada para todas as mulheres de descendência africana. É fundamentada na cultura africana, e, portanto, foca necessariamente nas experiências únicas, conflitos, lutas, necessidades e desejos da mulher africana (HUDSON-WEEMS, 2016, p. 24, tradução minha).²⁷

Enquanto pensamento afrocêntrico, a teoria busca refletir sobre as experiências de pessoas negras, tanto nas múltiplas diásporas quanto no continente africano, a partir de um diferente “paradigma ontológico, no qual o Ocidente” (NJERI; RIBEIRO, 2019, p. 596) não esteja ao centro das construções identitárias, culturais, políticas e espirituais destes. Com a intenção de evocar o importante discurso improvisado da ativista Sojourner Truth “And Ain’t I a Woman”, em tradução livre “E eu não sou uma mulher?”, o termo Mulherista é escolhido por Hudson-Weems como forma de questionar “a ideia aceita de feminilidade” (HUDSON-

²³No original: “one of many elements that allow us to make sense of things, of ourselves.”

²⁴No original: “the most intimate act of Reading”.

²⁵O vocábulo “sulear” foi utilizado pela primeira vez pelo físico Marcio D’Olive Campos em seu texto “A Arte de Sulear-se” (1991), embora sua conceptualização seja frequentemente atribuída a Paulo Freire, pois o renomado educador também fez uso do termo como forma de explicitar as conotações ideológicas do verbo “nortear” em seu livro *Pedagogia da Esperança* (1992). Ao almejar posicionar-se criticamente em relação às tensões provenientes da dominação ideológica europeia, Campos criou o termo como forma de questionar a perspectiva dominante que instaurou a orientação espacial a partir do hemisfério norte. O termo é principalmente utilizado enquanto forma de subversão à lógica eurocêntrica que dita o Norte enquanto referência absoluta, de modo a evidenciar pontos de vista insurgentes, assim questionando a base epistemológica europeia presente na construção de diversas áreas do conhecimento humano.

²⁶Conforme a autora: “Africana Womanism is a term I coined and defined in 1987 after nearly two years of publicly debating the importance of self-naming for Africana women” (HUDSON-WEEMS, 2016, p. 22).

²⁷No original: “an ideology created and designed for all women of African descent. It is grounded in African culture, and therefore, it necessarily focuses on the unique experiences, struggles, needs, and desires of Africana women”.

WEEMS, 2016, p. 23),²⁸que, por ser eurocêntrica, aliena as vivências de mulheres negras. A segunda parte do termo, Africana, referência à etnia da mulher ao centro do movimento, assim “estabelecendo sua identidade cultural, a relaciona diretamente a sua ancestralidade e terra natal – África.” (HUDSON-WEEMS, 2016, p. 23).²⁹Partindo do princípio teórico de que um movimento que não é construído em sua gênese para mulheres negras não é suficiente para lidar com as múltiplas opressões que atravessam seus corpos, teóricas Mulheristas embasam-se em fundamentos da história, filosofia, cultura e religião Africana para pensar em soluções emancipatórias para as questões da comunidade negra. A proposta teórica do movimento é promover um “suleamento” (NJERI; RIBEIRO, 2019, p. 606) conceitual, uma quebra com a tradição eurocentrada de pensamento ao repensar as vivências negras sob o “paradigma da afrocentricidade” (ASANTE apud NJERI; RIBEIRO, 2019, p. 597).

Com o objetivo de “*centrar* as pessoas negras e reorientá-las ao seu trilha civilizacional” (NJERI; RIBEIRO, 2019, p. 597), a teoria Mulherista aponta para o matriarcado enquanto “característica presente no berço meridional (África) desde tempos imemoriais” (NJERI; RIBEIRO, 2019, p. 598), e que, portanto, constitui-se enquanto forma de organização tradicional do povo negro a ser resgatada pela comunidade afrodiaspórica. Cheikh Anta Diop é responsável pela *Teoria dos Dois Berços* (2014), que “desafia teorias europeias evolucionistas que afirmam que o matriarcado é um estágio inferior no desenvolvimento humano e na organização social” (DOVE, 1998, p. 8) ao propor que as diferenças entre as formas de organização culturais — o matriarcado e o patriarcado - são decorrentes dos diferentes climas e, conseqüentemente, estilos de vida e sobrevivência entre os berços meridional (africano) e nórdico (europeu). Nah Dove (1998) explicita como o matriarcado “destaca o aspecto de complementaridade na relação feminino-masculino ou a natureza do feminino e masculino em todas as formas de vida, que é entendida como não hierárquica” (DOVE, 1998, p. 8), diferentemente do contexto euro-patriarcal, no qual a mulher é atribuído pouco valor econômico ou simbólico/espiritual fora de sua função fértil/sexual, sendo, portanto, um sistema profundamente hierárquico e objetificador no que se refere à construção da figura feminina.

Aza Njeri e Katiuscia Ribeiro, precursoras dos estudos do Mulherismo na academia brasileira, discutem os aspectos do “matriarcado africana, cujas características são xenofilia, cosmopolitismo e coletivismo, além de valores morais baseados em otimismo, paz, justiça e

²⁸No original: “the accepted idea of womanhood”.

²⁹No original: “establishing her cultural identity, relates directly to her ancestry and land base-Africa.”.

bondade (DIOP, 2014 apud. NJERI; RIBEIRO, 2019, p. 599) e algumas de suas aplicações práticas e filosóficas ao contexto brasileiro. Destaco o conceito de matrigestação na abordagem materno-centrada enquanto “um conjunto de valores e comportamentos de gestar potências” (NJERI; RIBEIRO, 2019, p. 600).³⁰ Segundo Dove (1998), “o conceito de mãe transcende as relações de gênero e de sangue” (DOVE, 1998, p.8), sendo este, na abordagem mulherista, “a natureza das responsabilidades comunitárias envolvidas (...) no cuidar dos outros” (DOVE, 1998, p.8), isto é, de sua comunidade, da família e, como aqui busco argumentar, no cuidado com as produções intelectuais negras também, especialmente no que tange ao traslado de textos que podem, por meio da tradução, traçar “rotas inesperadas, que foram invisibilizadas pelas barreiras linguísticas e nacionais impostas pelo processo colonial e escravocrata racista” (Nós, 2017, p. 26).

Conceituada como o braço matricentrado do movimento panafricanista, a teoria Mulherista Africana não almeja a igualdade de gênero dentro do modelo ocidental das relações de gênero, nem tem essas relações de gênero ocidentalizadas enquanto pauta principal, como o feminismo. O Mulherismo busca a superação da estrutura patriarcal ocidental em comunidades negras por meio do resgate da tradição matriarcal africana, com o objetivo de trazer formas de organização e pensamento não-ocidentais enquanto retomada e valorização da cultura africana e elaboração de formas de resistência antirracista e antígenocida. Hudson-Weems ataca algumas tendências feministas, entre elas, a característica homogeneizante e apropriadora do movimento em relação ao legado de ativistas negras. A autora argumenta que, tendo o feminismo “pautas que foram projetadas para satisfazer as necessidades e demandas de um grupo particular [mulheres brancas e ocidentais]” (HUDSON-WEEMS, 2016, p.21),³¹ sua lógica não seria aplicável à realidade de mulheres não-brancas e não-ocidentais, e que, portanto, o fato de o legado histórico, ativismo e a produção intelectual de mulheres como Harriet Tubman e Rosa Parks (no contexto norte-americano) ser considerado pré-feminista ou feminista implicaria uma forma de

³⁰Considero o ato de “gestar potências” enquanto a possibilidade de gerir o potencial presente em uma comunidade, ou seja, de administrar aquilo que ainda está inacabado, que pode vir a ser; o que caracterizaria a “potência” em si enquanto uma possibilidade de transformação ativa, que pode ser devidamente dirigida para o desenvolvimento coletivo.

³¹No original: “an agenda that was designed to meet the needs and demands of that particular group”.

epistemicídio.³² Considerando o feminismo enquanto um movimento ocidental em sua construção ontológico-teórica, Hudson-Weems constata:

De fato, colocar toda a história feminina sob a história das mulheres brancas, assim dando a estas a posição definitiva, é problemático. De fato, demonstra o máximo da arrogância e dominação racista, sugerindo que a autêntica ação das mulheres pertence às mulheres brancas (HUDSON-WEEMS, 2016, p. 21).³³

Hudson-Weems embasa suas incisivas críticas ao Feminismo e desejo de diferenciação do movimento nos fundamentos mulheristas centrais, esmiuçados a seguir:

terminologia própria e autodefinição; centralidade na família; genuína irmandade no feminino; fortaleza, unidade e autenticidade; flexibilidade de papéis, colaboração com os homens na luta de emancipação e compatibilidade com o homem; respeito, reconhecimento pelo outro e espiritualidade; respeito aos mais velhos; adaptabilidade e ambição; maternidade e sustento dos filhos (NJERI; RIBEIRO, 2019, p. 597).

A partir do princípio da terminologia própria, a autora critica a alcunha “Feminista” enquanto denominação para todos os movimentos de mulheres, destacando a importância da autodenominação para um movimento de mulheres negras, principalmente enquanto agência política no que tange à autodefinição. A agência se configura enquanto “a capacidade de dispor dos recursos psicológicos e culturais necessários para o avanço da liberdade humana [...]” (ASANTE, 2009, p. 94 apud. NJERI; RIBEIRO, ano, p. 597), sendo possível argumentar que o trabalho com a linguagem é parte essencial dessa emancipação, já que é, também, no campo linguístico que as práticas sociais racistas e sexistas se configuram enquanto relações de poder palpáveis. Nesse sentido, a autodenominação, o ato de nomear a si, é uma poderosa ferramenta no processo de autodefinição, o ato de “identificar quem somos e como nos encaixamos no esquema das coisas” (HUDSON-WEEMS, 1998, p. 4),³⁴ já que é a partir da linguagem que construímos narrativas sociais dentro de uma “comunidade interpretativa” (COLLINS, 2019, p. 223).³⁵

A feminista negra Patricia Hill Collins introduz o conceito de comunidade enquanto “um importante lugar que organiza as conexões entre instituições sociais injustas e os

³²Conforme a definição de Boaventura de Sousa Santos: “epistemicídio, ou seja, à destruição de algumas formas de saber locais, à inferiorização de outros, desperdiçando-se, em nome dos desígnios do colonialismo, a riqueza de perspectivas presente na diversidade cultural e nas multifacetadas visões do mundo por elas protagonizadas.” (SOUSA SANTOS, 2009, p. 183).

³³No original: “the fact remains that placing all women's history under White women's history, thereby giving the latter the definitive position, is problematic. In fact, it demonstrates the ultimate of racist arrogance and domination, suggesting that authentic activity of women resides with White women”.

³⁴No original: “Identify how we fit into the scheme of things”

³⁵No original: “Interpretative Community”

discursos ideológicos que as reproduzem” (COLLINS, 2019, p. 222),³⁶ assim explicitando a importância da comunicação para a compreensão da relação entre a língua e as dinâmicas do racismo e sexismo na sociedade. A autora distingue ainda entre “uma comunidade linguística e uma comunidade interpretativa” (COLLINS, 2019, p. 222),³⁷ sendo a primeira o “entendimento da linguagem em si enquanto o alicerce das comunidades linguísticas” (COLLINS, 2019, p. 222),³⁸ ou seja, uma percepção apolítica sobre a linguagem e sobre o que constitui uma comunidade linguística. Já a segunda definição abarca as “relações de poder dentro das comunidades interpretativas, que regulam quem pode falar, quem é ouvido e qual conhecimento vem para representar a comunidade a estrangeiros” (COLLINS, 2019, p. 222).³⁹ Embora Collins não discuta especificamente sobre a importância da autodenominação para a comunidade negra, não embasando suas reflexões teóricas na teoria afrocentrada, considero sua conceituação acerca das comunidades interpretativas produtiva, pois delinea claramente o papel das relações de poder não somente na comunicação, como também na determinação do que é validado enquanto conhecimento e até mesmo o que constitui uma narrativa social plausível e acatada enquanto senso comum, explicitando, conforme descreveu Toni Morrison (HUDSON-WEEMS, 1998, p. 3). como “As definições pertenciam aos definidores, não aos definidos”.

Elucidada a ideia de que existem “definidores”, aqueles sujeitos sociais que definem quais os discursos correntes em uma sociedade, e que, portanto, estas relações de poder se dão no terreno da linguagem também, é coerente à definição utilizada por Gayatra Spivak em seu artigo “The Politics of Translation” (1993) acerca da linguagem “enquanto processo de sentido-construção” (SPIVAK, 1993, p. 179).⁴⁰ Nesse artigo, Spivak propõe a linguagem enquanto um dos elementos que nos permitem a construção identitária e a práxis tradutória enquanto um ato de entrega⁴¹ por parte da pessoa que traduz em relação ao texto do outro (de outra cultura e língua). Proponho que esse processo de entrega, conforme discutido por Spivak, em que a tradutora ganha “o direito de se tornar uma leitora íntima” (SPIVAK, 1993,

³⁶No original: “one important site that organizes the connections between unjust social institutions and the ideological discourses that reproduce them.”.

³⁷No original: “a linguistic community and an interpretive community”.

³⁸No original: “understanding of language itself as the bedrock linguistic communities”.

³⁹No original: “Power relations within an interpretive community regulate who gets to speak, who is listened to and what knowledge comes to represent that community to outsiders”.

⁴⁰No original: “as the process of meaning-construction”.

⁴¹Conforme a autora, “primeiro, então, a tradutora deve se render ao texto. Ela deve solicitar que o texto mostre os limites de sua linguagem” (first, then, the translator must surrender to the text. She must solicit the text to show the limits of its language).

p. 183),⁴² ocorra em textos afrodiaspóricos e africanos a partir do ato de repensar a aplicação universal da epistemologia eurocêntrica, adotando-se uma visão suleada da realidade, da sociedade e, por extensão, do texto a ser traduzido.

É importante ressaltar que, apesar das duras críticas tecidas por Hudson-Weems ao feminismo, não considero as teorias como inerentemente opostas ou mutuamente exclusivas, o que fica evidente pelo constante diálogo que busquei traçar entre autoras das diferentes correntes. Procuo construir uma discussão acerca das questões pertinentes à tradução do texto poético barakiano que utilize das diferentes teorias de forma complementar, pois acredito que seja possível a relação entre a perspectiva afrocentrada e alguns pontos da teoria feminista negra e decolonial. As correntes Mulherista e feminista são consideradas linhas de pensamento paralelas, com focos diferentes, e é justamente por isso que acredito que uma não nega a outra, e que, portanto, podem ser utilizadas em conjunto quando necessário e/ou produtivo.

Ao considerar o patriarcado enquanto uma estrutura eurocentrada branca, a teoria mulherista prega que a busca pela igualdade de gênero não dá conta das demandas de mulheres negras, pois não dá conta das demandas da população africana e afro-diaspórica em sua totalidade, centralizando, portanto, um senso de comunhão na raça, e não no gênero. A meu ver, isso não significa que as importantes considerações acerca da influência do patriarcado ocidental no pensamento e produções de homens negros feitas por feministas negras, como Bell Hooks (2005), devam ser desconsideradas. Pelo contrário, creio que um estudo acerca dessas questões seja de suma importância para sua superação dentro da comunidade negra e, sob uma perspectiva afrocentrada, para que se possa reorientar essa população a sua tradição africana matriarcal, como propõe a teoria Mulherista.

Procurarei argumentar, a seguir, que a forma de traduzir que “oclui a violência que acompanha a construção do sujeito colonial” (NIRANJANA, 1992, p.2)⁴³ pode ser subvertida por meio da utilização de um paradigma teórico afrocêntrico, que seja consciente das diferenças culturais e linguísticas impostas pela colonização e, ao mesmo tempo, sensível em relação à herança cultural compartilhada pela diáspora e à similaridade na construção do racismo pelo poder colonial. Aponto a teoria Mulherista, conforme aqui esmiuçada em seus principais aspectos teóricos, enquanto um respaldo possível para a execução dessa proposta

⁴² No original: “the right to become the intimate reader”.

⁴³ No original: “completely occlude the violence that accompanies the construction of the colonial subject.”

tradutória politicamente comprometida com o povo negro, isto é, que se propõe a disseminar com responsabilidade ética os conhecimentos negros produzidos em outros contextos culturais.

Para tal, é necessário compreender a importância do princípio da autodenominação em seu sentido mais amplo, conforme aqui proponho, enquanto metáfora para todas as formas de trabalho com a linguagem que auxiliem no processo de autonomia do povo negro, tendo, portanto, por objetivo final utilizar da palavra enquanto ferramenta de autodeterminação e, assim, agência política para todos os povos descendentes de africanos em diáspora. Considero, nesse sentido, que o princípio da autodenominação perpassa a tradução, sendo essa uma “tarefa política (...) de trabalho forte com a linguagem como agente produtor de identidade” (CARRASCOSA, 2016, p.66), pois, por se tratar de um trabalho com a linguagem que torna possível o diálogo entre sujeitos negros, suas ideias e narrativas, em diferentes pontos da diáspora, pode auxiliar a população negra em sua tarefa de autodeterminação. A partir desse diálogo, isto é, a partir do contato entre diferentes universos discursivos negros, podem-se produzir novas identidades afrodiaspóricas, potencializando a dissolução de “fronteiras, senão econômicas, pelo menos culturais e políticas entre (...) nações de história marcada pela presença da escravidão negra” (FARANI, 2017, p. 158). Por ser uma tarefa com tanto potencial para disseminar discussões importantes para o povo negro de forma transnacional e movimentar identidades afrodiaspóricas, pode-se considerar que a tradução de textos africanos e afrodiaspóricos caracteriza-se também enquanto uma forma de matrigestão.

Proponho, portanto, que seja possível a execução de uma *matritradução* ou matrigestão da práxis tradutória. Essa pode ser considerada enquanto trabalho linguístico com o texto negro, que tem o objetivo de gestar suas potências autodeterminantes de um ponto da diáspora para outro através da autodenominação, ou seja, compreendo que é através do trabalho com a linguagem de forma consciente, em um processo de autodenominação das obras diaspóricas, que se efetua uma tradução ciente de sua origem e de seu público-alvo e política em seus propósitos. A forma matrigestora de executar uma tradução busca subverter a lógica ocidental-patriarcal, visando “uma perspectiva que desloque as mulheres pretas desse lugar de violência histórica” (NJERI; RIBEIRO, 2019, p. 601), ao compreender que isto significa tirar “um coletivo, também negro, da subalternidade comunitária” (NJERI; RIBEIRO, 2019, p. 601), conforme aponta a teoria Mulherista. Partindo-se desse ponto de vista teórico, pretende-se encarar a misoginia expressa em textos negros como parte do processo forçado de ocidentalização sob o qual corpos africanos foram submetidos; essa

mudança paradigmática busca trazer um olhar crítico a todas as epistemologias ocidentais. No terceiro capítulo desta dissertação, pretendo me aprofundar nas questões histórico-sociais que levaram à reprodução do pensamento cisheteropatriarcal na antologia *Black Magic* (1969), bem como analisarei alguns dos poemas que exemplificam essa tendência misógina e homofóbica nos escritos barakianos, e, para estes propósitos, utilizarei dos escritos da feminista negra Bell Hooks para compor a minha análise.

Conforme aqui proponho, portanto, matrigestar um texto negro significa traduzi-lo de modo a considerar o que há de mais politicamente produtivo para a criação de um senso de comunidade em textos negros, isto é, para os propósitos da teoria afrocentrada. Ao contrário de fugir da discussão sobre questões problemáticas que emulam os valores cisheteropatriarcais ocidentais, isso significa compreendê-las com a consciência dos processos históricos aos quais a população negra foi submetida, buscando evitar críticas acerca do patriarcado, que perpassam noções eurocêtricas, ou seja, que não buscam compreender a masculinidade negra em sua complexidade e diferença da masculinidade branca patriarcal. Considero que essas questões são de importante estima na matrigestão de textos produzido por homens negros no contexto do movimento *Black Power*, pois pretende-se, aqui, uma reinterpretação do texto barakiano que busque mostrar sua mais complexa e completa representação ao público-alvo brasileiro.

Conforme previamente discutido a partir de Venuti (2010), a tradução possui a capacidade de (re)criar representações da outridade para o público da língua-alvo. Acredito que o processo de gestação dos textos negros de autoria masculina, sob a perspectiva do matriarcado africano, que busca o levante da população negra a partir da compreensão do papel central que as mulheres ocupam dentro da comunidade negra, é justamente a busca por representar esses textos de forma politicamente engajada. Ao compreender esses textos em sua complexidade histórica, entendem-se, também, as questões problemáticas neles incutidas como reflexos do processo de aculturação e assimilação dos povos africanos no ocidente. A teoria Mulherista, portanto, quando aplicada à tradução, torna possível a metáfora da gestação de textos negros estrangeiros enquanto processo filosófico-espiritual de trabalho ativo e político com a linguagem.

Pelo papel que a tradução pode adquirir sob essa perspectiva, enquanto peça-chave para a construção da agência política de povos africanos e afrodiáspóricos, compreende-se que gestar o potencial revolucionário da escrita negra da forma cuidadosa em relação às

particularidades da recriação de seu conteúdo de uma língua para outra, conforme proposta até aqui na consideração de seus aspectos problemáticos sob outra ótica epistemológica, é também levar em consideração a construção identitária-cultural através da linguagem utilizada. De modo a quebrar padrões eurocêntricos de escrita, e, assim, gestar textos negros para uma nova cultura, subverter a lógica ocidental na tradução significa também não apagar as marcas linguístico-identitárias de um texto negro, ou seja, não o enquadrar na norma culta ou estigmatizar a linguagem utilizada em detrimento da função performativa-cultural almejada pelo autor do texto em seu contexto de origem. Pelo contrário, significa encontrar na cultura de recepção novos caminhos linguísticos, o que não significa almejar a equivalência absoluta de uma língua para outra, e, sim, alcançar efeitos similares no leitor negro da cultura de recepção.

Considerando-se a tradução enquanto linguagem *in actu*, é necessário observar as particularidades sociolinguísticas de cada texto a ser traduzido — como a relação entre as escolhas linguísticas feitas pelo autor e o contexto sociocultural no qual o texto foi produzido — para que este faça sentido na cultura de recepção. Particularmente no que tange à tradução de textos negros, faz-se necessária uma investigação acerca do papel da oralidade para a constituição dessa literatura, principalmente, enquanto representação da relação entre a experiência negra e a língua. Geri Augusto, em seu artigo “A língua não deve nos separar! Reflexões para uma práxis negra transnacional de tradução” (2017), explicita, através das reflexões de John Edgar Wideman, como povos afrodiáspóricos utilizaram da língua imposta pelo colonizador enquanto ferramenta de sobrevivência no contexto escravocrata, apropriando-se de seus significados e possibilidades rítmicas para construir novos sentidos, recriando a realidade a partir de sua própria visão epistemológica, assim desenvolvendo um dialeto artístico que “se volta contra o opressor” (AUGUSTO, 2017, p. 45) e permite que “o ponto de vista do escravo possa ser compreendido” (AUGUSTO, 2017, p. 45).

A linguagem, portanto, funciona na literatura negra enquanto ferramenta na construção de um discurso próprio; a oralidade faz parte desse processo de ressignificação linguística, pois é através da forma, ritmos e expressões corporais próprias que populações negras em todo o mundo se apropriaram da língua colonizadora e a transformaram em um dispositivo de resistência. Tendo a oralidade uma significância sociolinguística particular para a expressão do ponto de vista negro, o desafio da pessoa tradutora afrocentrada dá-se na recriação dessa característica, dado o fato de que cada língua tem normas sintáticas, semânticas e rítmicas específicas, bem como cada contexto colonial detém estratégias de opressão diferentes, e,

portanto, cada cultura afrodiaspórica se relaciona ao contexto linguístico-cultural sobre o qual está inserido de forma singular. No caso dos contextos norte-americano e brasileiro, a ligação entre raça e fala se dá de formas completamente diferentes, uma consequência das diferenças culturais de cada contexto. Maria Aparecida Salgueiro, em seu texto “Traduzir a Negritude: desafio para os estudos da tradução na contemporaneidade” (2014), discute, a partir das considerações que elaborou em conjunto ao seu orientando Rodrigo Alva acerca da tradução para o português da obra *And Their Eyes Were Watching God* (1937), de Zora Neale Hurston, como nos Estados Unidos “A língua se fortaleceu como uma maneira de caracterizar um grupo étnico, tanto pelo opressor branco como pela comunidade afro-americana.” (SALGUEIRO, 2014, p. 85), ou seja, como a cultura norte-americana, em seus dispositivos de opressão particulares, propiciou o desenvolvimento de uma língua racialmente demarcada, o *Black English Vernacular* (BEV), ou *Afro-American Vernacular English* (AAVE). Segundo Salgueiro, a obra de Hurston utiliza o *Black English* para caracterizar as falas dos personagens como forma de explorar complexas questões de poder e cultura, e tais questões foram ignoradas na tradução para o português, pois o texto foi traduzido de forma que remetesse às classes menos favorecidas no Brasil, sem nenhuma nota de explicação sobre a autora ou a linguagem que esta utilizou no original.

Segundo Salgueiro (2014), ao executar a tradução dessa forma, o tradutor deixou sua visão particular sobre raça prevalecer, deixando perder-se a perspectiva literária original de Hurston. Isso porque, no Brasil, apesar da ampla influência que as línguas africanas incidiram sobre o português falado, não há um português afro-brasileiro com uma abrangência nacional, como é o BEV nos Estados Unidos.⁴⁴ Conforme explicita o professor Marcos Bagno (2013),

o que existe é uma polarização, decorrente da profunda discriminação social que tem caracterizado a nossa sociedade, entre a língua dos segmentos mais pobres — a maioria da nossa população, composta de brancos e, mais essencialmente, de não-brancos — e a língua dos segmentos mais ricos — essencialmente brancos. (BAGNO, 2013, p. 4)

Salgueiro e Alva (2014) afirmam que, na tradução por eles analisada, o tradutor deixou prevalecer a perspectiva cultural brasileira, que associa o falar não-padrão às comunidades

⁴⁴ É importante ressaltar que há uma variante do português brasileiro considerada por estudiosos afro-brasileiros. No livro *O português Afro-brasileiro* (2009), Lucchesi e Baxter exploram as particularidades histórico-sociais e linguísticas de algumas comunidades rurais afro-brasileiras isoladas, com o objetivo de identificar padrões na fala vernácula dessas comunidades. A partir da identificação desses padrões, os autores propõem que o português falado nessas comunidades compõe a variante afro-brasileira, destacando que o falar dessas comunidades foi moldado a partir de condições diferentes do português falado nos centros urbanos, concluindo, assim, que o fato de essas comunidades terem sido isoladas das complexidades raciais da sociedade brasileira geral foi um fator decisivo para a criouliização observada em seu falar.

pobres e as comunidades pobres à afro-brasilidade, sem levar em consideração que a estruturação da comunidade afro-americana difere da realidade brasileira no que tange a relação entre raça, língua e disparidades sociais. Essa opção pode ser considerada limitada, pois não abrange a dimensão identitária que o *BEV* possui e, simultaneamente, estigmatiza o falar da população afro-brasileira. No entanto, não é possível afirmar que há uma solução única para essa questão específica na tradução de textos negros, pois não há, de fato, uma variante do português brasileiro totalmente equivalente ao *BEV*, fato que Luchesi e Baxter (2009, p. 513) atribuem ao “alto grau de mestiçagem e à situação ambígua e contraditória dos mestiços” no nosso contexto socio-cultural, que “não permitiram que a criouliização do português ocorresse de forma representativa e duradoura”, como ocorreu no inglês norte-americano.

Em decorrência dessa falta de equivalência absoluta, creio que a tradução do *BEV* para formas estigmatizadas do português brasileiro possa ser, dependendo de como, quando e porque é empregada em um texto, também uma forma engajada de chamar atenção para as disparidades sociais que, ainda hoje, assolam as populações afro-descendentes, e não apenas um tipo de violência, incidida sobre o texto negro, quando a pessoa que o traduz não busca compreender os elementos culturais de diferentes pontos da diáspora, como implicam Salgueiro e Alva (2014). Assim, apesar de concordar com os autores (2014) que, muitas vezes, essa opção seja equivocada por não levar em consideração as questões socioculturais já explicitadas, acredito que não é possível afirmar com tanta rigorosidade que esse seja sempre o caso. Acredito, também, que a problematização de afirmações absolutas em relação a esse aspecto sensível na tradução de textos negros seja fundamental para que possamos melhor compreendê-la e, conseqüentemente, melhor criar soluções criativas e alternativas específicas para a tradução de cada texto negro de forma singular.

Para tal, destaco, ainda segundo Salgueiro (2014), que “a língua falada pelos negros no Brasil varia de região para região, de estado para estado.” (SALGUEIRO, 2014, p. 86), e que, por isso, as escolhas feitas pela pessoa tradutora, o que ela pode considerar “importante para que a oralidade na língua traduzida pudesse também representar um segmento equivalente ao texto original.” (SALGUEIRO, 2014, p. 86) pode variar muito de acordo com a perspectiva que essa adota acerca da população negra, isto é, a qual contexto regional a própria pessoa que traduz está inserida. Um exemplo que representa essa tendência tradutória no Brasil é a tradução da poética e dramaturgia de Langston Hughes executada por Paula Campos, processo discutido pela autora-tradutora no artigo “Descobrimos uma Tradutora: ou por uma

tradução responsável e ética” (2017); em seu artigo, Campos explicita sua discordância em relação à noção de que o *Black English* seria apenas um tipo informal de inglês ou um mero desvio da norma padrão, embasando-se no uso político deste por autores negros norte-americanos, e conclui, a partir deste uso politizado, que a solução mais adequada a sua proposição tradutória ética seria a reinterpretação do Black English para o ritmo, sincopas contrações e balanços do português falado em Salvador, na Bahia (CAMPOS, 2017, p. 127).

A autora justifica essa escolha a partir do fato de que Salvador é a capital historicamente mais negra no Brasil, portanto, o português lá falado é o que mais carrega marcas africanizadas na oralidade. Porém, é, também, fato constatado no texto que essa é a parcela da comunidade negra com que a autora-tradutora teve mais contato, ou seja, o sotaque soteropolitano é o tipo de fala que a autora, a partir de sua subjetividade, de sua vivência particular, associa ao falar da comunidade negra de forma não-estigmatizada. Partindo da minha vivência pessoal, enquanto mulher negra, nascida e criada no estado de São Paulo, não pude evitar a associação da linguagem agressiva, impactante e altamente coloquial e politizada presentes na poética barakiana à linguagem utilizada por MCs, rappers, cantores, *slammers* e poetas negros do eixo Rio-São Paulo que, a partir de apresentações em sarais populares, rodas de hip-hop, *slams* e escritos e músicas publicados de forma independente, versam sobre as dificuldades da vida urbana na periferia e a realidade do racismo brasileiro de forma performático-política, assim como o fez Amiri Baraka, há mais de 50 anos, antes mesmo do surgimento do movimento hip-hop nos Estados Unidos. Assim, a minha solução tradutória ética para a representação da linguagem utilizada por Baraka perpassa o ato de escrita-fala performático destes artistas, que serão utilizados como texto de apoio de forma a guiar a reescritura da poética barakiana ao português.

Busco, a partir da conceituação de uma matrtradução, construir estratégias tradutórias particulares aos textos negros, estratégias estas que almejam não propriamente a estrangeirização ou a domesticação destes textos, mas, sim, propiciar o encontro entre o leitor e o texto na diáspora, ou seja, em sua herança cultural compartilhada. Para tal, a utilização de textos negros de apoio, tanto da língua-alvo quanto da língua de origem, é fundamental, para que o(a) tradutor(a) possa compreender amplamente as produções artístico-culturais de ambos os contextos de negritude envolvidos na tradução, e, assim, encontrar amparo e inspiração para suas escolhas tradutória. Geri Augusto aponta tanto para “as culturas e histórias da diáspora” (AUGUSTO, 2017, p.40) quanto para “o vasto e vivo legado criativo da oralidade nas religiões, música e todo andar, falar e viver das comunidades afro-brasileiras”

(AUGUSTO, 2017, p. 49) como possíveis inspirações para a solução de dilemas tradutórios na reescritura de línguas estrangeiras para o português. Poetas negros contemporâneos, que possuem vozes representativas da negritude brasileira hoje, bem como o ambiente artístico dos *slams* e saraus culturais, que se tornaram populares e amplamente difundidos a partir de 2008 no sudeste brasileiro (MARCELLO, 2015, p.1), são algumas das referências artísticas mais marcantes que os poemas de Baraka me suscitaram; e, assim como Paula Campos (2017, p. 128) disse render-se aos apelos da cadência particular do português soteropolitano a partir da memória auditiva despertada por sua vivência pessoal, e também pelo contato com produções culturais como a peça teatral *Ó Pai Ó*, encenada pelo Bando do teatro Olodum, eu também me entrego à energia particularmente militante e agressivamente poética em sua defesa à negritude da arte elaborada pelas ruas do sudeste, como forma de executar uma tradução da poética barakiana que seja enviesada ao público leitor afro-brasileiro contemporâneo.

Ao propor uma gestação tradutória materno-focada de textos negros, afloro minha sensibilidade linguística-contextual, pois, ao estabelecer uma relação teórica entre os Estudos da Tradução e pontos da teoria afrocentrada Mulherista, busco, a partir da tentativa de proporcionar um encontro entre leitor afro-brasileiro e textos negros de diferentes contextos culturais, também questionar os limites linguísticos impostos ao povo negro pelo processo de colonização. Ou seja, a matrtradução, conforme aqui a proponho, busca, também, subverter a lógica da “comunidade interpretativa” (HILL-COLLINS, 2019, p. 224) socialmente dominante, tratando as produções textuais negras, bem como as questões particulares da população que a produziu, enquanto centrais ao seu ofício. O processo de entrega ao texto, conforme discutido por Paula Campos através de Spivak (1993), verifica-se, a partir desse lugar de destaque, ou seja, a matrtradução se faz possível quando a pessoa tradutora adota uma epistemologia suleada de seu olhar tradutório, tratando das produções intelectuais negras a partir desta epistemologia em todas as esferas: linguística, contextual e subjetiva.

Na encruzilhada sobre a qual repouso, enquanto mulher negra e profissional das palavras que têm a possibilidade de refletir acerca da tradução por um viés não-eurocêntrico, busco desenvolver meu ponto de vista subjetivo enquanto parte integrante de uma matrtradução escreviente. A escrevivência é um conceito desenvolvido pela doutora em literatura comparada e autora renomada Conceição Evaristo para descrever seu processo criativo de escrita, que, por abordar questões “que estão diretamente relacionadas ao seu contexto de fala” (REIS, 2017, p. 88), ocorre a partir de suas vivências enquanto mulher e

negra na sociedade brasileira. Tal conceito pode ser considerado primordial para a compreensão da literatura negra, que, geralmente, tem cunho autobiográfico em algum nível, seja da narração e/ou poetização, acerca da experiência vivida de forma literal ou da construção de um universo autoral fictício, que é também baseado em opressões experienciadas pela comunidade negra, e, portanto, pelo próprio autor.

De forma semelhante, considero que, ao traduzir um texto negro, a tradutora afrodiaspórica tem a possibilidade de levar em consideração suas experiências particulares no processo de reescrita do texto para outra língua, pois, “uma vez que a tradutora-autora é também um sujeito afrodiaspórico que se encontra posicionada nessa encruzilhada de possibilidades, o seu gesto tradutório é resultado de uma teia subjetiva que foi construída ao longo de toda sua vida.” (REIS, 2017, p.91). A tradução escreviente, portanto, “constitui trabalho de produção de si na linguagem intersticial que se dinamiza nas trocas e encruzilhadas entre uma e outras culturas afrodiaspóricas” (Nós, 2017, p.24). Ou seja, ao entremear sua subjetividade ao processo de tradução, a tradutora negra busca recriar as opressões inscritas na literatura negra de outro contexto cultural e as traduz em simetria às próprias vivências, às opressões que atravessam seu corpo, em um processo de certa domesticação desses conceitos, mas que, por fim, almeja a gestação das potências autodeterminantes do texto estrangeiro através da teoria Mulherista e, por isso, a utilização da nomenclatura matrigestão se justifica: há uma diferença fundamental de olhar epistemológico. Desse modo, “a tradução negra de textos afrodiaspóricos como tradução escreviente pode ser pensada como performance de emancipação pessoal e coletiva” (Nós, 2017, p.24), à medida que possibilita que a tradutora processe suas experiências por meio da profunda análise literária que é a reescrita em processo catártico, e, simultaneamente, produza um novo texto que tem o potencial de criar inter-relações de cunho político entre povos diaspóricos, em um processo de catarse coletiva.

É possível, portanto, apontar a teoria Mulherista enquanto possibilidade de respaldo teórico para as teorias da tradução. Busquei esboçar algumas respostas possíveis para as perguntas com as quais iniciei este capítulo ao explorar algumas proposições da tradução cultural e pós-colonial, bem como questões generalizadas da relação entre língua e poder e do fazer tradutório. Busquei, também, apontar alguns caminhos possíveis para um olhar suleador e afrocentrado, isto é, filosoficamente africano e, conceitualmente, inovador em um contexto eurocêntrico, no que se refere à práxis tradutória negra. A partir de conceitos relevantes à teoria Mulherista, delinee o conceito de matrtradução, a aplicação da matrigestão a textos

estrangeiros no fazer tradutório, enquanto forma de autodenominação — autonomia no uso da linguagem — e, conseqüentemente, autodeterminação e entendimento próprio sobre a sua identidade e seu lugar no mundo - para africanos em diáspora. Ao texto negro - considerado aqui enquanto ferramenta de resistência, à medida que o trabalho com a linguagem é afirmado enquanto peça-chave no processo de emancipação cultural e histórica do povo negro – é dada uma perspectiva matriarcal, com sensibilidade linguística e responsabilidade política, em prol de uma tradução que potencialize as vozes negras e dissemine suas ideias, teorias, histórias e poesias por toda a diáspora.

3. Contextualização histórico-social, biográfica e bibliográfica.

3.1 Formação do Nacionalismo Cultural e o *Black Arts Movement*.

Langston Hughes, proeminente poeta da *Harlem Renaissance*, já previa, em seu ensaio *The negro artist and the racial mountain* (1926), uma arte que traria enfoque ao “homem comum”, que refletiria “a beleza dos rostos negros” e seria “racial em tema e tratamento”, valorizando a experiência cultural negra e contrariando a supervalorização da estética canônica e europeia. No contexto estadunidense, o *Black Arts movement* foi este marco da expressão negra transgressora. Resultante dos turbulentos acontecimentos dos anos 1960, ele foi, ao mesmo tempo, uma extensão mais unificada e coesa dos movimentos de criatividade negra anteriores e uma ruptura radical e necessária com os padrões de embranquecimento da literatura negra até então.

Dada a formação cultural e a consciência racial tão particularmente distintas à norte-americana, pode-se considerar que o nacionalismo negro é um conceito bastante distante e abstrato para a comunidade negra brasileira. Sendo assim, destrinchar as importantes dinâmicas envolvidas no processo de formação da nacionalidade negra nos Estados Unidos é crucial para que possamos compreender o nacionalismo negro enquanto movimento político organizado, bem como a influência de suas implicações e prescrições ideológicas na produção dos artistas negros que geraram a “a irmã estética e espiritual do conceito *Black Power*” (NEAL, 1968, p. 29),⁴⁵ o *Black Arts Movement*. Tal compreensão é instrumental para que, mais à frente, possa-se, também, compreender a importância cultural e histórica da poética barakiana no contexto norte-americano, bem como discutir hipóteses do porquê seu trabalho –

⁴⁵No original: “aesthetic and spiritual sister of the Black Power concept.”.

assim como o de todos os artistas do *Black Arts Movement* - vem sendo consistentemente ignorado pela academia, mídia e mercado editorial brasileiros, devido às diferenças culturais significativas entre os dois países.

O nacionalismo pode ser definido amplamente enquanto um “movimento ideológico que busca a obtenção e a manutenção da autonomia e da individualidade para um grupo social, os quais alguns de seus membros consideram constituir uma nação efetiva ou em potencial” (WOODWARD, 1999, p. 9).⁴⁶ Movimentos nacionalistas se constituem de forma fundamentalmente heterogênea, já que, frequentemente, formam-se a partir de diversos elementos retirados de outras filosofias influentes em seu período histórico, podendo ser considerados complexos conglomerados ideológicos — contrariando as expectativas, por vezes, puristas de muitos de seus estudiosos e adeptos. Para compreendê-los, torna-se, portanto, relevante uma exploração de seu contexto histórico, bem como das motivações sociais que ancoraram suas formações; nos Estados Unidos, o nacionalismo negro se formou a partir de um contexto com bases escravocratas, de opressão racial intensa, bem como de conflito entre grupos étnicos.

Diferentemente de outras nacionalidades presentes na composição multicultural norte-americana, grupos étnicos africanos foram violentamente forçados a migrar para os Estados Unidos na condição de escravos. Essa é a diferença crucial na fundamentação da identidade afro-americana em relação a outras formações identitárias nos Estados Unidos e o motivo pelo qual houve um “complexo processo de etnogênese” (WOODWARD, 1999, p. 11),⁴⁷ isto é, a conjunção dos variados grupos étnicos africanos trazidos para os Estados Unidos em uma só identidade: a afro-americana. Devido à vivência de opressão compartilhada por esses grupos. Conforme analisa Komozi Woodward (1999, p. 11), a vivência afro-americana é singular no Novo Mundo devido, principalmente, ao sistema “singular de duas castas” (WOODWARD, 1999, p. 11)⁴⁸ produzido a partir da colonização e escravização britânica-puritana.

Isto significa que, durante o período escravocrata, os grupos étnicos eram basicamente estratificados em duas castas nos Estados Unidos: brancos e negros. Apesar do fato de que certos privilégios foram concedidos a negros com tonalidades de pele mais clara ao longo da história norte-americana, especialmente no sul (como em New Orleans e Charleston,

⁴⁶No original: “ideological movement for the attainment and maintenance of autonomy and individuality for a social group, some of whose members conceive it to constitute an actual or potencial nation.”.

⁴⁷No original: “complex processes of ethnogenesis”.

⁴⁸No original: “singular two-caste”.

formando-se um sistema de estratificação colorista local mais próximo ao brasileiro, de três castas), em última instância, “a interação entre as forças do racismo branco e as dinâmicas do nacionalismo negro foi mais forte” (WOODWARD, 1999, p. 11),⁴⁹ integrando negros retintos e de pele clara, enquanto parte da mesma comunidade e, simultaneamente, fazendo com que a estratificação dentro da comunidade negra fosse fundamentalmente de classe. O nacionalismo negro, enquanto tendência cultural e movimento político característico à comunidade afro-americana, foi criado e sustenta-se a partir dessa base sociocultural: o racismo institucional, que afetou e afeta sem grande distinção a negros de todas as tonalidades e, durante a escravidão, também às diferentes nacionalidades africanas forçadamente trazidas aos Estados Unidos sob o regime escravocrata.

Apesar das diferenças culturais entre as etnias africanas,

estes primeiros afro-americanos ‘dividiam uma perspectiva fundamental acerca do passado, presente e futuro, bem como meios de expressão cultural em comum, o que pode ter constituído a base para um senso de identidade e visão de mundo em comum capaz de resistir ao impacto da escravidão’ (WOODWARD, 1999, p. 13).⁵⁰

É possível, portanto, considerar que, a partir do tronco cultural africano, forjou-se a distinta “vida em grupo na cultura, família, comunidade, religião, costumes sociais e consciência” (WOODWARD, 1999, p. 11)⁵¹ afro-americana, bem como se desenvolveu o conceito de nacionalidade negra, em direta reação às dinâmicas raciais binárias instauradas pela colonização britânica. Como resultado dessas dinâmicas binárias, que negavam completamente o acesso de todos os afrodescendentes à ideologia dominante, a comunidade afro-americana construiu narrativas próprias desde os primórdios do processo da escravização negra. Essas características socioculturais foram as catalisadoras do entendimento da comunidade afro-americana acerca de si mesma enquanto nação distinta, mesmo que essa habitasse o mesmo território nacional norte-americano que outros grupos étnicos.

