

MEDIADORES CULTURAIS DA RENASCENÇA DO HARLEM: TRADUÇÕES DO POEMA “I, TOO” DE LANGSTON HUGHES**HARLEM RENAISSANCE CULTURAL MEDIATIONS: TRANSLATIONS OF THE POEM “I, TOO” BY LANGSTON HUGHES**

Isabel Cristina Rodrigues Ferreira
Universidade Federal de Lavras

Resumo

A contribuição da escrita e do ativismo de Langston Hughes (1902-1967), principalmente durante o período da Renascença do Harlem (1917-1935), como forma de combate ao racismo nos Estados Unidos e de valorizar a cultura negra, objetiva promover a consciência racial e enaltecer as experiências dos pretos. Hughes, dado a relevância de sua temática, desperta interesse em pessoas de várias partes do mundo. Mas, se o leitor não domina a língua inglesa, o seu acesso a esse universo literário acontece por meio da tradução, que não é inocente e está a serviço de um mecanismo de poder. Então, para mostrar como a cultura da Renascença do Harlem, enquanto promotora da consciência racial, está presente no poema fonte “*I, Too*” de Langston Hughes e na tradução de Back e de Bernd, primeiramente apresenta-se o contexto histórico da Renascença do Harlem ancorado nos trabalhos de Remini (2008), Hattner (1992), Tracy (1988) e Rummel (2005), e depois o papel da tradução como mediadora cultural fundamentado em Bassnett e Lefevere (1990), Toury (1995), Gentzler e Tymoczko (2002) e Venuti (1995). Em seguida, analisam-se nas traduções as escolhas dos profissionais para verificar se os componentes que fizeram parte da fundamentação teórica expressam o objetivo do artigo. Finalmente, nas considerações finais, retomam-se os elementos da fundamentação teórica e da análise literária que apontam para a importância da tradução como veículo de disseminação da cultura de um “outro” para aqueles que não podem ter acesso a esse arcabouço cultural na língua fonte.

Palavras-Chave: Tradução; Renascença do Harlem; Langston Hughes; Mediadores Culturais

Abstract

Langston Hughes (1902-1967)’s writing and activism, especially during the Harlem Renaissance (1917-1935), was a way of fighting against racism in the United States and of enriching Black culture. His contribution aims to promote racial consciousness and to enhance the Black experiences. Hughes, given the relevance of his theme, rouses interest in people from various parts of the world. But, if the reader is not fluent or proficient in English, his/her access to this literary universe comes through translation. This mechanism is not innocent, but at the service of a powerful system. Then, in order to show how Harlem Renaissance culture, while promoting racial consciousness, is present in the poem “*I, Too*” by Langston Hughes and in Back’s and Bernd’s translations, firstly its historical context is presented. It is based on the works of Remini (2008), Hattner (1992), Tracy (1988) and Rummel (2005). Secondly, the role of translation as cultural mediation, focused on the works of Bassnett and Lefevere (1990), Toury (1995), Gentzler and Tymoczko (2002) and Venuti (1995) is introduced. After that, the choices the translators made are analyzed to verify if the

components which were part of the theoretical sections express the aim of the article. Finally, the elements of the theoretical foundation and the literary analysis were recaptured to indicate the importance of translation as a vehicle for disseminating the culture of the “other”, in the final considerations. Otherwise, the reader cannot have access to this cultural framework.

Keywords: Translation; Harlem Renaissance; Langston Hughes; Cultural Mediations

Introdução

A contribuição da escrita e do ativismo de Langston Hughes (1902-1967), principalmente durante o período da Renascença do Harlem, versa sobre o racismo na sociedade estadunidense e valoriza a cultura negra. Essas pautas objetivam promover a consciência racial, desafiar os estereótipos racistas e enaltecer as experiências dos negros, principalmente na sua participação na construção dos Estados Unidos, que teve como alicerce fundamental a escravidão. A relevância dessa temática e a forma irônica e engenhosa como Hughes a expressou desperta o interesse em pessoas de diferentes partes do mundo por conhecê-lo, incluindo o povo brasileiro. Assim, para que a mensagem de Hughes seja acessada por um número maior de leitores, não somente os que dominam a língua fonte (língua inglesa), a tradução literária torna-se um trabalho fundamental e imprescindível de mediação cultural. Segundo Newmark (1988), “[...] a tradução é usada [...] tanto para transmitir conhecimento e propiciar a compreensão entre grupos e nações, como também para transmitir cultura” (Newmark, 1988 *apud* Azenha Junior, 1999, p. 31). Ela é também “[...] uma leitura, uma interpretação desse texto [fonte] que, por sua vez, será, sempre, apenas lido e interpretado, e nunca totalmente decifrado ou controlado [no texto alvo]” (Arrojo, 1997, p. 22). Ou seja, o tradutor, por meio do texto alvo, apresenta a sua interpretação do texto literário fonte para que o leitor acesse parte do arsenal social, histórico e cultural nele contido.