O estudo dessas relações socioculturais propicia a conclusão de que o racismo contra a comunidade negra, bem como o antagonismo entre grupos étnicos, não são meras fases passageiras, ocorridas em determinados períodos históricos na construção da democracia

⁴⁹No original: “the interplay between the forces of White racism and the dynamics of black nationality was stronger”.

⁵⁰No original: “these early African Americans ‘shared a fundamental outlook towards the past, present, and future and common means of cultural expression which could well have constituted the basis of a sense of common identity and world view capable of withstanding the impact of slavery’”.

⁵¹No original: “group life of culture, Family, Community, religion, folkways, and consciousness”.

norte-americana, e, sim, suas bases constituidoras. A partir da desumanização de cunho separatista característica ao racismo puritano norte-americano, escravizados trazidos aos Estados Unidos transformaram-se em uma comunidade identitária distinta que construiu um entendimento autodeterminante acerca de si mesma, estabelecendo assim a base social para a construção da cultura afro-americana. A formação de convenções negras no começo do século XIX, como forma de organização de protestos contra a proposta feita pela Sociedade de Colonização Americana de realocar afro-americanos livres na Libéria, é uma manifestação histórica desse senso de comunidade.

O desejo de construir um país de bases escravocratas, mesmo após sua independência em 1776, bem como o medo de que a revolução e independência haitianas pudessem exercer influência sobre afro-americanos livres, oferecendo estratégias para a libertação de escravizados nos Estados Unidos através de uma revolta popular, propulsionaram a criação da Sociedade Americana para a colonização de negros livres, ou Sociedade de Colonização Americana.⁵² Esta propunha uma alternativa à abolição, uma aparente “solução ideal para os complicados e interligados problemas envolvendo a escravidão, relações raciais, e a preservação da União” (ROBINSON, 2020):⁵³ a remoção geral de negros alforriados dos Estados Unidos e sua realocação para a costa ocidental africana, para que lá pudessem formar nações negras colonizadas pelos Estados Unidos. Mesmo fundada inicialmente a partir de motivações pró-escravocratas, havia também na SCA uma ala abolicionista, porém, todos os seus apoiadores compartilhavam da mesma crença básica: negros jamais poderiam ser completamente integrados à sociedade branca norte-americana.

Mesmo que dentro da comunidade afro-americana houvesse intelectuais que compartilhassem da crença central da SCA,⁵⁴ em 1817, na Filadélfia, a maior parte dos membros das convenções negras protestavam contra seus planos, orgulhosamente declarando, enquanto comunidade, seu forte senso de identidade e reconhecimento de seus direitos. Nesta primeira convenção, afro-americanos evidenciaram seu direito às terras norte-americanas,

⁵²American Society for Colonizing the Free People of Color, ou American Colonization Society (ROBINSON, 2020).

⁵³No original: “ideal solution to complicated and intertwined problems involving slavery, race relations, and the preservation of the Union”.

⁵⁴Conforme Komozi Woodward (1999, p. 14), “Em sua vida privada, James Forten favorecia a instalação negra na África; ele acreditava que os afro-americanos nunca se tornariam pessoas até que eles ‘se distanciassem das pessoas brancas’. Era o mesmo sentimento nacionalista ecoado mais tarde por J. Mercer Langston.” (Privately, James Forten favored black settlement in Africa; he felt that African Americans would never become people until they ‘come out from amongst the white people’. It was the same national sentiment echoed later by J. Mercer Langston.).

alegando que seus antepassados, mesmo que não por escolha, ajudaram na construção do sucesso rural dos Estados Unidos e, conjuntamente, autoproclamaram-se enquanto povo unificado ao se recusarem a abandonar voluntariamente a população escravizada: “eles [a população escravizada] são nossos irmãos pelos laços da consanguinidade, do sofrimento e da injustiça; e nós acreditamos que há maior virtude em sofrer privações ao seu lado, que desejosas vantagens por uma temporada” (WOODWARD, 1999, p. 14).

Foi a partir desse evento histórico que a noção identitária de nacionalismo afro-americano teve sua primeira forma enquanto movimento político organizado. As convenções negras eram constituídas por pequenos grupos de intelectuais negros libertos, na parte urbana do Norte, e tornaram-se nacionais a partir dos anos 1830, em decorrência das crescentes opressões raciais no Norte do país, como linchamentos e ameaças de morte acometidas contra a comunidade negra livre local, bem como proibições estaduais de migração negra (WOODWARD, 1999). Essas foram locais para discussão politizada das diversas pautas afro-americanas durante as décadas de 40 e 50 do século 19, como a igualdade racial e a abolição da escravidão, bem como locais de formação para proeminentes intelectuais e líderes afro-americanos.⁵⁵ Estes grupos compostos por abolicionistas negros sedimentaram o conceito de América Negra enquanto uma nação oprimida dentro de um território nacional maior sob a supremacia de um grupo dominante, “uma nação dentro de uma nação”, tal qual “os galeses, os irlandeses e os escoceses sob o domínio britânico.” (DOUGLAS apud. WOODWARD, 1999, p. 17).⁵⁶

Estabelecida esta consciência nacionalista dentro da comunidade negra enquanto base cultural e de ação política, gerações afro-americanas vêm, sucessivamente, utilizando o conceito de forma a construir frentes unificadas contra o racismo branco. Historicamente, esse racismo se manifestou no desejo de transformar os Estados Unidos em uma nação homogeneamente branca; após a Guerra Civil, durante o chamado período da Reconstrução, no entanto, todas as tentativas supremacistas brancas de exercer alguma forma de colonização, interna e/ou apartheid, foram negadas pelos poderosos círculos políticos de Washington D.C., por motivos variando entre “paternalismo branco à política prática”

⁵⁵Komozi Woodward (1999, p. 18) destaca Frederick Douglass, Mary Ann Shad, Henry Bibb, Mary Bibb, John S. Rock, Henry Highland Garnet, and Martin R. Delany como alguns dos intelectuais influenciados pelas convenções negras deste período.

⁵⁶No original: “a nation within a nation”, “the Welsh, Irish and Scotch in the British dominions.”.

(WOODWARD, 1999, p. 19).⁵⁷ Com a abolição da escravidão em todo o país, a instituição de Códigos Negros —leis que limitavam drasticamente o acesso de afro-americanos à cidadania nos estados do sul —demonstrou as preferências reacionárias da população sulista, bem como ameaçou o poder do Norte sobre a região. Consequentemente, o Norte compreendeu que precisaria de aliados políticos no Sul e, por esse motivo, muitos republicanos brancos abriram-se para a possibilidade de estender o direito à cidadania plena para cidadãos negros.

Pela primeira vez, entre 1866 e 1877, a incorporação da comunidade afro-americana à sociedade norte-americana parecia possível, pois a participação da população negra na arena política havia se tornado essencial para a reintegração dos estados sulistas na União. Paralelamente, isso também significou a desintegração de movimentos políticos de cunho nacionalista negro, como as convenções negras, pois a comunidade afro-americana passou a gozar, por um curto período, de avanços consideráveis devido ao ganho de poder político. O projeto de cidadania plena para os afro-americanos, no entanto, não ocorreu sem retaliações; a fundação da notória organização supremacista branca Ku Klux Klan e suas ações violentas contra cidadãos negros são um exemplo bastante atual da reação racista branca.

O colapso do projeto da Reconstrução, conforme explicita Jennifer Schuessler, em seu artigo para o jornal *The New York Times*, “How Black Citizen ship Was Won, and Lost” (2018), “pode ser uma história desafiadora de se contar, dada como vai firmemente contra o ideal americano tão bem sedimentado de progresso moral contínuo”.⁵⁸ Frequentemente, o fracasso desse período histórico é apontado enquanto um marco para compreender a atual realidade dos conflitos raciais norte-americanos, bem como para a compreensão do movimento dos direitos civis dos anos 1960, pois este “condenou as possibilidades de direitos civis a afro-americanos por quase um século” (WOODWARD, 1999, p. 20).⁵⁹ Entre a perda de apoio popular, alavancada pelo aumento do conservadorismo e da utilização do racismo nas campanhas eleitorais, o desejo de reconciliação entre Norte e Sul a qualquer custo e a diminuição gradual de tropas federais no Sul, culminando na crise presidencial de 1877,⁶⁰ as

⁵⁷No original: “white paternalism to practical politics”.

⁵⁸No original: “can be a challenging story to tell, given how it cuts against deeply held American ideas about steady moral progress”.

⁵⁹No original: “doomed the possibilities of African American civil rights for nearly a century”.

⁶⁰John Louis Recchiuti, em seu artigo para o site Kahn Academy, explicita que a crise presidencial ocorreu devido à contestação dos votos nos estados da Florida, Louisiana e Carolina do Sul durante a disputa eleitoral entre o democrata Samuel Tilden e o republicano Rutherford B. Hayes em 1876. O impasse da contestação dos votos só foi resolvido quando o republicano Hayes concordou em conceder autonomia política aos estados sulistas caso fosse eleito, em troca do apoio dos membros democratas no congresso. Também denominado de

motivações históricas que influenciaram a dissolução da Reconstrução são muitas, e que culminaram, segundo Komozi Woodward (1999), em dois motivos centrais: a politização de uma situação militar, devido aos acordos políticos feitos em prol da reconciliação entre as regiões, e a falta de comprometimento por parte do Norte para com a população negra americana na construção de uma luta contra o Sul pelos seus direitos civis.

A população negra foi, então, deixada à mercê da violência racista infligida por supremacistas brancos, sendo que, nos estados do sul, uma forma de “subjugação semicolonial” (WOODWARD, 1999, p. 22)⁶¹ foi imposta. A promessa de Reconstrução foi abandonada, bem como a décima-quarta e décima-quinta emendas⁶² enfraquecidas no congresso “ao limitar severamente suas aplicações: a corte também anulou o Ato dos direitos civis de 1875”⁶³ (WOODWARD, 1999, p. 22),⁶⁴ abrindo-se o caminho para a implementação das leis Jim Crow,⁶⁵ que impuseram uma drástica limitação no direito ao voto, assim como a instauração de um sistema de segregação racial legalizado nos estados do Sul, consequentemente desvalorizando e impedindo a participação política de afro-americanos nas eleições. Nem mesmo o Partido Socialista se posicionava contra esta discriminação e violência racial, pelo contrário, este frequentemente utilizava do discurso supremacista branco como forma de conquistar o voto de trabalhadores brancos, com alguns de seus conhecidos líderes, como Jack London, escrevendo “com frequência sobre a inferioridade do negro, ao se

Acordo de 1877 (Compromise of 1877), esse evento histórico é considerado o início do fim do período de reconstrução, bem como a base política para as leis da segregação *Jim Crow* nos Estados Unidos.

⁶¹No original: “semicolonial subjugation”.

⁶²Segundo a agência da história no senado norte-americano, a décima quarta emenda garantia a cidadania a todas as pessoas nascidas ou naturalizadas nos Estados Unidos, incluindo ex-escravizados, e provia a todos esses cidadãos a mesma proteção sob as leis norte-americanas. Também autorizava o governo federal a punir qualquer estado que limitasse o direito ao voto, bem como proibia os estados confederados de compensar ex-donos de escravos pela emancipação dos escravizados. A décima quinta emenda proibia especificamente a privação do direito ao voto de um cidadão por sua raça ou condição de servidão prévia.

⁶³No site da enciclopédia Britannica, Melvin I. Urofsky explicita que o ato dos direitos civis de 1875 afirmava a igualdade de todos os homens perante a lei, bem como proibia a discriminação racial em locais públicos, como restaurantes e transporte público.

⁶⁴“by severely limiting their application; the Court also nullified the Civil Rights Act of 1875”.

⁶⁵Segundo Jeff Wallenfeldt, no artigo “What Is the Origin of the Term ‘Jim Crow’?”, não é claro como ou por que a personagem teatral Jim Crow foi associada às leis separatistas, porém o uso simbólico do personagem revela muito sobre a natureza e intenção das leis. A personagem Jim Crow foi criada e representada pelo ator itinerante Thomas (“Daddy”) Rice, e, embora Rice não fosse o primeiro ator branco a pintar o rosto com cortiça queimada para representar uma imitação exagerada e degradante de um afro-americano, ele foi o mais bem-sucedido, e seu sucesso colaborou para a popularização dos minstrels como a forma de entretenimento teatral dominante nos Estados Unidos durante o século XIX. “Daddy” Rice retratava a personagem como boba e estúpida, colaborando também para a sedimentação de diversos estereótipos negativos acerca da comunidade afro-americana. “Jim Crow” tornou-se então um termo pejorativo para afro-americanos, e a adoção deste para denominar o conjunto de leis instauradas no Sul após o período da reconstrução revela como a caricatura construída pela personagem foi usada para validar noções que alegavam a inferioridade dos afro-americanos e, portanto, legitimavam a desigualdade instaurada pela segregação.

afirmar ‘primeiro um homem branco, e só depois um socialista’ (WOODWARD, 1999, p. 22).⁶⁶

Devido ao fracasso em garantir à comunidade negra cidadania plena durante o período da reconstrução, ocorreu a primeira grande migração afro-americana: “algo como 1,5 milhão de afro-americanos migrou para os polos industrializados do Norte em busca de uma vida melhor” (WOODWARD, 1999, p. 22).⁶⁷ Como resultado dessa migração, novos centros afro-americanos se constituíram nas áreas urbanas do Norte, e com estes, uma nova onda de consciência racial foi reavivada. Curiosamente, tanto os políticos adeptos do comunismo quanto do neoliberalismo característico do Partido Democrata e das organizações sindicais, tornaram-se os principais rivais da ideologia nacionalista negra no começo do século 20,⁶⁸ não tanto por sua prévia lealdade ou complacência ao supremacismo branco durante o final do período da Reconstrução, mas, sim, por disputarem o apoio da comunidade negra pertencente à classe trabalhadora realocada no norte – sendo a reversão deste apoio em votos na arena eleitoral, seu principal interesse.

Marcada por essa crescente urbanização e estratificação de classes, a nova fase nacionalista negra urbana, que se iniciou na virada do século 20, influenciou, profundamente, o surgimento da geração de artistas afro-americanos da renomada *Harlem Renaissance* durante os anos 1920. A participação da população negra na “grande guerra”, a Primeira Guerra Mundial, no entanto, foi a principal responsável por iniciar o processo de re-politização da comunidade afro-americana ao colocar os valores ocidentais em cheque; segundo o estudioso Gerald Early (2008, p.9), a entrada dos Estados Unidos na guerra proporcionou aos afro-americanos grandes esperanças pela melhora de sua condição em solo americano, pois a

⁶⁶No original: “often of Negro inferiority, claiming he was ‘first of all a White man, and Only then a Socialist.’”.

⁶⁷No original: “some 1.5 million African Americans migrated to the Northern industrial centers in Search of a better life”.

⁶⁸É necessário elucidar que, durante o século XIX, o partido democrata era controlado por conservadores nos estados sulistas e, portanto, a favor da escravidão e, praticamente, uma organização supremacista branca. Nesse período, o partido republicano foi formado para se opor à continuidade do regime escravocrata, apoiando os direitos civis para os afro-americanos durante e após a Guerra Civil e, assim, naquele momento adquiriu a lealdade dos afro-americanos que tinham acesso ao voto. Como explicitam Ismail K. White e Chryl N. Laird, em seu artigo “Why are Black Democrats?” (2020), a primeira grande migração negra para o norte, no começo século XX, foi um dos fatores responsáveis pela mudança desse cenário político, pois foi a partir da inserção de trabalhadores negros nas indústrias que o partido democrata — que, no Norte, era o partido mais envolvido com a política sindical — passou a, pela primeira vez, ter influência sobre a comunidade afro-americana. Em contrapartida, o partido republicano passou a ser cada vez mais associado ao interesse financeiro durante o período da reconstrução, pois as grandes indústrias do norte haviam se beneficiado muito com a abolição defendida por ele, o que fez com que o partido passasse a ser visto como elitista no começo do século XX. O apoio afro-americano ao partido democrata só se sedimentou, no entanto, nos anos 1960, quando esse apoiou explicitamente o movimento pelos direitos civis.

vitória sobre seus adversários significaria o ganho de maior autoridade para o governo norte-americano, o que poderia levar à concessão de algumas das reivindicações da comunidade negra pelo simples fato de que o governo seria detentor de maior poder judiciário, bem como grande giro econômico e novas oportunidades de geração de renda em consequência das demandas da guerra, o que poderia significar maior poder econômico para afro-americanos. Tais possibilidades, assim como um trágico senso de patriotismo,⁶⁹ levaram à mobilização de um número considerável de homens negros para o serviço militar, o que também passou a ser considerada uma vantagem em prol da obtenção dos direitos civis perante o governo norte-americano. É possível argumentar que, embora essa mobilização não tenha garantido, de fato, direitos aos afro-americanos pelas vias legais, ela foi responsável por internacionalizar e modernizar a comunidade negra americana, garantindo que essa se politizasse, pois, à medida que a comunidade afro-americana foi exposta a novas culturas por meio da guerra, principalmente à inquietação de cunho anti-colonialista presente nas rebeliões em países africanos, foi possível a construção de uma consciência internacionalmente bem informada, esta responsável pela surgência do movimento *New Negro*.

É possível, portanto, afirmar que a participação de afro-americanos na Primeira Guerra Mundial não mudou sua situação nos Estados Unidos, mas o contato com a luta de outros povos oprimidos, em consequência de sua participação na guerra, mudou tudo na forma como essa população passou a se organizar em prol da obtenção de seus direitos civis. Tal contexto sociopolítico possibilitou a ressurgência do sentimento nacionalista negro entre afro-americanos, porém, ao invés de apenas reagir às situações de injustiça como nas convenções, a comunidade negra, agora, buscava formar um senso de identidade mais sofisticado, que ultrapassasse as noções colonialistas cristãs que lhes foram impostas e partisse de seus próprios termos, dando origem então ao movimento *New Negro*. O movimento pode ser considerado uma “nova fase de edificação de instituições e trabalho coletivo na construção de uma identidade (...) uma fase na qual os negros começaram a jogar fora as algemas de (...) um

⁶⁹A lealdade da comunidade afro-americana a uma nação que a excluía passa a ser questionada a partir de sua participação na Primeira Guerra Mundial: “Finalmente, a ironia atingiria a maioria dos negros, homens e mulheres, que a luta para salvar e proteger a democracia no chamado mundo ocidental enquanto eles mesmos estavam sendo sistematicamente e legalmente oprimidos por uma democracia era ou uma tragédia, ou um ato político estúpido, que merecia desprezo.” (Eventually, their only had to strike most Blacks, men and women, that fighting to save and protect democracy in the so-called western world while being systematically and legally oppressed by a democracy was either tragedy or an absolutely fatuous political act worthy of utter contempt) (EARLY, 2008, p.).

senso de virtude superficialmente vitoriano” (EARLY., 2008, p. 14);⁷⁰segundo Early (2008, p. 14), a *Harlem Renaissance* foi apenas o aspecto artístico do movimento *New Negro*, que teve também seu desdobramento de cunho político, exemplificado pelo surgimento do Pan-Africanismo, de Marcus Garvey, bem como das conferências Pan-africanistas de W.E.B Du Bois e, também, pelo socialismo de A. Phillip Randolph, e um aspecto econômico, de demarcado empreendedorismo com o objetivo principal de libertar a população negra economicamente do poder branco, conforme exemplificado pela fundação de ligas de baseball negras e pelos impérios de produtos capilares de Annie Malone e Madame C.J. Walker.

A partir do processo de auto-redefinição cultural da comunidade afro-americana no começo do século XX, torna-se possível a construção de expressões artísticas que representassem a formação dessa nova cultura urbana distinta. O período da *Harlem Renaissance* foi responsável por produzir diversas obras de ficção, bem como dança, artes plásticas e música que narraram a vivência negra norte-americana como nunca antes. Pela primeira vez — e de forma incomparável, até o período do *Black Arts Movement*, nos anos 1960 — as lideranças raciais e elites negras em formação devotavam tempo e energia à atividade artística enquanto instrumento de luta contra o racismo e em prol da obtenção de seus direitos civis, por compreenderem que, a partir dessa, seria possível reconstruir a imagem da comunidade negra, bem como reimaginar seu papel dentro da sociedade norte-americana. É importante denotar, no entanto, que certo grau de ingenuidade impregnava essa ideia, pois a produção cultural harlemita foi — em consequência, também, do período histórico em que foi gerada, durante o modernismo, no qual se desenvolvia um fascínio pela estética “primitivista” — engolida pela máquina da cultura popular, adentrando o *mainstream* norte-americano de forma caricata e despolitizada.

Em parte, essa apropriação da cultura negra pelo *mainstream* ocorreu também porque a *Harlem Renaissance* ainda possuía tendências euro-centradas; no que tange a sua literatura, autores recorriam ao que Jerry Gafio Watts (2001, p. 10) descreveu como “Status de vítima”,⁷¹ uma relação discursiva dialética entre “vítima” e “vitimizador”, no qual a vítima busca o reconhecimento de sua humanidade por meio da validação de sua condição de oprimido pelo seu vitimizador, principalmente através da culpa e do medo. Além de tolher o potencial criativo e profundidade das temáticas abordadas em uma obra, o “Status de Vítima” não

⁷⁰No original: “new phase of institution-building and collective identity-construction work (...) a phase where blacks began to throw off the shackles of (...) a shallow Victorian-oriented sense of virtue”.

⁷¹No original: “Victim Status”

permite que o ciclo de opressão seja quebrado, pois o oprimido vive ainda uma relação de dependência discursiva com o seu opressor. Tal dinâmica exemplifica o conflito tipicamente afro-americano entre o desejo por assimilação às instituições brancas e, conjuntamente, a tendência cultural nacionalista decorrente da não-integração da comunidade negra à sociedade norte-americana branca, conflito esse especialmente presente durante o período do movimento *New Negro*. As elites intelectuais negras em formação nos grandes centros urbanos buscavam, por meio de sua arte, criar simultaneamente uma identidade própria sedimentada nas vivências particulares da população afro-americana e uma forma e tratamento de temáticas que apelassem às sensibilidades de críticos literários brancos. Em relação à produção cultural da Harlem Renaissance, Gerald Early (2008, p. 15) elucida:

Simplemente não bastará medir as atividades dessa era pelas medidas simplistas do que era assimilacionista e do que era nacionalista, do que era resistência e do que buscava a integração e a conformidade. Muito do que pessoas negras faziam nesse período tinha motivações mistas, pretendendo ser assimilacionista e nacionalista, simultaneamente tentando preparar a raça para ser independente e para ser integrada aos brancos.⁷²

É possível argumentar mais amplamente que as raízes da formação de algumas prescrições ideológicas nacionalistas mostram uma relação muito complexa com a noção de assimilação, não podendo ser considerados conceitos diametralmente opostos, já que, por exemplo, a própria noção de se construir instituições próprias é uma consequência da exclusão institucional e legal da comunidade negra em relação ao resto da sociedade americana, ou seja, advém de um desejo negado de assimilação. Komozi Woodward (1999, p. 6) argumenta que o nacionalismo negro é, historicamente, uma ideologia burguesa, já que foi estabelecida no século XX pela elite intelectual negra urbanizada e oprimida pela sociedade branca, e que “o ritmo do desenvolvimento da nacionalidade negra, na realidade, acelerou-se à medida que os afro-americanos foram urbanizados e aculturados.” (WOODWARD, 1999, p. 6),⁷³ ou seja, a propagação de uma identidade nacional negra é proporcional, também, ao contato que a comunidade afro-americana obteve com os valores capitalistas e separatistas norte-americanos, uma espécie de assimilação das ideologias euro-centradas revertidas em prol de sua própria comunidade. Tal compreensão coloca em xeque a relação pretensamente dicotômica entre o assimilacionismo e o nacionalismo separatista, pois deslinda-se o fato de

⁷²No original: “It simply will not do to measure the activities of this era by the simplistic yardstick of what was assimilationist and what was nationalist, what was resistance and what aimed for integration and conformity. Much of what black people were doing at this had mixed motives, intending to be both assimilationist and nationalist, simultaneously trying to prepare the race to be independent and to be integrated with whites”.

⁷³No original: “the pace of black nationality development actually accelerated as African Americans were urbanized and acculturated”

que o separatismo é, essencialmente, uma ideologia que funciona como pilar estrutural da sociedade branca norte-americana.

Embora, hipoteticamente, o ideal social norte-americano seja o denominado “meltingpot” (SAFA, 1968, p. 1), isto é, diversas culturas assimiladas a uma cultura norte-americana em comum, que comporiam o mosaico do “sonho americano” de oportunidades igualitárias, a sociedade norte-americana é historicamente segregada. De raiz escravocrata e, portanto, supremacistas branca e racista, a imposição da segregação racial foi responsável pelos conflitos étnicos entre brancos e negros no período pós-abolição, bem como pela não absorção da população negra à América Branca — mesmo quando essa população migrou para o Norte, região supostamente mais racialmente tolerante. O processo sócio-histórico de segregação racial institucionalizada, tanto no Sul, como no Norte — nesse último através da segregação escolar e imobiliária, com a formação de guetos, como explicita Joe Bubar, em seu artigo “The Jim Crow North” (2020) — foi, também, responsável pela formação de uma cultura afro-americana distintamente particular, conforme já previamente esmiuçado. A formação dessa cultura particularmente afro-americana ocorreu, em igual medida, a partir da assimilação da comunidade negra a alguns dos valores norte-americanos brancos burgueses, adquiridos por meio do acesso à educação formal e à riqueza, poder e privilégio que uma parcela dessa população obteve ao migrar para o Norte urbanizado, como explicita Woodward (1999, p. 6). A complexa relação da comunidade afro-americana com a América branca, relação essa marcada pelo desejo negado de assimilação e, por isso, pela construção de um discurso nacionalista próprio e instituições paralelas, que suprissem esse desejo de assimilação a sociedade branca, demonstra como a mentalidade de cunho separatista é uma característica das relações raciais norte-americanas como um todo, não apenas da comunidade afro-americana, bem como o nacionalismo negro deriva do separatismo imposto pela América branca.

O *Harlem Renaissance*, portanto, pode ser considerado o aspecto artístico de uma era de importante movimentação da comunidade negra em busca da construção de uma identidade distinta, denominada *New Negro*, consequente principalmente do primeiro grande êxodo rural afro-americano e da participação da comunidade negra na Primeira Guerra Mundial. Embora problemática, no que tange à sua relação dúbia com a sociedade branca norte-americana, a renascença negra foi um primeiro passo importante rumo à construção de uma tradição literária afro-americana bem sedimentada, que buscava ecoar as questões caras à

vida urbana negra de seu período. A partir do segundo grande êxodo rural de aproximadamente 4 milhões de negros americanos, entre 1940 e 1970, no entanto, inicia-se uma nova onda de nacionalismo negro em decorrência da crise de desenvolvimento urbano causada pela própria migração em massa; conjuntamente, emerge-se um novo fazer artístico, que bebe da tradição deixada pela *Harlem Renaissance*, mas a radicaliza e populariza; Woodward (1999, p. xii) explicita:

Enquanto a Renascença do Harlem dos anos 1920 estimava os feitos da burguesia negra e aconselhava a moderação racial, o *Black Arts Movement* celebrava a cultura *folk* do *blues* e pregava revolução negra. Em contraste à Renascença do Harlem, o *Black Arts movement* visava a América negra ao invés dos críticos e audiência brancos.⁷⁴

O impacto misto das políticas públicas institucionalizadas pelo *New Deal*, entre 1933 e 1940, foi um importante marco na construção desta nova fase de consciência racial afro-americana: ao mesmo tempo em que famílias negras foram indiretamente beneficiadas pelas leis trabalhistas e políticas de bem-estar social, que visavam reparar a economia norte-americana após a quebra da bolsa em 1929, não foram elaboradas ações que combatessem a vigência da supremacia branca na vida civil, bem como foram avalizadas ações pelo governo federal que agravaram a severidade das leis Jim Crow, responsáveis pelo apartheid norte-americano. Tais ações, combinadas ao grande movimento migratório no pós Segunda Guerra Mundial, foram responsáveis pelo surgimento de “segundos guetos” (WOODWARD, 1999, p. 22),⁷⁵ novos e maiores bairros periféricos negros que foram “o resultado de políticas públicas que sistematicamente visavam a segregação racial.” (WOODWARD, 1999, p. 23).⁷⁶ A rejeição da comunidade afro-americana a esses novos “guetos” propiciou a criação das condições necessárias para um entendimento racial que se espalhasse pelas massas, bem diferente do nacionalismo negro, até então reservado a uma restrita elite negra; à medida que mais afro-americanos saíam em busca de uma vida melhor nos grandes centros urbanos e se deparavam com a realidade de um país sob o regime de apartheid, maior era sua ligação com sua própria comunidade, bem como mais distinta sua consciência racial, o que, por sua vez, gerou o clima político responsável pela construção do nacionalismo negro cultural característico aos anos 1960 e 1970.

⁷⁴No original: “While the Harlem Renaissance was of the 1920s treasured the accomplishments of the black establishment and counseled racial moderation, the Black Arts Movement celebrated the folk culture of blues people and preached black Revolution. In contrast to the Harlem Renaissance, the Black Arts Movement was aimed at black America rather than White critics and audiences.”

⁷⁵No original: “second ghettos”

⁷⁶No original: “the result of systematic public policy aimed at racial segregation.”

A identificação de grupos nacionalistas negros com movimentos marxistas e separatistas ao redor do mundo, que buscavam a autodeterminação de povos oprimidos por regimes coloniais na África, Ásia e América Latina, colaborou, também, para a formação de um nacionalismo cultural negro radicalizado, que se distinguia das proposições elitistas do movimento *New Negro* na medida em que compreendia outras minorias oprimidas “não apenas como aliados, mas como irmãos e irmãs na luta” (WOODWARD, 1999, p. 8).⁷⁷ A estratégia política de nacionalistas negros, nos anos 1960, envolvia, então, a formação de alianças com outros grupos raciais marginalizados, em território americano, com o objetivo final de autonomia regional para essas populações oprimidas nos centros urbanos, tática essa fortemente inspirada pelos movimentos por independência de cunho marxista supracitados; a partir da autonomia criada pela influência da representação política minoritária a nível municipal, nacionalistas negros almejavam acelerar a independência institucional, política, cultural, social e econômica da comunidade afro-americana. Um fator que contribuiu enormemente para o sucesso dessa estratégia foi a falta do oferecimento de serviços básicos nas periferias em consequência da crise urbana gerada pela segunda grande migração negra, o que propiciou o desenvolvimento de instituições nacionalistas negras paralelas que ofereciam os serviços necessário se, conjuntamente, adquiriam apoio popular e poder político local ao oferecer a ideologia nacionalista negra enquanto alternativa viável ao colapsado e negligente *status quo*.

Pode-se considerar que há um “*ethos* negro” (WOODWARD, 1999, p. 6),⁷⁸ isto é, uma soma de fatores culturais gerados a partir da experiência particular de urbanização da comunidade negra, que define e distingue a coletividade afro-americana, constituindo as noções modernas de nacionalidade negra. A partir do século XX, a arte foi a principal ferramenta utilizada por afro-americanos para a solidificação de sua identidade, o que significa que os aspectos culturais associados à vida afro-americana, bem como as produções que as buscavam representar, obtiveram grande destaque no entendimento desse grupo social enquanto comunidade ou nação distinta. A noção de que “pessoas negras possuem uma cultura, estilo de vida, visão de mundo, e valores estéticos distintamente diferentes da América Branca.” (REED, 1988, p. 50)⁷⁹ é definidora do nacionalismo cultural, corrente nacionalista dominante nos anos 1960, adotada pelo movimento *Black Power*, bem como pelo

⁷⁷No original: “not only as allies, but as brothers and sisters in the struggle”

⁷⁸No original: “black ethos”

⁷⁹No original: “black people possess a culture, style of life, worldview, and aesthetic values distinctly different from white Americans.”

partido político dos Panteras Negras e seus líderes. Ainda segundo Reed (1988, p. 51), havia entre 1950 e 1970 dois posicionamentos nacionalistas culturais predominantes: o conservador, que enxergava a comunidade afro-americana e sua cultura como parte do mosaico pluralista da sociedade americana geral, e a militante, que valorizava os produtos culturais nacionalistas da comunidade negra, assertivamente afirmando sua superioridade artística em relação a outras produções norte-americanas; um dos principais argumentos para esse posicionamento é a importância do jazz, expressão musical negra que é amplamente considerada como a principal contribuição norte-americana para a cultura mundial. Através dessa noção de superioridade cultural, o viés militante buscava desafiar e subverter as estruturas canônicas, conforme explicita Larry Neal (1968, p. 29):

O primeiro dever dele [do escritor negro] é o de conversar com as necessidades culturais e espirituais de pessoas negras. Atualmente, esses escritores estão reavaliando a estética ocidental, o papel tradicional do escritor, e a função social da arte. Implícita nessa reavaliação é a necessidade de se desenvolver uma ‘estética negra’.⁸⁰

A busca por uma estética negra pressupõe, segundo Larry Neal (1968, p. 30), a existência de uma base, de uma tradição cultural particularmente afro-americana, porém, busca ultrapassá-la, na medida em que são utilizados elementos de outras culturas oprimidas com o objetivo principal de destruir o conjunto de valores branco-ocidentais que, até então, ainda permeavam obras negras: “A motivação por trás da estética negra é a destruição da coisa branca, a destruição de ideias brancas, e de jeitos brancos de olhar o mundo.” (NEAL, 1968, p. 30).⁸¹ Buscava-se, através da reorientação afrocentrada da tradição artística negra americana, uma revolução cultural que remodelaria a compreensão da comunidade acerca do papel e valor de suas produções artísticas, bem como buscava se comunicar, por meio dessas produções, diretamente com as dores ancestrais e conjunto de tradições particularmente afro-americanos. Para tal, foi necessária a rejeição da chamada “literatura de protesto” — conceito, até então, muito utilizado por artistas negros, principalmente durante a Harlem Renaissance — pois “implícito no conceito de literatura de ‘protesto’, (...) é o apelo à moralidade branca” (NEAL, 1968, p. 30);⁸² ao se apelar à moralidade branca como forma de politizar obras artísticas, implicitamente depreende-se a valorização de suas sensibilidades, isto é, volta-se a

⁸⁰No original: “his [the black writer] primary duty is to speak to the cultural and spiritual needs of black people. Currently, these writers are re-evaluating western aesthetics, the traditional role of the writer, and the social function of art. Implicit in this re-evaluation is the need to develop a “black aesthetic”.

⁸¹No original: “The motive behind the Black aesthetic is the destruction of the White thing, the destruction of White ideas, and White ways of looking at the world.”

⁸²No original: “Implicit in the concept of ‘protest’ literature, as Brother Etheridge Knight has made clear, is an appeal to white morality”

obra para o opressor em tom, conteúdo e forma com o objetivo de conscientizá-lo, pressupondo que a sua conscientização levará a melhorias políticas e sociais concretas.

Pode-se considerar que, diametralmente oposta ao conceito de literatura de protesto, é a proposição ideológico-artística do *Black Arts Movement*: ao compor formas, narrativas, sons e imagens que tivessem por objetivo uma revolução cultural, isto é, uma forma de abandono total da tradição europeia que constituísse, por meio dessas produções culturais e artísticas, um novo sistema de ideias radicalmente racializadas que se comunicassem verdadeiramente com as vivências da massa afro-americana, artistas negros buscavam romper com o “Status de vítima” construído pela literatura da geração artística anterior. Ron Karenga (NEAL, 1968, p. 33) avalia a cultura — aspecto priorizado por estes artistas na construção desta nova literatura negra — enquanto principal elemento na luta por autodeterminação, pois é através do conjunto de valores dado por sua cultura que um grupo social age e produz; e complementa: “sem uma cultura, os negros são apenas um conjunto de reações aos brancos.” (NEAL, 1968, p. 33).⁸³

Ao considerar a cultura enquanto cerne e principal pilar da vida afro-americana, os intelectuais associados ao movimento *Black Arts*, conseqüentemente, acreditavam no papel central das mensagens e pontos de vista associados às produções culturais artísticas enquanto potencialmente propulsores de transformação social, na medida em que seriam capazes de constituir e/ou reconfigurar a mentalidade de um grupo social acerca de si mesmo e de sua história; assim, a interação entre estética e ética foi uma das bases para a construção desse novo olhar artístico politizado, pois “é um profundo senso ético que leva um artista negro a questionar uma sociedade na qual a arte é uma coisa, e as ações de um homem são outras.” (NEAL, 1968, p. 31).⁸⁴ Ao discorrer acerca da separação entre a arte e as ações do artista, Larry Neal se refere à tendência formalista — ocidental, de raízes kantianas e altamente em voga entre os anos 1960 e 1970, no ambiente acadêmico — de separação entre as características literárias e o possível papel político e social das produções textuais, justificada pela alegação de que apenas o desenvolvimento estético de uma obra deveria ser levado em consideração em uma análise literária, já que a característica definidora de um texto literário seria a qualidade do trabalho criativo com a linguagem; Neal (1968, p. 31) sentencia que essa

⁸³No original: “Without a culture, Negroes are only a set of reactions to White people.”

⁸⁴No original: “it is a profound ethical sense that makes a Black Artist question a Society in which art is one thing and the actions of men another.”

contradição, entre fazer artístico e estético e propósito político e socialmente consciente, seria o principal sintoma de uma cultura moribunda.

A partir da discussão proposta até aqui acerca da constituição cultural e identitária afro-americana e sua profunda relação com a formação do cânone artístico negro, é possível afirmar que o *Black Arts movement* lutou pela autodeterminação do povo negro e dos povos oprimidos ao redor do mundo através da ligação ética entre cultura, produções artísticas e movimentação política como nenhum outro movimento ideológico-artístico que o precedeu. Para tal, a proposta central do movimento era, através do enfoque panafricanista e nacionalista negro, “(...) recolocar a arte no centro da atividade revolucionária.” (PARINI, 1993, p. 677). Ao fundar o *Black Arts Repertory Theatre/ School (BART)* em 1965, o autor e militante Amiri Baraka “deu subsídio ao *Black Arts Movement*” (V.R., 2018, p. 32),⁸⁵ tornando-se, assim, uma de suas figuras centrais. Ao escrever *Black Magic* (1969), sua primeira antologia poética de orientação ideológica nacionalista negra, Baraka compensou “pela falta de material racial em seus primeiros trabalhos ao abordar poemas negros e revolucionários” (ANDREWS, 1982, p. 215),⁸⁶ dedicando-se ao “exorcismo dos malignos espíritos brancos que o haviam possuído e continuavam a atormentar seu povo” (ANDREWS, 1982, p. 215),⁸⁷ assim alinhando ideologicamente sua produção ao movimento artístico negro que ajudou a construir.

3.2 Biografia e Bibliografia de Amiri Baraka.

Em entrevista à revista *Publisher's weekly*, o crítico contemporâneo Calvin Reid (2000) elabora acerca dos escritos barakianos: “os escritos de Baraka sempre foram caracterizados pela usual recontagem de sua história de vida — seu desenvolvimento intelectual e emocional; seus conflitos e suas transformações políticas exaltadas e estridentes.”.⁸⁸ Mesmo que ao eventual olhar formalista a exploração da vida pessoal e entendimento político de um autor como forma de melhor compreender seu trabalho literário possa ser considerada uma lógica falaciosa, no caso de Amiri Baraka, um autor que utiliza de suas questões pessoais e entendimento social, político e intelectual de forma indissociável e principal material para a tessitura de sua produção artística; é possível argumentar que tais

⁸⁵No original: “fueled the Black Arts Movement”

⁸⁶No original: “for the lack of racial material in his early work by assigning negritudinous and revolutionary poems”

⁸⁷No original: “exorcism of the evil white spirits that had possessed him and continued to bedevil his people”

⁸⁸No original: “Baraka's writing has always been characterized by the habitual retelling of his life's story — his intellectual and emotional development; his conflicts and his strident, impassioned political transformations.”.

elementos são inseparáveis da compreensão e análise de suas obras. Komozi Woodward (2014, p. 11) defende que uma das mais importantes realizações criativas do autor foi — justamente a partir da utilização de suas questões pessoais em sua arte — a maneira como ele foi capaz de capturar as entrelaçadas questões de cunho político e subjetivo de sua geração, “a busca negra por identidade, propósito e direção.”.⁸⁹ Por isso, para uma melhor compreensão da obra *Black Magic*, considero necessária uma breve exploração da vida e obra do autor que a criou e que ajudou, também, a criar o movimento artístico o qual a obra está inserida.

Amiri Baraka foi um notório e polêmico escritor e ativista norte-americano. É um dos mais influentes escritores negros do século XX, tendo suas poesias, peças, ensaios e obras ficcionais amplamente publicados; Maya Angelou (CHAWKINS, 2014) o citou certa vez como o melhor poeta vivo e Komozi Woodward (2014, p. 11) compara sua importância para a constituição do teatro negro ao legado de Yeats para o teatro irlandês, bem como sua relevância para a poesia norte-americana às contribuições de Goethe para a poesia e filosofia alemãs. Conjuntamente, Baraka colaborou para a construção de uma nova concepção não só da arte, como da consciência negra; em sua vida política, organizou e apoiou importantes movimentos massificados, foi membro importante do Comitê de apoio à libertação africana (Afrikan Liberation Support Committee) e fundador da Assembleia política negra nacional (National Black Political Assembly) e do Congresso do povo africano (Congress of Afrikan People). Ao longo de sua longa carreira, houve proposital e harmoniosa associação entre sua arte e vida política, isso porque, como o próprio poeta coloca durante sua entrevista para a revista *Souls* (2001, p.7): “Eu sou um filho Afro-América, eu não sou um turista (...) Eu nunca tive esse tipo de separação, essa visão do artista como separado de sua comunidade.”.⁹⁰

Originalmente Le Roi Jones, o poeta nasceu no dia 07 de outubro de 1934, durante o período da Depressão, em Newark, Nova Jersey. Criado em uma típica família norte-americana de classe média baixa, filho de um supervisor do serviço postal e de uma assistente social, Jones viveu a maior parte de sua infância e adolescência em bairros negros, ao lado de bairros ítalo-americanos, frequentando escolas predominantemente brancas, nas quais ele “não estava preparado para o racismo” (WATTS, 2001, p.22).⁹¹ Após concluir o colegial com

⁸⁹No original: the black quest for identity, purpose, and direction.”

⁹⁰No original: “I’m a son of Afro-America, I’m not a tourist. (...) I’ve never had that kind of separation, that view of the artist as separated from the community.”

⁹¹No original: “was not prepared for the racism there”

apenas 16 anos, matriculou-se por um ano na universidade Rutgers, também majoritariamente branca, antes de pedir transferência para a universidade Howard.⁹²

Na universidade Howard, Jones entrou em contato com os valores da elite negra norte-americana. Este período é considerado por Jerry Gafio Watts, autor da biografia *Amiri Baraka - The Politics and Art of a Black Intellectual* (2001), como crítico para a delineação de sua identidade étnica marginal e postura combativa. O poeta sentiu profunda aversão pela filosofia educacional da universidade — que era e continua a ser o mais bem financiado centro de educação superior para a população negra norte-americana —, pois a considerava embranquecedora e anti-intelectual: “Porque o reitor queria que estudantes negros cedessem aos brancos uma imagem de si mesmos que seria merecedora da sua aceitação, estudantes negros não eram ensinados a inerentemente se valorizarem.”(WATTS, 2001, p. 23).⁹³ Jones acreditava, também, que a universidade “tinha a missão de treinar pessoas para força de trabalho, não de educá-las”(id. ibid.).⁹⁴Então, abandonou seus estudos em 1954 e se juntou às forças aéreas norte-americanas.

A rejeição do ambiente provido pela universidade Howard levou o poeta a se alistar ao serviço militar. Segundo Watts (2001), “o serviço militar funcionou como um facilitador de marginalidade social para o jovem Baraka”.⁹⁵Isto é, o poeta - liberto da pressão social de adquirir conhecimento como forma de ganho financeiro – podia, então, dedicar-se ao estudo de assuntos pouco práticos, como a poesia e a ficção. O efeito que os anos de militarismo geraram na poética de Baraka foi o do ganho intelectual; o poeta passou a ler compulsivamente com o objetivo de se tornar um intelectual, abandonando a ideia de mobilidade social imposta a ele enquanto jovem negro da classe trabalhadora. Nas forças aéreas, Jones sentia-se livre para explorar sua curiosidade literária e ampliar sua gama de conhecimentos. Após três anos no serviço militar, no entanto, recebeu uma “dispensa desonrosa” por ser erroneamente considerado comunista devido ao conteúdo “subversivo” de

⁹²A universidade Howard é uma HBCU (Historically Black College or University), ou seja, é uma instituição privada de ensino superior cuja principal missão é a educação da população afro-americana. A universidade foi fundada em 1866, logo após o fim da Guerra Civil, em Washington D.C., e é considerada a mais tradicional universidade negra dos Estados Unidos.

⁹³No original: “Because the dean wanted black students to convey to whites as an image of themselves that was deserving of white acceptance, black students were not taught to innately value themselves”

⁹⁴No original: “was in the business of training people for the workforce, as opposed to educating them”

⁹⁵No original: “the military functioned as a social marginality facilitator for young Baraka”.

suas leituras: “Uma vítima tardia das fobias residuais do período McCarthy” (WATTS, 2001, p. 28).⁹⁶

Após sua dispensa, Jones mudou-se para um apartamento simples no famoso bairro boêmio Greenwich Village, que, nos anos 60, já funcionava como refúgio para artistas negros em busca de uma vida menos racializada, dada a identificação de pensadores boêmios brancos com qualquer recorte marginalizado da população norte-americana - tais intelectuais usualmente negavam posturas políticas centristas como forma de negação ao sistema de organização burguês e seus valores, identificando-se com as causas dos marginalizados e posturas políticas extremistas. O círculo de escritores e intelectuais ao qual estava inserido um de seus amigos de infância era fascinante e tentador para Jones, na época um intelectual negro em formação. Sua também rejeição aos valores burgueses sob o qual entrou em contato na universidade Howard o levou a se associar à geração Beat, aliança que foi crucial para sua emergência enquanto escritor norte-americano.

Ainda que quisesse fugir da vida burguesa negra, Jones escolheu como novo lar o maior reduto de filhos renegados da burguesia branca. Rejeitava, portanto, não a vida burguesa em si, mas, sim, esta enquanto objetivo. No Village, vislumbrava uma possibilidade de tolerância racial; escolhe, neste momento, alinhar-se a um ambiente onde há intelectuais que prezam pela integração racial também como forma de rejeição aos ideais burgueses - embora, como nos mostram os escritos de Kerouac (WATTS, 2001, p.35), o racismo estivesse longe de ser inexistente nesta parcela culta e liberal da sociedade branca americana. Casa-se, em 1958, com a judia Hettie Cohen, com quem teve duas filhas e fundou uma pequena revista literária no Village.

Embora não escondesse sua negritude, ao longo de sua participação no movimento *beat*, a lírica de Jones não era conscientemente negra. Em 1961, publica sua primeira coletânea de escritos *Preface to a twenty volume suicide note*, que reunia poemas escritos sob a influência *beat*. Nestes, poetizava em versos livres sobre aspectos culturais norte-americanos caros aos escritores beat. O próprio poeta analisa a coletânea: “o trabalho é uma

⁹⁶No original: “A later-day victim of the residual phobias of the McCarthy period, Jones was thrilled to leave the ‘error farce’”

nuvem de abstração e fragmentação que era só branquitude. Influência europeia, etc...” (BARAKA, 1969, p.1).⁹⁷

Jones foi grandemente afetado pelos acontecimentos históricos do começo dos anos 1960. Eventos que culminaram no começo do movimento dos direitos civis norte-americanos, bem como a revolução cubana, e tiveram grande influência sobre o autor, que, após sua viagem a Cuba, em 1960, começa seu processo de desassociação do movimento beat. Indicado por Langston Hughes para ocupar seu lugar, Jones fez parte da delegação de autores afro-americanos convidados a celebrar e escrever sobre o aniversário de um ano da revolução cubana. Em entrevista à revista *Souls* (2001, p. 4), o poeta afirmou que essa viagem mudou o curso de sua vida e arte, pois foi nela que ele passou a se questionar acerca do papel político de sua arte, principalmente, a partir do contato que obteve com artistas afro-cubanos e comunistas lá presentes, com os líderes do alto-escalão da revolução cubana, bem como com o clima político revolucionário de Cuba no começo dos anos 1960.

O poeta entra, então, em um impasse ideológico e artístico em relação à sua participação na comunidade boêmia; percebe, a partir de seu contato com a realidade cubana, que, ao mesmo tempo em que a boêmia beat havia lhe proporcionado espaço para produzir artisticamente, havia também separado-o de questões políticas, especialmente as que se referiam à comunidade negra. Foi com a escrita do livro *Blues People* e sua publicação em 1963 que o poeta começa a encontrar sua voz distinta na prosa inspirada pelo “*insight* poético, ironia e patético do *blues*” (WOODWARD, 2014, p. 7),⁹⁸ voltando-se novamente para as questões de sua comunidade. Por *Blues People* (1963) ser o primeiro livro escrito por uma pessoa negra sobre a história do Blues, e em decorrência da sua publicação em um período histórico repleto de confrontos violentos em prol dos direitos civis, a obra possui muita significância histórica, influenciando e refletindo o pensamento de uma geração sobre a cultura afro-americana e do significado da igualdade racial. Segundo Woodward (2014, p. 7), Baraka ressaltou ao longo de suas elaborações de cunho histográfico acerca do blues que a “igualdade não necessariamente significa uniformidade, assimilação, e conformidades, mas, preferivelmente, criatividade, distinção e autorrealização.”;⁹⁹ tal reflexão pode ser considerada base para o novo entendimento cultural da ideologia nacionalista negra que se espalharia no

⁹⁷No original: “the work is a cloud of abstraction, and disjointness that was just whiteness. European Influence, etc...”

⁹⁸No original: “poetic insight, irony, and pathos of the blues”

⁹⁹No original: “equality did not necessarily mean sameness, assimilation, and Anglo-conformity, but rather creativity, distinctiveness, and self-realization.”

final da década de 1960. Ao entrevistar líderes do movimento Black Power, Woodward (2014, p. 7) aponta ainda que o livro foi citado por Bobby Seal e como formativo em sua concepção de cultura negra, bem como propiciou o encontro entre o jovem Amiri Baraka e o poeta Larry Neal — com quem, alguns anos depois, fundaria o BART — e o líder político Malcom X.

Pioneiro na constituição da área de Estudos de Africanidades, *Blues People* (1963) marcou uma geração de pensadores e líderes políticos afro-americanos ao contar a história do Blues a partir de um ponto vista que buscava a valorização cultural negra, podendo, também, ser apontado na bibliografia de Amiri Baraka como o primeiro material que demarca sua tendência ao nacionalismo negro cultural. Um ano após sua publicação, em 1964, Baraka estréia sua primeira peça teatral, *Dutchmann*, pela qual recebeu o OBI award; de demarcado teor racial, a obra se inicia com a personagem Clay, um jovem negro de classe média no metrô, a caminho de uma festa, e Lula, uma jovem branca, vestida no estilo “mod”, típico da juventude liberal da época, que come uma maçã — evocando, possivelmente, a imagem da tentação de Adão e Eva ao espectador. Clay se sente atraído por Lula, que se senta ao seu lado, apesar do metrô estar vazio. A partir deste momento, a personagem passa a provocar Clay sexualmente e racialmente; conforme Jiton Sharmayne Davidson (2003, p. 402):

Lula chama Clay de “um homem branco beijudo” e “um branco sacana”. Ela fala dele para ele mesmo como se ele fosse um estudo de caso, como o Bigger Thomas de Richard Wright, e ela está certa. (...) Quando ela o acusa de “ler poesia chinesa enquanto bebe chá morno sem açúcar” ou de ser como um daqueles poetas judeus em Yonkers, e descreve seu amigo Warren como um “menino negro alto e magro com um sotaque britânico falso”, Lula está mostrando a absurdidade do boêmio negro.¹⁰⁰

Baraka, em 1964, ainda LeRoi Jones, utiliza, portanto, a figura da mulher branca para satirizar o homem negro que almeja ser branco ao assumir os valores culturais da América branca, de forma caricata, ressaltando os traços comportamentais — isto é, neste caso, sua atração sexual por uma mulher branca —, que o levam a sua eventual morte na peça. A produção artística desse período de transição entre o movimento beat e o nacionalismo negro cultural, ou seja, entre 1960 e 1965, ilustra, ainda segundo Davidson (2003, p. 401), o crescente conflito interno do autor conforme este tenta se desligar dos valores e fazer artístico embranquecidos

¹⁰⁰No original: “Lula calls Clay a “liver-lipped white man” and a “dirty white man”. She tells him about himself as if he were a case-study, like Richard Wright’s Bigger Thomas, and she is right. (...) When she accuses him of “reading Chinese poet-ry and drinking lukewarm sugarless tea” or being like those Jewish poets in Yonkers, and when she describes his friend Warren as a “tall skinny black boy with a phony English accent,” Lula is signifying on the absurdity of the black Bohemian.”

da boêmia beat, frequentemente utilizando de tom satírico como artifício para (auto) crítica. Por isso, é possível argumentar que, de certa forma, Clay “é Baraka em meados de 1964” (DAVIDSON, 2003, p. 402);¹⁰¹ através da personagem e de sua morte pelas mãos de Lula, o autor critica o negro integracionista de classe média e “começa a desenterrar seu militante interno, mesmo que isso signifique desistir de toda sua vida.” (DAVIDSON, 2003, p. 402),¹⁰² metaforicamente matando a si mesmo, aquela parte de si com a qual ele não conseguia mais conviver.

Escrita apenas quatro anos depois de sua viagem para Cuba e um ano antes de deixar sua esposa branca, Hettie Cohen, e mudar-se para o Harlem, é possível observar, na peça, *Dutchmann* que o autor está à beira de sua transformação intelectual, artística e pessoal para o nacionalismo negro cultural. Em janeiro de 1965, o autor se reuniu pela primeira e última vez com Malcom X, e o assassinato do líder político apenas um mês depois, em 21 de fevereiro, foi o estopim para que LeRoi Jones se torne, enfim, Amiri Baraka; “Ele deixou sua vida no Greenwich Village e se jogou na “coisa nova”, o *Black Arts Movement*.” (WOODWARD, 2014, p.8).¹⁰³ Baraka, então, adquiriu um pequeno prédio no Harlem e o transformou na *Black Arts Repertory Theatre-School* (BARTS). Junto à lenda do jazz, Sun Ra, ao poeta Larry Neal, ao ator Lou Gossett, à poeta Sonia Sanchez e à coreógrafa, dançarina, atriz, poeta e futura esposa, Amina Baraka, o autor constituiu o novo movimento artístico que prometia levar a cultura afro-americana através do teatro para as ruas, e, por meio do espaço escolar, iniciou um programa de artes e estudos de Africanidades para adolescentes no verão de 1965: “O programa de estudos sugere que a renascença promovida pela abordagem do *Black Arts* aos Estudos de Africanidades visava uma educação pela libertação, combinando as humanidades, as artes e as ciências sociais.” (WOODWARD, 2014, p.8).¹⁰⁴

Ao presenciar com sua visita a São Francisco, em 1967, a renascença proporcionada pelo movimento *Black Arts* se espalhar de costa a costa pelos Estados Unidos, bem como o sucesso inicial do movimento *Black Power* na costa oeste norte-americana, como o

¹⁰¹No original: “is Baraka around 1964”.

¹⁰²No original: “begins to dig for the militant within, even if it means giving up on his own life.”.

¹⁰³No original: “He left his life in Greenwich Village and threw himself into “the new thing,” the Black Arts Movement.”

¹⁰⁴No original: “The curriculum suggests that the Black Arts Renaissance’s approach to Africana studies was aimed at education for liberation, combining the humanities, the arts, and the social sciences.”.

nascimento da organização Us,¹⁰⁵ sediada em Los Angeles, Baraka passou a confiantemente considerar a associação do *Black Arts movement* à política feita pelo movimento *Black Power* quando retornasse a Newark. Segundo Komozi Woodward (2014, p. 10), a violência policial que Baraka sofreu pouco tempo depois de seu retorno a sua cidade natal, em julho de 1967, durante a rebelião de Newark, foi o evento que realmente o solidificou como o “Malcolm X da literatura”¹⁰⁶ e que, também, foi responsável por torná-lo “o líder de uma série de organizações ligadas ao *Black Power*, que mudaram a face da política afro-americana nacional por quase uma década.”¹⁰⁷ Espancado por um grupo de policiais brancos, o autor foi preso e acorrentado a uma cadeira de rodas, mas declarado como perdido do sistema prisional pelos oficiais que o violentaram; Amina, sua esposa, temendo por sua integridade física, telefonou então para Allen Ginsberg, que entrou em contato com Jean-Paul Sartre, o qual Baraka havia conhecido durante sua viagem a Cuba em 1960. A pressão internacional para prestação de contas feita por Sartre sobre o governador de Nova Jersey foi, provavelmente, o que salvou a vida do poeta, que se reergueu “das cinzas da rebelião de Newark como a Fênix” (WOODWARD, 2014, p. 10)¹⁰⁸ ao lançar, localmente, o *Congress of African people* e, internacionalmente, organizar o *African Liberation Committee* pela independência das colônias portuguesas em África e pelo fim do apartheid na África do Sul — campanhas essas amplamente responsáveis por transformar o senso comum acerca do fazer político negro.

O processo de transição dos enfoques temático, estético e político do movimento beat para o nacionalismo negro nos escritos barakianos são perceptíveis, conforme já discutido, em toda sua produção intelectual, deste período transicional, especialmente, na poética da coletânea *Black Magic* (1969), sendo essa obra que marca a completude de sua transição para o nacionalismo negro cultural. Na introdução “Na explanation of my work”, o autor elucida, por meio de um breve panorama autobiográfico, a divisão da obra-compilação em três livros: *Sabotage*, *Target Study* e *Black Art*. *Sabotage* (1961-1963) começou a ser escrito logo após a publicação de sua viagem a Cuba e de seu primeiro livro de poemas publicado,

¹⁰⁵A organização Us é um grupo nacionalista negro, fundado por Maulana Karenga e alguns outros militantes em 1965, logo após a morte de Malcolm X. Segundo Scot Brown (2003, p. 4), a organização era local e pequena, porém, devido ao momento histórico altamente receptivo ao discurso nacionalista negro, bem como a atenção midiática que grupos radicais estavam recebendo, nos anos 1960, foi capaz de estabelecer alianças com ativistas em todas as regiões dos Estados Unidos, tornando-se uma das principais propulsoras por trás da expansão da ideologia nacionalista negra.

¹⁰⁶No original: “Malcolm X of literature”.

¹⁰⁷No original: “the leader of a series of Black Power organizations that changed the complexion of national African American politics for nearly a decade.”

¹⁰⁸No original: “from the ashes of the Newark Rebellion like the Phoenix”.

Prefaceto a twenty volume suicide note (1961), e representa, justamente, este primeiro momento de ruptura com as tendências estéticas e ideológicas anteriores. Jones passa a enxergar “a superestrutura de sujeira que os americanos chamam de estilo de vida, e quer vê-la ruir”¹⁰⁹(BARAKA, p.1, 1969), e, como explica em sua introdução, utiliza de linguagem impactante e agressiva, de modo a expressar a revolta gerada por esse primeiro entendimento mais racializado da realidade norte-americana e do fazer literário, porém, mantém, ainda, algumas características “inutilmente” (BARAKA, 1969, p.1) literárias do movimento beat. Já o livro “Target Study” é posto enquanto o livro da experimentação formal - o autor busca, neste segundo livro, encontrar uma forma apropriada para seus intuits revolucionários, buscando “estudar” formas para a destruição, tanto de seu antigo fazer poético eurocentrado, quanto das próprias estruturas de poder brancas norte-americanas.

Black Art (1965-1967), último livro da antologia *Black Magic* (1969), é escrito no momento crucial de ruptura definitiva com o movimento poético Beat após o assassinato de Malcolm X, em fevereiro de 1965. Na introdução da coletânea, Amiri Baraka define o terceiro livro como “(...) um começo, recomeço, um entrar em contato com a parte mais bela de mim mesmo, de nós mesmos. Toda a raça reconectada em sua negrura, em sua doçura.”¹¹⁰No derradeiro livro da antologia, é perceptível a mudança de eixo temático e de escolhas linguísticas: com sua identidade nacionalista negra sedimentada, Baraka clama por ação revolucionária através de sua poética e, por meio de um entendimento mais profundo e sensível da valorização da estética negra, produz uma poética que busca a verdadeira afrocentricidade. Direcionando seu foco poético a diversas questões caras à comunidade preta, como a valorização da ancestralidade, do conhecimento, das experiências e da beleza afrodiáspóricas, almeja construir uma conexão entre pessoas negras através de seus escritos.

3.3 Aproximações possíveis ao cenário literário negro brasileiro: a recepção em solo brasileiro e o público leitor.

Considero que a discussão acerca da vida, posicionamento político e produção artística de Amiri Baraka conforme aqui proposta, isto é, partindo do ponto de vista que estes três aspectos estão intrínseca e dinamicamente entrelaçados, é fundamental para uma mais completa compreensão do principal objeto de estudo dessa dissertação: o livro *Black Magic*

¹⁰⁹No original: “the superstructure of filth Americans call their way of life, and wanted to see it fall”

¹¹⁰No original: “a beginning, rebeginning, a coming in contact with the most beautiful part of myself, with our selves. The whole race reconnected in its darkness, in its sweetness.”

(1969). Também instrumental é uma contextualização de cunho social, conforme já previamente elaborada, para que se possa fundamentar historiograficamente uma base para o surgimento da veia militante e combativa tão predominante nas manifestações artístico-políticas afro-americanas, entre os anos 1960 e 1970 como um todo, e, principalmente, na antologia a ser trabalhada. A partir da encruzilhada desses saberes teóricos, históricos, sociais, biográficos, políticos e literários que circundam a obra que é possível refletir acerca de estratégias para trazê-la ao público brasileiro pelas vias de uma tradução matrigestora, consciente de seus propósitos ativistas. Igualmente relevante para a constituição de um ponto de vista que permita a construção de estratégias ativistas no processo tradutório é a investigação das particularidades do contexto de recepção brasileiro, pois, a partir da comparação entre os distintos contextos histórico-sociais, isto é, das diferentes noções acerca da negritude e das tradições literárias negras geridas nesses contextos, é que se pode, em decorrência das substanciais diferenças históricas e culturais inscritas nos dois contextos, criar hipóteses do porquê a obra barakiana foi praticamente ignorada pelo mercado editorial e pela mídia e academia brasileiros, bem como refletir acerca de um público alvo em potencial para sua tradução em solo brasileiro.

Segundo Marcela Iochem (2011, p. 2), “Ao falarmos da tradução de obras literárias produzidas por escritores afrodescendentes, a primeira questão a ser considerada é o conceito de negritude nas culturas de origem e de chegada.”; embora Estados Unidos e Brasil tenham algumas similaridades históricas decorrentes do processo de escravização africana que ocorreu em ambos os países, a negritude enquanto conceito formulado a partir da cultura africana em relação à experiência vivida de opressão racial no ocidente difere-se amplamente de um contexto para o outro. Conforme já previamente explorado, o regime racial norte-americano é dicotômico, ou seja, a vivência e, conseqüentemente, a identidade afro-americanas tomam forma a partir da segregação racial institucionalizada que, em si, constitui-se como um dos pilares da cultura norte-americana. De forma praticamente oposta, no Brasil, a conceptualização de “raça” é desdobrada devido a nossa cultura de miscigenação branqueadora, havendo uma “escala cromática de valores” (IOCHEM, 2011, p.2 apud. NEIVA, 1997, p.533) que é levada em consideração na leitura racial de indivíduos afro-brasileiros. Ou seja, de forma muito complexa e altamente eficiente na descentralização de uma identidade negra, o racismo brasileiro demarca as nuances entre tons de pele em indivíduos afro-brasileiros de forma não dicotômica, fazendo assim com que indivíduos negros de tonalidade mais clara sejam vistos como não pertencentes à negritude, e,

consequentemente, mais socialmente aceitos, apesar de também passarem por situações de racismo relacionadas aos traços físicos que demarcam sua ascendência africana.

O desdobramento ideológico da cultura de miscigenação branqueadora brasileira, que possui relação intrínseca a essa tendência de classificação racial gradiente, é o mito da democracia racial. Primeiramente, é preciso elucidar que considero que, no Brasil, há uma cultura de miscigenação branqueadora a partir das considerações historiográficas e teóricas feitas por Kabengele Munanga em *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil* (2020); ao revisitar a história do pensamento brasileiro, após o século XIX, acerca da mestiçagem, Munanga (2020) desvela o uso da mestiçagem, no Brasil, enquanto ferramenta de embranquecimento populacional e controle racial:

A elite “pensante” do País tinha clara consciência de que o processo de miscigenação, ao anular a superioridade numérica do negro e ao alienar seus descendentes mestiços graças à ideologia de branqueamento, ia evitar os prováveis conflitos raciais conhecidos em outros países, de um lado, e por outro, garantir o comando do País ao segmento branco, evitando sua “haitinização” (MUNANGA, 2020, p. 82).

É possível perceber, portanto, como os mecanismos simbólicos específicos que fazem girar as engrenagens da discriminação racial brasileira são responsáveis por dar à miscigenação o peso social que ela adquiriu, no Brasil: em total oposição a *One-drop rule* — isto é, a única gota de sangue negro capaz de incluir um indivíduo fenotipicamente branco à comunidade afro-americana —, que gere as relações raciais dicotômicas norte-americanas, a miscigenação é vista como agente branqueador em solo brasileiro, tendo, portanto, a dupla função de branquear de forma fenotípica e, principalmente, identitária a população e conter a revolta racial no Brasil através da esperança de que esse branqueamento poderia significar uma vida melhor para as próximas gerações de famílias negras.

Historicamente, a mestiçagem adquiriu essa significação de branqueamento, no Brasil, a partir da necessidade política dos intelectuais brasileiros, do final do século XIX, de formular uma identidade nacional própria, após a Proclamação da República. Após 1888, tanto a diversidade racial consequente do colonialismo português quanto a inserção dos negros na sociedade como cidadãos foram vistas como obstáculos na construção de uma identidade étnica e nacional unificada, e, por isso, “a raça se tornou o eixo do grande debate nacional que se travava a partir do século XIX e que repercutiu até meados do século XX” (MUNANGA, 2020, p. 54). Os maiores intelectuais brasileiros desse período estavam preocupados com a definição do brasileiro enquanto povo, ou seja, “na formulação de uma

teoria do tipo étnico brasileiro” (MUNANGA, 2020, p. 55), bem como, salvo poucas exceções, foram influenciados pelo determinismo biológico, acreditando, assim, na inferioridade das raças não-brancas. Para Silvio Romero (apud. MUNANGA, 2020, p. 55), por exemplo, a mestiçagem seria uma potente ferramenta de assimilação e aculturação, pois ele acreditava que, eventualmente, a raça branca predominaria na constituição do povo brasileiro, por ser a raça dominante tanto numericamente quanto moralmente; tais especulações científicas e biologizantes eram comuns ao pensamento brasileiro da época, como também o fez Francisco Viana, ao comparar as relações raciais brasileiras às norte-americanas:

Não há perigo de que o problema negro venha a surgir no Brasil. Antes que pudesse surgir seria logo resolvido pelo amor. A miscigenação roubou o elemento negro de sua importância numérica, diluindo-o na população branca. Aqui o mulato, a começar da segunda geração, quer ser branco, e o homem branco (com rara exceção) acolhe-o, estima-o, e aceita-o no seu meio. Como nos asseguram os etnólogos, e como pode ser confirmado à primeira vista, a mistura de raças é facilitada pela prevalência do “elemento superior”. Por isso mesmo, mais cedo ou mais tarde, ela vai eliminar a raça negra daqui (VIANA apud. SKIDMORE, p. 90 apud. MUNANGA, 2020, p. 81).

Na década de 1930, no entanto, as teorias raciais que se voltavam, demasiadamente, para os aspectos biológicos do cruzamento entre as raças tornaram-se inadequadas devido às mudanças de ordem política pelas quais passava o país na Era Vargas. Gilberto Freyre, então, retoma a discussão, porém, sob um viés de cunho cultural, permitindo, assim, um maior distanciamento entre as noções biologizantes de raça e os aspectos culturais da influência africana no Brasil. Em *Casa grande & Senzala* (1933), o sociólogo explica a origem histórica da miscigenação, no Brasil, através da descrição do contexto histórico-social agrário, sob o regime da escravidão, entre os séculos XVI e XVII, no nordeste. Nessa conjuntura latifundiária, havia um desequilíbrio entre homens e mulheres brancas, que haveria propiciado, pela necessidade, a proximidade sexual entre escravas negras e indígenas e os senhores brancos. Segundo Freyre, a óbvia assimetria de poder entre senhores e escravas não impediu que houvesse “zonas de confraternização entre ambos” (MUNANGA, 2020, p. 82), sendo possível essa aproximação pacífica graças à natureza supostamente flexível do povo português. Pela perspectiva do sociólogo, a formação da família patriarcal nordestina constituía o maior princípio de autoridade brasileiro, e é através da família que a sociedade brasileira se integraria em uma democracia racial, que colocaria fim à angústia gerada pela diversidade étnica.

Apesar do fato de que foi a partir dos escritos de *Casa Grande & Senzala* (1933) que as contribuições negras e indígenas passaram a ser legitimadas como uma grande vantagem da cultura brasileira, sendo assim o pensamento freyriano responsável por sedimentar uma identidade cultural brasileira própria que já vinha sendo delineada desde o final do século XIX, essa romantização das relações raciais gerou o mito originário da população brasileira, que foi profundamente pernicioso para a construção de uma identidade afro-brasileira, no século XX. De acordo com Freyre, a origem da sociedade brasileira se configurava em um triângulo, cujas pontas são a raça branca, a raça negra e raça indígena. Cada raça, além de seu material genético, trouxe contribuições advindas de suas heranças culturais, o que tornou a mestiçagem brasileira tão genética quanto cultural. Foi, a partir desse conceito de dupla miscigenação, isto é, genética e cultural, que nasceu o mito da democracia racial.

Através do mito da democracia racial, que supõe a convivência harmoniosa entre as raças como uma realidade concreta no Brasil e a miscigenação como sua principal causa, foi possível às elites acobertar as desigualdades ao impedir que a comunidade negra obtivesse consciência das injustiças acometidas sobre ela, truncando, assim, a mobilização pela luta de seus direitos ao negar-lhe a construção de uma identidade própria. Em outras palavras, ao dissimularem-se os conflitos raciais sob a perspectiva da democracia racial, o povo negro foi afastado da compreensão de suas características étnico-culturais particulares, bem como das opressões particulares aplicadas sobre eles. Assim, homogeneizou-se o povo brasileiro sob a falsa suposição de que o racismo seria uma tendência social exclusiva a países sob regime de *apartheid*, como os Estados Unidos ou a África do sul; conseqüentemente, sob essa perspectiva, o atraso social do negro no Brasil se devia à escravidão e à responsabilidade de cada indivíduo negro, e não ao racismo, já que este não existiria.

Em síntese, Freyre romantiza o processo de mestiçagem brasileiro, atribuindo a esse às

condições de confraternização e de mobilidade social peculiares ao Brasil: a miscigenação, a dispersão da herança, a fácil e freqüente mudança de profissão e de residência, o fácil e freqüente acesso a cargos e a elevadas posições políticas e sociais de mestiços e de filhos naturais, o cristianismo lírico à portuguesa, a tolerância moral, a hospitalidade a estrangeiros, a intercomunicação entre as diferentes zonas do país (FREYRE, 2003, p. 117).

Ao valorizar a anulação das diferenças, sob a perspectiva de que o contato com o negro e com o indígena com a elite branca haveria fornecido preciosos traços culturais, bem como acabado com a desigualdade racial no Brasil, Freyre reforçou a ideologia do branqueamento, mesmo sem jamais mencioná-la explicitamente, como o fez Viana, e até,

frequentemente, opor-se a ela por considerar a apropriação cultural dos costumes africanos e indígenas como a mais positiva contribuição da cultura brasileira ao mundo, já que sinalizaria um contexto sociocultural livre do preconceito racial. Os escritos de Freyre influenciaram profundamente a forma como a discussão racial foi tratada no Brasil do século XX, sendo parte do conjunto de fatores sócio-históricos que dificultaram uma mobilização massiva em prol da construção de uma identidade negra. Pode-se, portanto, considerar que a negritude brasileira moderna se moldou também a partir das noções ideológicas falaciosas propulsionadas pelo mito da democracia racial, o que significa que o negro brasileiro foi, de certa forma, roubado pelas elites do direito discursivo de construir sua própria versão de si mesmo no período pós-escravatura.

É possível afirmar, portanto, que, por meio da manipulação imbuída na defesa da miscigenação brasileira enquanto instrumento de tolerância racial, os afro-brasileiros foram impedidos de compreender os sutis mecanismos discriminatórios de exclusão social sob o qual foram historicamente submetidos e, simultaneamente, foram discursivamente levados a buscar o embranquecimento enquanto meta tanto genética quanto ideológica. É por isso que, nas palavras de Preto Zezé, presidente nacional da Central Única das Favelas (Cufa), “O racismo brasileiro é o mais eficiente do mundo” (Redação Isto é, 2021), pois, através do mito da democracia racial, conseguiu-se dissimular o racismo ao ponto de este ser considerado inexistente, impedindo, assim, que a comunidade negra se mobilizasse em torno de uma identidade própria, o que, consequentemente, conteve a revolta racial no país. O conhecimento dessa tradição histórica do pensamento brasileiro acerca das questões raciais oferece uma base para a compreensão do porquê, no meio acadêmico brasileiro, o que se pode considerar enquanto literatura negra ou afrodiaspórica, bem como suas características específicas, ainda possibilita intensos debates, diferentemente das discussões organizadas acerca da tradição literária afro-americana.

No livro *Negritude e Literatura na América Latina* (1987), Zilá Bernd utiliza das teorizações do antropólogo Levi Strauss para sustentar seu argumento de que a literatura negra, de modo geral, deve ser classificada, exclusivamente, a partir de elementos textuais - um eu-lírico que “quer-se negro”, no contexto de uma obra de temática negra - e que levar em consideração a cor da pele do autor seria “inoperante por não haver nenhuma relação entre o fato de se pertencer a uma determinada etnia e a estruturação da sensibilidade” (BERND, 1987, p. 16,). Na visão que busco construir aqui, o fato de que há acadêmicos(as) brasileiros(as) que negam, como o fez Bernd, o destaque da autoria para a constituição de

textos negros ao discorrer sobre uma literatura que busca justamente expressar e poetizar acerca dessa experiência, demonstra a sofisticada tendência de homogeneização cultural do racismo brasileiro, que busca o apagamento da figura do negro, sua dissociação de sua própria herança cultural.

Eduardo de Assis Duarte (2009), ao discorrer sobre a existência de elementos fundamentais para a classificação de uma literatura enquanto negra, considera a autoria enquanto “discursividade, e a cor da pele ganhará importância enquanto tradução textual de uma história coletiva ou individual” (DUARTE, 2009, p. 83). Duarte (2009) também prioriza as questões de cunho textual em sua conceituação da literatura brasileira, mas combate a ideia de que exista uma “literatura negra de autoria branca”, alertando para “(...) o risco da redução da literatura afro-brasileira ao negrismo.” (DUARTE, 2009, p. 81). No estudo de literatura comparada desenvolvido por Sueli Meira Liebig, *Dossiê Black e Branco: literatura, racismo e opressão nos Estados Unidos e no Brasil* (2003), a autora explicita porque chegou à conclusão de que “a literatura negra indubitavelmente tem cor” (LIEBIG, 2003, p. 21), por meio de um trecho do prefácio de Paulo Colina para a coletânea *O negro escrito* (1987), de Oswaldo de Camargo:

Macambira, personagem de *O Rei Negro*, de Coelho Neto, me angustiou. Soou falso. Suas atitudes me contrariaram. Não era aquele o negro que eu conhecia. (...) Quem era Coelho Neto? Procurei fotografia. Comprovada a minha suspeita. Nada a ver com a minha etnia - a mesma dos meus personagens- e fiquei imaginando como um negro escreveria aquele romance. Pois a voz de Coelho Neto não era a minha voz.

O trecho acima ilustra por que considerar literatura de temática negra e autoria branca representativa da experiência da comunidade afro-brasileira — e, portanto, classificá-la enquanto literatura negra — pode ser um desserviço.

O que busco argumentar é que o fato de autores brancos não vivenciarem as mesmas opressões sociais pode sim tolher sua sensibilidade em relação ao tema e, portanto, também aumenta o risco da produção de uma literatura que apenas se utiliza da temática negra em um processo de apropriação de sua cultura, história, dores e experiências, falhando em apontar “o etnocentrismo que os exclui [a comunidade negra] do mundo das letras e da própria civilização” (DUARTE, 2009, p. 89) — a este conjunto de aspectos problemáticos em um texto literário que trata de temáticas negras, se dá o nome de literatura negrista. Há, no Brasil,

uma vasta produção de textos negristas, que exaltam a cultura negra a partir do ponto de vista colonial, — ou seja, que, a partir de uma estética canônica e europeia, fetichizam indivíduos negros e utilizam da presença do negro enquanto suporte para teses sobre a fundação da identidade nacional— de tal forma que é possível até argumentar que a objetificação do negro em texto está enredada de forma fundamental à tradição literária brasileira canônica.

A figura do negro sempre esteve presente na literatura brasileira de forma inferiorizada, sexualizada e, principalmente, associada à condição escrava, como nos poemas de escárnio Gregório de Matos, no século XVII, que colocavam negros e mulatos como a razão da degradação urbana brasileira nas idealizações do romantismo do século XIX, responsáveis pela construção de estereótipos como o “*escravo nobre*” (FILHO, 2004, p. 162), sendo essa “nobreza” claramente associados ao branqueamento do negro e/ou a aceitação da submissão, e nas teses sociais construídas no realismo, que sexualizaram de forma animalésca a mulher negra, como a Rita Baiana, de *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. A partir da influência dos escritos freyrianos, no entanto, autores do modernismo brasileiro buscaram revisar poeticamente a narrativa da formação étnica e identitária nacional, incluindo os elementos negros e indígenas, de forma a valorizar suas contribuições à cultura brasileira; porém, os autores desse período, por não possuírem um sério compromisso político-ideológico com a luta negra, não se propuseram a romper com as narrativas hegemônicas que desconsideravam a subjetividade negra. Isto é, não buscaram centralizar a experiência vivida do negro através de seu fazer literário, como o fazem autores negros da literatura negra. Pelo contrário, a literatura feita nesse período buscava a valorização negra partindo do viés da democracia racial, portanto, apenas apropriava-se de diversos elementos culturais negros como forma de experimentação estética na linguagem e na temática, elitizando-os e embranquecendo, levando, assim, “a representações secundárias e folclóricas.” (GOMES, 2009, p. 85) do negro na literatura.

Por isso, a identificação de um ponto de vista nitidamente negro, ou seja, da construção de um eu-lírico ou narrador que adote uma perspectiva de mundo que represente as experiências da comunidade afro-brasileira, pode ser considerada a questão mais unânime entre os diferentes estudiosos da literatura negra brasileira ao caracterizar um texto enquanto parte dessa literatura. Em consequência da ampla utilização de elementos culturais negros sob o viés colonizado na tradição literária brasileira, é fundamental, portanto, que, para que uma obra seja considerada negra, no Brasil, ela se assuma enquanto tal, possibilitando a criação de

um discurso próprio, em um processo de transgressão da lógica decorrente do mito da democracia racial.

O texto negro transgride, principalmente, por meio de suas escolhas linguísticas, pois são estas as ferramentas utilizadas na construção de seu discurso específico, além de ser por meio delas que o autor pode contrariar as expectativas estabelecidas pela norma culta ou pela tradição literária hegemônica, como bem o fizeram Carolina Maria de Jesus, em *O quarto de despejo* (1960), Conceição Evaristo, em *Ponciá Vivência* (2003), entre tantos outros(as) autores(as) afro-brasileiros(as). Considerando-se a literatura enquanto “antes de tudo, linguagem, construção discursiva marcada pela finalidade estética” (DUARTE, 2009, p. 85), é possível compreender o papel das escolhas semânticas, vocabulares e rítmicas para a constituição do texto negro enquanto obra de arte política. Essas qualidades presentes em textos diaspóricos são essenciais para a formação de seu cânone particular.

Foi, principalmente, por meio do trabalho com a linguagem enquanto demarcador da diferença cultural e resistência perante opressões sociais que se construiu um fazer artístico próprio, distinto do *mainstream*, também em solo afro-americano. Antologias e textos críticos produzidos por intelectuais negros, no final dos anos 1960, buscavam reivindicar a Harlem Renaissance enquanto movimento literário legítimo e distinto do modernismo norte-americano, expandindo o currículo literário norte-americano tradicional para a inclusão de textos de autoria negra e a exploração de suas especificidades sociais, históricas e literárias. Mesmo que ainda consideradas anômalas, obras de autoria negra que não tratam da questão racial de forma expressa existem e, segundo Gene Andrew Jarret, autor de *African American Literature Beyond Race* (2006), resistem e transgridem às tendências prescritivas decorrentes da institucionalização do cânone afro-americano — advento que, inevitavelmente, restringiu a abrangência do que se pode chamar de “texto negro” em solo norte-americano (JARRET, 2006, p. 32).

É através da definição de um cânone da expressão literária negra e de suas características específicas que se faz possível questionar como classificar obras dessa mesma autoria que buscam discutir temáticas e se constituem de formas que se destacam das características pré-estabelecidas. O que quero dizer é que somente a partir da determinação de um cânone que se pode considerar que obras que rompem com a sua tradição literária ainda sim fazem parte dessa tradição. Por isso, nos Estados Unidos, para que um texto faça parte da tradição literária negra não é necessário que este necessariamente possua o conjunto de características textuais específicas que definem esse cânone: a partir de um cânone bem

estabelecido, que crie uma historiografia literária que legitime a existência de uma tradição, essas características tornam-se menos prescritivas, sendo possível até pensar em rompimentos propositais, que respondem a essa tradição de modo a contrariá-la. Assim, no caso da literatura afro-americana, especialmente pela existência desse cânone bem sedimentado, bem como pelos motivos históricos e sociais já amplamente discutidos no início deste capítulo, a questão da autoria não se faz tão polêmica quanto na academia brasileira. Um texto é considerado negro simplesmente por ter sido escrito por um autor negro, ou seja, para que um texto pertença a essa tradição literária, é dado maior peso à ancestralidade do autor do que a quaisquer características textuais específicas.

No Brasil, as tentativas de se constituir um cânone assumidamente negro datam desde os anos 1980, principalmente com a publicação dos *Cadernos Negros*, do Coletivo Quilombhoje, e ganharam mais destaque nos últimos 20 anos, porém, é ainda um processo em construção, em identificação de características particulares que justifiquem e legitimem uma tradição, tanto em círculos acadêmicos quanto perante o público leitor. Pelas profundas disparidades sociais e raciais brasileiras, essas tentativas não foram, em sua maior parte, idealizadas na academia por intelectuais negros como o foram nos Estados Unidos, levando a conclusões tais quais as de Zilá Bernd (1987), que buscaram desassociar a presença do negro da subjetividade negra narrada em texto. É possível, portanto, considerar que em decorrência das particularidades sócio-históricas até aqui discutidas, há, no Brasil um cenário intelectual muito diferente ao dos Estados Unidos também no que tange à produção da análise da literatura negra, no sentido de que a produção intelectual brasileira acerca dessa literatura não foi pensada, historicamente, sob uma perspectiva que enfoque a comunidade negra como nos Estados Unidos, bem como não é um tema tão bem sedimentado e delineado na academia brasileira. Por exemplo, ao realizar uma busca no site da Amazon norte-americana por “African-american literature” e por “Black literature”, pode-se encontrar 60.000 resultados para a primeira busca e 80.000 para a segunda, enquanto que, ao se realizar uma busca por “Literatura afro-brasileira” e “Literatura negro-brasileira” no site brasileiro da Amazon, pode-se encontrar, respectivamente, apenas 240 e 577 resultados; essa assombrosa disparidade numérica, por si só, já atesta as diferenças em publicação sobre o tema nos países, bem como corrobora a tese de que a literatura negra, enquanto tema acadêmico, é muito mais consolidada na academia norte-americana do que na academia brasileira.

Pode-se considerar, também, que as diferenças sócio-históricas, que levaram às tão diferentes tradições literárias canônicas, produções negras e pensamento intelectual acerca

destes nos dois países, constituem-se como um dos motivos principais para que as produções do *Black Arts Movement* como um todo e, especificamente, os escritos de Amiri Baraka, tenham sido consistentemente ignorados, pelo mercado editorial, pela mídia e academia brasileiros e, conseqüentemente, sejam quase desconhecidos ao público leitor em geral. Afinal, não haveria por que divulgar, estudar e/ou traduzir uma literatura negra radical, que expõe o racismo sob enfoque afrocêntrico, em um país onde impera a democracia racial, isto é, como bem descreveu Lélia Gonzales (2020, p. 174), onde há “certo tipo de racismo envergonhado de si mesmo: finge que o problema racial não existe e reafirma a inferioridade do negro mediante esse papo de que somente ele é responsável pelo que lhe acontece”. Gilberto Freyre, ao escrever o prefácio da publicação original de *Poemas Negros* (1947), de Jorge de Lima, busca exaltar o trabalho do poeta ao compará-lo à produção artística afro-americana, ilustrando perfeitamente a hipótese que busco tecer aqui:

Não há felizmente no Brasil uma “poesia africana” como aquela, nos Estados Unidos, de que falam James Weldon Johnson e outros críticos: poesia crispada quase sempre em atitude de defesa ou de agressão; poesia quase sempre em dialeto meio cômico para os brancos, para os ouvidos dos brancos, mesmo quando mais amargos ou tristes os assuntos. O que há no Brasil é uma zona de poesia mais colorida pela influência do africano: um africano muito dissolvido em brasileiro (FREYRE, 1947, p. 94).

Essa tendência brasileira — principalmente daqueles que controlam a academia, mercado editorial e mídia, ou seja, daqueles que controlam o acesso da população geral à arte produzida em outros países, principalmente antes do advento da internet — de não enxergar sentido, culturalmente falando, na divulgação de produções afro-americanas de cunho radicalizado no nosso contexto é, elementarmente, mais uma faceta da nossa forma particular de racismo que almeja o controle da revolta racial.

Isso não significa, no entanto, que não houve, no Brasil, vozes negras militantes que constituíram movimentos negros¹¹¹ que se opuseram à violência racial velada brasileira. De suma importância para o avanço da conscientização da população negra, o principal desafio dos movimentos negros brasileiros, de forma geral, foi ressignificar o conceito de raça para a

¹¹¹Compreendo o que se pode classificar enquanto movimento negro a partir da definição proposta pela professora Nilma Lino Gomes (2017, p. 23): “Entende-se como movimento negro as mais diversas formas de organização e articulação das negras e dos negros politicamente posicionados na luta contra o racismo e que visam à superação desse perverso fenômeno na sociedade. Participam dessa definição os grupos políticos, acadêmicos, culturais, religiosos e artísticos com o *objetivo explícito* de superação do racismo e da discriminação racial, de valorização e afirmação, da história e da cultura negras no Brasil, de rompimento das barreiras racistas impostas aos negros e às negras na ocupação dos diferentes espaços e lugares na sociedade.”

própria população negra ao dismantelar o senso comum acerca da democracia racial brasileira. Para tal, ativistas e autores brasileiros buscaram inspiração nos movimentos negros acontecendo nas Américas, durante as décadas de 1960 e 1970, como forma de criar estratégias para a construção de uma identidade negra coletiva também em solo brasileiro. Sendo assim, esses movimentos são outro aspecto primordial na discussão acerca da divulgação de textos afro-americanos militantes em solo brasileiro, pois foram responsáveis, principalmente, através de meios de divulgação alternativos, por dar algum acesso às ideias inscritas nesses textos para a população brasileira em geral.