Primeiramente, apresenta-se o contexto histórico da Renascença do Harlem, ancorado nos trabalhos de Remini (2008), Hattnher (1992), Tracy (1988) e Rummel (2005), para delinear como os artistas pertencentes ao movimento questionavam e lutavam contra o racismo, enfatizando a participação de Hughes. Depois, mostra-se o papel da tradução literária como mediadora cultural, ou seja, como as escolhas semântica e sintática do tradutor de um texto literário influenciam a compreensão cultural veiculada na língua alvo. Esta seção é fundamentada em Bassnett e Lefevere (1990), Toury (1995), Gentzler e Tymoczko (2002) e Venuti (1995). Em seguida, analisa-se de que forma as escolhas nas duas traduções escolhidas

do poema “*I, Too*” de Langston Hughes ajudam a promover a consciência racial e cultural sobre os Estados Unidos na época da Renascença do Harlem. Finalmente, retomam-se os elementos da fundamentação teórica como a luta contra a segregação racial durante a Renascença do Harlem e a tradução como uma (re)escrita do texto fonte, e a análise literária das traduções do poema de Hughes que apontam para a importância da tradução como veículo de disseminar a cultura de um outro povo para aqueles que não podem ter acesso a esse arcabouço cultural na língua fonte.

1. A Renascença do Harlem contra o Racismo nos Estados Unidos

O fim da Guerra Civil nos Estados Unidos (1861-1865)¹ levou o governo a elaborar um projeto de reconstrução do país, reincorporando os estados do Sul à União. Centenas de milhares de afro-americanos começaram a vislumbrar uma participação mais plena na sociedade estadunidense com o fim da escravidão. Muitos brancos, no entanto, principalmente sulistas, não aceitaram que os negros tivessem os mesmos direitos e ocupassem os mesmos espaços públicos que eles. Nesse contexto, o negro era visto como “outro”, i. e., “[...] não [é constituído] como semelhante a si mesmo [branco], mas como objeto intrinsecamente ameaçador” (Mbembe, 2014, p. 26). Para impedir essas transformações nas relações sociais e evitar o sentimento de ameaça que tinham, políticas segregacionistas começaram a ser implementadas e grupos extremistas de ódio, como a *Klux Klan* (KKK), surgiram.

A partir dos anos 1870, a Suprema Corte concluiu que as políticas segregacionistas do “*separated but equal*” não eram ilegais em ambientes como trens, restaurantes e outros espaços coletivos. Logo, por meio das leis de *Jim Crow*², essa ideia se estendeu para todas as esferas da vida pública, legitimando e institucionalizando as barreiras de acesso aos direitos civis e políticos dos negros. Diante dessa realidade de discriminação generalizada, segundo Remini (2008), alguns afro-americanos optaram por aceitá-la temporariamente como forma

¹ Uma guerra entre os estados industrializados e de mão de obra livre e assalariada do Norte (União), comandados pelo presidente Abraham Lincoln, e os agrícolas e de mão de obra escravizada do Sul (Confederados), comandados pelo presidente Jefferson Davis. A vitória dos nortistas objetivava extinguir o sistema escravocrata de produção que sustentava a economia sulista, principalmente as monoculturas de algodão e de tabaco (Remini, 2008).

² Jim Crow era o nome do sistema de casta racial operado primariamente, mas não exclusivamente, nos estados do sul e de fronteira, entre 1877 e meados dos anos 1960. Foi mais que uma série de rígidas leis contra os negros, foi um estilo de vida que relegava aos negros o status de cidadão de segunda classe (Jim Crow Museum).

de enfrentá-la, como defendia Booker T. Washington. Outros, liderados por W. E. B. DuBois, desafiaram-na por meio de ações políticas. Essa estratégia atraiu pouco apoio devido ao desinteresse dos grandes partidos políticos dos Estados Unidos e ao racismo científico³ disseminado pelo mundo. Assim, muitos negros do Sul, em busca de oportunidades e direitos nas primeiras décadas do século XX, migraram para o Norte, movimento conhecido como Primeira Grande Migração (1916-1940). Alguns desses migrantes se engajaram em lutas por seus direitos, outros buscaram a sua subsistência e de sua família e outros optaram pelo embranquecimento por meio do *passing*, estratégia de acesso aos privilégios da sociedade branca por meio do apagamento de suas origens pretas.

Esses migrantes se fixaram majoritariamente em Nova York, no bairro do Harlem. O grupo era diverso, de trabalhadores sem qualificação a profissionais de classe média, de artistas talentosos a intelectuais e ativistas brilhantes. Esses homens e mulheres partilhavam as experiências comuns de opressão social, discriminação racial e desvalorização da herança cultural africana. Eles desejavam transformar a desilusão social do pós-Guerra Civil em orgulho e luta racial como “[...] forma de recuperação de uma identidade negra dizimada por séculos de escravidão e discriminação racial” (Hattnher, 1992, p. 60). Logo após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o Harlem se transformou na maior e mais influente comunidade negra dos Estados Unidos e brilhou com o entusiasmo e a criatividade artística dos seus habitantes ao interpretar o povo preto para o resto do mundo e para a sua comunidade (Tracy, 1988). Essa efervescência cultural ficou conhecida como a Renascença do Harlem (1917-1935), inicialmente nomeada Renascença Negra⁴.

Esse movimento artístico-literário, que ocorreu em paralelo ao Modernismo⁵, tinha como premissa expressar a representação, a identidade e a contribuição do afro-americano por meio de sua produção artística para a sociedade estadunidense, além de oferecer uma nova visão sobre a sua cultura, ultrapassando os estereótipos raciais até então vigentes (Hutchinson, 2007). A Renascença do Harlem foi formada por um grupo de intelectuais e artistas negros, organizada por Alain Locke, editor da antologia *The New Negro: An*

³ Crença pseudocientífica entre o século XVII e o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) de que existem evidências empíricas com base em aspectos biológicos e fisiológicos que apoiavam ou justificavam o racismo ou a inferioridade racial do negro (Schwarcz, 1993).