Conforme discute Flávia Santos do Araújo, em seu artigo “A literatura contemporânea de mulheres negras nos Estados Unidos e no Brasil: possíveis articulações diaspóricas” (2015), tanto as ideias do movimento *Black Power* dos Estados Unidos como o conceito de Negritude, do martiniquense Aimé Césaire, foram grandes fontes de inspiração para a constituição de uma imprensa negra alternativa no sudeste brasileiro, no final da década de 1970. A autora compara o *Black Arts Movement* ao grupo Quilombhoje, responsável pela publicação dos *Cadernos Negros* (1978 – até hoje), em seus esforços pela construção de uma literatura negra popular e politizada. O alcance diferente que esses projetos literários obtiveram a nível nacional, e dentro da própria comunidade negra, deu-se não só pelas diferenças culturais de cada país — no caso brasileiro, uma mentalidade particular acerca das relações raciais de mais complexa transposição —, como, também, pelas diferenças de momento histórico-político em cada país: notoriamente, pela intensa repressão intelectual provocada pela ditadura militar brasileira. Em seu auge, durante os anos 1960 e 1970, a ditadura militar foi “um período de sufocamento e perseguição artística e ideológica.” (ARAÚJO, 2015, p. 121)¹¹²que ocorreu, a nível mundial, junto ao florescimento de diversos movimentos de libertação e justiça social, e, por isso, justamente, foi capaz de cerceá-los em solo brasileiro por meio do controle midiático e legislativo, bem como através do uso de intensa violência e tortura policial contra militantes de esquerda e de pautas identitárias, almejando, assim, alienar a população da política como forma de controle e manutenção do poder.

A meu ver, essa conjuntura política pode ser considerada peça-chave para uma melhor compreensão do porquê os escritos militantes do *Black Arts Movement* não foram traduzidos para o contexto brasileiro, afinal, um período de 21 anos de conservadorismo extremo e instituído justamente no momento histórico mundial de maior revolta social do século XX,

¹¹²No original: “a period of ideological and artistic suffocation and persecution.”.

que levou a uma aterrorizante vigilância acerca do que poderia ser publicado através da mídia e do mercado editorial brasileiros, certamente teve grande impacto na escolha dos textos que poderiam ser trazidos ao Brasil por meio da tradução e da publicação. Tal conjuntura é também um relevante componente a ser analisado quando discutimos porque os diversos movimentos negros articulados no Brasil encontraram maiores dificuldades que os norte-americanos na conscientização em massa da população negra, o que, similarmente, relaciona-se com a dificuldade na tradução e publicação desse tipo de texto negro militante. A repressão ideológica e controle midiático da ditadura militar cercearam muito a possibilidade de alcance e solidificação das ideias combativas propostas por movimentos negros, o que, conseqüentemente, diferiram as conquistas da população negra brasileira como, por exemplo, a edificação da imprensa negra em uma instituição alternativa sólida, isto é, que obtivesse, através de recursos capitais, uma amplitude e variedade em suas publicações que pensassem esse viés militante ignorado pela mídia hegemônica, ou seja, que poderiam incluir a publicação e/ou tradução dos artistas do *Black Arts Movement*.

Por sua vez, considero que a dificuldade na tradução e publicação desses textos negros militantes é um dos fatores que colaboraram para sua ausência também na produção intelectual acadêmica brasileira. Afinal, não há como analisar textos sobre os quais não se tem acesso, seja pela falta de publicação de seu original ou pelas diferenças linguísticas decorrentes da falta de uma tradução, portanto, a dificuldade em obter estes textos deve ser levada em consideração. Porém, deve-se, também, considerar o papel social e político das universidades brasileiras: Ramón Grosfoguel (2016), ao discutir as bases epistemológicas de todas as universidades ocidentalizadas, afirma que “essas universidades têm operado a partir de um universalismo no qual “um (homem ocidental de cinco países) define pelos outros” o que é conhecimento válido e verdadeiro.” (GROSFOGUEL, 2016, p. 46). Essa tradição de pensamento intelectual universalmente embranquecido é muito presente na universidade brasileira, que em sua gênese foi pensada para educar as elites, seguindo o modelo das seculares Grandes Escolas Francesas (OLIVEN, 2002, p. 25). Tal tradição excludente às formas outras de pensar advém de uma formação cultural, política e social conservadora, que reflete a mentalidade colonizadora escravista ainda não superada que molda os currículos e, portanto, a formação das universidades brasileiras e, conseqüentemente, os textos considerados objetos válidos e importantes de pesquisa

Dentro das universidades, bem como fora delas, no entanto, começa-se a parcialmente alterar esse cenário com o fim da ditadura militar, em 1985, sendo que, a partir dos esforços

organizados do movimento negro durante as décadas de 1970 e começo de 1980, o papel do negro na formação da sociedade brasileira começa a ser repensado, tanto a nível cultural, quanto institucional, político e de pensamento intelectual. Alguns marcos importantes, como a instituição da Lei Caó¹¹³ e de órgãos públicos em prol da população negra, como a Fundação Cultural Palmares, por exemplo, marcam essa mudança, e são conquistas importantes e palpáveis dessa geração do movimento negro. Igualmente, a discussão acerca da instituição de cotas raciais nas universidades a partir do começo dos anos 2000 faz parte desse processo de ressignificação da presença do negro na sociedade brasileira. A adesão de diversas universidades brasileiras ao sistema de cotas a partir de 2001, bem como sua instituição obrigatória em 2012, podem ser apontadas como responsáveis por dar acesso ao ensino superior a muitos estudantes pobres e negros e, também, como um dos motivos pelos quais as pesquisas sobre negritude cresceram em todas as áreas acadêmicas, assim como o volume de estudantes e professores que passaram a se dedicar a esse estudo.

Outro motivo que deve ser apontado como significativo para que se expandissem os estudos de negritude na academia brasileira foi a implementação das disciplinas que tratam da tradição afrodiaspórica no ensino fundamental e médio, conforme a lei 10.639, sancionada no dia 9 de janeiro de 2003.¹¹⁴No entanto, como discute Ana Karenina Berutti, no artigo “Lei sobre ensino de história afro-brasileira ainda enfrenta obstáculos” (2019), em entrevista com o professor de história Ricardo de Moura Faria, a lei encontra ainda inúmeras dificuldades na sua implementação, tanto porque há muitos professores atuando hoje que se formaram antes da sanção da lei e não há por parte do estado um incentivo para a educação continuada, quanto porque as universidades brasileiras não investiram suficientemente em disciplinas que trouxessem a cultura, história e formas de arte afrodiaspóricas e africanas nos cursos de licenciatura. Portanto, embora a lei tenha colaborado para um aumento nas disciplinas e linhas de pesquisa que trouxessem a questão negra e africana, é possível afirmar que esses esforços estão ainda longe de ser suficientes para que as temáticas negras brasileiras e africanas sejam propriamente esmiuçadas, tanto na academia quanto no ensino básico e médio.

Considero possível argumentar, portanto, que a sanção de uma lei que, apesar de suas dificuldades de implementação, torna obrigatório o ensino da cultura, arte e história

¹¹³Lei nº7.716, de 5 de janeiro de 1989. Define os crimes resultantes de preconceito de raça ou de cor. Acesso:<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/17716.htm>

¹¹⁴Acesso

em:<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm#:~:text=L10639&text=LEI%20No%2010.639%2C%20DE%209%20DE%20JANEIRO%20DE%202003.&text=Altera%20a%20Lei%20no,%22%2C%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAs>

afrodiaspóricas e africanas, bem como o acesso de um maior número de estudantes negros às universidades públicas por meio das cotas a partir dos anos 2000, acompanhado de um contexto histórico-político pós repressão ditatorial e de um movimento negro brasileiro já estabelecido, mesmo que não massificado, foram fundamentais para que se começasse a, lentamente, estabelecer os estudos de negritude nas últimas duas décadas, no Brasil. Logo, é possível afirmar que o cenário contextual até aqui discutido não se configura enquanto a situação estática da cultura brasileira, já que é possível observar que a nossa sociedade vem mudando sua relação com a questão racial drasticamente na contemporaneidade, e, sim, configura suas bases culturais. Pretende-se, assim, utilizar as considerações histórico-políticas traçadas até aqui para melhor compreender essas bases culturais, que são responsáveis por diferenciar a negritude brasileira da negritude norte-americana, entendimento que considero peça-chave na execução de uma tradução consciente que envolva esses dois contextos histórico-culturais, bem como, também, para se elaborar hipóteses que expliquem a ausência dos autores do *Black Arts Movement* no imaginário do público brasileiro e nas pesquisas acadêmicas aqui elaboradas.

No que tange à relação do brasileiro com a questão racial na contemporaneidade, é possível afirmar também que, atualmente, a internet se configura enquanto um importante instrumento de luta negra, bem como também um espaço para essa luta, pois proporciona a disseminação da informação de forma mais ampla, bem como possibilita que os mais diversos tipos de pessoas produzam conteúdos e expressem suas opiniões e posicionamentos políticos. Francini Bernardes e Célia Barbosa, em seu artigo “A Internet nos Movimentos Sociais e nas Manifestações Massivas no Brasil” (2017), discutem como a luta dos movimentos sociais da atualidade se relaciona às tecnologias da informação e comunicação, bem como quais os desafios e potencialidades do uso da internet pela militância. As autoras estabelecem a internet como principal meio de comunicação e mobilização dos novíssimos movimentos sociais, isto é, das manifestações organizadas mundialmente a partir da crise de Wall Street de 2008, e apontam algumas das características fundamentais que conferem a essa nova forma de organização especificidade:

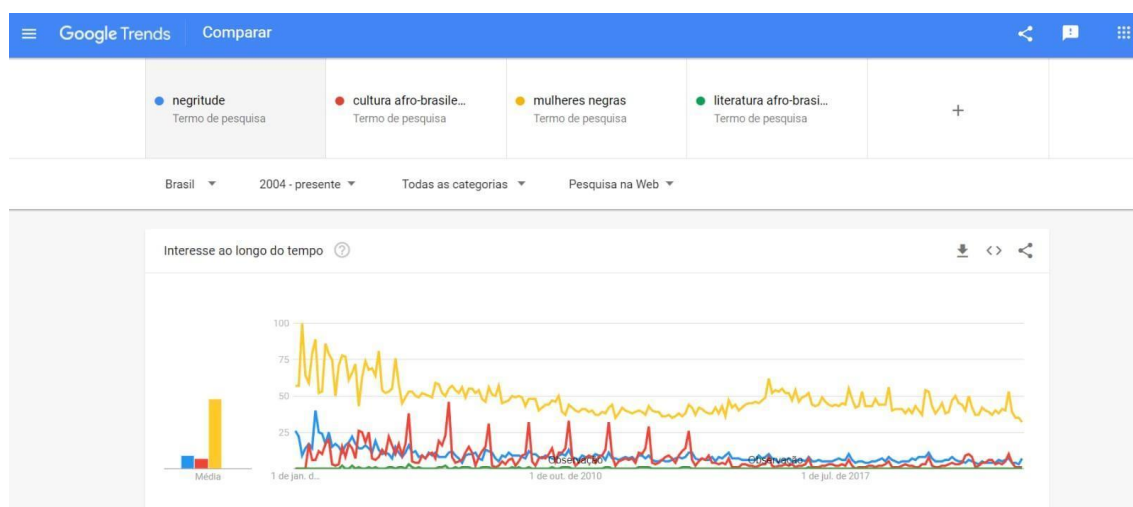
Primeiro, há uma crise das organizações tradicionais (partidos, associações de orientações políticas) (...) Nesse sentido, a internet se constitui como estrutura e meio de comunicação que permite a flexibilidade e a temporalidade da mobilização. Segundo, a internet é importante para reforçar valores, princípios e ideias de forma instantânea. Terceiro, permite a articulação de projetos alternativos locais a partir de protestos globais, como uma conexão global-local (BERNARDES; BARBOSA, 2017, p. 6).

A partir das considerações das autoras, é possível perceber que a internet horizontalizou a comunicação ao possibilitar a interação entre usuários e, por isso, mudou a dinâmica da disseminação da informação, modificando assim também as formas de organização e criação de espaços para discussão em prol de causas sociais, democratizando-os e internacionalizando suas pautas como nunca. Nessa toada, as ideias construídas pelo movimento negro brasileiro são também agora disseminadas por diversas páginas, blogs, canais no YouTube e contas em redes sociais, sendo essas administradas por entidades coletivas ou sujeitos negros que buscam valorização da cultura e estética negras, bem como a construção de uma consciência negra brasileira coletiva, e compartilham essas informações de forma autoral, criando espaços de discussão negra online demarcados pela diversidade de expressão.

A partir dessa novíssima efervescência da pauta racial, ocasionada pelos meios de comunicação tecnológicos, isto é, dessa conscientização mais massificada da população negra brasileira proporcionada pela internet, portanto, que se organiza a movimentação negra jovem contemporânea e é, em decorrência deste novíssimo cenário, que também enxergo a possibilidade de um público-alvo em potencial para a tradução dos escritos de Amiri Baraka no Brasil. É possível argumentar, como o fez o professor Eduardo de Assis Duarte (2009), que a construção de um público-alvo sempre fez parte do projeto da literatura afro-brasileira; conforme já previamente discutido, desde a constituição de uma imprensa negra durante a ditadura, como o grupo Quilombhoje, por exemplo, “A formação de um público específico, marcado pela diferença cultural e pelo anseio de afirmação identitária” (DUARTE, 2009, p. 87) sempre foi uma questão ligada de forma indissociável à construção de uma literatura negra brasileira. Acredito que uma tradução da poética Barakiana que seja consciente desta dimensão da literatura negra brasileira possa somar a essa tradição, dialogando com essa herança literária e criando novas redes de significado diaspóricas quando contraposta à realidade do negro brasileiro. A meu ver, como consequência do amplo acesso à internet por diversos estratos sociais, a tradução da poética barakiana também alcançará mais pessoas, pelo modo como a informação é, hoje, disseminada, mas, principalmente, pois em comparação ao passado, há um número muito maior de pessoas negras politizadas, interessadas em entender o funcionamento das relações raciais e em denunciar o racismo da sociedade brasileira e, portanto, ávidas por consumir produtos culturais sobre essas questões.

Duarte (2009) relata que uma das estratégias utilizadas pelo grupo Quilombhoje para a divulgação, — na data de publicação de seu artigo, já em 2009 — é o uso da internet para difundir as produções literárias do grupo. Segundo Duarte (2009), “trabalhar por uma

“crescente inclusão digital” (DUARTE, 2009, p. 87) pode ser a solução tanto para os problemas relacionados à editoração, já que a internet possibilita a publicação independente com maior facilidade, como para, conforme busquei argumentar, criar esse público leitor, ou seja, forjar o interesse pelo projeto literário negro brasileiro através da conscientização acerca do racismo, ampliando, assim, o acesso a essa literatura, também, no nível ideológico. Uma pesquisa feita através da ferramenta Google Trends, no dia 04 de março de 2022, confirma que o interesse pelos assuntos relacionados à militância negra, principalmente “mulheres negras”, vem aumentando muito ao longo dos anos, como mostra o gráfico abaixo:



Portanto, é possível interpretar a partir do gráfico que, mesmo que as pesquisas feitas pelo Google sejam muito amplas, e, por isso, temas mais restritos como a “literatura afro-brasileira” não sejam tão pesquisados, a pesquisa por temáticas relacionadas à negritude vem crescendo em popularidade nos últimos anos. Pode-se, também, observar esse crescimento em popularidade das temáticas relacionadas à militância negra por meio das publicações do mercado editorial brasileiro tradicional. Por exemplo: a primeira tradução para o português do clássico *Mulheres, Classe e Raça* (2016), de Angela Davis, publicada pela editora Boitempo, recentemente, bem como pode-se observar uma onda de autores da nova geração que construíram fama através de pequenos textos sobre crítica racial publicados em redes sociais e, em decorrência desse destaque na internet, foram publicados pelos meios tradicionais, como Djamila Ribeiro, que publicou pela editora Jandaíra a série de livros *Feminismos Plurais* (2019), que discorrem sobre o feminismo negro no Brasil. A meu ver, essas publicações demonstram que há uma alta recente na demanda por parte do mercado consumidor brasileiro por textos que discorrem sobre as pautas raciais.

Almejando, portanto, a mais completa recriação possível da poética Barakiana para o contexto brasileiro, busquei discorrer acerca de diversas questões de cunho histórico, cultural,

social e de pensamento intelectual pertencentes aos dois países envolvidos nesta tradução. Considero de suma importância a exploração das diferenças contextuais que aqui propus, também, pois estas levaram-me a refletir sobre a ausência dos escritores negros militantes norte-americanos do *Black Arts Movement* no Brasil, bem como acerca da construção de um público leitor e da recepção desta tradução hoje em solo brasileiro. Em decorrência de todas as questões até aqui elaboradas, cheguei à conclusão de que escolherei os poemas da antologia *Black Magic* (1969) que são mais carregados em seu teor racial. Isto é, mais combativos em sua temática e tratamento com a linguagem para a tradução que proponho, tanto para que estes possam tanto ser facilmente identificados enquanto poemas que fazem parte da tradição literária negra em solo brasileiro, pois se encaixam nas características literárias ainda em processo de definição para a formação de um cânone brasileiro, como para que, através da linguagem radicalmente pró-negritude, seja possível que estes poemas possam influenciar discussões interessantes acerca da questão da autoria negra no Brasil.

Ao valorizar a ancestralidade africana, apagada dos livros de história e minimizada ao período escravocrata, bem como ao colocar o sujeito negro enquanto centro de sua própria narrativa, porta-voz da coletividade e sujeito na construção de uma imagem mais positiva de si mesmo, e, neste processo, utilizar a linguagem de forma característica e culturalmente carregada, autores negros quebram contratos com narrativas hegemônicas eurocêntricas. Por se tratar de uma forma de arte própria, que se relaciona transtextualmente ao longo das diversas culturas afrodiaspóricas, para a compreensão de sua complexidade torna-se necessário um olhar epistemológico que desafie as noções pré-estabelecidas em sociedades coloniais sobre o fazer literário e tradutório, para que se possa executar uma tradução com propósitos ativistas comprometidos com a comunidade negra. Neste segundo capítulo, busquei tecer considerações histórico-sociais, políticas e literárias de modo a adicionar ao olhar epistemológico particular que procuro construir ao longo desta dissertação, pois, ao centralizar a história da movimentação cultural e literatura negra de dois contextos distintos de modo comparativo como forma de melhor compreender a obra a ser trabalhada, busquei compreender as dimensões culturais envolvidas nesta tradução, bem como traçar hipóteses sobre sua possível reverberação no Brasil de hoje.

4. A Tradução Matrigestora, Implicações e Aplicações

4.1 Machismo, Homofobia e Antissemitismo: a violência na obra de Amiri Baraka.

Conforme discutido no capítulo anterior, o poeta, ensaísta e dramaturgo Amiri Baraka, ao alinhar-se à vertente mais radical da ideologia nacionalista negra norte-americana, começa a escrever e publica a obra poética *Black Magic* (1969). Ao transitar de uma produção apolítica e de cunho introspectivo em sua fase beat para escritos politizados e carregados de uma revolta incendiária, principalmente contra as estruturas de poder racistas que regem os Estados Unidos, o autor utiliza da linguagem com o intuito de chocar. Por isso, Baraka é considerado por uns como uma representativa voz de sua geração, e, por outros, uma figura problemática, que se alinhava ao que havia de mais contraditório e infrutífero do movimento *Black Power* das décadas de 1960 e 1970. Baraka dividiu a opinião pública com suas colocações problemáticas e polêmicas, característica que o acompanhou ao longo de sua carreira e, embora expressassem a inquietação legítima de sua geração frente ao racismo norte-americano, seus escritos “foram periodicamente acusados de serem antissemitas, misóginos, homofóbicos, racistas, isolacionistas e perigosamente militantes.” (FOX, 2014).¹¹⁵

O apontamento de tais questões na obra de um autor tão politizado gera mais uma complexidade ao entendimento das produções artísticas associadas ao movimento *Black Power* como um todo sendo, portanto, importante, também, para a construção do meu olhar particular enquanto tradutora de sua obra para o português. As representações que temos em solo brasileiro do movimento *Black Power* são, como previamente discutido, limitadas — as mesmas que circularam na grande mídia norte-americana, que trazem o embate armado e a violência de suas manifestações como principal característica do movimento,¹¹⁶ também foram inculcadas no imaginário do público brasileiro. Pouquíssimo se fala sobre a arte (a poesia, a ficção, as artes plásticas, audiovisuais etc.) produzida, nesse contexto, de forma geral, e, especialmente, pouco se sabe e se produz sobre Amiri Baraka, no Brasil, tanto acadêmica

¹¹⁵No original: “were periodically accused of being anti-Semitic, misogynist, homophobic, racist, isolationist and dangerously militant.”

¹¹⁶Segundo hooks (2004), o fato de o movimento *Black Power* ter sido retratado na grande mídia apenas em seu aspecto mais violento reflete como essa mídia buscou perpetuar estereótipos negativos acerca dos homens afro-americanos, bem como os valores ocidentais de masculinidade patriarcal através destas representações: “A grande mídia simplesmente ignorou qualquer aspecto positivo ou progressista da luta negra (...) a mensagem que permaneceu foi a de que homens negros eram capazes de ser violentos, que eles haviam enfrentado o homem branco, resistido contra ele. Não importava que eles haviam perdido na luta armada; eles haviam provado que eram homens por sua disposição para morrer” (HOOKS, 2004, p. 55) (Mass media simply ignored any aspect of the black liberation struggle that was positive and ongoing. (...) The message that lingered was that black men were able to do violence, that they had stood up to the white man, faced him down. No matter that they lost in the armed struggle; they had proven they were men by their willingness to die)

quanto midiaticamente. Tendo em vista tal deficiência de representações críticas e completas sobre figuras diversas e fundamentais ao movimento, dediquei o segundo capítulo desta dissertação a explorar com um pouco mais de profundidade as questões contextuais responsáveis por esse cenário, de modo a melhor compreendê-lo.

Como também previamente abordado, o interesse do público negro brasileiro por obras negras politicamente engajadas veio aliado a uma conscientização geral acerca de questões por justiça social, proporcionada pela globalização e pelo crescente uso da internet como ferramenta de luta para os movimentos sociais. Seria impossível, portanto, trazer a poética barakiana para esse contexto de efervescência das diversas pautas pela conscientização da diversidade sem abordar as principais questões problemáticas latentes em *Black Magic* (1969). Por isso, pensar em alinhar a poética barakiana a essa novíssima onda de conscientização, de modo a matrigestar sua obra de forma crítica ao público negro brasileiro contemporâneo, implica a problematização desses aspectos que, caso apresentados a esse público através da tradução, soariam anacrônicos e preconceituosos, contrários aos valores propulsionados por espaços políticos negros, como coletivos e organizações de movimentos negros, que tendem a promover a equidade social em todas as esferas e, inclusive, enxergar os diversos preconceitos sociais enquanto entrelaçados nas sociedades coloniais de forma interseccional.

O conceito de interseccionalidade, isto é, a “inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado” (AKOTIRENE, 2018, p. 14),¹¹⁷ têm ganhado popularidade, na última década, enquanto instrumento teórico para movimentos por justiça social, no Brasil, de modo que não só o movimento negro, como também o feminismo e a esquerda política, de forma geral, estão cada vez mais cientes, ao menos no nível discursivo, do “cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe” (AKOTIRENE, 2018, p. 14), reconhecendo assim a atuação conjunta dessas opressões enquanto “modernos aparatos coloniais.” (AKOTIRENE, 2018, p. 14). A partir da compreensão dessa novíssima tendência de análise social, cada vez mais comumente utilizada nas bases das lutas por justiça social no Brasil, busco enviesar minha leitura e tradução da poética Barakiana, considerando importante, para melhor compreender esse aspecto contraditório de sua obra, explorar os

¹¹⁷Akotirene (2018) explicita em nota a relação entre o patriarcado, enquanto um sistema político, que molda a cultura e busca controlar os corpos femininos, e a imposição do binarismo de gênero que, reforçado pela religião e organização familiar nuclear, impõe estritos papéis de gênero que marginalizam todos aqueles que não se enquadram nas prescrições das identidades masculina e feminina. Penso que a escolha da autora pelo termo “cisheteropatriarcado” é significativa para suas considerações, pois o termo, em si, já evidencia a interseccionalidade na opressão das minorias políticas na sociedade ocidental.

motivos históricos e sociais que levaram um autor tão fortemente influenciado pelos movimentos de libertação negra a reproduzir os pilares da sociedade capitalista branca a qual ele buscava combater, notadamente, o cisheteropatriarcado e ódio étnico.

Embora extremamente radical em suas colocações pela libertação do povo negro, Amiri Baraka se coloca de forma conservadora no que tange a sua visão sobre as mulheres, brancas ou negras. Bell hooks, em sua obra *“We Real Cool: Black Men and Masculinity”* (2004) traz um panorama histórico e crítico detalhado acerca da construção social da masculinidade negra ao longo da história norte-americana. No primeiro capítulo, a autora explicita que os homens negros escravizados foram socializados pela branquitude a cumprir seu papel patriarcal, de benevolentes provedores, como também incentivados a manter essa estrutura social desigual por meio da violência. Portanto, homens africanos.

tiveram que ser ensinados a igualar seu status superior enquanto homens ao direito de dominar mulheres, eles tiveram que ser ensinados sobre a masculinidade patriarcal. Eles tiveram que aprender que era aceitável usar a violência para estabelecer o poder patriarcal (HOOKS, 2004, p. 2).¹¹⁸

Após o término da escravidão, muitos homens negros recém libertos tomaram para si um modelo de dominação que advinha das práticas de seus donos de escravo, ou seja, reproduziam a opressão vivida na escravidão em suas parceiras. Durante os anos do período escravocrata, o modelo patriarcal europeu havia se tornado a norma mais aceitável, que também passou a definir a masculinidade negra diaspórica. Embora homens negros tenham absorvido o modelo patriarcal ocidental, que havia se tornado definidor de seu papel perante a sociedade e dentro da estrutura familiar, foram, após a escravidão, impedidos de cumpri-lo completamente. Homens negros libertos, ex-trabalhadores rurais escravizados, tinham muita dificuldade em encontrar empregos remunerados, e, portanto, de serem os principais provedores dentro de suas famílias, não cumprindo o papel de “benevolente e cavalheiresco patriarca (...) capaz de prover e cuidar de suas famílias.” (HOOKS, 2004, p. 3).¹¹⁹ Mulheres negras, no entanto, possuíam relativa facilidade em manter vínculos empregatícios, pois exerciam trabalhos domésticos variados em casas de famílias brancas. O fato de que muitas vezes a mulher era a provedora principal em famílias negras, por contradizer as normas

¹¹⁸No original: “had to be taught to equate their higher status as men with the right to dominate women, they had to be taught patriarchal masculinity. They had to be taught that it was acceptable to use violence to establish patriarchal power.”

¹¹⁹No original: “chivalric benevolent patriarch. (...) able to provide for and take care of their families.”

patriarcais da sociedade norte-americana branca e capitalista, é a base de diversos estereótipos negativos e noções equivocadas que relacionam papéis de gênero e raça.

É importante ressaltar que houve, ao longo da história afro-americana, uma tradição de homens negros radicais e engajados politicamente que defendiam a equidade entre homens e mulheres e subvertiam as normas de gênero, por enxergarem mulheres negras como igualmente afetadas pela experiência afro-americana do racismo institucional e unidas a homens negros pela luta antirracista. Essa tradição foi interrompida, porém, à medida que movimentos negros ganharam mais popularidade no século XX. Como demonstra Hooks, o estado branco norte-americano foi responsável pela construção do mito da emasculação do homem negro:

Quando o governo norte-americano olhou criticamente para as famílias negras e Daniel Patrick Moynihan publicou seu relatório de 1965, “The Negro Family”, o estado imperialista, supremacista branco e capitalista foi a voz da autoridade postulando a noção de que as mulheres negras haviam emasculado homens negros ao assumirem o papel de matriarcas, e que a participação nas forças armadas por meio do serviço militar seria uma das formas pelas quais homens negros poderiam recuperar seu status patriarcal. O discurso da emasculação foi da supremacia branca e responsabilidade da opressão causada por homens negros para a culpabilização de mulheres negras. Costumes sexistas, que encorajavam o ódio às mulheres, influenciaram homens negros a responsabilizar mulheres negras por suas desgraças (HOOKS, 2004, p. 12).¹²⁰

Hooks explicita como, independentemente do papel que a mulher negra obtivesse no âmbito familiar, o homem negro nunca seria considerado plenamente um patriarca aos olhos da sociedade branca, pois as estruturas de poder que sustentam o patriarcado são hegemonicamente brancas. É seguro afirmar que homens negros representam outra definição de masculinidade, adversa à definição branca patriarcal. Isso ocorre, pois, ao longo da história da diáspora africana nas américas, foi-lhes destituída a humanidade em diversos níveis: “Homens negros em uma cultura de patriarcado capitalista, supremacistas branco e imperialista são temidos, nunca amados. É claro, parte da lavagem cerebral que acontece em uma cultura de dominação é a confusão entre os dois” (HOOKS, 2003, p. ix).¹²¹

¹²⁰No original: “When the United States government took a critical look at black families and Daniel Patrick Moynihan published his 1965 report, “The Negro Family,” the imperialist white supremacist capitalist state was the voice of authority positing the notion that black women had emasculated black males by being matriarchs and that participating in the armed forces by joining the military was one way for black men to reclaim their patriarchal status. The discourse of emasculation shifted from white supremacy and accountability for black male oppression to blaming black women. Sexist mores, which encouraged woman hating, influenced black men to place accountability onto black females for their woes.”

¹²¹No original: “Black males in the culture of imperialist white-supremacist capitalist patriarchy are feared but they are not loved. Of course, part of the brainwashing that takes place in a culture of domination is the confusion of the two.”

Homens negros são temidos, pois são considerados violentos, agressivos, bestas incontroláveis, incapazes de emoções complexas. Todos esses estereótipos, que advêm do período escravocrata e que foram perpetuados pela sociedade branca contemporânea, negam ao homem negro sua humanidade, e, conseqüentemente, seu direito a respeito, amor e dignidade. São também fundadores da ideia de masculinidade negra enquanto “personificação do homem enquanto “excluído” e “rebelde.” (HOOKS, 2004, p. 13),¹²² por isso, homens negros “tinham acesso ao aspecto “descolado” que os homens brancos ansiavam” (HOOKS, 2004, p. 13).¹²³ Hooks utiliza um artigo do próprio Amiri Baraka, intitulado “American Sexual Reference: Black Male”, para ilustrar esse ponto:

Amiri Baraka audaciosamente afirmou que: ‘Homens brancos norte-americanos são treinados para serem b*chas’ e colocou a questão, ‘Você compreende a suavidade do homem branco, sua fraqueza?’. Esse ataque à masculinidade branca, e outros ataques como esse, eram comuns entre os defensores militantes do Black Power. Não era uma crítica ao patriarcado. Era uma convocação, na qual homens negros afirmavam que homens brancos não cumpriam o ideal primordial de virilidade, porque dependiam da tecnologia para asseverar seu poder ao invés da força bruta (HOOKS, 2004, p. 13).¹²⁴

Foi no século XX, principalmente a partir dos anos 1960, com a popularização do movimento *Black Power*, que homens negros começaram a desafiar a masculinidade branca abertamente, tomando para si os estereótipos de violência, força física e potência sexual advindos da escravidão, tornando “descolada” essa definição de masculinidade negra enquanto patriarcal e bruta. Essa tomada radical dos conceitos patriarcais propiciou, como explicita hooks, que fosse intensificada a guerra entre os gêneros na comunidade afro-americana, exacerbando-se, assim, o ressentimento contra mulheres negras cultivado pelos homens negros desde o período pós-abolição e, simultaneamente, apagando-se a memória de homens afro-americanos que buscavam subverter as normas de gênero:

Enquanto uma perspectiva pouco convencional sobre a masculinidade havia dado aos homens negros bases alternativas sobre as quais construir uma autoestima saudável, a adoção da masculinidade patriarcal significou que a maior parte dos homens negros se medindo a partir da norma também seriam considerados menos homens, fracassos, incapazes de realizar a idealização (...) Tragicamente, homens negros coletivamente passaram nesse ponto da história da nossa nação a culpar as

¹²²No original: “embodiment of man as “outsider” and “rebel.”

¹²³No original: “had access to the “cool” white men longed for”

¹²⁴No original: “Amiri Baraka boldly stated that: “American white men are trained to be fags” and posed the question “Do you understand the softness of the white man, the weakness?” This attack on white masculinity, and others like it, were common among militant black power advocates. It was not a critique of patriarchy. It was a call to arms in which black men were asserting that white men did not fulfill the primal ideal of patriarchal manhood because they relied on technology to assert power rather than brute strength.”

mulheres negras por seu destino.¹²⁵ Essa culpabilização acendeu as chamas de uma guerra entre os gêneros tão intensa que praticamente consumiu a memória histórica de homens e mulheres negras trabalhando juntos igualmente pela liberação, criando amor em família e na comunidade. Praticamente destruiu, tornando irreconhecível, a representação de um homem negro alternativo buscando liberdade para si e para os seus, um homem negro rebelde ansioso por criar e fazer seu próprio destino. (HOOKS, 2004, p. 14)¹²⁶

Sendo assim, afro-americanos engajados na luta antirracista não lutavam mais tão fortemente contra os estereótipos que os rotulavam enquanto pessoas inerentemente violentas. Ao invés disso, adotavam o uso de violência como forma de autopreservação e, muitas vezes, controle patriarcal: “muitos homens negros não desafiavam mais esse estereótipo desumanizador, ao invés disso eles o reivindicavam como uma marca distintiva” (HOOKS, 2004, p. 45).¹²⁷ Pouco se discute acerca dessa outra face do uso da violência dentro do movimento *Black Power*: embora tenha sido uma importante forma de reação contra a violência estrutural do racismo, de diversas maneiras corroborou tanto para a cimentação de estereótipos desumanizadores acerca de homens negros perante a sociedade norte-americana como reforçou a estrutura patriarcal imposta a esses homens pela sociedade branca capitalista, em detrimento dos interesses de sua própria comunidade como um todo.

No capítulo “Don’t make me hurt you: Black men and violence”, Hooks (2004) argumenta que o uso da violência, em um estado que sempre normalizou — e até romantizou — a violência de modo geral, era mais uma forma de assimilação do que de resistência: “A América sempre foi um lugar violento. E, a partir do seu envolvimento com a escravidão, euro-americanos sempre exibiram uma fascinação perversa pela violência.” (HOOKS, 2004, p. 47),¹²⁸ por isso, militantes negros “não estavam desafiando o patriarcado supremacista

¹²⁵ Hooks (2004) aponta que os homens negros responsabilizam mulheres negras pela construção de estereótipos negativos acerca da masculinidade negra porque o papel que as mulheres negras executaram como principais provedoras nos núcleos familiares negros desde o período pós-abolição, conforme já discutido, desafiava as noções patriarcais às quais os homens afro-americanos haviam sido socializados a almejar. Essa questão se intensificou nos anos 1960, quando homens negros passaram a adotar uma postura violenta e de intensa misoginia, com a intenção de subverter esses estereótipos e desafiar a masculinidade branca.

¹²⁶ No original: “Whereas an unconventional perspective on masculinity had given black males alternative grounds on which to build healthy self esteem, the embrace of patriarchal masculinity meant that most black men measuring against the norm would also be less than a man, failures, unable to realize the ideal (...) Tragically, collectively black men began at this point in our nation’s history to blame black women for their fate. This blaming ignited the flames of a gender war so intense that it has practically consumed the historical memory of black males and females working together equally for liberation, creating love in family and community. It has practically destroyed beyond recognition the representation of an alternative black man seeking freedom for self and loved ones, a rebel black man eager to create and make his own destiny.”

¹²⁷ No original: “many black males, no longer challenge this dehumanizing stereotype, instead they claim it as a mark of distinction”

¹²⁸ No original: “America has always been a violent place. And quite apart from their involvement with slavery, EuroAmericans have always exhibited a perverse fascination with violence.”

branco e imperialista; involuntariamente, eles estavam expressando sua fidelidade. Ao se tornarem violentos, eles não teriam mais que se sentir fora das normas culturais.” (HOOKS, 2004, p. 46).¹²⁹Embora se tencionasse o uso da violência, tanto no discurso quanto na prática, enquanto uma forma de autodefesa e denúncia contra o estado branco, capitalista e genocida norte-americano, é possível observar nas produções artísticas e intelectuais da época como, muitas vezes, essa violência se dirigia às mulheres negras e pessoas LGBTQ+ de forma acrítica, reproduzindo misoginia e homofobia. Como denota Hooks, é interessante notar que concomitante à popularização das pautas feministas e LGBTQ+, foi dada uma plataforma na grande mídia a essa face do movimento negro, tornando homens negros que lutavam pela emancipação do povo negro uma das vozes conservadoras, antifeministas e anti-LGBTQ+ dos anos 1960. Não ingenuamente, essa foi mais uma manobra de ataque do estado branco contra o movimento negro, mais uma forma de deslegitimá-lo, despindo-o de suas críticas contra o status quo colonial e inibindo diálogos e mobilizações entre movimentos sociais, causando divisões dentro da comunidade negra.

Portanto, é possível afirmar, a partir da reflexão antropológica acerca da masculinidade negra proposta por Bell Hooks, que toda a obra de Amiri Baraka é fortemente influenciada por seu contexto histórico e político. A visão patriarcal e homofóbica em seu trabalho, bem como o uso da violência de forma questionável em seu discurso, não são problemáticas exclusivas ao autor e, sim, como explicita Hooks, parte da constituição da masculinidade negra norte-americana, bem como do movimento *Black Power*. É inegável que a violência que o autor pretende direcionar à denúncia do estado branco e genocida norte-americano tem suas raízes em concepções patriarcais de força, sendo frequentemente dirigida às mulheres, homossexuais, outros grupos étnicos e indivíduos brancos com a mesma intensidade, de forma equivocada. Acredito que criticar esse aspecto problemático da obra *Black Magic* (1969), sem que seja ignorada sua historicidade ou negada sua importância, seja fundamental para compreendê-la e para executar uma tradução matrigestora de seu potencial revolucionário ao contexto afro-brasileiro.

No decorrer da obra, as gírias homofóbicas são principalmente atribuídas ao “liberalismo inclinado à direita de muitos americanos, homens e também mulheres”

¹²⁹No original: “were not defying imperialist white-supremacist capitalist patriarchy; unwittingly, they were expressing their allegiance. By becoming violent they no longer have to feel themselves outside the cultural norms.”

(BARAKA, 2009, p. 16).¹³⁰No livro “Sabotage”— por ser, como já previamente discutido, o livro que mais trabalha a linguagem com a intenção de chocar —, tal ocorrência pode ser observada em diversos poemas, entre eles, “DEATH IS NOT AS NATURAL AS YOU F*AGS SEEM TO THINK”, no qual o termo “F*AGS” refere-se a negros assimilados aos ideais e estruturas de poder brancos norte-americanos: “Black puritan (...) Respector of power. That it transform, and enlarge/ Hierarchy crawls over earth” e, também, no poema “HEGEL”, pois nos versos “I am not saying,/ “Let the state fuck/ its f*aggots”/only that no f*ag/go unfucked, for purely impersonal/reasons.” (BARAKA, 1969, p. 23) é possível observar como o termo homofóbico era utilizado pelo autor quando esse se referia às pessoas associadas ao status quo.

É possível constatar que a homofobia na obra perpassa todos os livros da antologia seguindo a mesma lógica supracitada. É utilizada no poema “Ready Or Not”, presente no segundo livro da antologia, “Target Study”, igualmente quando o poeta se refere aos mantenedores do poder branco: “You’d be estrange too/ if you lived in a nation/ of ashamed homosexuals. Now that Europe/hás turned queer” e no poema “CIVIL RIGHTS POEM”, pertencente ao terceiro livro, “Black Art”, também enquanto uma espécie de crítica à assimilação: “Roy wilk insisan eternal faggot/ His spiritis a faggot”. Na introdução de 2009 do livro *Home: Social Essays*, o poeta revisita o uso de expressões homofóbicas em alguns dos ensaios contidos no livro, ensaios esses contemporâneos à escritura dos poemas contidos em *Black Magic* (1969), e afirma que “a referência vem de uma linguagem periférica, que usava a homossexualidade como uma metáfora para fraqueza” (BARAKA, 2009, p. 16),¹³¹e se retrata: “Agora eu devo abertamente me arrepender e me desculpar pelo uso desse termo metaforicamente abusivo que era na época parte do meu vocabulário.” (BARAKA, 2009, p. 16).¹³²

No que se refere ao machismo em *Black Magic* (1969), no poema “LERVE” (“love” em Black English), por exemplo, a misoginia aparece de forma nada sutil. O eu-lírico, que descreve uma noite de bebedeira e sexo, utiliza linguagem extremamente oral, rítmica e de uma imagética forte e grotesca para construir um curto e impactante poema. Ao relatar seu

¹³⁰No original: “right leaning liberalism of too many Americans, males as well as females”

¹³¹No original: “The sexual reference comes from a ghetto language which used homosexuality as a metaphor for weakness”

¹³²No original: “Now i must openly regret and apologize for the use of that metaphorically abusive term that was then a part of my vocabulary.”

encontro sexual, o eu-lírico descreve a mulher negra “como prostituta, por isso a luxúria sem amor, e o desprezo de sua essência.” (LEE, 2004, P. 88)¹³³: Nos versos

HAB YOU EBER BEEN BLACK AND SWEATED COME/ IN THE DARK
BITCH CLUTCHON YOU LIFE WHISPER/ SEE HER NOW THE DARK
BROWN BLACK LOVE DIDNYU/ SEE HER BLACK HANGING CLOTHES IN
THE JUNE.¹³⁴

é possível observar uma visão pouco amorosa sobre as mulheres negras, sendo seu corpo objetificado e extirpado de dignidade na descrição lírica.

Outro título, irônico, é “Beautiful Black Women”, pois, como destaca Maurice A. Lee (2004) em relação ao poema, “Baraka não acha que mulheres negras são ‘belas’” (LEE, 2004, p. 88).¹³⁵ Embora a primeira estrofe do poema seja uma carta de admiração e um clamor lírico por ajuda às mulheres negras,

Beautiful Black Women, it is still raining in this terrible land. We need you. (...) Raining. We need you, reigning, black queen. Women. (...) and will you lift me up mother, will you let me help you daughter, wife/lover, will you.

a partir da segunda estrofe, fica nítida a aversão do eu-lírico pelas mulheres negras reais. Nos versos

they come in/and look for other beings like them, parading, sleeping, deathly/colorless tin cans, ashes in peach juice, lipstick cigars jammed/in their eggs. Brecht speaks and they cannot hear. Their own species/ accuses, and the blue veins bulge in their ankles, the jewelry cold cancer identifying these diseased creatures, slobbering over humanity.

pode-se notar uma mudança de tom e linguagem no poema, agora mais grotesco em suas descrições, denotando que há uma decadência inerente a essas mulheres. Na primeira estrofe, o eu-lírico busca pelas mulheres negras, idealizando-as, já, na segunda estrofe, é como se ele as visse por quem elas são, na sua visão, criaturas doentes, incapazes de compreender a luta de classes (simbolizada pela figura do poeta e dramaturgo alemão Brecht), “babando” sobre a humanidade, atrapalhando o progresso da luta negra com sua depravação. Na terceira estrofe, o verso “A portrait of them while they rule the world”, referindo-se à descrição feita das mulheres negras na segunda estrofe, sedimenta a visão do eu-lírico em relação a essas:

¹³³No original: “as whore, thus the lust without love, and the despising of her essence.”