⁴ A palavra *Negro*, com N maiúsculo, era usada em referência a *black* e em contraste direto com a palavra *nigger*, com N minúsculo, um termo pejorativo associado à opressão e submissão (Cole, 1970).

⁵ Movimento que permitiu uma produção que libertava os artistas dos aspectos que acreditavam estar ultrapassados, mas que não contemplavam os negros que tiveram que buscar outras formas de se libertarem das formas e temas tradicionais associados a eles, uma vez que os brancos não eram capazes de trazer as perspectivas dos negros e de lutar contra os estereótipos, o racismo e o sexismo (Hutchinson, 2007).

Interpretation, em 1925. Além disso, era baseada no espírito integracionista do movimento do *New Negro*, defendido pelo grupo de DuBois, Harrison, Johnson e Locke, no qual todos devem cooperar, negros e brancos, pelo crescimento e fortalecimento das relações sociais, balanceando “[...] o seu orgulho racial com os valores de classe média”⁶ (Tracy, 1988, p. 17, tradução minha); e no engajamento sociopolítico e na luta pela valorização da cultura afro-americana, incluindo a arte autenticamente negra, como o Blues e o Jazz, liderados por Brown, Hurston e Hughes. Os jovens artistas negros “[...] pretend[iam] expressar [sua] individualidade de pele escura, sem medo ou vergonha. Se os brancos est[ivessem] satisfeitos, [os negros] também fica[riam] felizes. Se não [estivessem], não importa[va]”⁷ (Hughes, 1994, p. 95, tradução minha). Dito de outra maneira, os artistas negros se expressavam sem nenhum temor ou vergonha da recepção da sua arte, sendo ela de aprovação ou de rejeição pelos brancos. Entre os artistas e intelectuais mais influentes do movimento, além de Alain Locke, pode-se citar Langston Hughes, Claude McKay, Arna W. Bontemps, Zora N. Hurston, Jessie R. Fauset, W. E. B. DuBois, Hubert Harrison, James W. Johnson, Rudolph Fisher, Countee Cullen, Wallace Thurman, Eric Walrond, Sterling A. Brown, Louis Armstrong, Duke Ellington, Jean Toomer, Josephine Baker, Bessie Smith, Ethel Moses, Billie Holliday, entre outros.

De acordo com Arna W. Bontemps, citado em Hudlin (1994), a Renascença do Harlem pode ser dividida em duas fases: de 1921 a 1924 e de 1924 a 1931. Na primeira fase, destacam-se as revistas *The Crisis* e *Opportunity: A Journal of Negro Life* como espaços importantes de divulgação e de discussão para os artistas do Harlem, contribuindo para criar interesse literário na comunidade e para melhorar a compreensão social, principalmente sobre a segregação e o racismo. A segunda fase é marcada pela entrada de uma nova força motora, personificada no editor e fotógrafo Carl Van Vechten, que expandiu o alcance da arte produzida pela Renascença do Harlem para o público branco por meio do patrocínio. Os patronos brancos, no entanto, tentaram ditar regras aos seus protegidos. Essa interferência podia comprometer os trabalhos desses artistas, tanto estética como culturalmente. Alguns artistas participaram das duas fases, entre eles o escritor e ativista Langston Hughes (1902-1967).

⁶ No original: [...] *their own racial pride with their middle-class values.*

⁷ No original: [...] *intend[ed] to express [their] individual dark-skinned selves without fear or shame. If white people [were] pleased [they were] glad. If they [were] not, it d[id]n't matter.*

Ao terminar o Ensino Médio, em 1920, Hughes saiu de sua cidade natal, Joplin, MO, para ingressar na *Columbia University* em Nova York, pois não tinha o apoio do pai para se tornar escritor. Para se manter, Hughes teve vários empregos ao longo de sua vida. Naquela época sentiu-se mais acolhido no Harlem do que na universidade, devido ao racismo de professores e colegas, levando-o a abandonar os estudos. Nesse bairro foi apresentado a W. E. B. Dubois e outros membros do *The Crisis*, revista na qual publicou parte de sua produção literária. A atmosfera vibrante do bairro o inspirou a continuar escrevendo e gradualmente descobriu a sua voz em versos livres sobre injustiça social, empregando o socioleto⁸ e a cultura negra, e nos ritmos da música negra, especialmente do Blues: “Hughes retratou uns Estados Unidos muito diferente daquele com o qual muitos leitores estavam familiarizados: Os Estados Unidos de seus cidadãos negros—as lutas e frustrações da vida negra cotidiana, o ritmo da música negra, a voz de um povo oprimido”⁹ (Rummel, 2005, p. 94, tradução minha). Ou seja, nas palavras do crítico Riley (1970), citado por Rummel (2005), a poesia de Hughes “[...] celebrava a sobrevivência e a resistência, aqueles ingredientes centrais da [sua] experiência; e ele os expressou com humor e ironia”¹⁰ (Riley, 1970 *apud* Rummel, 2005, p. 94, tradução minha).

Em 1926 lançou uma compilação de seus poemas intitulada *The Weary Blues*. Sistematizou o seu posicionamento em relação à questão da negritude e da luta contra o apagamento do sujeito nos Estados Unidos no artigo “The Negro Artist and the Racial Mountain,” publicado também em 1926 na revista *The Nation*. Era um período no qual os padrões de branquitude eram associados à humanidade e à virtude na sociedade estadunidense, mesmo quando manifestado por um preto:

Uma frase frequente do pai é: “Veja como um homem branco faz as coisas bem”. E assim a palavra branco passa a ser inconscientemente um símbolo de todas as virtudes. Isso carrega para as crianças o ideal de beleza, moralidade e dinheiro. O sussurro de “Eu quero ser branco” passa silenciosamente por suas mentes¹¹ (Hughes, 1994, p. 91, tradução minha).

⁸ Socioleto significa, na linguística, 1. conjunto de usos de uma língua distintivos de um determinado grupo social dentro de uma comunidade de falantes, variedade social; 2. aceção, palavra ou expressão que pertence a essa variante (Porto Editora, 2021).

⁹ No original: *Hughes portrayed a very different America from the one with which many readers were familiar: the America of its black citizens—the struggles and frustrations of everyday black life, the rhythm of black music, the voice of a downtrodden people.*

¹⁰ No original: [...] *celebrated survival and endurance, those central ingredients of [their] experience; and he couched them in humor and irony.*

¹¹ No original: *A frequent phrase from the father is, “Look how well a white man does things.” And so the word white comes to be unconsciously a symbol of all virtues. It holds for the children beauty, morality, and money. The whisper of “I want to be white” runs silently through their minds.*

Ainda neste ano de 1926, conhece a milionária Charlotte Mason, que o patrocina. Com a ajuda dela, ingressa na *Lincoln University*, tornando-se bacharel em Artes em 1929. Viajou para vários países, expressando na sua escrita o resultado das suas experiências nessas diversas culturas. Na Itália, por exemplo, sua experiência o levou a escrever um de seus poemas mais poderosos e conhecidos, “*I, Too*”, objeto de análise do presente artigo, publicado inicialmente na revista *Survey Graphic* em 1925. Dada a importância do poema, Hughes o usou para encerrar a sua turnê de apresentações no início dos anos de 1930.

O fim da Renascença do Harlem está associado à quebra da Bolsa de Valores em Nova York em 1929. O período mais crítico da Grande Depressão (1929-1933) resultante dessa crise afetou empresas e editoras de afro-americanos e também reduziu o apoio financeiro dos patronos aos artistas, dificultando ou impossibilitando a produção e o consumo dessa arte. Durante a década de 1930, Hughes escreveu versos militantes que foram excluídos, pelo próprio poeta, de uma coletânea publicada em 1959, *Selected Poems*. Sua produção pós-Renascença do Harlem, como a peça *Gospel Glow* de 1962, não alcançou êxito algum. Ele se dedicou, na última década de vida, à revisão da produção literária de jovens escritores negros, incluindo James Baldwin, e ao trabalho para o governo como porta-voz da cultura estadunidense, visitando a Europa e a África. Apesar de sua brevidade, a intensidade e a importância da Renascença do Harlem inspiram outros movimentos, como a *Négritude* na década de 1930, o Movimento pelos Direitos Civis das décadas de 1950 e 1960, e os movimentos de luta e de conscientização raciais no Brasil na década de 1970.

2. A Tradução Literária como Mediadora Cultural

A existência de traduções permite que obras literárias estrangeiras sejam conhecidas por leitores que não dominam a língua fonte, permitindo-lhes acesso à diversidade histórica e cultural nelas contidas, que podem ser distintas ou não das do leitor, proporcionando-lhes uma experiência complexa, rica e desafiadora de leitura literária na língua alvo (Ferreira; Pinto, 2020). O processo tradutório, desde a Antiguidade, se modificou ao longo do tempo e segue diferentes concepções na produção do texto alvo, mas não deve ser percebida como uma produção textual inferior em relação ao texto fonte. Segundo Bassnett e Lefevere (1990), por exemplo, a tradução “[...] como todas as (re)escritas nunca é inocente. Há sempre um contexto em que a tradução ocorre, sempre uma história da qual um texto emerge e para a

qual um texto é transposto”¹² (Bassnett; Lefevere, 1990, p. 11, tradução minha), ou seja, ela está imersa em um contexto social, econômico, político, histórico e cultural e o representa e, como é transportada para um outro, precisa ser (re)escrita para se adequar ao contexto da língua e cultura alvo.

Ademais, a tradução reflete “[...] uma das possíveis leituras que podem ser feitas de uma determinada cultura, nunca podendo ser tida como a ‘única possível’ ou ‘a definitiva e correta’” (Valente, 2010, p. 325). Em razão disso, pode-se encontrar para um mesmo texto literário diferentes traduções, igualmente válidas, porque mostram escolhas distintas do tradutor, que pode ou não ser escritor ou poeta, levando-se em conta o fator espaçotemporal, o contexto sociocultural e a identidade do autor e do tradutor. Complementando essa ideia, Toury (1995) afirma que “as traduções [...] são delineadas a atender a certas necessidades desse sistema e/ou preencher certos ‘nichos’ nele existentes”¹³ (Toury, 1995. p. 12, tradução minha). Elas visam, por um lado, atender a interesses sociais e culturais no contexto alvo e, por outro lado, podem ser uma ferramenta poderosa para a subversão do sistema de dominação tanto da cultura fonte como da alvo (devorar a cultura dominante para depois de processá-la junto com elementos locais lançar novos produtos artísticos e culturais, como postulou Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* em 1928).