¹³⁴Optei por não traduzir os versos dos poemas que serão utilizados para discutir as questões problemáticas na antologia, pois compreendo que não há necessidade de fazê-lo para esse propósito, e porque, de modo geral, optei por não recriar para o português versos que contivessem teor misógino, homofóbico, ou explicitamente violento.

¹³⁵No original: “Baraka does not think black women ‘beautiful’”

mulheres negras são incapazes de realmente compreender a sociedade e colaborar para o seu progresso e, apesar de qualquer idealização, são seres doentes, degenerados, que não devem possuir muito poder dentro da sociedade.

Portanto, apesar do primeiro poema do livro “Black Arts”, “S.O.S.”, ser “um sinal de socorro endereçado a todas as pessoas negras ‘homem, mulher, criança’” (LEE, 2004, p. 88),¹³⁶ ao longo da antologia o autor parece não reconhecer a significância das mulheres negras para o povo negro, representando-as majoritariamente de forma negativa e dirigindo sua voz lírica positivamente apenas aos homens negros. Como o poema de abertura, o último poema da antologia, intitulado “Black People”, é uma chamada revolucionária poética às pessoas negras, porém, em contraste ao primeiro poema, é possível observar uma ausência de representação feminina. Como explicita Lee (2004), “a ausência da presença feminina, a visão limitada e o conceito historicamente incorreto da família negra enquanto essencialmente pai e criança.” (LEE, 2004, p. 87)¹³⁷ são concepções problemáticas e excludentes presentes no poema, que, no título, busca versar ao povo negro como um todo, mas não o faz em sua materialidade. Nos versos “Our brothers/are moving all over, smashing at jellywhite faces. We must make our own/ World, man, our own world, and we cannot do this unless the white man/ is dead” e “do not let your children when they grow look in your face and curse you by/ pitying your tomish ways” é possível perceber um discurso poético direcionado à masculinidade negra e uma total exclusão da figura feminina, uma das formas de misoginia incutidas na poética barakiana.

É igualmente perceptível nos versos supracitados a violência explícita direcionada a indivíduos brancos, ao liricamente clamar-se pela matança em série de pessoas brancas como condição para a construção de um mundo novo pelos negros. Por se tratar de uma produção poética, isto é, de trabalho com a linguagem de forma intencional e metafórica, pode-se argumentar que tal construção foi utilizada enquanto um recurso imagético, com o objetivo de conceder um tom violentamente revolucionário e subversivo à poetização da busca por autonomia política negra. No entanto, a incitação da violência não só contra indivíduos brancos anglicanos, como contra outros grupos étnicos brancos, como judeus, é uma temática muito recorrente da obra barakiana, o que confere a boa parte de sua produção poética do período nacionalista negro uma conotação altamente antissemita.

¹³⁶No original: “a distress signal adressed to all black people “man, woman, child”

¹³⁷No original: “the absence of female presence, and the narrow and historically incorrect concept of a black Family being primarily father and child.”

James Smethurst, em seu livro *The Black Arts Movement: Literary Nationalism in the 1960s and the 1970s* (2005), discorre acerca da complexa relação entre o *Black Arts Movement* e o discurso antissemita, apontando para a representação negativa da população judaica na produção intelectual do movimento enquanto consequência de um conjunto de fatores históricos e sociais. Entre esses, o desejo abrupto por separação entre os nacionalistas negros da esquerda tradicional e dos círculos boêmios, compostos majoritariamente por judeus nas áreas urbanizadas do norte dos Estados Unidos, o ressentimento gerado pela suposição arraigada na cultura americana de que judeus possuiriam o controle da economia doméstica e mundial, além de algumas situações reais de conflito geradas pelo contato entre a população afro-americana e a comunidade judaica, como a greve dos professores de 1968, em Nova York que, segundo o autor (2005, p. 129), “tomou uma enorme importância simbólica como exemplos da frustração judia com as aspirações negras e autodeterminação (e da traição negra de cunho antissemita dos ideais liberais)”.¹³⁸

No que tange à produção de Amiri Baraka, particularmente, Smethurst (2005) discute a hipótese de que a presença do antissemitismo na obra do autor advém do fato de que Baraka tinha o desejo de afastar de seu passado literário e pessoal na comunidade boêmia *beat*, e, consequentemente, queria se distanciar de indivíduos judeus desse contexto, principalmente de sua ex-mulher, Hettie Cohen. E, embora essa hipótese seja parte da motivação de seu antissemitismo, como fica nítido no verso “Shackedupwith a fatjew girl.” (BARAKA, 1969, p. 153), do poema “For Tom Postell, Dead Black Poet”, no qual o poeta claramente se refere a sua ex-mulher, o próprio Smethurst contraria essa suposição de cunho puramente biográfico ao apontar que o “uso frequente de uma gama de estereótipos étnicos para personificar a estrutura de poder branca (por exemplo, o comerciante judeu, o policial irlandês e o gangster italiano do poema “Black Art”) e não simplesmente judeus” (SMETHURST, 2005, p. 130)¹³⁹ fazem parte da obra de Baraka também. O autor complementa ainda que essa forma de esteriotipificação alegórica de diversas etnias brancas, comumente presente em descrições poéticas de violência, era muito comum na produção intelectual do movimento *Black Power* e do movimento *Black Arts* de forma geral, e que foi, em partes, responsável pela divisão do cenário político esquerdista da metade dos anos 1960 em diante.

¹³⁸No original: “took on an enormous symbolic importance as examples of Jewish frustration of black aspirations and self-determination (and of anti-Semitic black betrayal of liberal ideals).”.

¹³⁹No original: “frequent use of a range of ethnic stereotypes to personify the white power structure (e.g., the Jewish merchants, Irish policemen, and Italian gang-sters of the poem “Black Art”) and not simply Jews.”

Os principais fatores discutidos por Smethurst (2005) apontam para o fato de que esse aspecto antissemita na poética barakiana é de cunho histórico e contextual, porém, o autor tanto continuou a engendrar aspectos antissemitas em sua poesia mais recente, como não reconheceu o teor antissemita de seu trabalho anterior, ou se desculpou por este. Em seu artigo de opinião “My Favorite Anti-Semite: How Amiri Baraka Inspired me” (2014), Jake Marmer explora seu intenso conflito pessoal enquanto judeu e admirador da poética barakiana e, ao fazê-lo, discorre acerca do histórico de incidências antissemitas presentes em sua obra. Marmer (2014) aponta para o seu primeiro contato com a poética do autor, o notório poema de 2001 “Somebody Blew Up America”, como a obra que melhor incorpora o conflito por ele vivido frente ao trabalho do poeta, pois, apesar da inegável qualidade estética (a temática afro-centrada, a característica visceral e magnética da construção imagética e a utilização da improvisação característica ao jazz e à repetição enfática do blues enquanto inspiração formal) e conteúdo politizado e progressista, há também a contraditória presença de um antissemitismo latente. A coexistência desses elementos na construção do poema, argumenta Marmer (2014), faz parte, também, da construção da própria figura de seu criador, pois é unissonamente provocativo, assim como um MC ou rapper da cultura hip-hop, que se inspira em sua polêmica vida e personalidade combativa para a construção de sua arte. No poema, Baraka questiona o discurso norte-americano acerca do atentado às torres gêmeas de forma instigante, através de uma série de perguntas versificadas, que buscam apontar principalmente para a forma como a comunidade afro-americana vem sofrido terrorismo doméstico nos Estados Unidos desde a instituição do regime escravocrata; uma das perguntas é “Who Knew the world Trade Center was gonna get bombed/Who told 4,000 israeli worker at theTwinTowers/ tostay Away from home that day”, na qual o eu-lírico sugere que houve participação da comunidade judaica no atentado, além de deixar implícito o estereótipo da comunidade judaica enquanto gananciosa e inerentemente maléfica.

No que tange aos possíveis motivos culturais e históricos para a utilização dessa linguagem e imagética violenta contra grupos étnicos brancos de forma geral, creio que além de uma motivação de cunho patriarcal, isto é, que tem suas raízes em uma noção tóxica de masculinidade, que relaciona força à brutalidade. É possível levantar a hipótese de uma rejeição do “status de vítima”, conforme descrito por Jerry Gafio Watts (2001, p. 10), como um fator de peso para essa forma de expressão poética bruta. Conforme previamente discutido no segundo capítulo desta dissertação, o “status de vítima” pode ser caracterizado como uma relação de dependência discursiva, na qual o oprimido busca pela validação de sua condição

de vítima através do reconhecimento de seu sofrimento pelo opressor, e é um fator muito presente na literatura de protesto produzida pela geração literária anterior ao *Black Arts Movement*, a *Harlem Renaissance*. Creio que o embranquecimento presente nessa literatura de protesto, consequência da apelação ao medo e à culpa do olhar branco como recurso para a discussão do racismo, pode ser considerado um fator importante que levou a geração seguinte a buscar uma forma tão brutal e enfática de separação e rejeição da população branca. Portanto, embora de forma extremamente problemática, acredito ser possível considerar essa imagética violenta como parte da construção de uma espécie de postura antivitimista, que recorria à poetização da agressão física como um recurso literário para a libertação do olhar e aprovação branca, buscando a autodefinição e autonomia política, cultural e estética. No entanto, de modo geral, a utilização desse tipo de discurso preconceituoso, que através de estereótipos instiga a violência entre grupos étnicos, atualmente pode e deve ser criticada enquanto recurso estético e estilístico para a construção da crítica social na literatura.

Apesar de bem-feitos em seu trabalho formal, principalmente no uso da linguagem oral, *Black English* e da imagética eletrizante e escatológica, em diversos momentos a antologia falha em seu propósito afrocêntrico, pró-negritude e revolucionário, na medida em que implica em diversos de seus poemas que a autonomia afrodiaspórica parte da destruição alheia, do ódio a outros grupos étnicos, e não de uma celebração da negritude em si. Igualmente, falha em proporcionar esse senso de comunidade e conexão negra no que tange à construção de uma representação LGBTQIA+ e feminina, pois associa principalmente a homossexualidade masculina ao status quo e à branquitude, negando sua existência dentro da comunidade negra engajada, e destila ódio contra mulheres negras, destituindo-as de sua humanidade e negando-lhes seu papel estruturante dentro de sua própria comunidade. Partindo da perspectiva Mulherista que abordei no primeiro capítulo desta dissertação, que visa subverter a lógica ocidental-patriarcal ao devolver às mulheres negras o papel central que lhes foi historicamente negado, tanto no âmbito prático de suas comunidades quanto no âmbito epistemológico e filosófico, considero que esse aspecto da poética barakiana reflete a profunda aculturação ao qual os afro-americanos foram submetidos durante o processo de escravidão, processo esmiuçado por Bell Hooks (2005). As consequências dessa aculturação na produção artística do *Black Arts Movement* foram o uso da violência de forma indiscriminada, do ódio étnico e da compreensão da força física bruta como sinal de masculinidade: todas características do ocidente assimiladas e ressignificadas no contexto negro militante dos anos 1960.

Tencionei, a partir dessa breve exposição acerca dos aspectos problemáticos na obra barakiana, a formar um pleno entendimento sobre como o contexto histórico e cultural estadunidense afetou a construção dos poemas em *Black Magic* (1969). A obra é parte fundadora de uma tradição negra combativa que estende seu legado às mais variadas formas de representação artística, não se podendo, portanto, negar sua importância a nível mundial para a literatura afro-diaspórica. Porém, não seria possível apresentar ao público negro brasileiro a obra de forma crítica, politicamente comprometida e ética sem que fosse feita uma discussão acerca da homofobia, do machismo e do ódio étnico presentes na obra. Enquanto mulher negra vivendo na era contemporânea, e pelo viés tradutório influenciado pela teoria afrocentrada e matriarcal Mulherista que almejo seguir, considero a breve explanação dos aspectos homofóbico, misógino e violento e sua relação com a cultura ocidental essencial para que se compreenda a obra em toda a sua complexidade.

O entendimento acerca desses aspectos problemáticos serve também ao propósito de me auxiliar nos caminhos e nas escolhas tradutórias que tomarei em todos os níveis, desde a escolha dos poemas, que serão traduzidos e comentados nessa dissertação, até as estratégias que utilizarei para lidar com as questões lexicais, semânticas e sintáticas dos poemas a serem analisados. Partindo da epistemologia afrocentrada, proporcionada pela relação entre a teoria Mulherista e os Estudos da Tradução que propus no primeiro capítulo desta dissertação, considero importante ressaltar que o principal objetivo político da minha tradução da poética barakiana para o português é o contato entre diferentes universos discursivos negros. Isso significa que busco, principalmente, discutir questões que abranjam a vivência negra e estratégias de luta contra o racismo através de sua poética. Embora seja um aspecto importante para uma melhor compreensão da obra, e um fato a ser lido por mim enquanto tradutora e mulher negra, não busco através do estudo dos aspectos problemáticos da obra uma invalidação da importância poética e política de Amiri Baraka, pelo contrário, busco uma forma de reescritura para o português que valorizará sua escrita em todo o seu potencial revolucionário, em um processo de matrigestão do texto negro.

Uma das razões pelas quais escolhi trabalhar com a teoria Mulherista enquanto abordagem teórico-epistemológica na minha prática tradutória é o fato de ela proporcionar a possibilidade de lidar com as questões de gênero de forma que ainda centraliza as questões de raça, ao buscar nas práticas negras ancestrais soluções para a comunidade negra hoje, tanto no âmbito filosófico e teórico quanto prático. Acredito que o Mulherismo dá ao conceito de comunidade, família e ao próprio conceito de mulher, outro significado, que subverte a visão

patriarcal em seu âmago epistemológico ocidental. Como busquei argumentar no primeiro capítulo, busco também repensar a linguagem e seu uso no que tange ao processo tradutório a partir de alguns dos principais conceitos da teoria Mulherista, o que, portanto, me levou à conclusão de que, no que se refere ao machismo, à homofobia, ao antissemitismo e à violência generalizada contra grupos étnicos brancos presente nos poemas de Baraka, a melhor forma de matrigestação se dá ao optar por não traduzir poemas que contenham esse teor problemático.

Compreendo que em poemas como “DEATH IS NOT AS NATURAL AS YOU F*AGS SEEM TO THINK”, “Beautiful Black Women”, ou “Black Art”, por exemplo, o desdém associado à comunidade LGBTQIA+, o uso de imagética grotesca associado às mulheres e da violência contra estereótipos brancos nas construções das imagens poéticas sejam aspectos intrínsecos à tessitura dos poemas, e que, portanto, buscar formas de traduzi-los para o português que ocultassem essas questões mudaria completamente o tom da imagética pretendida pelo autor e seria um desserviço ao público brasileiro, pois apenas ocultariam essas questões, não trazendo uma discussão aprofundada sobre essas problemáticas. Acredito que, de modo a gestar a poética barakiana ao público brasileiro contemporâneo, uma discussão sobre os aspectos problemáticos da obra conforme proposta até aqui é muito mais alinhada aos valores propulsionados pelo público-alvo que almejo atingir com tradução dos textos barakianos.

Em outras palavras, de modo a possibilitar o encontro entre leitor e autor na diáspora, isto é, em sua herança cultural compartilhada, não busco higienizar ou apagar as questões problemáticas da obra analisada, pois acredito que ser muito mais produtiva e alinhada minha proposta de matrtradução, seja a discussão feita desses aspectos enquanto reflexos da cultura ocidental, conforme Bell Hooks (2005), promulgando, assim, um entendimento do processo de aculturação sob o qual africanos foram submetidos no período colonial, bem como suas consequências à população diaspórica na pós-modernidade, particularmente na retórica do movimento *Black Power*. Com o propósito, portanto, de matrigestar para o Brasil o que há de mais politicamente consciente na poética barakiana, selecionarei os poemas que considero conter cunho mais engajado no que se refere ao seu teor afrocentrado, ou seja, em defesa à negritude diaspórica enquanto cultura particular derivada de África em sua manifestação estética e pensamento intelectual. Utilizarei do meu julgamento subjetivo, isto é, meu olhar afro-feminino e influenciado pela teoria Mulherista, bem como minhas referências poéticas, que ecoam as vozes negras brasileiras contemporâneas do eixo Rio-São Paulo, para fazer

essas escolhas e elaborar estratégias para a tradução desses poemas. A seguir, explicarei primeiro o caminho teórico-conceitual que percorri para a tradução do título da obra *Black Magic* (1969) para o português, bem como comentarei a tradução dos poemas elegidos e das escolhas tradutórias que fiz em sua reescritura para o português brasileiro.

4.2 A Matrigestão da Poética de *Black Magic* (1969)

4.2.1 De “Black Magic” a “Makumba”, uma Recriação Sincopada

A tradução mais óbvia, isto é, com maior correspondência em relação ao título em inglês, da obra *Black Magic* (1969) seria “Magia Negra”. Embora essa tradução tenha sua beleza e poeticidade, principalmente por manter as estruturas de significância dúbia que o poeta pretendia na construção do título, isto é, por construir o sentido de magia negra enquanto parte do oculto, do proibido, bem como deixar implícito que a negritude possui sua magia particular, proponho que o termo “Makumba” seja uma opção criativa para a tradução de “Black Magic”, uma que realiza a tarefa de desafiar o leitor brasileiro a criar novas redes de significância, construindo múltiplos sentidos que destaque-se dos preconceitos e confusões que circundam o imaginário popular acerca da palavra, bem como é uma forma de elaborar uma conexão intradiásporica e transtextual entre os contextos culturais norte-americano e brasileiro. À medida que se almeja construir a imagem de Amiri Baraka, um poeta afro-americano pouquíssimo estudado e traduzido no Brasil, enquanto um poeta feiticeiro, que zombeteiramente cria versos que miram poeticamente a destruição das estruturas de poder vigentes, o uso da palavra “Makumba”, enquanto tradução do título, ajuda na construção dessa persona, que não apenas possui maior identificação com o leitor brasileiro, como, também, recentra a poética barakiana às tradições religiosas e epistemológicas africanas.

Primeiro, para que se possa compreender a raiz dessa escolha tradutória, uma breve discussão acerca dos possíveis significados e usos do vocábulo no contexto cultural brasileiro é necessária, bem como também o é uma discussão acerca do processo de ressignificação da palavra Makumba, que vem recentemente sendo proposto por alguns intelectuais brasileiros. As religiões de matriz africana sempre foram vítimas de intenso preconceito no Brasil por serem as espiritualidades associadas aos escravizados e ex-escravizados e às classes mais baixas, e de exclusão decorrente de sua completa ilegalidade até a era Vargas.¹⁴⁰ Mesmo assim,

¹⁴⁰Conforme Amorim (2013, p. 5): “A legalização de práticas religiosas não cristãs só ocorrerá durante o Período Vargas (1950-1954), com o crescente incentivo à cultura afro-brasileira, influenciado por uma busca nacionalista, com objetivo de inserção do povo em âmbito político. Nesse contexto político, junto com a

o terreiro se configura enquanto um dos espaços, senão o espaço primordial, em que o negro brasileiro pode se reinventar no século XX, clamar pela apropriação de sua herança cultural fora do longo processo de escravização brasileiro, e é por isso que as práticas religiosas afro-brasileiras podem ser consideradas um fenômeno histórico formador de identidades e identificações afrodiaspóricas. A palavra “macumba”, por sua vez, é parte integrante desse processo histórico-identitário, tanto por suas conotações pejorativas no uso cotidiano até hoje, que expõem o racismo intrínseco à sociedade brasileira quanto por sua historiografia no contexto das religiões de matriz africana e por suas mais recentes ressignificações.

Conforme a discussão organizada por Marcos Paulo Amorim, em seu trabalho “Macumba no imaginário brasileiro: a construção de uma palavra” (2013), embora a definição dicionarista da palavra “macumba”, enquanto uma designação genérica e ofensiva às práticas religiosas de matriz africana seja amplamente reconhecida no senso comum, bem como sua definição enquanto “antigo instrumento de percussão de origem africana (...) que era outrora usada em terreiros de cultos afro-brasileiros.” (AMORIM, 2013, p. 8) seja muito divulgada em espaços de ativismo negro, como forma de desafiar o preconceito à palavra, a presença imperante dessas definições é bastante problemática. Segundo o autor, por serem ligadas a um contexto no qual há extremo preconceito contra manifestações da cultura e pensamento africanos de forma acrítica e a-histórica, essas definições, além de genéricas e homogeneizantes (por não distinguirem quais religiões africanas o termo supostamente designaria ou qual seria a função do instrumento “macumba” dentro das cerimônias religiosas afro-brasileiras), não foram elaboradas por meio de uma sistemática pesquisa acerca da atribuição de seus conceitos.

Amorim (2013, p. 11) busca frisar que a tendência de definir “macumba” de forma diversa, quase sempre preconceituosa e bastante mal elaborada, não foi criada pelos dicionários, e, sim, que essas definições se apresentam como consequência do racismo estrutural ao qual são submetidas as manifestações religiosas afro-brasileiras. O significado e origem da palavra “macumba”, no português brasileiro, são amplamente discutidos e controversos no campo da lexicografia, como mostram Puzinato e Aguilera, em seu artigo “A presença de africanismos na língua portuguesa do Brasil” (2006). As autoras apresentam as seguintes conceituações e possíveis origens, que ilustram a diversidade teórica que circunda o termo:

fundação da Universidade de São Paulo (1932) e da Escola de Sociologia e Política (1934) surgia uma série de estudos e produções intelectuais sobre as religiões africanas no Brasil.”

designação genérica dos cultos afro-brasileiros originários do nagô e que receberam influências de outras religiões africanas. [Cacciatore sugere o quimb. ma ‘o que assusta’ + kumba ‘soar’ (assustadoramente) ou o pref. pl. maku + mba ‘sortilégio’; Nei Lopes aventa o quicg. Makumba / pref.pl. ma + cumba ‘prodígio’; Antenor Nascentes e Jacques Raimundo a ligam ao quimb. makumba, pl. de dikumba ‘cadeado, fechadura’, pelas “cerimônias de fechamento de corpos (PUZZINATO; AGUILERA, ano, p. 32)

O termo é associado a uma diversidade de origens etimológicas possíveis, isto é, a variadas línguas africanas, sendo mais frequentemente relacionado ao berço “banto, citando makuba em kikongo e kimbundo com o mesmo significado.” (PUZZINATO; AGUILERA, 2006, p.34). A palavra “macumba” é, também, ligada a uma outra religião de matriz africana, que precedeu a Umbanda no Rio de Janeiro, em seu sincretismo com o espiritismo Kardecista, como discute Tina Gudrun Jensen (2001, p. 5):

Além do Espiritismo Kardecista, a Umbanda tem um importante predecessor na Macumba. O termo Macumba se refere a várias misturas de afro-brasileiras com outras religiões que se originaram no sudeste brasileiro, especialmente no Rio de Janeiro. Macumba é também um termo depreciativo para o baixo espiritismo (...) A Macumba no Rio era caracterizada por um ecletismo religioso distinto, e pelo fato de que se difundiu entre grupos étnicos de quase todos os setores sociais. Entre as várias tradições religiosas que entram na Macumba estão o Candomblé, o culto aos Caboclos e o Espiritismo Kardecista.

No entanto, refletir acerca da ressignificação da primeira definição de “macumba”, que considera a palavra enquanto sinônimo de “feitiço ou a magia negra.” (AMORIM, 2013, p. 9), é a que mais me interessa para os propósitos da minha tradução. Comumente definida dessa forma em consequência da relação entre a intolerância religiosa e o preconceito racial — como encontramos exemplos desde o código penal brasileiro de 1890, que condena a prática da “magia e seus sortilégios” sob pena de multa —, essa definição, atualmente, vem sendo ressignificada, tanto de forma poética, quanto teórica, inclusive indistintamente, seguindo-se a tradição epistemológica africana. Na obra *Fogo no mato, A ciência encantada das macumbas* (2019), Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino elaboram ensaios embasando-se em contos, deidades e falas típicas das religiões afro-brasileiras, mesclando teoria crítica, narrativa, religiosidade e poesia em uma forma uníssona de resgatar o pensamento africano, principalmente com o objetivo de desconstruir a mentalidade colonial imposta. É interessante frisar que, conforme elaboram os autores, essa desconstrução não implica a destruição do outro ou sua mera substituição, pois na “*epistemologia das macumbas*” (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 20) que buscam construir, não há lugar para os binarismos ocidentais — ao invés disso, a partir do encantamento dessas noções canônicas, almeja-se uma amarração desses saberes.

Na nota introdutória da obra, define-se “macumba”, resumidamente, como

a terra dos poetas do feitiço; os encantadores de corpos e palavras que podem fustigar e atazanar a razão intransigente e propor maneiras plurais de reexistência pela radicalidade do encanto, em meio às doenças geradas pela retidão castradora do mundo como experiência singular de morte. (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 3)

O encanto, ou encantamento, mencionado no trecho acima, é um importante conceito para compreender a radicalidade da subversão epistemológica proposta; é um guia central, que perpassa todas as reflexões teórico-artísticas que visam constituir a resignificação das práticas “macumbeiras” na obra. É através da ligação com o encantado espiritual que a epistemologia africanizada proposta por Simas e Rufino (2019) floresce com orientação não-binária, contornando a tendência racionalizante instituída pela doutrinação ocidental-europeia. Por meio da ligação com a espiritualidade ancestral africana — que coloca em harmonia e pleno diálogo corpo, divino e mente, desconstruindo as tradicionais categorizações judaico-cristãs —, “os saberes se dinamizam e pegam carona nas asas do vento, encruzando caminhos, atando versos, desenhando gestos, soprando sons, assentando chãos e encarnando corpos.” (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 12)

A partir desse profundo suleamento de perspectivas, que provoca o diálogo pleno entre espiritualidade africana e teoria, isto é, entre emoção-corpo e razão-mente, percebe-se a possibilidade de amarrações entre variados saberes propostos pela “macumba” epistemológica. A amarração é definida pelos autores como a expressão de diversos sentidos em uma fala, ou seja, enquanto uma polissemia que não permite a classificação díade normativa, fortemente presente inclusive no próprio termo “macumba”. Em suas múltiplas possibilidades de atribuição de etimologias e significados, que contêm, ao mesmo tempo, seu uso enquanto termo pejorativo, que corrobora para a formação de estereótipos negativos no imaginário colonial, e sua utilização enquanto termo de resignificação que, engatilhado contra as estruturas dominantes de poder, age como complexo agente de reinvenção político-social, a palavra “macumba” se manifesta enquanto termo profundamente ambíguo, híbrido em sua potência.

Tal potência híbrida, fruto da complexa amarração de sentidos atrelados à palavra “macumba”, pode ser mais bem compreendida quando analisada na encruzilhada. Historicamente, as encruzilhadas são um local altamente simbólico, pois “são lugares de encantamento para todos os povos” (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 13); nas religiões afro-brasileiras, são a morada de Exu que é considerado na tradição iorubá o orixá mensageiro, do

dinamismo, e, principalmente, da ordem e da desordem. Aqui, compreendo as encruzilhadas enquanto local firmemente assentado no conjunto de saberes africanos e afro-brasileiros, que em seu dinamismo exusíaco, constroem um ponto de vista particular capaz de subsidiar produções culturais subalternizadas, sem que estas recaiam sob as lógicas binárias ocidentais. O movimento proposto pelas práticas “macumbeiras” parte das encruzilhadas, isto é, começa no ato de repensar o conhecimento produzido pelas subjetividades negras a partir de suas próprias bases teóricas e metodológicas, a partir de seus próprios princípios ontológicos e epistemologias particulares.

Esse ato se relaciona profundamente ao que os autores nomeiam “cultura de síncope” (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 14). A síncope é um recurso musical muito utilizado nos ritmos africanos ou africanizados, como o samba, que consiste em uma variação rítmica: “Na prática a síncope rompe com a constância, quebra a sequência previsível e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida de forma inesperada.” (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 14). Uma cultura de síncope, portanto, consiste na não-normatização dos comportamentos, na subversão do que é previsível e na descoberta de soluções criativas e inovadoras. Partindo das encruzilhadas enquanto metodologia teórico-crítica da compreensão das complexas amarrações envoltas no termo “macumba”, bem como do encantamento de minhas próprias reflexões acerca da tradução da poética barakiana, busco uma forma de síncope tradutória: a tradução para o português do título da obra *Black Magic* (1969) para “Makumba”.

É preciso, também, elucidar que é inspirada na reflexão acerca do recentramento da população diásporica ao trilha civilizacional africano, conforme discutido por meio da teoria Mulherista no primeiro capítulo dessa dissertação, que proponho a utilização da palavra “Makumba”, com “k”, ao invés de versão mais comum no português brasileiro, “macumba”, com “c”. Para tal, acato a interpretação etimológica da palavra elaborada por Simas e Rufino (2019, p. 3): “A expressão macumba vem muito provavelmente do quicongo *kumba*: feiticeiro (o prefixo “ma”, no quicongo, forma o plural). Kumba também designa os encantadores das palavras, os poetas”. Ponderando-se que o sentido original de “Makumba”, na língua banto quicongo, seria “feiticeiros” e/ ou “poetas; encantadores de palavra”, o que representa perfeitamente a estética da poética construída por Amiri Baraka, bem como a persona exusíaca que almejo criar por meio de sua tradução afrocentrada, e que a palavra com “k” ainda é facilmente reconhecida no português, de modo que pode produzir associações e (re)formulações de seu sentido entre leitores brasileiros, considero que a africanização do termo é bastante útil para os propósitos práticos e teóricos que aqui almejo.

A reafricanização do termo também alude a uma etnicidade, pois a grafia africana cria uma ligação com a África que não é mais inerentemente presente na palavra trazida para o português, com “c”. Embora a “macumba” seja indubitavelmente associada às religiões de matriz africana, estas passaram por um longo processo de estigmatização como resultado do intenso preconceito que sofreram, bem como do sincretismo com outras religiões europeias, perdendo muitas de suas marcas africanas. No contexto de um país no qual o conceito de miscigenação implica um aspecto discursivo altamente político, no qual busca-se assimilar aspectos das culturas africanas à cultura dominante enquanto, simultaneamente, apagam-se os marcadores identitários próprios a estas, uma associação majoritariamente pejorativa às religiões de matriz africana não implica uma ligação à negritude brasileira automaticamente — mesmo que, historicamente, os terreiros tenham sido um espaço de suma importância para uma parcela considerável dessa população. Através de cruéis processos de assimilação e desaculturação no qual se extirpou da comunidade negra brasileira a herança cultural, o termo “macumba” perdeu consideravelmente suas marcas de africanidade e, por isso, como reverência à herança e significados da palavra no quicongo, acredito que seja importante demarcar, também, no âmbito da forma a negritude do termo.

Portanto, em referência às formas subalternizadas de pensar e interpretar o mundo, acredito que a tradução do título “Black Magic” para “Makumba”, no português brasileiro, faça parte de processo de ressignificação não só da própria palavra, como de todas as epistemologias africanas que derivam dessa tradição, bem como, conjuntamente, de um processo de desconstrução do conhecimento binário eurocêntrico que nos é compulsoriamente sustentado. A partir do princípio Mulherista da autonegação enquanto forma de agência política, creio que o movimento de buscar por uma alternativa à tradução com maior correspondência acata o termo “Makumba” em seu sentido mais amplo, em um processo afro-cêntrico de subversão da linguagem em uso, bem como da construção de novas redes de sentido, interpretações e associações à herança africana. Ou seja, ao matrigestar o título da obra de forma pouco convencional para um termo de origem africana e afrocentrado em sua interpretação, buscou-se uma tradução que almeje uma conexão intradiásporica, política em seu propósito de aproximar os leitores afro-brasileiros à poética barakiana. Igualmente, ao referenciar saberes ancestrais em todas as etapas do processo tradutório, adoto o olhar epistemológico particularmente africano proporcionado pela teoria Mulherista, bem como elaboro uma forma de traduzir que, nas palavras de Simas e Rufino (2019), almeje uma

síncope tradutória, isto é, o encantamento da palavra poética de forma conscientemente política.

3.2.2 A matrigestão tradutória aplicada à poética barakiana

Partindo da amarração feita entre a ressignificação do termo “macumba”, proposta pelas teorias macumbeiras de Simas e Rufino (2019), e o prisma africano-centrado da teoria Mulherista, tive por objetivo elucidar a escolha feita na tradução do título da obra, bem como, de forma geral, aprofundar algumas das questões de cunho teórico-epistemológico que envolvem o processo de elaboração de soluções e escolhas tradutórias. Isto é, a partir dos termos e conceitos propostos por Simas e Rufino (2019), como o encantamento, enquanto a negação de binarismos teóricos, a amarração, enquanto junção de conceitos e polissemia nos termos, a encruzilhada, enquanto adoção de epistemologias suleadas e a síncope, enquanto quebra com o esperado, a partir da criatividade, pretendi complementar a discussão teórica proposta no primeiro capítulo acerca da adoção de um ponto de vista afrocentrado na tradução, apresentando uma aplicação prática, que se utiliza de subversão e ressignificação do termo “macumba” em seus aspectos místico, conceitual, epistemológico e teórico na elaboração de uma alternativa tradutória.

A seguir, comentarei as escolhas tradutórias feitas em poemas selecionados da obra *Black Magic* (1969), almejando seguir o mesmo movimento tradutório do título, no que tange à elaboração de soluções teoricamente suleadas e sincopadas no âmbito prático. Como poderá se observar, e conforme já previamente elucidado, os poemas escolhidos para a tradução comentada se interconectam por seus propósitos afrocentrados, isto é, pela valorização da herança cultural africana compartilhada na afrodíaspóra, bem como por sua oposição aos valores e preconceitos propulsionados pelo ocidente e, por isso, também, conforme já previamente abordado, optei por não traduzir poemas que contivessem elementos misóginos, homofóbicos e/ou de violência contra outros grupos étnicos, por considerar essas, conforme previamente esmiuçado, valores primordialmente ocidentais incorporadas ao imaginário da comunidade negra norte-americana.

No que tange o estudo da forma poética empreendida nos poemas escolhidos, é importante relembrar que Amiri Baraka foi parte do círculo poético *beat* antes de se converter à ideologia nacionalista negra, e que uma das características importantes de *Black Magic* (1969) é que o livro compõe o fim do período de transição do poeta de um momento literário

para o outro. O movimento *beat*, por sua vez, foi um movimento literário avant-garde norte-americano, que pretendia se rebelar contra a visão academicamente prescrita e formalista da literatura vigente na época, inspirando-se principalmente na forma livre da música jazz, poetas metafísicos da era transcendentalista, como os do autor Walt Whitman, e nas técnicas artísticas surrealistas e dadaístas elaboradas no modernismo pós-Primeira Guerra Mundial, para a construção de uma poética espontânea em seu método, oral em sua forma e imaginativa e introspectiva em sua temática lírica. Em *The poetry and poetics of Amiri Baraka: The Jazz Aesthetic* (1985), William Harris argumenta que Amiri Baraka é responsável pela reformulação dessa tradição avant-garde através do ponto de vista negro, pois utilizou-se das técnicas poéticas elaboradas pela tradição *beat* para a construção de sua poética negra nacionalista. Harris (1985) oferece um ponto de vista interessante acerca dessa questão, ao discutir como o poeta utilizou-se dos elementos poéticos *beat* para se voltar contra, principalmente, o aspecto eurocentrado dessa tradição, em um processo de “parricídio” poético que, ironicamente, mais honrou do que contrariou a proposta literária rebelde de autores como Charles Olson e Allen Ginsberg, que buscavam rebelar-se contra seus antepassados literários e criticar o Ocidente, porém, falhavam em romper com a tradição literária europeia ao fazê-lo. O autor analisa ainda a ligação da poética barakiana à música jazz em seu processo de reelaboração e subversão das formas poéticas avant-garde, tanto de forma literal, ao buscar trazer a oralidade cantada para o verso, quanto simbólica e temática, ao buscar na utilização da forma poética *beat* a inversão da imagem construída do negro pelo olhar branco norte-americano.

Em seu artigo “All Is Permitted”: The Poetry of LeRoi Jones/ Amiri Baraka” (1982), W.D.E. Andrews explora as particularidades formais da poesia barakiana em seu período transicional, entre 1961 e 1969, destacando a aversão do poeta às formas poéticas tradicionais:

Jones reage fortemente contra a ortodoxia que havia prevalecido na poesia norte-americana desde os anos 1920, e a qual se pode considerar que havia uma inclinação à uma orientação acadêmica, uma predileção por uma poesia de simetria, intelecto, ironia e sagacidade, uma tendência pelas métricas tradicionais, e à poética metafísica e simbólica de Eliot e do novo criticismo. Jones denuncia essa rigidez: ‘O verso acentuado, a métrica regular de iâmbico ressoar, é seca como lascas de areia. Nada acontece mais dentro do quadrado. Nós não conseguimos mais nada da Inglaterra. E o formalismo diluído da academia (a estrutura formal dos Estados Unidos) é anêmica e carregada de incompetência e irreabilidade (ANDREWS, 1982, p. 200).¹⁴¹

¹⁴¹No original: “Jones reacts strongly against the orthodoxy that had prevailed in American poetry since the twenties, and which may be said to reveal itself in an academic orientation, a predilection for a poetry of symmetry, intellect, irony, and wit, a tendency toward traditional metrics and the metaphysical and symbolist poetics of Eliot and the New Critics. Jones denounces these rigidities: ‘Accentual verse, the regular metric of rumbling iambics, is dry as slivers of sand. Nothing happens in frame anymore. We can get nothing from

Apesar do excerto destacado fazer menção a uma fala de Amiri Baraka em um momento anterior a sua adoção da ideologia nacionalista negra, no qual o poeta não enfocava questões de raça em seu trabalho tão enfaticamente, é possível destacar essa busca por liberdade estrutural e oralidade como um fator em comum ao longo de toda a sua poética. Ao comparar o período *beat* e o período nacionalista negro da poética barakiana, Andrews (1982) destaca que sua poética nacionalista “divide com seus primeiros trabalhos intensamente pessoais uma rejeição à poesia como expressão cristalina de ideias ou experiências” (ANDREWS, 1982, p.220).¹⁴² As mais significativas mudanças feitas em seu período nacionalista, destaca Andrews (1982 p.220), foram a busca por uma forma de oralidade negra, na qual o poeta almejava mesclar a poesia à tradição da música e do teatro negros, explorando, assim, suas possibilidades performáticas, e o empenho em poetizar acerca de narrativas menos introspectivas, ou seja, de inserir sua poesia na história afro-americana, em decorrência da sua nova visão de arte enquanto instrumento político e ideológico.

Compreender as referências literárias que constroem o repertório artístico de Amiri Baraka é, portanto, parte indissociável de sua poética, fundamental para sua tradução, pois contextualizam as escolhas formais elegidas pelo poeta, como seu uso de verso livre e enjambement. O aspecto extremamente coloquial e oral de seus poemas, a imagética altamente metafórica, imaginativa e, por vezes, escatológica, com a intenção de chocar, a constante referência, chamada de “naming” (HARRIS, 1985), a figuras históricas e musicais, e o eu-lírico em primeira pessoa, com temáticas que narram e tiram inspiração da vida do próprio autor, mesmo ao versar sobre as questões coletivas da negritude. Como discorreu Harris (1985, p. 104), é possível observar que a poesia barakiana do período nacionalista revela o aspecto prático de sua transformação política, pois, ao introduzir elementos orais negros às técnicas poéticas avant garde, bem como ao tematicamente centralizar a história negra em sua poética, Baraka fez parte da construção do *Black Arts Movement* enquanto um movimento que pretendia levar a poesia à população negra de forma performática. Portanto, ao percebermos a mescla entre o ritmo orgânico da poesia *beat*, que abdica das rimas e da métrica em prol de um tom mais prosaico, e as notórias expressões orais e musicais afro-

England. And the diluted formalism of the academy (the formal structure of the U.S.) is anemic and fraught with incompetence and unreality.”

¹⁴²No original: “shares with the early, intensely personal work a rejection of poetry as crystalline expression of idea or experience.”

americanas, como os sermões religiosos, o blues e o jazz, fica evidente a natureza altamente fluida do aspecto formal da poesia barakiana.

Acredito que um dos principais desafios na tradução de poesia é a reescritura de sua estrutura formal. Para tal, creio que seja essencial compreender a tradição da qual a poesia a ser traduzida deriva e/ou a qual faz referência, para que se possa, assim, recriar o poema de forma contextualizada em outra língua. Por isso, considero que é na compreensão da mescla desses componentes estético-formais e políticos executados na antologia *Black Magic* (1969) que se encontra a possibilidade de executar, simultaneamente, uma tradução bem pensada estética e formalmente e uma matrigestão consciente de seus propósitos ativistas. Portanto, por considerar esse aspecto formal altamente aliado ao contexto poético *beat* como intrínseco à estrutura dos poemas contidos na antologia *Black Magic* (1969), especialmente no que tange aos poemas dos dois primeiros livros, “Sabotage” e “Target Study”, busquei alinhar minhas traduções a essas características, levando também em consideração o aspecto politizado e combativo da obra barakiana. O primeiro poema a ser traduzido e comentado “Three Modes of history and culture”, bem exemplifica as características previamente esmiuçadas.

Three Modes of History and Culture

Chalk mark sex of the nation, on walls we drummers
Know
as cathedrals. Cathedra, in a churning meat milk.
Women Glide through looking for telephones. Maps
Weep
and are mothers and their daughters listening to
music teachers. From heavy beginnings. Plantations,
learning
America, as speech, and a common emptiness. Songs
knocking
inside old women’s faces. Knocking through cardboard
trunks.
Trains
leaning north, catching hellfire in windows, passing
through
the first ignoble cities of missouri, to illinois, and the
panting
Chicago.
And then all ways, we go where the flesh is cheap.
Where factories

Três Modos de História e Cultura

Mancha de giz sexo da nação, em paredes que nós
batuqueiros
conhecemos
como catedrais. Catedrático, dando nó na carne e no leite.
Mulheres procuram despercebidas por telefones. Mapas
lagrimam
e são mães e suas filhas escutando
professores de música. Pesado foi o começo. Café e Cana,
aprendendo
a América, enquanto discurso, um vazio em comum.
Canções batucam
dentro dos rostos das anciãs. Batucam através das caixas de
papelão.
Trens
em direção ao sul, atravessando o fogo do inferno pelas
janelas, passando pelas
primeiras minúsculas cidades da bahia, a minas gerais, até
a arfante
São Paulo.
E de todos os modos, nós vamos aonde a carne é barata.
Aonde fábricas

sit open, burning chiefs. Make your way! Up through
 fog and
 History
 Make your way, and swing the general, that it come
 flash open
 and spill the innards of that sweet thing we heard, and
 gave theory
 to.
 Breech, bridge, and reach, to where all talk is energy.
 Andthere's
 enough, for anything singular. All our lean prophets and
 rhythms.
 Entire
 we arrive and set up shacks, hole cards, Western hearts
 at the edge
 of saying. Thriving to balance the meanness of
 particular skies.
 Race
 of madmen and giants.

Brick songs. Shoe songs. Chants of open weariness.
 Knife wiggle early evenings of the wet mouth. Tongue
 dance midnight, any season shakes our house. Don't

tear my clothes! To doubt the balance of misery
 ripping meat hug shuffle fuck *. The party of insane
 Hope. I've come from here too. Where the dead told lies

about clever social justice. Burning coffins voted
 and staggered through cold white streets listening
 to Wilkie or Wallace or Dewey through the dead face
 of Lincoln. Come from there, and belched it out.

I think about a time when I will be relaxed.
 When flames and non-specific passion wear themselves
 away. And my eyes and hands and mind can turn

and soften, and my songs will be softer
 and lightly weight the air.

estão abertas, queimando caciques. Faça seu próprio
 caminho! Acima da neblina e da
 história
 Faça seu próprio caminho, e drible o general, venha de
 peito aberto
 e derrame as entranhas daquela coisa doce que ouvimos, e
 a qual demos
 teoria.
 carregue, aponte, e alcance, até onde toda conversa é
 energia. E há
 o suficiente, para qualquer coisa singular. Todos os nossos
 esguios profetas e ritmos.
 Inteiros
 nós chegamos e montamos barracos, jogos de cartas
 ocultas, corações ocidentais à beira
 do dizer. Adorando equilibrar a mesquinha de céus
 particulares.
 Raça
 de loucos e gigantes.