Assim, a tradução, dada a sua relação com os aspectos culturais dos contextos envolvidos, tem conexão direta com as decisões linguísticas tomadas pelo tradutor, impactando a representação do texto fonte. Segundo Gentzler e Tymoczko (2002),

Tais escolhas, por sua vez, servem para criar representações de seus textos fontes, representações que também são parciais. Essa parcialidade não deve ser considerada um defeito, uma falta ou uma ausência em uma tradução; é uma condição necessária do ato¹⁴ (Gentzler; Tymoczko, 2002, p. 18, tradução minha).

De acordo com o postulado acima, a tradução pode se definir, por exemplo, pela parcialidade, pois textos literários extrapolam o seu significado intrínseco, por sua plurissignificação, deixando no passado o debate entre os apoiadores da tradução literal e os da livre. Ao não se preocupar com a fidelidade ou não do texto fonte no alvo, Lefevere (1992) enfatiza que a tradução

¹² No original: [...] like all (re)writings [translation] is never innocent. There is always a context in which the translation takes place, always a history from which a text emerges and to which a text is transposed.

¹³ No original: Translations [...] are designed to meet certain needs of, and/or occupy certain 'slots' in it.

¹⁴ No original: Such choices in turn serve to create representations of their source texts, representations that are also partial. This partiality is not to be considered a defect, a lack, or an absence in a translation; it is a necessary condition of the act.

[...] pode, portanto, mostrar-se não apenas, ou mesmo não ser principalmente uma questão de correspondência no nível linguístico. Ao contrário, envolve uma complexa rede de decisões a serem tomadas pelos tradutores no nível da ideologia, da poética e do Universo do Discurso¹⁵ (Lefevere, 1992, p. 35, tradução minha).

Ou seja, a tradução, por ser uma (re)escrita que depende do posicionamento social, político, econômico, cultural e ideológico do tradutor, é determinada por uma escolha linguística em detrimento de outras. Esse aspecto fica bem evidente quando analisamos traduções de textos de grupos historicamente marginalizados, como aqueles da diáspora africana. A escritora brasileira Conceição Evaristo, a esse respeito, explica, em uma entrevista, que as escolhas lexicais da versão do romance *Ponciá Vicêncio* (2003) para a língua inglesa não representavam, inicialmente, como no caso da palavra “fazenda”, o significado do contexto local:

Em Minas a gente usa muito essa expressão de “comprar uma fazenda”, é... - Ah, vamo ali na loja comprar uma fazenda de pano.” Quando usamos essa expressão estamos nos referindo à compra de um tecido. É uma situação muito específica, né? Aqui vocês devem encontrar isso: o tecido fica enrolado numa espécie de pau, de haste. Então, em Minas a gente chama aquilo ali de peça, uma peça de fazenda, algo assim. E aí a tradutora não conseguia atinar que fazenda era essa. Ela pensava que era “farm”. E ela lá nos Estados Unidos, né? E aí ela tentava ligar. E daí, por e-mail, ela me pediu pra explicar isso pra ela (Jesus; Cassilhas; Santos, 2018. p. 3).

E, para a língua espanhola, por exemplo, por distinguir aspectos da ancestralidade afro-brasileira, da força ancestral na vida da protagonista:

É que há vários momentos da narrativa onde aparece que Ponciá não trabalha sozinha ou tem-se a impressão que Ponciá não trabalha sozinha, em vários momentos, né? Indicando justamente uma força ancestral. Quando ela me diz que não entendia quando isso aparecia na narrativa... (Jesus; Cassilhas; Santos, 2018. p. 3).

Esses exemplos mostram a relevância da busca lexical do tradutor para evitar o entendimento distorcido da cultura afro-brasileira e da língua portuguesa falada no Brasil, principalmente no estado de Minas Gerais, por leitores de outra língua. Essa dificuldade pode ser explicada considerando-se a posição periférica que o país ocupa em relação ao centro do mundo ocidental, embora vivamos em um mundo globalizado, um mundo onde as barreiras da distância foram eliminadas e “o encontro entre o centro colonial e a periferia seja imediato e intenso” (Robins, 1991, p. 25). Apesar desse contexto, por um lado, os leitores, incluindo

¹⁵ No original: [...] *can therefore be shown to be not just, or even not primarily a matter of matching on the linguistic level. Rather, it involves a complex network of decisions to be made by translators on the level of ideology, poetics, and Universe of Discourse.*

tradutores, desses centros conhecem pouco a respeito da cultura da periferia; por outro lado, os leitores da periferia, majoritariamente composto pela elite, tem um conhecimento amplo das culturas centrais. E lutar “[...] contra o etnocentrismo e o racismo, o narcisismo cultural e o imperialismo”¹⁶ (Venuti, 1995, p. 20, tradução minha) é um ato político de resistência.

Outro aspecto sobre o processo tradutório de escolha, segundo Tymoczko (1999), é o caminho que o tradutor pode seguir: 1. fazer escolhas, quando necessário, sobre o que e como vai traduzir; ou 2. inserir comentários por meio de prefácios, posfácios ou notas de rodapé para explicar algum aspecto linguístico ou cultural importante para a compreensão do texto fonte. Nesse caso, retomando a ideia da parcialidade, vale ressaltar que a primeira opção é a mais usada porque tende a atingir um público leitor maior do que a segunda, preferida por um público mais intelectual, sofisticado e/ou culturalmente informado. Quando o texto traduzido enquadra os valores e as ideias do texto fonte nos da cultura alvo para facilitar a aceitação do leitor, pode-se dizer que a tradução torna-se a apropriação da língua e da cultura do “outro” pelos agentes envolvidos, podendo interferir no mecanismo de plurissignificação do texto fonte, ou seja, ela é “[...] o meio pelo qual o leitor participa da cultura do outro; ou se aprofunda em alguma área de conhecimento do outro para seu crescimento pessoal ou profissional” (Ferreira; Pinto, 2020, p. 133). Ainda, como aponta House (1981), o tradutor tem que estabelecer “um filtro cultural entre o TF [texto fonte] e o TA [texto alvo]; tem que, por assim dizer, ver o TF através das lentes de um membro da cultura alvo” (House, 1981, p. 196). Se o tradutor, no entanto, opta por fazer o leitor enfrentar o “outro” em sua complexidade e estranheza, o texto alvo deve permanecer aberto à plurissignificação e à manutenção do dito e do não dito (Schleiermacher, 2001).