Canções-tijolo. Canções-sapato. Cantos de aberto cansaço.
 A faça balança inícios de noite na boca molhada. Língua
 dança à meia-noite, qualquer estação balança nosso
 barraco. Não
 rasgue minhas roupas! Duvidar do equilíbrio da miséria
 rasgando carne abraço gingado trepada. O partido de insana
 Esperança. Eu vim daqui também. De onde os mortos
 contaram mentiras
 sobre a esperta justiça social. Caixões em chamas votaram
 e cambalearam sobre as frias ruas brancas escutando
 Vargas ou Freyre ou Buarque através do rosto morto
 da princesa Isabel. Venha de lá, e arrota isso pra fora.

Eu penso no tempo em que vou ficar tranquilo
 Quando as chamas e as paixões fúteis se apagarem
 por si mesmas. E meus olhos e mãos e mente poderão
 finalmente
 se enternecer, e minhas canções serão mais ternas
 e levemente pesaram como o ar.¹⁴³

O poema “Three Modes of History and Culture”, aqui traduzido para “Três Modos de História e Cultura”, é o primeiro poema da antologia *Black Magic* (1969), um de seus mais

¹⁴³É importante ressaltar que foi necessário formatar os poemas de forma que priorizasse a construção original dos versos, conforme pretendida por Amiri Baraka. Isso pois, como previamente discutido, um dos recursos estético-formais mais utilizados pelo poeta é o enjambement, o que torna a quebra original dos versos um aspecto essencial para a interpretação dos poemas escolhidos e, portanto, também sua tradução.

emblemáticos e, na minha opinião, mais complexos. Primeiro, é preciso compreender o poema em sua estrutura, conforme já sugerida pelo título, dividida em três partes. Os asteriscos encontrados em sua publicação na revista *Negro Digest* (1965, p.38), que incorporei também a sua tradução, sugerem que o fim da primeira estrofe é após o verso “of mad men and giants” e o fim da segunda estrofe após o verso “of Lincon. Come from there, and belched it out.”. Nessa interpretação, pode-se dividir o poema em uma primeira estrofe que busca um mapeamento poético da história afro-americana, seguida de uma descrição da perda de esperança e tomada de consciência política na segunda estrofe, que culmina em uma terceira estrofe na qual o eu-lírico conjectura sobre um futuro livre de tensões raciais.

Outro aspecto a ser explorado acerca do título é a academicidade sugerida pela sua estrutura, que se assemelha ao que se poderia mais esperar do título de um capítulo de um livro antropológico do que de um poema. Pode-se sugerir que esse título contenha um toque de ironia, considerando-se que a estrutura do poema, por ser constituída em versos livres, sem esquema rítmico regular ou métrica identificável, está tão longe das prescrições acadêmicas formalistas de seu tempo. Esse aspecto acadêmico é referenciado também na materialidade do poema, pois, nos primeiros versos da primeira estrofe, o eu-lírico, no tempo verbal presente, evoca termos que remontam ao ambiente escolar, como as palavras “chalk”, “walls” e “maps”. O eu-lírico busca contrariar essa academicidade a partir da ideia de história como ancestralidade e continuidade cultural nos versos “Maps/weep/and are mothers and their/daughters listening to/ music teachers.”, bem como através da recontagem dessa história fora dos padrões acadêmicos e escolares nos versos seguintes.

A partir de “From heavy/beginnings.”, o eu-lírico passa a, no tempo verbal passado, recontar poeticamente a história afro-americana: a escravidão, os movimentos migratórios pós-abolição, o processo de expansão urbana, a industrialização do norte, as condições insalubres de trabalho e problemas socioeconômicos da comunidade negra, bem como denuncia o discurso meritocrático imposto a essa população na primeira metade do século XX nos versos “Make your way! Up through fog/and history”. A segunda estrofe inicia-se com o verso “Brick songs. Shoe songs. Chantsof open weariness”, uma referência evidente aos gêneros musicais afro-americanos, suas canções de trabalho, como os *spirituals* cantados nos campos durante a escravidão, dançantes, como o *funk soul*, e as canções do *blues*. Nos versos seguintes, “Tongue dance Midnight, any season/shakes our house”, é possível perceber uma tensão entre a situação socioeconômica da população negra e a celebração advinda de suas produções culturais, já que a “house” mencionada pode estar tremendo tanto pela dança que

nela acontece quanto por sua frágil e precária estrutura, caso seja um referência ao “shacks” de alguns versos atrás; considero essa tensão entre a excepcionalidade das produções culturais negras, a alegria de suas celebrações, e as péssimas condições de vida, a qual a população negra foi relegada, uma das temáticas centrais do poema, um traço da história afro-americana que Baraka buscou destacar ao longo dos versos. A partir do verso “The Party of Insane/Hope” até o final da segunda estrofe, o eu-lírico expressa sua falta de esperança e confiança nos políticos brancos progressistas de qualquer período histórico. Menciona o nome de Abraham Lincoln, presidente dos Estados Unidos, ao qual é frequentemente atribuída a emancipação dos escravizados norte-americanos, e Wilkie, Wallace e Dewey, todos políticos brancos e progressistas, ativistas do movimento por direitos civis afro-americanos, os denunciando como apenas perpetradores de uma “falsa esperança” por igualdade racial que não se concretizou nos Estados Unidos. A estrofe se encerra com a expressão “belched it out”, na qual o eu-lírico fala diretamente com o leitor, sugerindo que este coloque o falso discurso que incita a esperança por igualdade racial para fora de si.

A terceira e última estrofe do poema inicia-se no tempo verbal futuro contínuo com o verso “I think about *a* time When I *Will be* relaxed”, e é possível também argumentar que, nesse caso, o verbo “will” ocorre no modo condicional, pois o eu-lírico utiliza o artigo não-específico “*a*” para o termo “time”, deixando implícito que, no tempo presente, ele não só não está relaxado, como não há um momento definido no futuro para ele relaxar. Nessa última estrofe, o eu-lírico deixa evidente sua esperança (talvez a mesma esperança da estrofe anterior, ou uma nova esperança, que nasce da conscientização do último verso da segunda estrofe) por um mundo de igualdade racial, no qual ele e sua arte possam se suavizar — o que também sugere que o próprio poema até aqui escrito é, intencionalmente, o oposto de suave, ou seja, “pesado” em sua descrição da história e situação socioeconômica dos afro-americanos.

O fato de que a primeira estrofe, que descreve a história afro-americana, e a segunda estrofe, que descreve a desesperança decorrente da falta de direitos civis, serem maiores em número de versos do que a última estrofe, que fala sobre esperança, também cria graficamente um senso de peso no poema, como se a esperança por um futuro sem desigualdade fosse esmagada pelo peso da história e da frustração com o poder político branco, demonstrando assim a dificuldade que o eu-lírico terá em ultrapassá-los. Além disso, a utilização frequente de enjambement nos versos, cortando as frases em pontos que desrespeitam a gramática

normativa,¹⁴⁴ bem como o ritmo e métrica irregulares e a utilização de paralelismo sintático no verso “To doubt the balance of misery/ripping me at hug shuffle fuck” também se tornam um desafio para o leitor por desestabilizar a leitura, espelhando assim a falta de equidade discutida no poema. Em sua tradução, busquei manter esse aspecto, respeitando a quebra dos versos e tentando manter o formato e tamanho dos versos o mais próximo possível do original, considerando o fato de que a língua portuguesa é naturalmente mais silábica que o inglês.

Tomando a interpretação de que “chalk mark” é uma referência ao ambiente escolar, traduzi para “mancha de giz”, ao invés da tradução literal “marca de giz”, com a intenção de evocar a imagem das manchas que o giz deixa no quadro negro após ser apagado. “Drummers” foi outra escolha lexical complexa, pois, seguindo a mesma linha de interpretação, estes seriam os alunos dentro das “paredes” que são conhecidas como catedrais; optei por “bataqueiros” como forma de manter a coloquialidade da linguagem do poema, e creio também que a palavra tende a evocar crianças e adolescente batendo em suas carteiras num cenário escolar de forma brincalhona mais que sua alternativa, “baterista”, que soa mais como um músico profissional. Há também no começo desse primeiro verso certo jogo de palavras que busca mesclar conceitos acadêmicos e religiosos, como pode-se observar na escolha das palavras “cathedrals”, “cathedra” e “churning meat milk”, sendo que a última expressão evoca a proibição da mistura entre carne e leite no antigo testamento.¹⁴⁵ Refletindo acerca dessa relação semântica proposta pelo poeta, cheguei à conclusão de que é feita para discutir a ortodoxia, elemento que, de certa forma, compõe esses dois contextos. Ao evocar a imagem da mistura não-ortodoxa entre carne e leite, junto ao verbo “churning” — que pode significar simultaneamente (CHURNING, 2022), mexer um líquido com muita força, especialmente o leite até que vire manteiga ou, quando relacionado ao estômago, pode significar sentir-se enjoado, com uma sensação de estômago revirado, principalmente pelos nervos — compreendo que o poeta buscou a construção de uma imagética grotesca que subvertesse o tradicional, tanto em seu sentido ortodoxo religioso, quanto canônico

¹⁴⁴Como em “Women gilde through looking for telefones. Maps/weep/and a are mothers and their daughters listening to/music teachers”, no qual há uma frase que começa e termina, depois uma única palavra da próxima frase, que é dividida em três versos.

¹⁴⁵Segundo Dr. Rabi Zev Farber (2014), o judaísmo proíbe os judeus de cozinhar leite e carne juntos, comer carne que foi cozida junto com leite, ou receber qualquer benefício de tal cocção, mesmo não havendo no Torah uma menção explícita a essa proibição. Os rabinos hoje estipulam que a proibição advém da frase “não cozinhe uma criança em seu leito materno” (EXOD 23:19, 34:26; Deut 14:21), que aparece três vezes no Torah, mas que é de difícil e polêmica interpretação nos contextos em que está inserida. A proibição faz parte das leis *Kosher*, que regem as regras dietéticas dos judeus a partir da máxima de conformidade às leis divinas que são expressas no Torah.

acadêmico. Pensando nessa interpretação e buscando preservar essa dubiedade, matrigestei a palavra “cathedra” para o adjetivo “catedrático”, com a intenção de evocar esse aspecto acadêmico mais fortemente, e “churning” para a comum expressão brasileira “dar nó” no estômago ou na garganta, interpretando o verbo “churning” em seu significado que o relaciona a sensação de enjoo quando associado ao estômago e, assim, buscando preservar a imagética grotesca pretendida pelo poeta na discussão da quebra com a tradição.

O verbo “weep” também apresentou certo desafio na sua reinterpretação, já que, no português, não há um verbo específico para chorar suavemente, de forma lamentosa, como o verbo em questão é geralmente utilizado. Por isso, nem “chorar”, nem “lamentar”, pareciam expressar a gama de significados ou sugerir a sonoridade leve de “weep”. Busquei, então, inspiração no poema “RAÍZES”, da escritora e *slammer* indígena brasileira Bor Blue, para a tradução do termo. Nos versos “Às vezes eu tô rouca já começo a lagrimar... E às vezes a voz não sai e se transforma em choro” (BLUE, 2019, p. 46, grifo meu), a poeta descreve como se sente perante a aculturação de seu povo e dizimação da sua cultura, temática que achei espelhar as intenções do poema traduzido, e, logo, considerei também que o verbo “lagrimar” parecia o mais adequado para a tradução de “weep”, por expressar a suavidade das lágrimas, misturada a frustração e impotência perante dizimação cultural. Igualmente, busquei inspiração na oralidade da poesia *slam*¹⁴⁶ para a tradução de “From heavy begginings”, buscando matrigestá-los para o português de forma que poderiam ser facilmente declamados em tom enfático, mantendo, também, o sentido de “pesado”, que se relaciona ao final do poema, no qual o eu-lírico busca “pesar o ar”, e à temática geral de desequilíbrio econômico e social gerado pelo racismo.

É importante ressaltar que o emprego da oralidade aqui executado a partir das referências da poesia marginal *slam* — tanto na ligação feita entre o verbo “lagrimar” e o verbo “weep” a partir da poética de Bor Blue, como para a tradução do verso “From Heavy begginings” — é uma forma de matrigestão tradutória, pois as marcas de oralidade são uma importante característica da literatura negra em ambos os contextos culturais envolvidos nessa tradução. Assim, considero que buscar referências literárias que tenham essas marcas de

¹⁴⁶O *slam* pode ser definido como “além de um acontecimento poético, um movimento social, cultural, artístico que se expande progressivamente e é celebrado em comunidades em todo o mundo.” (D’ALVA, 2011, p. 120). Originado na cidade de Chicago durante os anos 1980 (BANALES, 2018), o movimento de poesia *slam* trouxe muitas colaborações para a cena artística brasileira, principalmente à medida que tornou a poesia mais acessível a jovens negros e periféricos que não tinham acesso a essa forma de arte geralmente elitizada, dando a essas pessoas o direito de, ao apropriarem-se de suas próprias histórias, exercitar a liberdade de expressão e autonomia de pensamento de forma artística, impactante e competitiva.

oralidade no contexto de recepção para inspirar a elaboração de novos caminhos linguísticos para a tradução do texto negro é uma forma conscientemente política de alcançar efeitos similares no leitor negro da cultura de recepção, ou seja, uma forma de levar em consideração o peso histórico-social de resistência contra a opressão que o trabalho com a linguagem possui para os povos africanos em diáspora na tradução do texto.

A partir do original “America”, o país, em inglês, optei por não traduzir a palavra em si, para que assim se possa interpretar “América” como o continente, por compreender que, a partir de “From heavy begginings”, trecho no qual o eu-lírico começa a recontagem da história afro-americana. A melhor forma de matrigestar o conteúdo político do poema seria ao interpretá-lo de forma mais abrangente possível, como foi aqui o caso, para que pudesse narrar as questões em comum da história afro-diaspórica, com a intenção de fazer com que leitor e autor se encontrassem nessa ancestralidade partilhada. Quando essas questões contextuais fossem muito específicas, como em “Plantations”, ao descrever a escravidão e “leaning north/ passing through the first ignoble cities of Missouri, to Illinois, and the panting chicago”, ao descrever o processo migratório dos afro-americanos no pós-escravidão, considereei que a matrigestão desses elementos para o contexto cultural afro-brasileiro seria a melhor opção para que o poema fizesse sentido para o público-alvo que almejo atingir nas traduções. Essa não é uma escolha fácil, pois muito se perde da intenção original do poema, de liricamente recontar a história afro-americana, ao tão drasticamente recriá-lo como fiz na inclusão dos elementos “Café e Cana”, monoculturas da história brasileira, e na mudança do rumo da migração para “ao sul”, citando os estados Bahia e Minas Gerais e a cidade de São Paulo. Embaso essas decisões na mesma proposta mulherista de matrigestão tradutória já mencionada, aqui, como “comportamentos de gestar potências” (NJERI; RIBEIRO, 2019, p. 600), pois é através da matrigestão dos elementos de forma que leve a cultura afro-brasileira em consideração que o poema será melhor recebido e compreendido, no contexto afro-brasileiro, atingindo, assim seu potencial político de união panafricana ao destacar as similaridades das histórias diaspóricas que, independentemente de seu contexto cultural dentro das Américas, passaram por processo muito similares de escravidão, êxodo rural, condições socioeconômicas desfavoráveis e brilhantes produções culturais que acabaram por virar símbolos dos países coloniais na modernidade.

Destaco, também, a minha visão de matrigestão tradutória mulherista enquanto um ato de recriação íntimo e entremeado à subjetividade negra de quem traduz o texto, para explicar a minha escolha dos estados citados na tradução: como o eu-lírico descreve, essencialmente, a

migração negra em direção aos centros urbanos mais desenvolvidos dos Estados Unidos, no pós-abolição, busquei esse paralelo no contexto brasileiro me inspirando, principalmente, na obra *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo, na história de vida de Carolina Maria de Jesus e na minha experiência pessoal, pois uma parte da minha própria família percorreu esse mesmo caminho no período pós-escravidão, conforme me foi oralmente relatado. A narrativa de *Ponciá vivência* (2003) me suscitou imagens do processo da trajetória da migração em si, em sua descrição vivida das andanças, frustrações e processos de marginalização ao qual a personagem principal foi submetida, enquanto a biografia de Maria Carolina de Jesus, o trajeto que a autora fez de sua cidade natal, Sacramento, para a favela do Canindé, em São Paulo, e as histórias familiares que me foram passadas oralmente acerca do trajeto feito pelo meu bisavô, filho de escravos baianos, até a zona rural de Minas Gerais e, depois, para a cidade de Ribeirão Preto, inspiraram-me na nomeação dos estados e cidade em si. Essas referências, que fazem parte não só do universo literário e histórico afro-brasileiro, como da minha história de vida pessoal, são a materialização da tradução escrevente descrita por Reis (2017, p. 91), isto é, de como a tradutora afrodiaspórica pode utilizar de suas referências pessoais e literárias nas alterações que pode vir a fazer no processo de tradução. Outra matrigestão que executei no poema foi a mudança dos nomes dos políticos norte-americanos para políticos e sociólogos brasileiros, principalmente os que perpetuaram a noção de que no Brasil não existira racismo. Seguindo a interpretação de que a nomeação desses políticos funciona no poema enquanto denúncia da perpetuação de uma “falsa esperança” por igualdade racial nos Estados Unidos, tentei trazer esse conceito para a realidade brasileira, chegando à conclusão, a partir das discussões feitas no segundo capítulo desta dissertação, de que o equivalente a esses políticos no contexto afro-brasileiro poderiam ser a princesa Isabel por ser, assim como Abraham Lincon, considerada a figura histórico-política a quem erroneamente é atribuída a abolição da escravatura, o político Getúlio Vargas, ao qual foi atribuído o título de “pai dos pobres”, entre as décadas de 1930 e 1940, por suas reformas trabalhistas, mas que, concomitantemente, foi responsável por suprimir a atuação política negra durante seu regime ditatorial,¹⁴⁷ e os sociólogos Gilberto Freyre e Sergio Buarque de

¹⁴⁷O Brasil passou por um regime ditatorial, entre 1937 e 1945, comandado pelo então presidente Getúlio Vargas; segundo Oliveira (2018, p. 82), diversas medidas foram tomadas para controlar possíveis oposições, como tornar os partidos políticos ilegais, prender e torturar pessoas sob a acusação de ligação ao comunismo e a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) para controlar e censurar os meios de comunicação. Durante esse período, a perseguição política contra todos aqueles que não apoiavam explicitamente o governo Vargas foi intensa, e, por isso, as mais influentes organizações negras do país, como a Frente Negra Brasileira (1931-1937), foram extintas (DOMINGUES, 2007), bem como algumas das principais figuras políticas negras, como Abdias Nascimento, foram presas (ALCANTARA, 2021).

Holanda, respectivamente autores dos mitos da democracia racial e do Homem Cordial,¹⁴⁸ responsáveis por reforçar a crença ideológica de que não haveria um problema racial no Brasil, atrapalhando a possibilidade de conscientização e organização política afro-brasileira. A matrigestão executada torna, para o leitor brasileiro, muito mais evidente a intenção do poema em denunciar a falsa esperança da igualdade racial ao trazer referências do nosso contexto cultural, bem como é responsável por criar outras camadas de significados a essa denúncia. Devo apontar, no entanto, que as escolhas feitas para a tradução perdem um pouco no quesito rítmico e oral, pois não há um esquema de aliterações e assonâncias similar às produzidas pelos nomes “Wilkie”, “Wallace” e “Dewey” na repetição das consoantes /w/ e /l/ e da vogal /i/.

Um verso que apresentou muitas dificuldades não só em sua tradução, como em sua interpretação, foi “To doubt the balance of misery/ ripping me at hug shuffle fuck”; Lee (2004, p. 67) considera esse trecho como a exemplificação do “completo niilismo em relação aos existentes conceitos e disciplinas conservadores sobre poesia”¹⁴⁹ que Baraka adota, particularmente no livro “Sabotage”, e complementa que “nenhuma quantidade de imaginação ou empatia torna isso poesia”.¹⁵⁰ Embora eu concorde com a interpretação de Lee, no que se refere à falta de estruturas formais convencionais enquanto representativas da postura de Baraka frente à disciplina poética, creio que sua constatação de que, de forma nenhuma, os poemas apresentados no livro “Sabotage” e, particularmente esse verso, possam ser considerados poesia é exagerada e infundada, pois ignora o complexo trabalho com a linguagem que o poeta emprega.

É possível observar no verso destacado que, após o verbo “ripping”, há um paralelismo sintático entre os substantivos “meat”, “hug”, “shuffle” e “fuck”. O substantivo “shuffle” particularmente, pode ter alguns significados: o ato de arrastar os pés, baralhamento,

¹⁴⁸A teoria do “Homem Cordial” foi construída no livro *Raízes do Brasil* (1936), e é considerada por muitos estudiosos um aprofundamento das teses acerca da formação cultural brasileira tecidas por Gilberto Freyre em *Casa-grande e Senzala* (1933). Destaco aqui a definição fornecida por Jacino (2017, p. 43), que explicita que a teoria se apoia, principalmente, na noção de que houve um caráter pacífico e fraternal nas relações entre escravizados e colonizadores no Brasil, o que teria gerado um povo de índole dócil e cordial no tratamento interpessoal e, por isso, no Brasil não haveria guerras ou conflitos étnicos. Porém, há também autores, como Leite e Heuseler (2020), que compreendem o uso do termo “cordial” a partir de sua raiz etimológica, que vem do latim “cordis”, relativo ao coração; a partir dessa relação etimológica, é possível ressaltar uma possível dubiedade no uso do termo por Buarque de Hollanda, uma que implica que a polidez no temperamento do homem brasileiro é superficial, não intrínseca ao comportamento cultural deste, de modo que destaca a rígida separação entre o público e o privado na cultura brasileira.

¹⁴⁹No original: “complete nihilism of the existing conservative poetic concepts and disciplines”

¹⁵⁰No original: No amount of imagination or empathy makes this poetry”

ou truque, artifício. No contexto dos versos, há a possibilidade do substantivo ser utilizado no sentido de “baralhamento”, pois o eu-lírico fala sobre cartas alguns versos antes, ou de se referir ao ato de arrastar os pés, pois o eu-lírico também menciona música e dança ao longo do poema, havendo, portanto, uma ambiguidade em seu uso. Creio que a solução oferecida na sua tradução para palavra “gingado” combina a ideia de uma forma de mover o corpo, de algo que se arrasta e remexe, bem como também de algo que se embaralha, que tem jogada de forma artificiosa, faceira.

No que se refere à última estrofe do poema, no qual o eu-lírico imagina um mundo sem as tensões raciais e desilusões políticas versificadas nas últimas duas estrofes, é preciso comentar o fato de que há uma menção a esse trecho do poema na série *Um Maluco no Pedaco* (1990 – 1996), no sétimo episódio da primeira temporada, quando a personagem Tia Vivian cita Amiri Baraka e declama apenas essa estrofe. Essa menção pode ser considerada um dos poucos contatos que o público brasileiro efetivamente teve com a poética barakiana na grande mídia, considerando-se que a série foi dublada para o português e assim distribuída pelos canais televisivos gratuitos mais tradicionais do país. A seguir, a transcrição dessa tradução: “Eu penso no tempo em que estarei tranquilo/Quando as vaidades e as paixões fúteis/ se consumirem. E meus olhos, minhas mãos e minha mente poderão enternecer/finalmente, e minhas canções serão suaves/ e flutuarão no ar.”. Não pude encontrar comentários ou estudos acerca dessa tradução, porém, por ser feita para a dublagem audiovisual, acredito que seja seguro presumir que o tradutor provavelmente faz uma tradução descontextualizada do restante do poema, feita junto ao diálogo da série. Mesmo assim, considero a reinterpretação feita para a série bastante interessante e em alguns aspectos, optei por reproduzi-la. Destaco a tradução de “relaxed” para “tranquilo”, pois a considereei muito mais sonora do que a palavra “relaxado”, a introdução da palavra “finalmente” no lugar de “canturn” é uma opção interessante porque convém um tom de alívio por esse futuro imaginário, a tradução de “non-specific” para “fúteis”, porque convém o mesmo sentido de pouca importância, mas “fúteis” é uma palavra mais curta, o que ajuda no tamanho da estrofe, a utilização de “enternecer” para “soften”, pois é uma opção mais sonora no português do que “suavizar” e, pessoalmente, acredito que confere ao poema uma imagética de acolhimento que “suavizar” não possui no português.

“Três Modos de História e Cultura”, como previamente esmiuçados, busca uma reescritura da história afro-americana sob a perspectiva negra, fazendo-o por meio de um eu-lírico que se propõe a contrariar as prescrições acadêmicas ortodoxas em todos os níveis do

poema. Vejamos, agora, o próximo poema escolhido do livro “Sabotage”, que trata as mesmas questões politizadas sob uma perspectiva mais intimista, e é matrigestado para o português brasileiro de forma a igualmente levar em consideração suas peculiaridades temáticas, formais, conceituais, orais e rítmicas.

A POEM SOME PEOPLE WILL HAVE TO UNDERSTAND

Dull unwashed windows of eyes
and buildings of industry. What
industry do I practice? A slick
colored boy, 12 miles from his
home. I practice no industry
I am no longer a credit
to my race. I read a little,
scratch against silence slow spring
afternoons

I had thought, before, some years ago
that I’d come to the end of my life.
Watercolor ego. Without the preciseness
a violent man could propose.
But the wheel, and the wheels,
won’t let us alone. All the fantasy
and justice, and dry charcoal winters
All the pitifully intelligent citizens
I’ve forced myself to love.
We have awaited the coming of a natural
phenomenon. Mystics and romantics, Knowledgeable
workers
of the land.

But none has come.
(Repeat)
But none has come

Will the machinegunners please step forward?

UM POEMA QUE ELES VÃO TER QUE ENTENDER

Janelas mal lavadas são os olhos
pelos prédios da indústria. Qual
a minha profissão? Um menino
malandro de cor a três km de
casa. Eu não tenho profissão.
Eu não sou mais o orgulho
da minha raça. Eu leio um pouco,
só arranho o silêncio lento
das tardes

Eu pensei antes, uns anos atrás
que eu tinha chegado no meu fim
Ego de aquarela. Sem a precisão
que proporia um homem violento
Mas a roda, e as rodas
Não deixam a gente em paz. Toda fantasia
e justiça, o cinza na cidade
Todo boy intelectual, que com pesar,
eu me forcei a amar.
A gente ficou esperando pela vinda de um fenômeno
natural. Místicos e românticos, entendidos
trabalhadores
da terra

Mas não veio ninguém
(Repita)
Mas não veio ninguém.

Os maloqueiros, por favor, deem um passo à frente?

Ao lado de “Three Modes of History and Culture”, “A POEM SOME PEOPLE WILL HAVE TO UNDERSTAND” também compõe “Sabotage”, o primeiro livro da antologia *Black Magic* (1969), porém, enquanto o primeiro poema trata da história afro-americana e do peso das questões raciais sob o olhar de um eu-lírico em primeira pessoa, esse poema discute

o processo de rompimento do próprio poeta com o movimento beat em tom revolucionário, fazendo, portanto, o movimento contrário do primeiro poema ao partir das questões pessoais para a crítica social e não das questões políticas coletivas para a discussão do universo interno do eu-lírico. Os dois poemas possuem, também, a desesperança com o universo branco enquanto temática em comum, embora no primeiro poema essa questão seja tratada de forma mais diretamente política, com a citação explícita de políticos brancos, e nesse seja uma alusão aos intelectuais do movimento *beat* o qual Baraka convivia, em “pitifully intelligent citizens” e “mystics and romantics”. Denunciar a postura da intelectualidade *beat* frente ao racismo é um aspecto importante da poética barakiana desse momento de transição ideológica e, portanto, muito recorrente nos primeiros dois livros da antologia, porém, executada de forma mais ou menos violenta e ofensiva a depender do poema, conforme previamente discutido — por isso, selecionei o poema que acredito discutir essa questão de forma igualmente interessante estética e politicamente e não ofensiva e/ou explicitamente violenta.

É possível afirmar que o eu-lírico inicia o poema com uma discussão acerca da relação entre homem negro e o sistema capitalista e, no tempo verbal presente simples, coloca-se em oposição às pressões por ganho financeiro pessoal enquanto fonte de afirmação política negra, “I practice no industry./ I am no longer a credit/ to my race.”. Se opondo a essa pressão, o eu-lírico se dedica ao estudo de ofícios menos práticos “I read a little, scratch against silence slow spring afternoons.”, e referencia nos versos seguintes, já criticamente, sua adoção do estilo literário beat, do nihilismo e das divagações sobre a morte presentes nos trabalhos anteriores de Baraka, características que o poeta também aponta enquanto problemáticas já na introdução de *Black Magic* (1969), “An explanation of my work”:

Percebe-se a preocupação com a morte, o suicídio, nesses primeiros trabalhos (...) O trabalho é uma nuvem de abstração e de desarticulação, que era só branquitude. Influências europeias etc., somente o conceito de desesperança e desespero, das mentes mortas da moralidade moribunda da Europa. (BARAKA, 1969, p. 1)¹⁵¹

Os versos “I had thought, before, some Years ago/ that I’d come to the end of my life./Watercolor ego. Without the preciseness/ a violent man could propose” descrevem essas características no tempo verbal passado perfeito, ou seja, estas pertenciam a si antes de um evento, houve um rompimento com esse comportamento. Esse rompimento dá-se quando o eu-lírico é confrontado pela realidade, “But the wheel, and the wheels,/won’t let us alone”, e

¹⁵¹No original: “You notice the preoccupation with death, suicide, in the early works. (...) The work a cloud of abstraction and disjointedness, that was just whiteness. European influences, etc., just as the concept of hopelessness and despair, from the dead minds of the dying morality of Europe.”.

relata nos versos que seguem o processo de desilusão que ocorreu em relação às ideologias adotadas anteriormente, ou seja, pelos ideais políticos e artísticos do mundo *beat*, que não buscavam realmente romper com as estruturas sociais e econômicas vigentes. Acerca do poema discutido, William J. Harris, em seu artigo para a revista *Boston Review*, “The Sweet and Angry Music of Amiri Baraka” (2015), destaca que Baraka “declara que é puro romantismo achar que a mudança é possível dentro das atuais estruturas sociais”,¹⁵² e assim que, no último verso, “Com seus “machinegunners,” ele assevera que a mudança só virá através da revolução violenta.”,¹⁵³ assumindo então a postura pró-violência à qual o eu-lírico se opôs nos versos “Without the preciseness/a violent man could propose”.

Ainda segundo Harris (2015), o poema é uma “soletração” da nova postura artística negra revolucionária de Baraka, diretamente endereçada, já em seu título, aos seus antigos amigos do Village. A meu ver, a evocação de “mystics” se relaciona diretamente à produção *beat* de cunho religioso, por exemplo, como os poemas budistas de Jack Kerouack e Allen Ginsberg, e as noções acerca do fazer literário enquanto apenas experimentação formal, bem como os círculos literários pretensamente tolerantes e racialmente miscigenados, porém, que não se manifestavam politicamente acerca do contexto social norte-americano, no qual a maior parte do país ainda era regido pelas leis separatistas Jim Crow, podem ser considerados “românticos”, isto é, deslocados da realidade, fatos que apoiam a leitura até aqui feita. No que tange à tradução para o português do poema analisado, é preciso elucidar que há uma tradução prévia executada no Brasil por Luci Collin, que está disponível no site da revista *Qorpus*, da UFSC. A tradução, junto à tradução de mais alguns dos poemas de Baraka, foi executada em homenagem ao autor no ano de sua morte, 2014, e é acompanhada de uma breve introdução acerca de sua carreira como poeta e figura política.

Tomei sua tradução como referência e inspiração, porém, a partir do ponto de vista matrigestor que venho construindo até aqui, busquei uma reinterpretação mais politizada para o português brasileiro. Levando em consideração que a matrigestão tradutória conforme aqui a proponho busca gestar o potencial político da obra negra em sua tradução, no primeiro verso, o qual Collin traduz a palavra “industry” para “esforço”, para que pudesse ser repetida a mesma quantidade de vezes ao longo da estrofe e mantivesse parcialmente o sentido pretendido pelo autor, escolhi não repetir a mesma palavra, quebrando um pouco o ritmo do

¹⁵²No original: “declares that it is pure romanticism to think that change is possible within current social structures.”

¹⁵³No original: “With his “machinegunners,” he asserts that change will only come through violent revolution.”

poema, mas mantendo seu sentido ligado diretamente às questões de trabalho sob o capitalismo, assim substituindo a primeira ocorrência de “industry” por “indústria” e as outras duas ocorrências por “profissão”; acredito que essa reinterpretação dos versos matrigesta seu aspecto político, de teor anticapitalista, muito mais do que o termo neutro “esforço”. Considerando, também, a oralidade presente na poética barakiana enquanto característica central não só de sua obra, como de toda literatura afrodiaspórica, busquei recriá-la para o português de modo que soasse, como em seu original no inglês, próprio para a recitação em voz alta. Por exemplo, no primeiro verso, busquei matrigestar “Dullun washed Windows of eyes” de forma mais ampla e que centralizasse esse aspecto oral ao interligar as ideias dos dois primeiros versos de forma mais direta, substituindo, assim, a preposição “of” em “Dullun washed Windows **of** eyes/and buildings of industry” pelo verbo “são”, em “Janelas mal lavadas **são** os olhos/ pelos prédios da indústria”.

Há, nesse poema, um verso em particular que funciona muito a partir de seu esquema fonético: “scratch against silence slow spring/afternoons”. A utilização do som fricativo alveolar /s/ produz uma aliteração suave, que convém a mesma sensação que a imagética de uma lenta tarde primaveril. Esse foi um dos motivos pelo qual omiti a tradução de “spring”, pois busquei a repetição do fonema /l/, no lugar de /s/, para que um efeito sonoro parcialmente similar, que remetesse a um senso de lentidão, traduzindo, assim, o verso para “só trabalho contra o silêncio lento/das tardes.”. O outro motivo foi que escolhi omitir as referências às estações do ano de todo o poema. Tomei essa decisão, pois busquei matrigestar a realidade retratada pelo poema para o contexto brasileiro, levando, portanto, em consideração que, no Brasil, quase não há diferenças significativas entre a primavera e o verão na maior parte do país, nem tão pouco, de forma geral, há invernos tão rigorosos capazes de deixar a pele negra seca e com um tom acinzentado como carvão, como o eu-lírico descreve em “dry charcoal winters”. Nesta última ocorrência, remeti o cinza do carvão a tonalidades encontradas nas grandes metrópoles, aspecto que retoma a temática urbana dos primeiros versos, ao mencionar prédios de indústria. Esse detalhe na adaptação matrigestora do poema, creio eu, aproxima-o ao leitor urbano afro-brasileiro, bem como não prejudica a integralidade da mensagem política sobre a qual poema versa.

Outra matrigestão executada foi a tradução de “pitifully intelligent citizens” para “todo boy intelectual”; buscando inspiração no linguajar das ruas, no falar da minha geração, principalmente em círculos afro-brasileiros contemporâneos, para essa escolha. Embora em seu original não haja a utilização de uma gíria, nem particularmente há o uso de

coloquialismo, creio que não há melhor forma de descrever o cenário artístico branco, de classe média e alta da geração *beat* do que a gíria brasileira “boy”, atrelada à palavra “intellectual”. A gíria possui diferenças em seu significado de cunho regional, bem como também tem alguns significados diferentes na fala de uma mesma região. No artigo “Como os brasileiros acham que falam? Percepções sociolinguísticas de universitários do sul e do nordeste” (2016), as autoras Raquel Freitage, Cristine Severo, Claudia Schinelotto e Maria Alice Tavres caracterizam o uso da palavra “boy” no Rio Grande do Norte como um estrangeirismo, que provavelmente foi incorporado à fala cotidiana pela influência da presença de soldados norte-americanos em Natal durante a Segunda Guerra Mundial; nesse estado, pode-se referir a ambos os sexos, dependendo do artigo que a precede (o boy, a boy), e significa apenas homem ou mulher jovem. No artigo, “O Percurso Semântico de Alguns Vocábulos do Pajubá: gírias faladas pelas bichas” (2018), de Neurivan Netto Junior,* “boy” aparece nas transcrições de algumas das gravações utilizadas para análise, porém, seu uso não é esmiuçado. No entanto, fica implícito nas frases utilizadas que, no contexto da fala da comunidade LGBTQIA+ do centro-oeste, a palavra se refere apenas ao gênero masculino, e especificamente a um homem o qual o/a falante possui algum interesse sexual e/ou romântico, como fica evidente na frase: “Não posso ficar com esse boy, ele ainda é muito erê.” (JUNIOR, 2018, p. 9); esse também é um uso recorrente na comunidade LGBTQIA+ dos estados do sudeste, pela minha experiência pessoal.

No entanto, o uso o qual pretendi aludir na minha reinterpretação do poema foi o mesmo utilizado pela *slammer* Jade Quebra, em seu poema performado “Boy Branco” (2017), que versa sobre um homem branco e jovem de classe média que abusa de seus privilégios sociais para oprimir minorias e comete todo tipo de comportamento hediondo, como o estupro, sem ser punido, em decorrência de seu status social e racial. A gíria, embora possuidora de diversas amarrações de sentido por natureza, quando utilizada no contexto afro-brasileiro e periférico do sudeste, é, majoritariamente, atribuída a esse sentido, ou seja, quando utilizada para se referir a alguém específico, geralmente é direcionada a um homem branco e de classe média de modo pejorativo, como no poema, ou pode ser usada como adjetivo, quando se quer caracterizar algo ou alguém como pertencente às classes mais altas da sociedade de forma mais geral. Utilizando a gíria nesse sentido, adicionei o adjetivo “intellectual” para a tradução do conceito de “pitifully intelligent”, considerando que, como “boy” já possui uma conotação negativa em si, “pitifully” poderia ser omitido, bem como que

especificamente a palavra “intellectual” adicionaria uma camada de significado a mais a esse sentido pejorativo, um tom de arrogância e pretensiosidade a essa “inteligência”.

Igualmente na tradução de “machinegunners”, que literalmente significa “metralhadores”, busquei um termo que espelhasse a linguagem oral das ruas do Sudeste. A palavra “maloqueiros”, por sua vez, mantém o sentido combativo do original em significado, que é carregado de preconceitos de cunho racial e social. Segundo o dicionário Michaelis (MALOQUEIRO, 2022), “maloqueiro” pode significar tanto um indivíduo maltrapilho, que vive nas ruas, quanto bandido, alguém que rouba. Embora esse não seja o sentido original do poema, creio que preserva sua essência da discussão principal, bem como, de forma geral, relaciona-se bem à poética barakiana, contrastando com a imagem do “boy intellectual”. Quanto a sua sonoridade, é similar em tamanho e fonética ao original “machinegunners”, e, portanto, a adaptação não representa uma perda rítmica.

A matrigestão dos termos acima esmiuçados evidencia, novamente, a importância da utilização da sensibilidade linguística e subjetividade da tradutora negra na execução das escolhas linguísticas em um texto diaspórico. Foi por meio da “teia subjetiva” (REIS, 2017, p.91) que se constituiu a partir das minhas experiências pessoais, que fazem parte do meu contexto linguístico, bem como das minhas experiências enquanto mulher negra no Sudeste brasileiro, que os termos “boy intellectual” e “maloqueiros” pareceram possíveis reinterpretações da poética barakiana na minha tradução. Ou seja, foi a partir das experiências constituidoras do meu léxico, bem como através do meu olhar materno afrocentrado para a tradução poética, que os termos puderam ser suscitados como possibilidades para tradução dos conceitos inscritos na poética barakiana. A matrigestão dos termos é, portanto, mais um exemplo desse importante aspecto da tradução materno afrocentrada, que visa a gestação dos textos negros enquanto um processo de trabalho com a linguagem que seja ativo, perpassando assim a subjetividade linguística e contextual da tradutora negra, bem como político, à medida que, conjuntamente, considera as questões sociais e raciais postas pelo texto trabalhado na sua tradução para outro contexto cultural.

Até aqui, os poemas escolhidos exploraram algumas das mesmas questões históricas, econômicas e políticas da comunidade afro-americana, expondo a opressão e o racismo enfrentados por essa no Ocidente, bem como almejando por uma reação política organizada em seus últimos versos, mesmo que sob pontos de vista diferentes. Sob a perspectiva tradutória matrigestora, almejei trazer um poema desse livro que tratasse de questões interligadas às discutidas anteriormente, porém, que explorasse um outro aspecto da relação

que a comunidade afro-americana estabeleceu com a cultura norte-americana. Por isso, a seguir, traduzo e teço comentários acerca de “LEADBELLY GIVES AN AUTOGRAPH”, que por tematizar a religiosidade afro-americana e a música blues, foi o último poema por mim escolhido do livro “Sabotage”.

LEADBELLY GIVES AN AUTOGRAPH

Pat your foot
And turn
The corner. Nat Turner, dying wood
of the church. Our lot
is vacant. Bring the twisted myth
of speech. The boards brown and falling
away. The metal bannisters cheap
and rattly. Clean new Sundays. We thought
it possible to enter
the way of the strongest.

But it is rite that the world's ills
erupt as our own. Eight that we take
our own specific look into the shapely
blood of the heart.

Looking thru trees
the wicker statues blowing softly against
the dusk.
Looking thru dusk
thru dark-
ness. A clearing of stars
And half-soft mud.

The possibilities of music. First
that it does not exist. And that we do,
in that scripture of rhythms. The earth,
I mean the soil, is melody. The fit you need,
the throes. To pick it up and cut
away what does not singularly express.

Need.
Motive.
The delay of language.

A strength to be handled by giants.

The possibilities of statement. I am saying, now,
what my father could not remember
to say. What my grandfather

LEADBELLY DÁ SEU AUTÓGRAFO

Bata o seu pézinho
e vire
na esquina. Nat Turner, madeira que morre
na igreja. Nosso lote
está vago. Traga o destorcido mito
da fala. As tábuas marrons e caindo
aos pedaços. Os corrimões de metal baratos
e aduncos. Limpe novos domingos. Nós achamos
que era possível adentrar
pelo reino dos mais fortes.

Mas é ritual que os males do mundo
explodam como nossos. É usual que nós tomemos
o nosso visual específico enquanto o talhado
sangue do coração.
Olhando pelas árvores
as estátuas de vime sopram suavemente contra
a sombra.
Olhando pela sombra
Pelo escuro-
adão. Uma clareira de estrelas
e lama meio mole.

As possibilidades da música. Primeiro
que ela existe mesmo. E que nós também,
nessa escritura de ritmos. O planeta,
quero dizer a terra, é melodia. O encaixe que você precisa,
as lutas. Ao pegar e cortar
fora o que não expressa singularmente.

Necessidade.
Motivo.
O atraso da linguagem.

Uma força a ser lidada por gigantes.

As possibilidades da afirmação. Estou dizendo, agora,
o que meu pai não conseguiu lembrar
de dizer. O que meu avô

was killed for believing.		foi morto por acreditar.
Pay me off, savages,		Me paguem, selvagens.
Build me an equitable human assertion.		Construam pra mim uma asseveração humana equitativa.
One that looks like a jungle, or one that look like the cities of the West. But I provide the stock. The beats and myths.		Uma que pareça um matagal, ou uma que tenha a aparência das cidades do Ocidente. Mas eu forneço o gado. As bestas e os mitos.
The city's Rise!		O levante da cidade!
	(And what is history,	(E o que é a história, então? Uma velhinha surda
then? An old deaf lady		
	burned to death	queimada até a morte

O poema “LEADBELLY GIVES AN AUTOGRAPH” é considerado por Emily Rutter (2014, p. 62) uma manifestação prática dos ideais propagados pelo nacionalismo negro cultural dos membros do *Black Arts Movement*, pois, à medida que constrói a figura do cantor de *blues* Leadbelly como um exemplo histórico da resistência negra contra a opressão branca, esse poema de tributo musical eleva o *blues* em si enquanto exemplo de resistência negra através da estética, valorizando, assim, a prática cultural negra em seu aspecto revolucionário. Como discutido no segundo capítulo desta dissertação, além de membro importante do movimento *Black Arts*, e, portanto, propagador da ideia de que os produtos culturais negros são um importante instrumento revolucionário na luta contra o racismo, Amiri Baraka é, também, notoriamente reconhecido por suas teorizações sobre a música afro-americana, principalmente as executadas no livro *Blues People: Negro Music in White America* (1963). Em sua tese de doutorado, “Constructions of the Muse: Blues Tribute Poems in Twentieth-and, Twenty-First, Century American Poetry” (2014), Rutter interpreta “LEADBELLY GIVES AN AUTOGRAPH” sob a ótica dessas teorizações, bem como atribui à relação do *blues* com a comunidade afro-americana e aos dados biográficos do próprio cantor Leadbelly uma base para sua análise do poema. Inspirei-me em suas considerações para delinear minha própria interpretação e tradução do poema.