É necessário, portanto, que o tradutor tenha “[...] a flexibilidade de transitar entre as duas culturas ao traduzir” (Katan, 1999 *apud* Blume; Hummitzsch, 2009, p. 50), trabalhe para que as culturas fonte e alvo possam interagir uma com a outra sem que haja superioridade entre elas e resulte em comunicação, privilegiando os efeitos de sentido que o texto fonte produz. Pode-se afirmar que a tradução dá visibilidade para os sujeitos da cultura fonte, mas ela também permite novos olhares e conhecimentos para os sujeitos da cultura alvo.

As considerações apresentadas servirão como base para analisar as escolhas que os dois tradutores fizeram não apenas dos elementos linguísticos, mas dos sociais, culturais e ideológicos no processo de tradução do poema “*I, Too*” de Langston Hughes. A poesia tem

¹⁶ No original: [...] *against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism.*

um universo de possibilidades e a tradução é resultado de muitos fatores relacionados às experiências do profissional, ao processo criativo do tradutor e às leituras do poema e de outros textos. Para Ricoeur (2011), a tradução de poesia não só

[...] oferecia efetivamente a dificuldade maior da união inseparável do sentido e da sonoridade, do significado e do significante [...] mas as sintaxes também não são equivalentes, as formas de construção das frases não veiculam as mesmas heranças culturais (Ricoeur, 2011, p. 25).

Assim, o tradutor, antes de começar o seu trabalho, deve se perguntar qual, entre todos os efeitos poéticos ou aspectos formais, ele deve respeitar ou preservar do texto fonte no texto alvo como o significado das palavras, a divisão dos versos, o agrupamento dos versos em estrofes, o número de sílabas por verso, a distribuição de acentos em cada verso, as rimas, as figuras de linguagem e a formatação do poema. Considerando os aspectos apresentados sobre a tradução em geral e a de poesia em particular, na próxima seção, as escolhas dos tradutores e a implicação delas como mediação cultural serão discutidas e analisadas.

3. Langston Hughes e Duas Traduções de “I, Too”

Como mencionado anteriormente, o poeta Langston Hughes foi muito influente e atuante na Renascença do Harlem, sua poesia objetivava educar o leitor daquela época e, acrescento, de hoje sobre as experiências dolorosas do preto, como no poema “*I, Too*” que será analisado. Esse é um poema que descreve a opressão racial que o eu-lírico enfrentou como empregado de uma família branca e demonstra um anseio por igualdade para todos os cidadãos estadunidenses, independentemente da etnia à qual pertence, e por acesso ao sonho americano que estava sendo postergado aos negros, depois da abolição da escravidão. Hughes observava os negros que, apesar de andarem felizes por terem um lugar próprio, sentiam-se tristes por suas condições de vida. Por meio da tradução, enfatizando o que foi exposto na seção anterior, o leitor de língua portuguesa que não domina a língua inglesa também terá acesso ao conteúdo da obra do poeta. Escolhi, então, explorar os aspectos linguísticos, culturais e estéticos do processo tradutório do poema de Langston Hughes nos trabalhos de Sylvio Back, poeta, cineasta, roteirista e tradutor, e de Zilá Bernd, professora, tradutora e pesquisadora.

Milliet foi o primeiro tradutor de Langston Hughes no Brasil, publicando em 1943 a tradução do poema “*Ku Klux*” no jornal *A Manhã* e em 1954 a tradução de quatro poemas do

autor na antologia *Obras-Primas da Poesia Universal*. A partir desses trabalhos, muitos outros tradutores, escritores/poetas ou não, ao longo dos anos, se dedicaram à tradução da obra do poeta estadunidense, tendo alguns poemas diferentes traduções, como “*I, Too*”. Back (2021) afirma que “a poética [de Hughes] se renova a cada leitura pelo viço de sua linguagem coloquial de alta criatividade, pela sua pertinência moral e atávica, enfim, pela sua incontida emoção” (Back, 2021, p. 364). Vale ressaltar que Back conheceu a poesia de Hughes por meio de três poemas traduzidos por Manuel Bandeira, incluindo dois que ele depois retraduziu: “*March Moon*” e “*My People*” (Back, 2021, p. 360).