É importante elucidar que não havia nem mesmo entre os intelectuais do *Black Arts Movement* um consenso acerca da importância do *blues* para a luta contra a opressão branca, pois, segundo Rutter (2014, p. 62), o gênero musical mais associado à revolução cultural proposta pela ideologia nacionalista negra era o *free jazz*, por sua estética musical *avant garde* combativa, explosiva e imprevisível, e, por isso, seus representantes, como John Coltrane,

eram constantemente exaltados enquanto figuras políticas. A tendência de identificar o *jazz* como o representante musical da revolução cultural negra levou alguns dos artistas e intelectuais pertencentes ao *Black Arts* a rechaçarem o *blues*, o considerando anacrônico e resignado no tom lamentoso de suas canções, bem como algumas de suas figuras centrais como não representativas da luta negra. Na própria biografia de Leadbelly, principalmente na relação de sua figura midiática com o público afro-americano geral, é possível observar a tensão muitas vezes existente no gênero musical *blues*, bem como suas figuras centrais, e a luta negra; ainda, segundo Rutter (2014, p. 70), o cantor foi incapaz de convencer a comunidade afro-americana de que sua arte era progressista, apesar de ter produzido algumas músicas defendendo o direito dos negros e pobres, como “Equality of the Negro” e “Bourgeois Blues”. Isso porque, pela complicada relação de trabalho que manteve com John Lomax, produtor branco que foi responsável por alavancar sua carreira musical para o nível nacional através da desumanização e exploração de sua persona artística e por não tomar um papel mais ativo na luta por direitos civis, Leadbelly foi considerado pelo público geral afro-americano um “Uncle Tom”.¹⁵⁴ O fato de que o estilo de blues cantado por Leadbelly era mais antigo, inspirado nas músicas que precederam tanto o blues contemporâneo quanto o jazz, também foi um fator que colaborou para a sua difícil adesão entre o público afro-americano, pois foi também através desse estilo antigo de blues que se construiu sua persona estereotipada na mídia e, assim, seu sucesso com o público branco. Mesmo que, como um ex-presidiário negro em uma época anterior à movimentação por direitos civis, esse comportamento submisso e caricato fosse sua única chance de obter algum sucesso na indústria musical, que era basicamente controlada por homens brancos, nesse período, o histórico profissional e artístico de Leadbelly deixou boa parte da comunidade negra reticente em relação à celebração de sua importância para a música afro-americana.

É interessante também observar que essa tensão entre as produções culturais negras do começo do século XX e a ideologia e prática poética radicais do *Black Arts* é recorrente, e como já previamente abordado foi, em parte, a partir dessa oposição às formas anteriores de se fazer arte negra que se construiu a estética revolucionária do *Black Arts Movement*. No entanto, Baraka sempre defendeu a importância histórica que o *blues* teve para a construção e sedimentação da cultura afro-americana, nos Estados Unidos. Em *Blues People* (1963), o poeta explicita: “o Blues é o pai de todo jazz legítimo (...) É uma música nativa aos Estados

¹⁵⁴Fazendo referência ao personagem principal do livro “Uncle Tom’s Cabin”, de Harriet Beecher Stowe, a expressão é pejorativa e designada a negros excessivamente obedientes e submissos ao poder branco nos Estados Unidos.

Unidos, o produto do homem negro nesse país” (BARAKA, 1963, p. 21),¹⁵⁵ assegurando, assim, que a visão de mundo particularmente afro-americana expressada pelo *jazz* tem sua origem no *blues*, bem como explicitamente traçando uma relação política entre o gênero musical e as condições de vida às quais os afro-americanos foram submetidos.

Tanto em seu aspecto econômico, quanto racial, Baraka delinea, portanto, a conexão entre o *blues* e a vida afro-americana, ligação essa que fica evidente no retrato do cantor Leadbelly construído no poema “LEADBELLY GIVES AN AUTOGRAPH”, pois, na busca por uma reescritura da persona midiática e legado cultural do cantor, o poeta constrói um tributo que o molda como representante do povo negro proletário. Pelo título do poema, é possível afirmar que o eu-lírico desse poema é o próprio Leadbelly, pois o poema trata de seu “autógrafo”, da sua visão de um mundo no qual o povo negro se libertará da influência do pensamento branco e cristão, substituindo-a pela cadência e ritmos afro-americanos.

Nos primeiros versos, o eu-lírico sugere que o leitor bata o pé ritmicamente e “vire a esquina”, o que já implica uma superação do passado através do ritmo, da influência da música. Referencia Nat Turner no verso seguinte, um homem escravizado que, no século XIX, liderou uma rebelião racial por considerá-la uma ordem de Deus, e justapõe esse personagem histórico à imagética de uma igreja decadente, inferindo que, no passado, a religião cristã até possa ter sido um instrumento de luta contra a opressão branca, mas que sua função deve ser agora reavaliada dentro da comunidade afro-americana. Nos próximos versos, o eu-lírico justapõe, também, o *blues* a essa imagética religiosa, oferecendo o ritmo musical como uma nova possibilidade de conforto espiritual, uma que é original e tradicionalmente negra, ao contrário das religiões cristãs impostas pelo colonizador. Nos versos finais do poema, a figura de Leadbelly, bem como a música *blues*, são celebradas e elevadas como símbolos da cultura afro-americana, bem como é discutida a capacidade epistemológica da linguagem. Estruturalmente, o poema possui poucas semelhanças com a estrutura tradicional ou a linguagem da música *blues*, adotando o estilo *avant-garde* comumente empregado por Baraka, ou seja, versos livres e pouco trabalho de metrificação. Porém, a repetição de “The possibilitiesof”, bem como a enfática utilização de uma só palavra em alguns versos, como “Need.” e “Motive.”, implica o ritmo oratório comum aos sermões das igrejas batistas negras, discutidas na temática do poema.

¹⁵⁵No original: “Blues is the parent of all legitimate jazz (...) It is a native American music, the product of the black man in this country”.

No que concerne à tradução do poema, no primeiro verso escolhi colocar o substantivo “foot” no diminutivo em sua tradução, de modo a criar a mesma sensação de leveza oferecida pelo original na utilização do verbo “pat”, que, em uma tradução literal para o português, pode significar “acariciar” ou “bater suavemente” (PAT,2022); de modo a preservar a estrutura do verso, que contém três palavras, considerei que conferir o diminutivo ao substantivo era uma melhor opção do que adicionar mais palavras, como em “dê batidinhas com o seu pé”. Compreendo também que o diminutivo “pézinho” remete à popular expressão racista brasileira “pézinho na cozinha”, que é utilizada para descrever alguém que possui ancestralidade negra, independentemente da cor da pele, ou seja, sua utilização no contexto de um poema negro adiciona outra camada de significação e interpretação ao verso.

No décimo e décimo primeiro versos, busquei preservar o jogo de aliterações e assonâncias propostas no original ao traduzir “rite” para “ritual” e right para “usual”, bem como no décimo nono e vigésimo verso busquei manter o efeito proposto pela separação da palavra “dark-ness”, considerando que “dark” deveria funcionar como uma palavra completa, por isso o termo “escuro” me pareceu uma melhor solução do que repartir a palavra “escuridão”. Vi também a oportunidade de inferir mais uma referência religiosa ao traduzir “ness” para “adão”, ao invés de “dão”, jogo de palavras que considerei cabível pelo contexto temático do poema, que trabalha a relação da comunidade negra à fé cristã; a conexão feita a partir do hífen entre as palavras “escuro” e “adão” também me remete à temática trabalhada pelo eu-lírico, de reavaliação do papel da fé cristã na comunidade negra, pois sugere que há algo de obscuro, oculto sobre essa fé, representada no jogo de palavras pelo primeiro homem criado por Deus nos escritos bíblicos. A referência feita pelo eu-lírico à “lama”, no verso seguinte, também me remeteu ao personagem Adão, que foi criado a partir do barro, de acordo com os escritos bíblicos.

Como o poema discute principalmente a reavaliação da relação da comunidade afro-americana com a religião cristã e busca construir na música afro-americana, notoriamente o *blues*, uma alternativa a essa religiosidade embranquecida, escolhi preservar algumas marcas de outridade do texto. Devido à pouca prevalência de religiões de matriz africana nos Estados Unidos, há vastas diferenças entre a religiosidade dentro da comunidade negra nos dois contextos. Por isso, considerei mais interessante, no sentido político, expor ao público brasileiro essas diferenças dentro da diáspora do que buscar por uma domesticação dessas. O estilo musical *blues*, tão tipicamente afro-americano, tampouco é de fácil domesticação no nosso contexto, pois, embora seja tão pertencente à comunidade afro-americana quanto o

samba à comunidade afro-brasileira, seu desenvolvimento, caracterização, temáticas e ritmos são muito diferentes, devido, principalmente, à relação tão distinta que o povo negro norte-americano estabeleceu com a língua inglesa em consequência do *apartheid*. Portanto, suas figuras centrais, bem como a relação destas figuras com a mídia e a própria comunidade negra também se dá de forma bastante distinta, o que torna mais difícil encontrar paralelos na realidade brasileira.

Também é possível observar no trabalho de jovens artistas negros brasileiros que o *blues* já é valorizado em sua significância histórica intradiaspóricamente, isto é, já é reconhecido como gênero musical político em sua afirmação à negritude no Brasil, como é possível observar nos versos da música “Bluesman”, do rapper Baco Exu do Blues: “A partir de agora eu considero tudo *blues*/O samba é *blues*, o rock é *blues*, o jazz é *blues*/ O funk é *blues*, o soul é *blues*, eu sou Exu do Blues/ Tudo que quando era preto era do demônio/ E depois virou branco e foi aceito, eu vou chamar de *blues*/É isso entenda/ Jesus é *blues*”. Considero, portanto, que domesticar as referências a esse estilo musical pode ser considerado um apagamento desnecessário da cultura afro-americana e, do ponto de vista político, portanto, infrutífero no que tange à matrigestão do poema. Por isso, de modo a matrigestar “LEADBELLY GIVES AN AUTOGRAPH” para o contexto brasileiro, considere necessário manter as referências não só à Leadbelly, como também a Nat Turner, com algumas notas explicativas da tradutora, semelhantes aos comentários aqui previamente tecidos, de modo que o público brasileiro fosse apresentado a essas figuras históricas, bem como explorasse sob o ponto de vista da poética barakiana algumas das diferenças sociais, religiosas e musicais entre o contexto negro norte-americano e brasileiro.

Como tentei demonstrar, os poemas até aqui escolhidos, frutos de um primeiro momento de transição ideológica na produção intelectual barakiana, carregam ainda muitas características de experimentação formal da geração *beat*, porém já possuem demarcado teor político em relação às variadas questões da comunidade afro-americana. A seguir, traduzirei o poema “Return of the Native”, bem como explorarei algumas das características referentes ao segundo livro da antologia, “Target Study”.

Return of the Native

Harlem is vicious
modernism. BangClash.

Retorno de um Nativo

O Harlem é impiedoso
modernismo. Erup-Irrup-ção.

Vicious the way its made.
Can you stand such beauty?
So violent and transforming.
The trees blink Naked, being
so few. The women stare
and are in love with them
selves. The sky sits awake
over us. Screaming
at us. No rain.
Sun, hot cleaning sun
Drives us under it.

The place, and place
meant of
black people. Their heavy Egypt.
(Weird world!) Their minds, mine,
the black hope mine. In time.
We slide along in pain or too
happy. So Much love
for us. All over, so much of
what we need. Can you sing
yourself, your life, your place
on the warm planet Earth.
And look at the stones

the hearts, the gentle hum
of meaning. Each thing, life
we have, or love, is meant
for us in a world like this.
Where we may see ourselves
all the time. And suffer
in joy, that our lives
are so familiar.

Impiedoso pelo jeito que é feito.
Será que você aguenta tanta beleza?
Tão violenta e transformadora.
As árvores reluzem Desnudas, sendo
tão poucas. As mulheres encaram
e estão apaixonadas por si
mesmas. O céu está acordado
acima de nós. Gritando
com a gente. Sem chuva.
O sol, o limpo sol quente
nos leva abaixo dele.

O lugar, e lugar
destinado de
gente preta. Seu pesado Egito.
(Mundo estranho!) Suas mentes, minha,
a esperança preta minha. A tempo.
Nós deslizamos junto à dor ou muita
alegria. Tanto amor
por nós. Por toda parte, tanto do que
nós precisamos. Será que você pode cantar
sobre si, sua vida, seu lugar
no quentinho planeta terra.
E olha as pedras

os corações, o gentil hum
de significados. Cada coisa, vida
que nós temos, ou amor, é destinado a
nós em um mundo como esse.
Onde nós pudermos nos ver
toda hora. E sofrer
em prazer, que as nossas vidas
são tão parecidas.

O poema “Return of the Native” compõe o segundo livro da antologia, no qual o poeta busca a experimentação com outros tipos de formas poéticas, que se diferenciem de sua prévia influência *beat*; segundo Lee (2005, p.79): “Enquanto em “Sabotage” Baraka experimentou com a linguagem (...) em “Target Study” ele codificou uma forma apropriada a sua linguagem.”.¹⁵⁶Baraka, então, explora formas poéticas que melhor se encaixem aos seus ideais de arte revolucionária, linguagem impactante e temáticas racialmente carregadas que passou a utilizar, uma mais direta, menos metafórica e “inutilmente literária” (BARAKA, 1969, p. 1), como o próprio poeta coloca na introdução da antologia. No poema traduzido, pode-se

¹⁵⁶No original: “Whereas in “Sabotage” Baraka experimented with language (...) in “Target Study” he codifies a form appropriate to his language.”

perceber uma tentativa de linguagem lírica mais prosaica, não só em seu ritmo, como no livro “Sabotage”, como na imagética construída. Tematicamente, pode-se considerar por meio do estudo de sua biografia, que a descrição de seu “retorno” ao Harlem se relaciona ao momento pessoal da vida do poeta e sua visão de si “como filho pródigo que, ao deixar o Village pelo Harlem, havia espiritual e fisicamente voltado para casa” (WATTS, 2001, p. 110)¹⁵⁷

No título do poema, “Return of the Native”, Baraka evidencia seu senso de pertencimento ao Harlem, bairro tradicionalmente negro de Nova York que o poema homenageia como forma de simbolizar seu reencontro poético com as questões de raça, já que o poeta não é, de fato, originalmente nascido no bairro. Nos primeiros versos, o eu-lírico descreve o Harlem como “vicious” e “violent”, porém, implica que essas características são formativas de sua beleza e qualidade transformadora. A própria comparação do bairro ao conceito geral de modernismo — isto é, a resposta estética das artes às mudanças estruturais e sociais ocorridas no ocidente durante a primeira metade do século XX, como as Guerras Mundiais I e II, movimentos (i)migratórios e a luta pelos direitos civis de mulheres e populações afro-diaspóricas — implica uma relação entre o belo, o estético e as rupturas com o passado, a violência das transformações sociais e os produtos artísticos que delas podem surgir. É fato que, também, historicamente, o Harlem é a capital negra moderna dos Estados Unidos, na qual surgiu o *New Negro*, como também o *Black Arts* e toda a movimentação negra inovadora e artisticamente revolucionária do século XX. Nas estrofes seguintes, o poeta constrói uma imagética utópica, que evoca o Harlem como o lugar feito para a comunidade afro-americana, no qual essa pode compartilhar sua ancestralidade, alegria e dores sob o sol, que nunca se esvai e as guia; nessas estrofes o eu-lírico, que conforme busco argumentar, é o próprio Amiri Baraka, acolhe e celebra o povo negro que compõe o bairro e, também, acolhe a si mesmo, sua própria identidade negra. O tom esperançoso e sensível, que, liricamente, imagina um lugar que interligue as pessoas negras através de sua ancestralidade em comum, torna esse, na minha visão, um poema bem-sucedido em sua tentativa de construir um senso de comunidade por meio da raça.

Formalmente, “Return of the Native” utiliza de linguagem e imagéticas mais diretas, porém mantendo ainda o ritmo prosaico da fala e a falta de estrutura métrica características à influência *beat* de Baraka, conforme previamente discutido. Em sua tradução, preservei esses elementos formais orais e prosaicos, bem como busquei manter os jogos de palavra feitos pelo

¹⁵⁷No original: “as a prodigal son who, in leaving the Village for Harlem, had spiritually and physically returned home.”

poeta, como em “meant of”, que utiliza a preposição “of”, que seria mais comumente utilizada com o verbo “made”, para expressar, sucintamente, que o lugar foi “meant for” (destinado para) e “made of” (feito de) pessoas negras. A palavra “vicious” foi trazida para o português pelo termo “ímpiedoso”, ao invés de “vicioso”, isso porque o termo “vicioso” é um falso cognato, por implicar no português uma relação ao vício que a palavra em inglês não implica.

A expressão “Bang Clash”, conforme mencionada por Susan Stanford Friedman, no artigo “Definitional Excursions” (2009), e por Margo Natalie Crawford, no livro *Black Post-Blackness: The Black Arts Movement and the Twenty-First-Century Aesthetic* (2017) pode ser considerada uma representação sonora e poética da inovação estética causada pelo modernismo. Enquanto Friedman (2009, p. 29) define essa caracterização sonora da modernidade como um “ânimo Nietzscheano (ou talvez Fanoniano)”,¹⁵⁸ Crawford (2017, p. 138) defende que a utilização de “Bang Clash” é uma forma de referenciar e interligar, de forma oral e informal, ambas as movimentações de arte negra que ocorreram no Harlem, isto é, tanto as transgressões artísticas feitas, tanto pelo afro-modernismo da *Harlem Renaissance* quanto pelo movimento revolucionário cultural *Black Arts*. A expressão é composta por duas palavras: “Bang”, que significa bater em algo de forma certa e/ou que faça um barulho alto (BANG, 2022), e “Clash”, que significa, enquanto verbo, entrar em conflito com alguém ou, enquanto substantivo, o som alto e metálico de uma colisão (CLASH, 2022). Embora a expressão formada pela junção das palavras evidentemente faça referência à sonoridade de um embate físico, tanto em sua forma quanto no sentido que proporciona, ela simboliza, metaforicamente, a ruptura causada pelas propostas artísticas dos movimentos supracitados e, por isso, optei por matrigestá-la para a expressão “Erup-Irrup-ção”, que é feita a partir da junção experimental dos substantivos “Erupção” e “Irrupção”.

Um dos possíveis significados atribuídos à palavra “Erupção” é algo que sai violenta e inesperadamente (ERUPÇÃO, 2022), e a palavra também evoca a imagética de um vulcão que transborda com ímpeto, destruindo o que havia antes ali. Já a palavra “Irrupção” pode significar tanto uma entrada súbita, uma invasão, quanto o transbordar das águas naturais, como mares e rios (IRRUPÇÃO, 2022), imagética oposta, por se tratar das águas e não do fogo, porém, simultaneamente, completar a proposta pela “erupção” de um vulcão, por também versar sobre a força súbita e destruidora da natureza. Ambos os significados das palavras utilizadas remetem aos significados inscritos na expressão original, bem como se

¹⁵⁸No original: “a Nietzschean (or perhaps Fanonian) mood”

relacionam com a temática e imagética proposta pelo poema, ao resgatarem os sentidos de destruição e violência associados à beleza através da imagética que remete à força da natureza, elemento presente, também, na materialidade do poema, nos versos seguintes, quando o eu-lírico menciona o “sol” e o “céu limpo” que guia o povo negro. Creio que a junção dos termos por meio de hífen torna nítida a junção das palavras ao separar “Erup” e “Irup”, o começo de cada palavra, de “ção”, a sílaba em comum entre os termos torna possível a sua junção.

Outra expressão sonora que apresentou alguns desafios em sua reinterpretação foi “hum”, por sua vastidão de possíveis interpretações; pode tanto expressar dúvida, desconfiança ou desaprovação quanto o oposto, ou seja, aprovação ou prazer, (HUM, 2022) dependendo da entonação em que for pronunciada. Como, nesse caso, trata-se de um texto escrito, só é possível interpretar “hum” a partir do contexto dos versos em que foi empregado, e, por isso, é possível deduzir que, no poema, a interjeição é expressa em tom de prazer no verso “os corações, o gentil hum/de significados”, pois compõe a imagética de acolhedora união entre pessoas negras proposta pelo poema. Por se tratar de uma expressão sonora transcrita, optei por mantê-la como no original da versão matrigestada do poema, por compreender que “hum” infere os mesmos sentidos múltiplos enquanto interjeição no inglês e no português.

A partir dos comentários acerca da minha reinterpretação para o português do poema “Retorno de um Nativo”, pode-se perceber que a matrigestão tradutória executada no poema se deu a partir da compreensão de seu contexto sociocultural, de modo que tornou possível a recriação de cunho experimental do termo “Bang Clash”. Pode-se, também, notar, ao longo da minha análise, o tom terno e acolhedor aqui proposto por Baraka como forma de atingir seus objetivos poético-políticos de união panafricanista. O poema trabalhado a seguir, “Black Bourgeoise”, mantém a forma direta e de propósitos didáticos de “Retorno de um Nativo”, porém, emprega um tom contrário, bem como designa outro objetivo político: a mordaz crítica intraracial; vejamos a seguir sua tradução comentada

Black Bourgeoise,

Has a gold tooth, sits long hours
on a stool thinking about money.
sees white skin in a secret room
rummages his sense for sense

Burguesia Negra

Tem um dente de ouro, senta-se longas horas
num banquinho pensando em dinheiro.
vê pele branca em um quarto secreto
rebusca seu senso por sentindo

dreams about Lincoln (s)
conks his daughter's hair
send his coon to school
works very hard
grins politely in restaurants
has a good word to say
never says it

does not hate ofays
hates, instead, him self
him black self

Sonha com a(s) Princesa(s)
alisa o cabelo da filha
manda seu negresco pra escola
trabalha muito duro
sorri amarelo em restaurantes
tem uma palavra boa pra dizer
nunca diz

não odeia os yurugus
odeia, ao contrário, seu "eu"
seu negro "eu"

Em "Black Bourgeoise", Baraka direciona uma crítica direta à classe média negra norte-americana. No Blog da *Harvard University Press*, o artigo "Baraka's Blues People" (2014) destaca os ataques feitos à classe média afro-americana no livro *Blues People* (1963), pois o poeta a considerava cativa "a um 'ethos puritano', o amor à aquisição material que havia primordialmente motivado a prática escravocrata",¹⁵⁹ percepção influenciada pelo livro *Black Bourgeoisie* (1997), de E. Franklin Frazier, autor que havia sido seu professor na *Howard University*. Em seu livro, Frazier (1997, p. 140) argumenta que a classe média afro-americana é o grupo que mais perpetua o complexo de inferioridade que a cultura americana branca buscou instaurar na comunidade negra ao longo da história do país, pois sua busca por status se molda à imagem do que é aceitável pela sociedade branca, isto é, dá-se através da obtenção de bens materiais. Essa visão acerca da classe média afro-americana é nitidamente presente no poema traduzido.

A discussão da assimilação aos ideais brancos, a relação dessa tentativa de assimilação à aquisição monetária, bem como a busca incessante por status social e financeiro como forma de mitigar as inseguranças e patologias impostas ao indivíduo negro pelo racismo são temáticas presentes no poema que me suscitaram um título brasileiro em particular: *Tornar-se Negro* (1990), de Neusa Santos Souza. A autora, pelo viés da psicanálise e da psiquiatria, analisou depoimentos de jovens brasileiros que ascenderam socialmente na cidade do Rio de Janeiro, durante os anos 1980, de modo a identificar similaridades nos seus discursos e modos de pensar no que tangenciava à questão racial. Na segunda parte do sexto capítulo, "2 - Das estratégias de ascensão", Santos seleciona alguns desses depoimentos e os subdivide de modo a demonstrar essas estratégias na prática do discurso dos entrevistados; ela classifica as

¹⁵⁹No original: "to a "Puritan ethos", the love of acquisition that had motivated the practice of slavery in the first place"

estratégias como: “2.1 – Ser o melhor”, “2.2.1 – Perder a cor”, “2.2.2 – Negar as tradições negras”, “2.2.3 – Não falar do assunto” e define essas estratégias como “temas privilegiados” (SOUZA, 1990, p. 65), isto é, questões que apareceram consistentemente na fala dos 5 entrevistados, constituindo-se, na sua visão, em fenômenos sociais. A necessidade de se provar o melhor em tudo como compensação do estereótipo negativo construído sobre a figura do negro, a tendência de querer se considerar ou ser considerado por aqueles que te cercam menos negro após a ascensão social, a negação das tradições negras, como as religiões de matriz africana no Brasil e a tendência a ignorar as tensões raciais existentes ao não se falar sobre elas, configuram para Souza, portanto, as principais estratégias de assimilação que permitem que o negro ascenda socialmente no Brasil. Mesmo que de modo distinto, devido às inúmeras diferenças culturais entre Brasil e Estados Unidos, as estratégias classificadas por Neusa Santos Souza, ainda sim, são muito próximas às questões encontradas no poema “Black Bourgeoise”, o que só atesta as similaridades do racismo ocidental em qualquer parte da diáspora, e, portanto, a relevância política da divulgação e tradução de textos e formas de arte combativas, que buscam expor esses mecanismos de opressão, como a poética Barakiana.

No que se refere a sua tradução, é importante denotar que o poema é constituído de forma direta em sua estrutura de pouco versos livres e é bastante coloquial em sua utilização da linguagem, bem como se aproxima aos poemas do terceiro livro, “Black Arts”, em sua função didática, ou seja, da arte literária mais como propulsora de um propósito ideológico do que como forma de experimentação com a linguagem. Por isso, em sua reescritura para o português, busquei inspiração na linguagem utilizada por páginas nacionalistas negras brasileiras no Instagram e no Facebook. Naveguei por entre os *posts*, principalmente, das páginas pertencentes ao coletivo nacionalista negro KilûmbuÒkòtò,¹⁶⁰ para entender a entonação utilizada, bem como algumas das particularidades linguísticas, como as gírias, que esse contexto gestou ao expressar no português brasileiro contemporâneo muitos dos ideais militantes radicais que o próprio Baraka defendia durante as décadas de 1960 e 1970.

Foi através da pesquisa nesses espaços online que surgiram as traduções de “coon” para “negresco” e “ofays” para “yurugus”. O termo “coon” tem sua origem no personagem Zip Coon dos shows de *minstrel*,¹⁶¹ porém, conforme explicita Brando Simeo Starkey, em seu

¹⁶⁰Sendo essas as páginas KilûmbuÒkòtò e *Dissecando o Racismo* no Facebook, e a página @kilumbuokoto no Instagram.

¹⁶¹Segundo a Enciclopédia Britannica (2020), o *minstrel show* é uma forma de entretenimento teatral estadunidense, popular entre o século XIX e começo do século XX, que foi fundada a partir da representação cômica de estereótipos raciais.

artigo de opinião para a plataforma *The Undeafated*, “What should Black folk do with the word coon?” (2020):

O povo negro ressignificou a palavra ‘coon’, a transformando em um insulto intraracial utilizado para punir um certo tipo de pessoa negra que trai sua raça. (...) Eu digo que um ‘coon’ é uma pessoa negra que monta uma performance específica para pessoas brancas— uma performance na qual uma pessoa negra fala coisas ou performa atos para agradar, em troca das recompensas sociais que as pessoas brancas podem oferecer.¹⁶²

Pela definição de “coon” no dialeto afro-americano contemporâneo como uma descrição pejorativa de um indivíduo negro que busca a aprovação branca através da assimilação, é que a palavra “negresco” foi empregada como possível tradução do termo, pois é utilizada nos supracitados espaços de militância negra radical como gíria para pessoas negras que buscam a assimilação às instituições brancas, ou seja, que são “brancas por dentro e pretas por fora”, como o próprio biscoito recheado brasileiro. O biscoito “negresco” é uma versão brasileira do biscoito americano “Oreo”, e a utilização do termo enquanto gíria racial é também influenciada pelo seu uso nos Estados Unidos, já que “Oreo” carrega o mesmo sentido enquanto gíria na comunidade afro-americana, e foi, provavelmente, seu uso, nessa comunidade, que influenciou a adoção da gíria nos espaços de militância afro-brasileiros, em um processo de diálogo linguístico intra-diaspórico.

Já o termo “ofay” é definido pelo jornalista Scott Harris em seu artigo para o *Los Angeles Times*, “When Slurs Boost Scores” (1994), como uma forma pejorativa um tanto desconhecida de se referir a uma pessoa branca, e especula-se que seja proveniente do contexto negro militante moderno. Como pude constatar durante minhas pesquisas, não há no português brasileiro tantas formas pejorativas — especialmente nenhuma politicamente carregada — de se referir a um indivíduo branco quanto no inglês norte-americano; o máximo que pude encontrar foram gírias como “branquelo” e “leite azedo”, que não possuem nenhuma relação à militância negra brasileira, ou o estereótipo da “loira burra”, que mais se refere a uma discriminação machista do que a uma expressão de antagonismo racial. Essa lacuna no léxico do português brasileiro pode constituir uma das razões pelas quais foi feita a incorporação da palavra estrangeira de origem dogon “yurugu” ao léxico da militância radical afro-brasileira.

¹⁶²No original: “Black folk have repurposed coon, transforming it into an intraracial slur to castigate a certain type of Black person who betrays the race. (...) I say a coon is a Black person who puts on a specific performance for white people — a performance whereby a Black person says things or performs acts to ingratiate himself or herself in exchange for the social rewards white folk can grant”

Outro motivo pode ser o significado contextual que a palavra implica, já que no livro *Yurugu, Uma crítica Africano-centrada do pensamento e comportamento cultural europeu* (1994), Marimba Ani define “yurugu” como “[o ser incompleto]”, pois, na mitologia Dogon, a criatura mitológica decidiu sair da placenta antes de sua metade feminina ser formada, questionando a autoridade do Deus Amma, que determinou que todas as criaturas deveriam obedecer ao princípio da complementaridade ao serem formados por uma parte masculina e uma parte feminina. O ser “yurugu” então criou o planeta Terra com o que sobrou de sua placenta, o que fez do nosso mundo um lugar imperfeito, e, por isso, ele é “responsável pela desordem no universo” e na cosmologia africana é considerado “um ser deficiente em sensibilidade espiritual, está perpetuamente em conflito, é limitado cognitivamente e está ameaçando o bem-estar da humanidade”. Ani atribui as características de “yurugu” à cultura europeia, por esta ser baseada na individualidade e no machismo, negando, portanto, a vida em comunidade e o princípio da complementariedade que gerem o matriarcado africano enquanto epistemologia e modo de vida. Pode-se construir a hipótese, portanto, que termo “yurugu” foi adotado nesse sentido, a partir do texto de Marimba Ani, nesses novíssimos espaços de militância nacionalista afro-brasileira on-line, constituindo a única forma pejorativa que advém de um contexto de militância negra que pude encontrar.

Nas escolhas tradutórias esmiuçadas, busquei uma forma de autodenominação na minha tradução o que, conforme já previamente discutido, envolve a adoção de uma perspectiva tradutória matrigestora, que se inspira no princípio Mulherista da utilização de terminologia própria como forma de autonomia política. Sendo possível, portanto, considerar, a partir da teoria Mulherista que a linguagem é parte essencial do processo de emancipação política da comunidade negra, busquei centralizar a linguagem utilizada pela comunidade afro-brasileira hoje para a execução da tradução da poética barakiana. É importante elucidar, no entanto, que os termos utilizados na tradução não são amplamente reconhecidos pela cultura brasileira, pois fazem parte de um contexto linguístico específico, no qual se discutem as questões raciais afro-brasileiras sob o prisma panafricanista. Creio que a utilização dessas expressões, que surgiram nesse contexto, aproxima a ideologia nacionalista negra de Baraka ao contexto brasileiro e, portanto, compõe uma tradução que busca alcançar efeitos similares do original no leitor negro da cultura de recepção por meio de soluções linguístico-tradutórias que são politicamente conscientes, como o texto original, e, portanto, matrigestam o potencial político do poema para esse público leitor.

Outra matrigestão executada a partir do princípio da autodenominação enquanto forma de autonomia política foi a opção por recriar o termo “black” para “negro”, ao invés de utilizar o vocábulo “preto”. Primeiramente, é preciso elucidar que não considero que “preto” e “negro” sejam sinônimos absolutos no português brasileiro, pois, mesmo que sejam, em muitos contextos, palavras usadas de modo intercambiável, possuem diferentes níveis de ressignificação e autoafirmação política na atualidade, como esmiuçado em nota.¹⁶³ Por isso, no contexto do poema “Burguesia Negra”, no qual o eu-lírico tece uma crítica a uma parcela da comunidade afro-americana que é embranquecida em seus ideais e valores, optei pela utilização do termo “negro”, por ser mais genérico, compreendendo que, embora o termo possua, também, uma dimensão política, pois passou por um processo de positivação semântica relacionado à militância da Movimento Negro Unificado, nos anos 1970, há algum tempo “negro” se tornou uma alcunha abrangente, utilizada inclusive por instituições e pesquisas governamentais, como o senso do IBGE.¹⁶⁴ O termo “negro” me suscita, inclusive, notórios ditados racistas brasileiros, no contexto da temática trabalhada pelo poema, principalmente “negro de alma branca”, dado linguístico que corrobora a minha escolha, pois aponta para o uso de “negro” em cenários muitas vezes opostos aos que apareceriam o termo “preto”, que hoje vem sendo reapropriado pela militância afro-brasileira como afirmação política de orgulho. Creio que compreender as sutilezas entre a utilização de termos tão delicados em suas múltiplas amarrações de sentido como o são “negro” e “preto” é, também, uma forma de aproximar “LeRoy” ao falar afro-brasileiro, assim matrigestando a potência de sua crítica a esse público leitor.

Pode-se observar que, em “Target Study”, a poética barakiana tornou-se muito mais objetiva e didática em sua forma do que no primeiro livro da antologia *Black Magic* (1969), tanto na exaltação da cultura negra demonstrada pelo poema “Retorno de um nativo” quanto nas mordazes críticas aos valores norte-americanos, conforme demonstradas em “Burguesia Negra”. Isso se deve ao fato de que o poeta estava mais próximo do fim de sua transição político-ideológica, já que o livro seguinte, “Black Art”, já foi produzido no Harlem, quando o poeta já começava a estruturar o *Black Arts Movement* junto a outros intelectuais e artistas negros da época. A seguir, traduzirei e comentarei os poemas escolhidos desse terceiro livro, que, segundo o próprio poeta (BARAKA, 1969, p. 1), buscava centralizar tematicamente a conexão de cunho panafricanista da população negra diásporica.

¹⁶³Ver nota 2.

¹⁶⁴Também explicitado na nota 2.

Ka’Ba

A closed window looks down
on a dirty courtyard, and black people
call across or scream across or walk across
defying physics in the stream of their will

Our world is full sound
Our world is more lovely than anyone’s
tho we suffer, and kill each other
and sometimes fail to walk the air

We are beautiful people
with African imaginations
full of masks and dances and swelling chants
with African eyes, and noses, and arms,
though we sprawl in grey chains in a place

full of winters, when what we want is sun.

We have been captured,
brothers. And we labor
to make our gateway, into
the ancient imagine, into a new

correspondence with ourselves
and our black family. We need magic
now we need the spells, to raise up
return, destroy, and create. What will be

the sacred words?

Ka’Ba

Uma janela olha de cima pra
um pátio sujo, e pessoas pretas
chamam, ou gritam, ou andam
desafiando as leis da física no fluxo de sua determinação

Nosso mundo é tão cheio de som
Nosso mundo é tão mais lindo do que o de qualquer um
mesmo que a gente sofra, e mate uma à outra
e às vezes falhe ao andar sobre o ar.

Nós somos um povo lindo
com imaginações africanas
cheias de máscaras e danças e sonoros cantos
com olhos africanos, e narizes, e braços,
mesmo que a gente se espalhe sob correntes cinzas em
um lugar
cheio de invernos, quando o que nós queremos é sol.

Nós fomos capturados,
irmãos. E nós trabalhamos
pra criar nossa fuga, em uma
imagem anciã, em uma nova

correspondência com nós mesmos
e nossa família preta. Nós precisamos de mágica
agora nós precisamos dos feitiços, para o levante,
o retorno, a destruição e a criação. Quais serão as

palavras sagradas?

“Ka’Ba” exemplifica, perfeitamente, o tipo de composição poética proposta pelo nacionalismo cultural do *Black Arts Movements*, pois, por meio de seus versos, forja uma ligação entre a negritude afro-americana e sua tradição africana ancestral, bem como expressamente valoriza a negritude diaspórica e denuncia sua história de opressão no Ocidente de forma direta e oral, carregando, assim, uma mensagem fortemente política que é estruturalmente construída para ser recitada, gritada, não apenas lida. O eu-lírico destaca os desafios da vida afro-americana nos primeiros versos, contrapondo-os à beleza das expressões criativas negras e a perseverança da comunidade em sobreviver e triunfar apesar das dificuldades historicamente impostas, questões temáticas já presentes nos poemas do primeiro

livro, “Sabotage”, principalmente em “Three Modes of History and Culture”, conforme já discutido. Em “Ka’Ba”, no entanto, é possível observar como as mudanças ideológicas do poeta afetaram sua visão sobre a função da arte, e como ele, conseqüentemente, reajustou sua forma poética para as temáticas raciais previamente trabalhadas: construiu um poema curto, com versos diretos em sua sintaxe e utilização de uma linguagem metafórica simples, com menos referências específicas ao contexto negro do norte dos Estados Unidos, reduzindo a prática poética do “naming” (HARRIS, 1985). Acredito que é essa falta de referências específicas ao discutir as questões econômicas e internas da negritude afro-diaspórica que torna o poema bem-sucedido em seus propósitos panafricanistas, o que também torna esse o poema aqui trabalhado com o maior potencial de gerar identificação.

No poema é possível denotar, porém, uma característica específica importante dos escritos do *Black Arts Movement*: a ligação do nacionalismo negro à religião islâmica. Ellen Mclarney (2019) destaca que entre os anos 1950 e 1970, anos de maior atividade do movimento pelos direitos civis, *Black Power* e *Black Arts Movement*, houve um aumento na popularidade da organização paramilitar “The Nation of Islam”. Através da organização, negros mulçumanos se tornaram expoentes na construção de espaços de empoderamento e organização negra, mesclando seu discurso nacionalista pró-negritude aos ensinamentos religiosos do Islam. O “The Nation of Islam” foi responsável por formar diversas figuras negras históricas, como Malcom X, que, por sua vez, influenciou a geração de artistas alinhados ao *Black Arts Movement*; Amiri Baraka foi particularmente influenciado pelo discurso nacionalista negro mulçumano, notoriamente se convertendo ao islamismo logo após a morte de Malcom X. O título do poema, “Ka’Ba”, é uma referência ao santuário localizado na mesquita de Mecca, considerado o lugar mais sagrado para o islã, e, no poema, aponta para a forma como o poeta se alinha à ideia de que a religião islâmica é parte integral da construção de uma identidade negra panafricana.

Na tradução do poema, escolhi preservar o título original que referencia o Islam, ao qual eu adicionaria uma nota da tradutora, explicitando a relação entre o poeta, sua ideologia e a religião. Creio que essa menção ao Islam seja intrínseca à visão poética de Baraka, nesse momento, e que não é necessário apagar esse traço histórico tão importante para o entendimento do movimento poético do qual o poeta fez parte, para que o poema possa ser compreendido em seu potencial político no Brasil. Há, também, a questão que, diferentemente de “Three Modes of History and Culture”, “Ka’Ba” trata das questões negras de forma bastante geral na tessitura do poema e, por isso, ao meu ver, uma domesticação do título não

se faz necessária para que autor e leitor se encontrem em sua herança compartilhada; e, inclusive, é importante ressaltar que há também, no Brasil, uma tradição negra mulçumana, que é frequentemente apagada e/ou esquecida, por ser minoria quando comparada às religiões de matriz africana, mas, mesmo assim, responsável por importantes marcos históricos negros, como a Revolta dos Malês, o que significa, portanto, que trazer aspectos culturais mulçumanos para a comunidade afro-brasileira não seria de todo estrangeiro.

No que se refere às escolhas tradutórias feitas ao longo do poema, levei em consideração a performance do poema executada por Patrick Bucknor no *Classic Slam 2012*, para ajustar a tradução à oralidade pretendida no inglês, respeitando assim a ênfase dada pelo artista à rima das palavras “suffer” e “each other” no sétimo verso. Para tal, optei pela flexão feminina da palavra “outra”, para que essa rimasse com “sofra”, o que constitui uma tradução que pode ser considerada sincopada, como descrevem Simas e Rufino (2019), isto é, que é pouco convencional à poética barakiana, já que, como previamente discutido, o poeta tende a valorizar e priorizar a figura masculina negra, de modo muitas vezes misógino. Vi aqui a oportunidade de, indiretamente, dar voz ao feminino negro através da poética barakiana, deslocando assim as mulheres negras do lugar historicamente subjugado que ocupam no imaginário social ocidental e, mais especificamente, na obra do autor trabalhado. Essa foi uma escolha enviesada pela teoria Mulherista, pois a tradução matrigestora que busco praticar aqui parte dos princípios desta teoria e, a partir dela, busca pela subversão da lógica ocidental-patriarcal em seu âmago. Por isso, por meio da mudança de paradigma epistemológico proposta pela teoria Mulherista, que visa recentrar a comunidade negra às formas ancestrais de organização, formas essas que consideram o feminino enquanto símbolo de força e gestor de potências por criar a vida, matrigestei as potências autodeterminantes desse poema de modo a destacar a mulheridade negra na materialidade de seus versos.

É possível concluir que, aqui, me encarreguei de analisar e traduzir um poema típico à proposta nacionalista negra, pois, por meio de seus versos, “Ka’Ba” tanto valoriza a cultura diaspórica, sua ancestralidade e seu legado, como expressamente forja uma ligação entre esse processo de valorização e a religião mulçumana, como era comum nos espaços de militância afro-americana dos anos 1960. No entanto, busquei soluções tradutórias atípicas para algumas das questões que se apresentaram no poema, matrigestando-o em um processo de recontextualização da sua forma poética para o público afro-brasileiro, a partir da perspectiva Mulherista. A seguir, explorarei a tradução do poema “LeRoy”, que, como discutirei, destaca-se na antologia por fugir ao tom geral do livro “Black Art”.

leroy

I wanted to know my mother when she sat
looking sad across the campus in the late 20's
into the future of the soul, there were black angels
straining above her head, carrying life from our ancestors,

and knowledge, and the strong nigger feeling. She sat
(in that photo in the yearbook I showed Vashti) getting
into
new blues, from the old ones, the trips and passions

showered on her by her own. Hypnotizing me, from so far

ago, from that vantage of knowledge passed on to her
passed on
to me and all the other black people of our time.
When I die, the consciousness I carry I will to

black people. May they pick me apart and take the
useful parts, the sweet meat of my feelings. And leave

the bitter bullshit rotten white parts
alone.

leroy

Eu queria ter conhecido minha mãe quando ela estava
triste pelo campus no final dos anos 20
no futuro da alma, havia anjos pretos
estremecendo sobre sua cabeça, carregando vida de
nossos ancestrais
e conhecimento, e o forte sentimento preto. Ela estava
(naquela foto no anuário que eu mostrei pra Vashiti)
entrando
na onda do novo blues, daqueles das antigas, os giros e
paixões
regados sobre si pelos seus. Me hipnotizando, de tão
longa
data, daquela vantagem de conhecimento passada a ela
passada
a mim e a todas as outras pessoas pretas da nossa época.
Quando eu morrer, a consciência que eu carrego deixarei
para
pessoas pretas. Que elas me dilacerem e peguem
as partes úteis, a carne doce dos meus sentimentos. E
deixem
a besteira amarga das podres partes brancas
de lado.