Segue um quadro com três colunas nas quais a primeira contém o Poema Fonte de Langston Hughes, doravante PF, e as outras duas, a Tradução 1 de Sylvio Back e a Tradução 2 de Zilá Bernd, doravante T1 e T2, respectivamente:

Poema Fonte I, Too	Tradução 1 Eu também	Tradução 2 Eu, Também
<i>Langston Hughes</i>	<i>Tradutor: Sylvio Back</i>	<i>Tradutora: Zilá Bernd</i>
I, too, sing America.	Eu, também, canto a América	Eu também canto a América
I am the darker brother. They send me to eat in the kitchen When company comes, But I laugh, And eat well, And grow strong.	Sou o irmão escurinho Quando chega alguém, Eles me mandam comer na cozinha Mas eu rio, Como bem, E fico forte.	Eu sou irmão negro Eles me mandam comer na cozinha Quando chegam as visitas Mas eu rio, E como bem, E cresço forte.
Tomorrow, I'll be at the table When company comes. Nobody'll dare Say to me, “Eat in the kitchen,” Then. Besides, They'll see how beautiful I am And be ashamed —	Amanhã Sentarei à mesa Quando chegar alguém. Então ninguém se atreverá A me dizer: “Coma na cozinha”. Aí eles vão ver como sou bonito E ficarão envergonhados.	Amanhã Eu estarei na mesa Quando as visitas vierem Ninguém ousará dizer-me “Vá comer na cozinha”. Então. Além disso Eles verão como eu sou bonito E terão vergonha.
I, too, am America. (HUGHES, p. 46)	Eu também sou a América. (BACK, p. 401)	Eu também sou América. (BERND, online)

O PF “*I, Too*” é um poema em versos livres e brancos e é composto por cinco estrofes em números irregulares de versos. As T1 e T2 seguem o mesmo padrão, mas não com o mesmo número de versos em todas as estrofes como no PF, podendo ter mais ou menos versos, dependendo da escolha do tradutor. A concisão do título do poema é mantida nas traduções, não revelando imediatamente quem é o eu-lírico ou o que ele quer. Tais revelações são lentamente apresentadas ao leitor, ou seja, esse sujeito mostra a sua luta contra a segregação racial estadunidense dos anos 1920, como afirmaram Hattnher (1992) e Remini (2008).

Quanto à primeira estrofe, ela é composta de um único verso tanto no PF como nas traduções, T1 e T2. Ela começa, no PF com o pronome “*I*”, ou seja, o eu-lírico anunciando ao leitor que se trata de um poema pessoal. As traduções também mantêm esse caráter pessoal ao fazer uso do pronome “Eu”. No entanto, a ênfase que é dada ao vocábulo “*too*” no PF, por estar entre vírgulas, só está presente na T1. Essa ênfase é importante porque Hughes marca com vigor a contribuição das pessoas pretas na construção dos Estados Unidos, completando a lacuna deixada por Walt Whitman¹⁷ (1819-1892) no poema “*I Hear America Singing*”¹⁸ (1855). E para finalizar a estrofe, as duas traduções, T1 e T2, acrescentam o artigo definido “a” antes de “América”, diferentemente do PF. Essa diferença está relacionada ao fato de a sintaxe da língua inglesa não admitir artigo antes de nome próprio, e na língua portuguesa, o seu uso é comum.

A segunda estrofe é composta por seis versos tanto no PF como nas traduções. Ela descreve as condições de separação e segregação dos Afro-Americanos, mesmo depois da abolição da escravidão, ou seja, o não acesso aos direitos civis pelos quais lutam os pretos engajados da Renascença do Harlem (Tracy, 1988). O eu-lírico se refere, no primeiro verso do PF, a si mesmo como “*the darker brother*”. Ele afirma que é irmão do interlocutor porque eles são filhos da mesma terra, mas ele sabe que, perante a sociedade estadunidense, eles não são iguais porque ele é o mais escuro em comparação com o outro. Na T1, nesse verso, o eu-lírico se refere a si como “o irmão escurinho”. Ao usar o diminutivo, o tradutor pode querer minimizar o problema racial ao qual o eu-lírico se refere a uma questão de cor, podendo levar o leitor a não entender a relação racial nos Estados Unidos. Diante disso,

¹⁷ Poeta, ensaísta e jornalista estadunidense, considerado o “pai do verso livre” e precursor do modernismo (Vanspankeren, 1994).

¹⁸ Publicado, pela primeira vez, na terceira edição de *Leaves of Grass* de 1860, ele apresenta uma visão dos Estados Unidos como uma nação harmoniosa. Essa nação emerge do trabalho de muitas e diversas pessoas, que juntas formam um todo (Cohen; Folsom; Price)

podemos dizer que Back adaptou o contexto de segregação dos Estados Unidos para o mito da democracia racial no Brasil? Pode-se inferir que o tradutor fez uma “fusão entre diferentes tradições culturais” (Hall, 2011, p. 91)? Na T2, Bernd não usa o artigo definido para especificar que o irmão é “irmão negro”. Essa escolha marca, na minha leitura da T2, uma postura política diferente daquela na T1, ou seja, marca claramente que a segregação racial nos Estados Unidos está associada à ancestralidade, à descendência do sujeito. Nesse contexto, os negros podem ter diferentes tonalidades de pele e sofrer os mesmos efeitos da segregação. Então, a tradutora da T2 usa um léxico para evidenciar o componente cultural da segregação. Os segundo e terceiro versos do PF exemplificam a atual posição do eu-lírico no contexto de segregação racial: *“They send me to eat in the kitchen / When company comes”*. A segregação restringe os espaços que os pretos podem ocupar na sociedade estadunidense, uma vez que os brancos rejeitam a igualdade entre os sujeitos mesmo depois do fim da Guerra Civil. No cenário doméstico, os pretos não devem ter acesso livre a todos os cômodos da casa dos brancos, principalmente quando os patrões recebem visitas. Esses dois versos na T1 e na T2 expressam a mesma ideia do PF, embora a ordem dos versos seja invertida, somente na T1. A estrofe fecha com o eu-lírico, nos três últimos versos tanto no PF como nas traduções, expressando que é feliz e saudável, e cresce forte, física e mentalmente. Ele, independente das restrições que sofre cotidianamente, consegue estar bem e preparado para enfrentar os desafios da segregação. Isso, como explicitado anteriormente, é consequência da consciência que o povo negro foi alcançando durante o ativismo da Renascença do Harlem.