Na análise e reescritura para o português de “LeRoy”, pude denotar que, no contexto do livro “Black Art”, o poema representa um desvio na utilização da linguagem. Jay R. Berry (1988, p. 227) argumenta que Baraka buscou a reformulação do soneto no poema, revisando a forma canônica europeia de modo a torná-la mais pessoal, para que essa pudesse melhor refletir as questões particulares que o poeta busca trabalhar. No que tange a sua forma, no entanto, o poema não possui quase nenhuma semelhança ao soneto tradicional: nem em seu esquema de rimas, pois trata-se de um poema em versos livres, nem em sua constituição rítmica, pois não ocorre em pentâmetro iâmbico,¹⁶⁵ ou em sua versificação, pois é constituído por 15 versos ao invés de 14, sendo o último verso composto por apenas uma palavra, o vocábulo “alone”, que segundo Berry (1988, p. 228), não é adicionado ao final do décimo

¹⁶⁵Não há, ao longo do poema, um padrão rítmico particular que pode ser facilmente observado; em uma análise rápida, pude observar a presença predominante de troqueus, mas nunca em um padrão específico, ou em versos com quantidade de pés similares. Tal ocorrência cria um ritmo intenso e imprevisível, muito diferente da composição tradicional de um soneto. Autores como Mary Ellison (1994) e Lorenzo Thomas (1992) atribuem essa característica rítmica à profunda ligação do poeta com o Blues e com o Jazz, ritmos afro-americanos muito referenciados ao longo da produção artística e intelectual de Amiri Baraka.

quarto verso como forma de enfatizar “o senso de alienação de Baraka”.¹⁶⁶ É necessário considerar que Baraka era avesso a qualquer forma de fazer ou pensar poesia que se subscrevesse à tradição, devido à sua formação intelectual no ambiente *beat* e adoção da ideologia nacionalista negra e, talvez, seja justamente esse fato biográfico que explique porque o poeta optou por transgredir tanto a forma do soneto na versão original do poema.

Como elaborado por Stephen Burt na introdução de *The art of the sonnet* (2010), é possível determinar o que é um soneto nas produções pós-modernas ao ponderar-se como a análise da obra se beneficia a partir dessa classificação, ou seja, é necessário pensar de que forma um poema contemporâneo, especialmente um que não apresenta todas as características tradicionais, relaciona-se à carga histórica do soneto, uma forma herdada que carrega consigo um conjunto particular de regras e significações. Segundo Burt (2010, p. 24), na pós-modernidade, “a forma do soneto funciona principalmente quando um poeta quer nos lembrar que o presente se parece surpreendentemente com o passado, que nós somos como aqueles que estão longe de nós na história”,¹⁶⁷ o que significa que o soneto pode ser utilizado como uma forma de reverência literária à história, bem como uma ligação ressignificada com a ancestralidade. No poema, Amiri Baraka forja uma explícita ligação com o passado, encantando seu antigo nome ocidental no título do poema de forma a ressignificá-lo em seus versos, transformando-o em um dos elos da corrente ancestral que o liga a sua mãe e todos os seus antepassados, bem como ao futuro das pessoas negras.

Por isso, creio que é no plano lexical e semântico que a análise do poema poderia se enriquecer a partir de sua comparação para as definições pré-concebidas de um soneto. Assim como em um soneto, a linguagem utilizada também é mais formal, menos coloquial e impactante, bem como sua temática mais melancólica e nostálgica em relação aos demais poemas da obra, por buscar uma conexão entre passado, presente e futuro. Pude observar também que, comparado-se às formas tradicionais de soneto, “LeRoy” se aproxima à forma petrarquiana,¹⁶⁸ menos comum na língua inglesa que a shakespeariana em sua coesão interna: apresenta a imagem da mãe do eu-lírico, associada a passagem de conhecimentos ancestrais,

¹⁶⁶No original: “Baraka’s sense of alienation.”

¹⁶⁷“the sonnet form works especially well when a poet wants to remind us that the present is surprisingly like the past, that we are like those far from us in history”.

¹⁶⁸O soneto petrarquiano é uma forma poética originada na Itália do século XIV, e é organizada, conforme já explicitado, em quatorze versos, divididos em duas estrofes, uma de oito versos, outra de seis versos, enquanto o soneto shakespeariano, a variação inglesa da forma poética italiana também é organizada em quatorze versos, porém subdividida em quatro grupos de estrofes, três quartetos e um dístico.

nos primeiros 10 versos (forma próxima à oitava petrarquiana) e desenvolve uma espécie de solução nos últimos cinco versos, quando poetiza sobre como, futuramente, pessoas negras poderão se aproveitar do conhecimento que a ele foi passado, bem como possui um último verso bastante significativo, que pode, de certa forma, ser considerado uma epígrafe (o que o aproxima ao sexteto petrarquiano).

No que se refere à tradução do poema, “bullshit”, foi recriado para o português através do termo “besteira”, pois busquei preservar a construção fonética da palavra, embora “besteira” não tenha o mesmo impacto da palavra “bullshit” no português, pois não se trata de uma palavra profana, como no inglês.¹⁶⁹ De forma análoga, na tradução de “showered on her by her own”, busquei construir uma aliteração com o fonema /s/ em “sobre si pelos seus”, já que não é possível no português a repetição da mesma preposição, por uma questão de concordância, nem a aliteração e as assonâncias dos fonemas /n/, /o/, /u/. A palavra “alone”, bastante significativa enquanto verso próprio e epígrafe no final do poema, foi recriada ao português como “de lado”, por ter mais sentido coesivo com o restante da oração o qual faz parte, bem como também trazer o sentimento de alienação do original.

A matrigestão dos vocábulos “nigger” e “black” para o português é polêmica, e se apresenta não só como uma questão importante na tradução de “LeRoy”, como em todos os poemas aqui traduzidos. A matrigestão dos termos para o português brasileiro exige uma pesquisa politizada acerca de seu uso e conotações políticas, pois, por me embasar no princípio da autodenominação enquanto agência política para o povo negro, levo em consideração, principalmente, as nuances de seus usos em contextos politizados para a tradução. Por isso, conforme previamente discutido em nota,¹⁷⁰ por ter pretendido matrigestar a poética barakiana para o público afro-brasileiro, na recriação da palavra “black”, dei preferência ao termo “preto”, por considerá-lo mais coloquial, oral e, atualmente, mais forte em seu sentido de autoafirmação positivada da negritude do que a palavra “negro”, que, hoje, contém uma conotação mais generalizante e formal. Já o termo “nigger” contém um sentido altamente pejorativo e racista quando utilizado pela população branca norte-americana, porém, por ter sido escrito por um autor afroreferenciado, pertencente a uma ideologia militante radicalmente pró negritude, é possível concluir que o termo não é utilizado

¹⁶⁹No artigo “In Defense of Bullshit” (2006), Jeff Jarvis discute a classificação da palavra “bullshit” pela *Us Federal Communications Commission* como profana para transmissão; isso significa que a palavra foi considerada intoleravelmente ofensiva, e, junto à palavra “fuck”, não pode ser televisionada nos Estados Unidos. Jarvis então discute a entonação política da palavra, seu uso no contexto de manifestações políticas nos Estados Unidos, e aponta esse uso politizado como motivo para a proibição de sua veiculação. Ao tentar trazer a palavra para português, creio que não é possível recriar esse sentido profano-político.

¹⁷⁰Ver nota 2.

contra a população negra no poema trabalhado, e, sim, enquanto uma tentativa de ressignificação. Considerando seu sentido geralmente pejorativo no inglês americano e, portanto, o movimento de ressignificação do termo proposto pelo poeta, concluí que “nigger” teria a melhor chance de ter seu efeito recriado no português se matrigestado, também, para o termo “preto”, por sua conotação que, de forma semelhante, já foi altamente ofensiva no passado e que vem, igualmente, sendo ressignificada pela novíssima militância afro-brasileira. Assim, ao analisar esses diferentes aspectos da palavra “preto”, isto é, tanto seu caráter de autoafirmação positivada e uso coloquial quanto sua recente ressignificação, tomei a decisão de apagar a diferença entre os termos presentes no original de “LeRoy”, matrigestando, assim, ambos os termos para “preto” na tradução. Reafirmo que embasei essa decisão na amarração dos múltiplos sentidos subscritos nos termos originais, “black” e “nigger”, bem como nas palavras “preto” e “negro”, levando em consideração a história de seus usos, bem como as diferentes camadas de significações que adquiriram em suas respectivas línguas.

Neste capítulo final, busquei a aplicação das questões teóricas apresentadas e discutidas no primeiro capítulo desta dissertação, principalmente a amarração entre a teoria e a prática matrigestora na tradução. É importante ressaltar que, para tal, as considerações acerca da interseccionalidade entre os Estudos da Tradução e os Estudos Culturais foram fundamentais, pois foi a partir da noção de tradução enquanto complexo “fenômeno *cultural*” (BRITTO, 2020, p. 20), ou seja, ato que não é estritamente linguístico, pois envolve as diversas questões sociais dos contextos culturais a qual pertence e de como o texto será traduzido, que pude construir a possibilidade do meu papel enquanto tradutora ativista, como propõe Maria Tymoczko (2010), para, assim, buscar na teoria Mulherista Africana uma visão epistemológica que pudesse proporcionar uma forma de traduzir suleada e política em seus propósitos. Foi a partir da junção entre essa visão tradutória embasada no Mulherismo Africana e a teoria feminista negra que critiquei os aspectos problemáticos da poética barakiana, seu machismo, homofobia e uso da violência, considerando essa crítica fundamental para sua recriação para o português brasileiro, à medida que aponta caminhos para a subversão dessa lógica ocidental-patriarcal. Na prática tradutória, as considerações teóricas embasadas nos princípios da teoria mulherista foram meus principais recursos para solucionar as questões particulares à reescritura da poética barakiana para o português brasileiro; principalmente a recriação da oralidade, dos elementos e referências estrangeiras e dos aspectos politizados, como a crítica ao racismo e estrutura social vigentes e a valorização da negritude foram aspectos dos poemas escolhidos que pude matrigestar, isto é, considerar,

através do olhar tradutório afrocentrado e escritora que a teoria Mulherista Africana me proporcionou, qual seria a forma mais politicamente consciente de aproximá-los a herança cultural africana que partilham o público leitor afro-brasileiro e o autor dos poemas traduzidos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo desta dissertação, tracei uma rota teórica por entre os meandros dos Estudos da Tradução, uma rota particularmente minha, que construiu a tradução matrigestora que propus aqui. Notadamente, discuti aspectos da interseccionalidade entre os Estudos Culturais e os Estudos da Tradução, junção teórica que, ao incluir discussões sociais à teoria tradutória, possibilitou o meu entendimento acerca de algumas das questões mais caras aos Estudos da Tradução, como os limites da fidelidade de uma tradução, o papel da pessoa que traduz, bem como as estratégias que essa pessoa pode utilizar na tradução, a partir da mudança de paradigma proporcionada pelos Estudos Culturais, ou seja, da desestabilização do conceito de identidade enquanto algo estável, bem como da consciência das complexas estruturas de poder presentes nas sociedades ocidentais e como essas opressões influenciam a língua em uso. Assim, abriram-se possibilidades para enxergar o processo tradutório enquanto um ato tão instável quanto o próprio conceito de Identidade, isto é, sujeito às transformações propostas pela pessoa que traduz durante o processo de recriação textual, e elucidou-se o fato de que este processo, por sua vez, é sempre atravessado pela vivência particular da pessoa que traduz e/ou ponto de vista ideologicamente influenciado pelo contexto cultural ao qual essa pessoa pertence.

Foi a partir dessa visão de tradução, que relaciona as questões linguísticas do processo tradutório às questões de Identidade, poder e opressão trabalhadas pelos Estudos Culturais, que passei a refletir acerca das particularidades da tradução de uma literatura negra que busca se opor às perspectivas hegemônicas, porém, faz parte de um contexto cultural imperialista, como é a tradição literária afro-americana à qual pertence a poética barakiana. De modo a honrar os propósitos ativistas do próprio texto original, almejei a construção de uma perspectiva tradutória ativista, isto é, politicamente engajada no tratamento com a linguagem e, para tal, busquei por autores que discutem tanto a realidade social da população negra na diáspora, como a tradução da literatura negra sob uma visão afrorreferenciada. Assim, comecei a construir matrigestão tradutória, ou matritradução, inspirando-me nos conceitos centrais ao Mulherismo Africano conforme discutido por Hudson-Weems (2016), Njeri e

Ribeiro (2019), bem como as teorias tradutórias aforreferenciadas elaboradas na coletânea de ensaios *Traduzindo no Atlântico negro* (2017).

Nessa construção, associei o princípio mulherista da autodenominação enquanto forma de autodefinição, ou seja, agência política, ao trabalho com a linguagem imbuído no processo da tradução, considerando, sob esta perspectiva, a tradução enquanto peça fundamental na construção da comunicação intradiaspórica, à medida que proporciona o contato entre diferentes pontos da diáspora, derrubando as barreiras linguísticas impostas pelo processo de colonização. Busquei, também, na teoria mulherista uma forma de lidar com as questões de gênero do texto barakiano e, associando-a ao feminismo negro de Bell Hooks (2004), argumentei que as problemáticas de sua poética advinham principalmente da adoção da mentalidade patriarcal ocidental, um processo sócio-histórico que faz parte da constituição da masculinidade afro-americana. Assim, defini a matrigestão tradutória como a gestação das potências autodeterminantes de um texto para outro contexto cultural, isto é, a execução de uma tradução ativista, politicamente consciente em suas estratégias tradutórias e propósitos afrocentrados.

Sob a perspectiva tradutória matrigestora, elaborei algumas estratégias tradutórias que apliquei à recriação do texto barakiano no terceiro capítulo desta dissertação. Essas estratégias foram fortemente influenciadas pelas teorizações contidas em *Traduzindo no Atlântico Negro* (2017), principalmente pelas considerações de Geri Augusto (2017) acerca da oralidade nas produções diaspóricas enquanto apropriação e ressignificação da língua do opressor, das soluções tradutórias de Paula Campos (2017), que se inspirou no falar soteropolitano para a tradução do teatro de Langston Hughes e nas considerações tecidas por Luciana Reis (2017) sobre uma forma de traduzir escriturante, isto é, que parta das vivências da tradutora afrodiaspórica. Ao mesclar essas proposições teóricas ao ponto de vista epistemológico e filosófico da matrigestão tradutória, pude elaborar soluções inesperadas e criativas, que tiveram por objetivo adaptar a poética marcadamente afro-americana de Amiri Baraka para o contexto afro-brasileiro. Por isso, quando julguei politicamente produtivo, procurei tanto na cultura quanto nas produções culturais afro-brasileiras, paralelos para a recriação desses elementos afro-americanos, assim buscando, como teorizou Augusto (2017), por elementos que interliguem as histórias das duas culturas negras diaspóricas. Almejei também recriar suas marcas de oralidade e coloquialidade para o português brasileiro a partir dessas produções culturais, como o *slam*, bem como a partir do meu próprio repertório linguístico e cultural,

executando, assim, a tradução escritora teorizada por Reis (2017), bem como me inspirando nas soluções tradutórias de Campos (2017), ao trazer a poética barakiana para a minha realidade enquanto tradutora negra no Sudeste.

Considero que essa experiência matrigestora me proporcionou a possibilidade de fazer a amarração entre diversos aspectos da experiência afrodiaspórica, considerando assim vida, história, cultura e literatura negras por meio de diversas perspectivas teóricas afrorreferenciadas para a construção de uma prática tradutória que compreende e visa a valorização da rede cultural negra de forma intradiaspórica, ou seja, que executa a recriação textual a partir da herança cultural africana partilhada pelas populações diaspóricas nos diversos países atravessados pela colonização. Por isso, creio que a perspectiva tradutória matrigestora, por assumir essa rede textual negra diaspórica como ponto de vista epistemológico central, colaborou muito para que Amiri Baraka pudesse ser por mim trazido para o Brasil de forma crítica, que considera sua importância para a constituição da literatura negra pós-moderna e, simultaneamente, reconhece as problemáticas incutidas em sua poética.

No segundo capítulo desta dissertação, explorei algumas das questões culturais que levaram à formação da ideologia nacionalista negra nos Estados Unidos, bem como comparei a constituição dessa identidade negra norte-americana à afro-brasileira, de modo a construir hipóteses do porquê Amiri Baraka, assim como os diversos artistas do Black Arts Movement, não havia sido trazido para o Brasil por meio da tradução. A exploração desses aspectos sócio-históricos funcionou como forma de melhor compreender essa poética em todas as suas complexidades contextuais o que, por sua vez, colaborou para a construção de um entendimento mais completo de sua obra. A busca por esse entendimento completo parte da perspectiva matrigestora, à medida que centraliza as questões históricas afro-diaspóricas para essa compreensão, bem como à medida que agiu como contextualização geral para a crítica de seus aspectos problemáticos. Ao partir de uma compreensão contextual mais geral, foi possível compreender esses aspectos problemáticos como consequência da influência e opressão ocidental sobre os povos africanos e, foi a partir dessa compreensão, que foi possível matrigestar esses aspectos de modo a subvertê-los na prática tradutória.

Um bom exemplo do movimento de subversão ocidental-patriarcal matrigestora foi a flexão de gênero para o feminino no termo “outra”, utilizado na recriação do poema “Ka’Ba”, bem como, de forma geral, minha opção por não traduzir poemas da antologia que contivessem elementos problemáticos em sua tessitura. Reafirmo que a experiência tradutória

matrigestora se constituiu, na prática, a partir da elaboração de estratégias que centralizam as teorias afrocentradas. Tais estratégias tiveram por objetivo aflorar a sensibilidade linguístico-contextual da tradutora, o que, por sua vez, me ajudou a elaborar soluções linguísticas criativas, que objetivaram aproximar leitor e texto na herança cultural negra que compartilham. Essa tendência de aproximação entre leitor e texto pode ser observada na matrigestão do título da obra trabalhada, de “Black Magic” para “Makumba”, bem como em algumas das soluções elaboradas para recriação dos versos dos poemas escolhidos, como “to Wilikie, or Wallace or Dewey through the dead face/of Lincon.”, para “Vargas ou Freyre ou Buarque através do rosto morto/ da princesa Isabel.”, escolhas já previamente esmiuçadas.

Essas adaptações simbolizam, de forma mais ampla no que concerne à tradução matrigestora e seus objetivos políticos, um primeiro passo na promoção de artistas radicalmente pró-negritude em solo brasileiro, pois almejam forjar uma conexão entre suas produções e a cultura afro-brasileira, em um movimento de ligação intradiaspórica. Por isso, creio que a matrigestão, enquanto perspectiva tradutória, pode auxiliar na tradução de outras produções artísticas negras engajadas, pois funciona a partir de um ponto de vista epistemológico centrado na história e nas produções negras diaspóricas e, em sua base teórica, opera sob a perspectiva de que o processo de tradução não se trata de uma mera transcrição do texto original, e sim uma recriação criativa, que parte também da subjetividade e percepção política da pessoa negra que traduz; essa junção de elementos filosófico-teóricos auxilia a tradutora a elaborar soluções matrigestoras, isto é, que buscam aproximar leitor e autor em sua herança cultural compartilhada por meio de soluções criativas e comprometidas aos propósitos ativistas do texto original, sendo, em si, uma forma de tradução que assume um papel ativista, de divulgação intradiaspórica. Creio que futuras novas pesquisas podem proporcionar a oportunidade de criar essa conexão também entre outros autores do movimento *Black Art*, criando uma simbiose a partir da perspectiva matrigestora, isto é, uma visão unificadora que estabelece essas ligações diaspóricas por meio da tradução.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, C. Interseccionalidade. São Paulo: Pólen, 2019.

AMORIM, LM. Tradução & Identidade In: _____AMORIM, LM., RODRIGUES, CC., and STUPIELLO, ÉNA., orgs. Tradução & perspectivas teóricas e práticas [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, 329 p.

AMORIM, M.P. Macumba no imaginário brasileiro: a construção de uma palavra. In: Simpósio de Pesquisa da Fundação Escola de Sociologia e Política, 2., 2013, São Paulo. Anais... São Paulo: FESPSP, 2013, pp. 3-16.

ANDREWS, W.D.E. 'All is Permitted': The Poetry of LeRoi Jones/Amiri Baraka. *Southwest Review*, 67(2), 197-222, 1982.

ANI, M. Yurugu — Uma crítica Africano-centrada do pensamento e comportamento cultural europeu. Disponível em <https://estahorareall.wordpress.com/2015/08/07/dr-marimba-ani-yurugu-uma-critica-africanocentrada-do-pensamento-e-comportamento-cultural-europeu/>, 1994, 29 p. Acesso em: 08 de janeiro de 2022.

ARAÚJO, F.S. A Literatura Contemporânea de Mulheres Negras nos Estados Unidos e no Brasil: possíveis articulações diaspóricas. *Revista Ártemis*, V.20, pp. 117-127, 2015.

ASHOK, B. *Cultural Translation and Postcolonial Poetry*. London: Palgrave Macmillan, 2007.

AUGUSTO, G. A língua não deve nos separar! Reflexões para uma Práxis Negra Transnacional de Tradução In: ____ CARRASCOSA, D., et al. *Traduzindo no Atlântico Negro*. 1. ed. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017.

BAGNO, M. *Genocídio, Migração Forçada e Contato na Formação do Português Brasileiro*. Docero, 2013. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/ee581n8>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2022.

BANG. In: MERRIAM-WEBSTER, 2022. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/bang>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2022.

BARAKA, A. Three Modes of History and Culture. In: ____ *Negro Digest*, v.1, n.6, pp. 38, 1965.

BASSNETT, S. Culture and Translation. In: KUHWCZAK, Piotr; Littau, Karin (org.). *A Companion To Translation Studies*. 1 ed. Clevedon/Filadelfia: Multilingual Matters, 2007.

BASSNETT, S., LEFEVERE, A. Introduction: Where are we in Translation Studies? In: _____. (org.) *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon/Filadelfia: Multilingual Matters, 1998.

BERND, Z. *Introdução à Literatura Negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERND, Z. *Negritude e Literatura na América Latina*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987.

BERNARDES, F.; BARBOSA, C. A Internet nos Movimentos Sociais e nas Manifestações Massivas no Brasil. In: 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2017, Curitiba. *Anais Eletrônicos*. Curitiba: UP, 2017.

BERRY JR., J.R. Poetic Style in Amiri Baraka's "Black Art". *CLA Journal*, v. 32, n.2, pp. 225-234, 1988.

BERUTTI, A.K. Lei sobre ensino de história afro-brasileira ainda enfrenta obstáculos. Mais Educação, 2019. Disponível em:<[B.F.M.; SILVA, L.S.; CARDOSO, P.B. Como os brasileiros acham que falam? Percepções sociolinguísticas de universitários do sul e do nordeste. Todas as Letras, São Paulo, v. 18, n.2, pp. 64-84, 2016.](https://maiseducacao.uai.com.br/2019/09/09/lei-sobre-ensino-de-historia-afro-brasileira-ainda-enfrenta-obstaculos/#:~:text=A%20Lei%2010.639%2F03%20foi,fundamental%20at%C3%A9%20o%20ensino%20m%C3%A9dio.&text=A%20maioria%20dos%20livros%20did%C3%A1ticos,prop%C3%B5e%20a%20legisla%C3%A7%C3%A3o%20de%202003.>”. Acesso em: 03 de fevereiro de 2022.</p></div><div data-bbox=)

BLUE, B. RAÍZES. In: Querem nos Calar: Poemas Para Serem Lidos em Voz Alta, uma Antologia. Org. Mel Duarte. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2019.

BRITANNICA. BlackfaceMinstrelsy, 2019. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/blackface-minstrelsy>>. Acesso em 15 de janeiro de 2022.

BRITTO, P.H. A Tradução Literária. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

BROWN, S. Fighting for Us: Maulana Karenga, the US Organization and Black Cultural Nationalism. New York: NYC Press, 2003.

BRUNDAGE, W.F. Reconstruction and the formerly Enslaved. TeacherServe, 2020. Disponível em: <http://nationalhumanitiescenter.org/tserve/freedom/1865-1917/essays/reconstruction.htm>. Acesso em: 18 de setembro de 2021.

BUBAR, J. The Jim Crow North. Upfront Magazine, 2020. Disponível em:<<https://upfront.scholastic.com/issues/2019-20/030920/the-jim-crow-north.html#1300L>>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2022.

BUCKNOR, P. Classic Slam 2012: “Ka’Ba” by Amiri Baraka. Youtube, 12 de dezembro de 2012. Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=9NG5B0fAQ2c>

BURT, S. The art of the sonnet. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2010.

CAMPOS, P. Descobrindo uma Tradutora: ou por uma tradução responsável e ética. In:____CARRASCOSA, D., et al. Traduzindo no Atlântico Negro. 1. ed. Salvador: Ogum’s Toques Negros, 2017.

CARRASCOSA D. Traduções no Atlântico Negro: por uma práxis teórico-política de tradução entre literaturas afrodiaspóricas. In:____CARRASCOSA, D., et al. Traduzindo no Atlântico Negro. 1. ed. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017.

CHAWKINS,S. Amiri Baraka Dies at 79 ; Provocative Poet Lauded, Chided for Social Passion. Los Angeles Times, 2014. Disponível em :<<https://www.latimes.com/local/obituaries/la-me-amiri-baraka-20140110-story.html>>. Acesso em : 05 de agosto de 2021.

CHURNING. In: Cambridge Online Dictionary, 2022. Disponível em:<<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/churn>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2022.

CLASH. In: MERRIAM-WEBSTER, 2022. Disponível em:<<https://www.merriam-webster.com/dictionary/clash>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2022.

COLLIN, L. AmiriBaraka. QORPUS, 2014. Disponível em: <<https://qorpus.paginas.ufsc.br/teatro-na-praia/edicao-n-016/3554-2/>>. Acesso em: 12 de janeiro de 2022.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro e os estudos da Tradução: entrevista com Patrícia Hills Collins. RevistaÁrtemis, vol. XXVII nº 1; jan-jun, 2019. pp. 222-228.

CRAWFORD, M.N. Black Post-Blackness: The Black Arts Movement and the Twenty-First-Century Aesthetic. Champaign: Universityof Illinois Press, 2017.

CUTI. Literatura negro-brasileira. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.

D'ALVA, Roberta R. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o poetryslam entra em cena. Synergies Brésil, v.1, nº 9, pp. 119-126, 2011.

DAVIDSON, J.S. Sometimes Funny, but Most Times Deadly Serious: Airi Baraka as Political Satirist. African American Review, V. 37, n. 2/3, pp. 399-405, 2003.

DE JESUS, C.M. O quarto de despejo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

EVARISTO, C. PonciáVivêncio. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

DIOP, C. A. A unidade cultural da África negra - esferas do patriarcado e do matriarcado na antiguidade clássica. Luanda: Edições Mulemba, 2014.

DOVE, Nah. Mulherismo Africana: Uma teoria Afrocêntrica. JORNAL DE ESTUDOS NEGROS, Vol. 28, N. 5, Maio de 1998.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura Afro-Brasileira: elementos para uma conceituação. Revista Acervo, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, V. 22, NÚMERO2.

EARLY, G. The New Negro Era andtheGreat African American Transformation. American Studies, V. 49, n. 1/2, pp. 9-19, 2008.

- EVARISTO, C. Ponciá Vivência. Belo Horizonte: Mazza, 2003.
- FARANI, A. Tradução e Comunidade: Reflexões preliminares sobre uma tradução para Sula, romance de Toni Morrison In: _____ CARRASCOSA, D., et al. Traduzindo no Atlântico Negro. 1. ed. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017.
- FILHO, D.P. A Trajetória do negro na Literatura Brasileira. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ea/a/mJqCRgkgYfJzbnmfBJVHR9x/?format=pdf&lang=pt>> Acesso em: 25 de setembro de 2021.
- FLOTOW, Luise Von. On the Challenges of Transnational Feminist Translation Studies. TTR, 30 (1-2), 173–194.
- FOX, M. Amiri Baraka, Polarizing Poet and Playwright, Dies at 79. New York Times, 2014. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2014/01/10/arts/amiri-baraka-polarizing-poet-and-playwright-dies-at-79.html>>. Acesso em: 20 de julho de 2020.
- FRAZIER, E.F. Black Bourgeoisie. New York: Simon & Schuster, 1997.
- FREYRE, G. Casa-grande e Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime da Economia Patriarcal. 48ª edição. Recife: Global Editora, 2003.
- FREYRE, G. Poemas Negros. In: _____ DE LIMA, J. Poesias Completas. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.
- FRIEDMAN, S.S. Definitional Excursions: The Meanings of Modern/ Modernity/ Modernism. In: _____ CAUGHIE, P.L. Disciplining Modernism ., et al. London: Palgrave Macmillan, 2009
- GOMES, C.M. A Mulher Negra no Modernismo. Revista Fórum Identidades, V. 6, n. 3, pp.81-95, 2009.
- GONZALEZ, L. Por um Feminismo Afro-latino Americano. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2020.
- GROSFOGUEL, R. A Estrutura do Conhecimento nas Universidade Ocidentalizadas: Racismo/Sexismo Epistêmico e os Quatro Genocídios/Epistemicídios do longo século XVI. Revista Sociedade e Estado, V. 31, n.1, pp. 25-49, 2016.
- HALL, S. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 5.ed. São Paulo: DP&A, 2001
- HARRIS, W. The poetry and poetics of Amiri Baraka: The Jazz Aesthetic. Columbia: University Press, 1985.

HARRIS, S. When Slurs Boost Scores. Los Angeles Times, 1994. Disponível em: <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1994-08-18-me-28290-story.html>>.

Acesso em: 04 de fevereiro de 2022.

HARRIS, W.J. The Sweet and Angry Music of Amiri Baraka. Boston Review, 2015. Disponível em: <<https://bostonreview.net/articles/william-j-harris-amiri-baraka-sos-poems/>>. Acesso em: 12 de janeiro de 2022.

HOOKS, Bell. We Real Cool: Black Men and Masculinity. 1 ed. New York: Routledge, 2004.

HUDSON-WEEMS, Cleonora. Nommo: Autonegação e Autodefinição. Insurreição CGPP: RAP, ATIVISMO, EDUCAÇÃO, 2018. Disponível em: <https://insurreicaocgpp.blogspot.com/2018/06/dr-clenora-hudson-weems-nommo.html?m=1>. Acesso em: 15 de maio de 2021.

HUDSON-WEEMS, Cleonora. Womanistafrikana. Filadélfia: Afrocentricity International, 2016.

HUGHES, L. The Negro Artist and The Racial Mountain. Disponível em: <https://www.english.illinois.edu/maps/poets/g_l/hughes/mountain.htm>. Acesso em 24 de junho 2019.

HUM. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/hum/>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2022.

IRUPÇÃO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/erupcao/>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2022.

JARRET, G.A. African American Literature Beyond Race: Na Alternative Reader. New York: NYU Press, 2006.

JARVIS, J. In Defense of Bullshit, 2006. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2006/apr/03/indefenseofbullshit>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2022.

JENSEN, T.G. Discursos sobre as Religiões Afro-brasileiras – Da Desafrikanização para a Reafrikanização. Revista de Estudos da Religião REVER, V.1, n.1, pp. 1-21, 2001.

JONES, L. Black Magic. 1. ed. New York: The Bobbs-Merril Company, Inc., 1969.

JONES, L. Blues People: Negro Music in White America. New York: Harper Perennial, 1999.

JONES, L. Home: Social Essays. 1. ed. New York: Akashic Books, 2007.

LEE, M. A. The Aesthetics of LeRoi Jones / Amiri Baraka: The Rebel Poet. 1 ed. Valencia: Departamento de Filologia Anglesa e Alemana, 2004.

LEITE, G.; HEUSELER, D. O Eterno Homem Cordial. Jornal Jurid. Disponível em: <<https://www.jornaljurid.com.br/colunas/gisele-leite/o-eterno-homem-cordial>>. Acesso em: 25 de abril de 2022.

LIEBIG, Sueli Meira. Dossiê Black & Branco: Literatura, Racismo e Opressão nos Estados Unidos e no Brasil. 1. ed. João Pessoa: idéia, 2003.

LUCCHESI, D.; BAXTER, A.; RIBEIRO, I. O Português Afro-Brasileiro. Salvador: EDUFBA, 2009.

MALOQUEIRO. In: Dicionário Michaelis Online, 2022. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/palavra/QwMPe/maloqueiro/>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2022.

MCLARNEY, E. Islam's Influence on the Black Arts Movement. Duke University Center for International & Global Studies, 2019. Disponível em: <<https://igs.duke.edu/news/islam%E2%80%99s-influence-black-arts-movement>>.

Acesso em: 18 de janeiro de 2022.

MARABLE, M.; GREENE, C.Y. A Sono f Afro-America: TalkingwithAmiriBaraka. Souls: A critical Journal of Black politics, Culture, and Society, V. 4, n.2 pp. 1-14, 2002.

MARCELLO, G.P. S. A Batalha da Poesia... O Slam da Guilhermina e os Campeonatos de Poesia Falada de São Paulo. *Ponto Urbe*, 2015. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/pontourbe/2836>>. Acesso em: 05 fevereiro 2022.

MARMER, J. My Favorite Anti-Semite: How Amiri Baraka Inspired me. Tablet, 2014. Disponível em: <<https://www.tabletmag.com/sections/arts-letters/articles/amiri-baraka>>. Acesso em: 12 de janeiro de 2022.

MARTINS, H.; CRUZ M.M. Negro ou Preto: Lideranças negras refletem sobre o uso dos termos ao longo da história. Estado de Minas, 2020. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2020/11/20/interna_gerais,1208016/negro-ou-preto-liderancas-negras-refletem-sobre-o-uso-dos-termos-ao-l.shtml>. Acesso em: 20 de janeiro de 2022.

MASTERCLASS. What Are the Different Types of Sonnets? 4 Main Types of Sonnets With Examples, 2021. Disponível em: <<https://www.masterclass.com/articles/what-are-the-different-types-of-sonnets-4-main-types-of-sonnets-with-examples#shakespearean-sonnets-vs-petrarchan-sonnets>> Acesso em 15 de janeiro de 2022.

MATLIN, D. Baraka's Blues People. *Harvard University Press*, 2014. Disponível em: <https://harvardpress.typepad.com/hup_publicity/2014/01/scott-saul-on-amiri-baraka-blues-people.html>. Acesso em: 18 de janeiro de 2022.

MEIRELES, Selma Martins. Quadrinhos e Linguística: Onomatopeias e interjeições e suas funções na narrativa em quadrinhos. São Paulo: Departamento de Letras Modernas – FFLCH/USP – 2014

MONCORVO, D.A.F. BB King. In: DO BLUES, B.E. Bluesman. 999, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qYPZYyPYDeA>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2022.

MONCORVO, D.A.F. Bluesman. In: DO BLUES, B.E. Bluesman. 999, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=82pH37Y0qC8>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2022.

MOOC. Você Sabe a Importância do Teatro Experimental do Negro?, 2021. Disponível em: <<https://buzzfeed.com.br/post/teatro-experimental-do-negro>
<https://www.scielo.br/j/topoi/a/HF8sKQYrHt7tkhBxYkyGQZD/?format=pdf&lang=pt>
<https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/137189/132972>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2022.

MORRISON, T. Beloved. London: Vintage Classics, 2007.

Mulherismo Africana e Feminismo Negro: Quem é quem?, 2020. Disponível em: <<https://www.agenciajovem.org/wp/mulherismo-africana-e-feminismo-negro-quem-e-quem/>>. Acesso em 08 de março de 2022.

MUNANGA, K. Rediscutindo a mestiçagem no Brasil. 5 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

NEAL, L. The Black Arts Movement. *The Drama Review*. V. 12, n. 4, Black Theatre, pp. 28-39, 1968.

NETTO, J.; GONÇALVES N. O PERCURSO SEMÂNTICO DE ALGUNS VOCÁBULOS DO PAJUBÁ: gírias faladas pelas bichas. 2018. 17 F. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras- Português) - Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

NIRANJANA, Tejaswini. *Siting Translation: History, post-structuralism and the colonial context*. Los Angeles: University of California Press, 1992.

NJERI, Aza; RIBEIRO, Katiúscia. MULHERISMO AFRICANA: práticas na diáspora brasileira. Currículo sem Fronteiras, v. 19, n. 2, p. 595-608, maio/ago. 2019

NÓS. Rotas, Bússolas, Sextantes, Faróis, Sotaventos, Porões, Portos, Nós nas Traduções de Textos Literários Negros In:_____CARRASCOSA, D., et al. Traduzindo no Atlântico Negro. 1. ed. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017.

PARINI, Jay. Columbia History of American Poetry. 1. ed. New york: Jay Parini, 1993.

OLIVEIRA, M.S. O Teatro Experimental do Negro em meio a Militância e a Intelectualidade: Eventos Programáticos realizados entre 1945 e 1950. 2018. 217. Dissertação (Mestrado) – História Social, Programa de Pós-graduação em História Social, UniRio, Rio de Janeiro, 2018.

OLIVEN, A.C. A Marca de Origem: Comparando Colleges Norte-americanos e faculdades Brasileira. Cadernos de Pesquisa, V. 35, n 125, pp. 111-135, 2002. PINHEIRO

PAT. In: MERRIAM-WEBSTER, 2022. Disponível em:<<https://www.merriam-webster.com/dictionary/pat>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2022.

PUZZINATO, A.P.; AGUILERA V.A. A presença de africanismos na língua portuguesa do Brasil. Revista Afroatitudianas, v.1, n.1, pp. 1-32, 2006.

QUEBRA, J. Boy Branco. Youtube, 18 de setembro de 2017. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=-PRUbPIblas&t=64s>>.

RECCHIUTI, J.L. The Compromise of 1877. Khan Academy. Disponível em:<<https://www.khanacademy.org/humanities/us-history/civil-war-era/reconstruction/a/compromise-of-1877>>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2022.

REED, H. Toni Morrison, “Song of Solomon” and Black Cultural Nationalism. The Centennial Review, V. 32, n. 1, pp. 50-64, 1988.

REDAÇÃO. ‘O Racismo Brasileiro é o Mia Eficiente do Mundo’, diz Preto Zezé, presidente da Cufa. Isto é, 2021. Disponível em:<<https://istoe.com.br/o-racismo-brasileiro-e-o-mais-eficiente-do-mundo-diz-preto-zeze-presidente-da-cufa/>>. Acesso em: 27 de setembro de 2021.

REID, C. AmiriBaraka: FierceFictions, Radical Truths. Publisher's weekly, 2000. Disponível em:<<https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/authors/profiles/article/34391-pw-amiri-baraka-fierce-fictions-radical-truths.html>>.

Acesso em: 22 de outubro de 2021.

REIS, L. Entendendo A Travessia: por uma tradução escreviente In:_____CARRASCOSA, D., et al. Traduzindo no Atlântico Negro. 1. ed. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017.

RIBEIRO, A.S. A tradução como Metáfora da Contemporaneidade: Pós-Colonialismo, Fronteiras e Identidades. Disponível em: <<https://www.eurozine.com/a-traducao-como-metafora-da-contemporaneidade/>>. Acesso em: 12/03/2021.

ROBINSON, M. The American Colonization Society. The White House Historical Association, 2020. Disponível em: <<https://www.whitehousehistory.org/the-american-colonization-society>>. Acesso em: 18 de setembro de 2021.

RUTTER, E. Constructions of the Muse: Blues Tribute Poems in Twentieth- and Twenty-First Century American Poetry”. 2014. Tese (Doutorado em Inglês) – Mc Anulty College of Liberal Arts, Duquesne University, 2014.

SALGUEIRO, M. A. A. Traduzir a Negritude: Desafios para os Estudos da Tradução na Contemporaneidade. Cadernos de Letras da UFF, v. 24, n. 48, 30 jul. 2014.

SCHUESSLER, J. How Black Citizenship Was Won, and Lost. New York Times, 2018. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2018/11/01/arts/design/black-citizenship-jim-crown-new-york-historical-society.html>>. Acesso em: 22 de setembro de 2021.

SAFA, H.I. The Case for Negro Separatism: The Crisis of Identity in the Black Community. Sage Journals, 1968. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/107808746800400106>>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2022.

SIMAS, L.A.; RUFINO, L. Fogo no mato, A ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Editora Mórula, 2019.

SHAMMA, T. Translation and the manipulation of difference: Arabic literature in nineteenth-century England. London: St. Jerome, 2009.

SMETHURST, J. The Black Arts Movement: Literary Nationalism in the 1960s and the 1970s. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2005.

Sociedade do Poeta Vivo (Temporada 1, ep. 7) Um Maluco no Pedaco [Seriado]. Direção: Jeff Melman. Produção: Quincy Jones, Andy Borowitz. New York: NBC, Dog Company, Quincy Jones Entertainment, 1993. 1 episódio (23 mins). Disponível em: Globoplay. Acesso em: 12 de janeiro de 2022.

SOUZA, N.S. Tornar-se Negro: Ou As Vissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social. 2ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal LTDA, 1990.

SPIVAK, G. The Power of Translation. Outside the teaching Machine, New York: Routledge, 1993.

STARKEY, B.S. What should Black folk do with the word coon?.The Undeclared, 2020. Disponível em:<<https://theundeclared.com/features/what-should-black-folk-do-with-the-word-coon/>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2022.

TAVARES, E. A origem do suleir. IELA, 2019. Disponível em:<<http://178.62.201.127/noticia/origem-do-suleir>>. Acesso em: 15 de dezembro de 2021.

TYMOCZKO, M. Translation, Resistance, Activism: An Overview. In: _____ (org.) Translation, Resistance, Activism. 1 ed. Amherst/Boston: University of Massachusetts Press, 2010.

UROFSKY, M.I. Civil Rights Act of 1875. EncyclopediBritannica, 2021. Disponível em:<<https://www.britannica.com/topic/Civil-Rights-Act-United-States-1875>>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2022.

VALENTE, M.I. Algumas Considerações Sobre a Tradução e Negritude em Ponciá Vivência e A Raisin in the Sun. Literafro, 2011. Disponível em:<<http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/29-critica-de-autores-feminios/197-algumas-consideracoes-sobre-traducao-e-negritude-em-poncia-vicencio-e-a-raisin-in-the-sun-critica>>. Acesso em: 27 de setembro de 2021

VENUTI, L. The Translators Invisibility: A History of translation. 7ª edição. London: Routledge, 2002.

VENUTI, L. Escândalos da Tradução. São Paulo: EditoraUnesp, 2019.

V.R., A. ‘Black is [Really] Beautiful’: Role of Black Arts Movement in African American Literature. *Singularities*, V. 5, n.1, pp.32 – 36, 2018.

WALLENFELDT, J. What Is the Origin of the Term “Jim Crow”?EncyclopediBritannica, 2021. Disponível em:<<https://www.britannica.com/story/what-is-the-origin-of-the-term-jim-crow>>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2022.

WATTS, J. G. Amiri Baraka: The Politics and Art of a Black Intellectual. New York: New York University Press, 2001.

WHITE, I.K.; LAIRD C.N. Why are Black Democrats?.Princeton Press, 2020. Disponível em:<<https://press.princeton.edu/ideas/why-are-blacks-democrats>> Acesso em: 03 de fevereiro de 2022.

WOODWARD, K. Amiri Baraka and the Music of Life. *Transition*, V.1, n.114, pp. 2-12, 2014.

WOODWARD, K. A Nation Within a Nation: Amiri Baraka (LeRoi Jones) & Black Power Politics. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999.