Há sete versos na terceira estrofe do PF, seis versos na T1 e cinco versos na T2. A terceira estrofe, tanto no PF como nas traduções, mostra que o eu-lírico tem esperança de viver em uma sociedade estadunidense melhor para os Afro-americanos, livre do racismo, em um futuro próximo. Como afirma Riley (1970) e Hattnher (1992), os ativistas da Renascença do Harlem lutavam por um futuro melhor para as novas gerações. O futuro é marcado no início da estrofe pela palavra *“tomorrow”* e a sua tradução *“amanhã”* e a estrutura do futuro do subjuntivo no PF e nas traduções. Mas o que vai acontecer no futuro? O eu-lírico expressa que, diante da mesma cena que ele vivenciou anteriormente à mesa, o desfecho será diferente porque *Nobody’ll dare / Say to me, / “Eat in the kitchen,” / Then*. Ou seja, ele não receberá a ordem de ninguém, por meio do uso do imperativo, para comer na cozinha da casa, como acontecia no passado. As palavras *“nobody”* e *“ninguém”* imprimem um caráter definitivo na reação positiva dos participantes da cena diante da ordem. A luta dos pretos trouxe mudanças

sociais e culturais nos Estados Unidos, principalmente aquela alavancada pelos ativistas da Renascença do Harlem. O uso da palavra “*then*” como verso final da estrofe marca a informalidade e a oralidade na fala do eu-lírico e também expressa ênfase na oposição entre o que acontecia antes e o que acontece agora. Na T1, a informalidade e a oralidade são expressas pelo uso do pronome oblíquo antes do verbo porque a palavra “então” é colocada no início da oração, mantendo o uso padrão da conjunção na língua portuguesa. Na T2, a tradutora escolhe como marca da informalidade e da oralidade o uso do imperativo composto (combinação do verbo *ir* com o verbo principal *comer* no infinitivo). Também desloca a palavra “então” para a estrofe seguinte, assumindo, portanto, um outro efeito de sentido. Pode-se inferir que a ideia expressa na estrofe das traduções, T1 e T2, corrobora com a percepção que Lefevere (1990) tem sobre tradução, ou seja, que a tradução é sempre uma ação consciente e regulada por mecanismos de poder. Back e Bernd fazem escolhas lexicais e de estruturas gramaticais racionais para imprimir as lutas do presente e as expectativas e projeções futuras.

Assim como na terceira estrofe, a quarta também tem diferentes números de versos no PF em comparação com as traduções. Há três versos no PF, dois na T1 e quatro na T2. O eu-lírico complementa os pensamentos expressos da terceira estrofe para a quarta, ou seja, “*Besides, / They’ll see how beautiful I am / And be ashamed—*”. O primeiro verso da quarta estrofe do PF é o advérbio “*Besides*”, que expressa a ideia de continuação da ideia expressa anteriormente. O que o eu-lírico adiciona? Diante da cena à mesa na estrofe três, os brancos verão finalmente quão belo são os pretos, incluindo o eu-lírico, e se sentirão envergonhados pela história de anos de escravidão e de segregação, e pelos erros e violências que os pretos sofreram. Na T1, o advérbio escolhido “*Aí*”, apesar de expressar a mesma ideia de “*besides*”, é de uso informal. Ele, no entanto, não está em um verso separado. Na T1, o primeiro verso expressa a ideia de modo mais informal, com o advérbio “*aí*” e o uso do verbo “*ir*” para compor o futuro do verbo *ver*. O segundo mantém a forma do verbo no futuro simples e o adjetivo para qualificar os sentimentos dos brancos em relação ao passado de segregação racial, como no PF. A quarta estrofe da T2 começa com a conjunção “*Então*”. Como dito no parágrafo anterior, ela, nesse ponto do poema, inicia a conclusão das ideias expressas na quarta estrofe, diferentemente do emprego no PF. Essa palavra é seguida da expressão “*Além disso*”, ou seja, o eu-lírico intenciona acrescentar mais uma ideia àquela apresentada na estrofe anterior, como no PF, para concluir. A ideia adicionada se apresenta, como no PF, no

futuro simples e caracteriza o eu-lírico como bonito aos olhos dos brancos, mas, diferentemente do PF, o adjetivo “*ashamed*” é substituído pelo substantivo “vergonha”, no final da estrofe. Encontra-se nesse trecho da T2 a prerrogativa do tradutor de fazer as escolhas que lhe pareçam mais pertinentes, pois, de acordo com Valente (2010), não existe tradução única, correta ou definitiva.

A estrofe final do PF e das traduções T1 e T2 é composta por um verso que se assemelha ao verso inicial do poema. O eu-lírico afirma que “*I, too, am America*” no PF. Ele expressa um sentimento de patriotismo e de pertencimento aos Estados Unidos depois de todas as lutas enfrentadas para combater a segregação e o racismo, principalmente durante o movimento da Renascença do Harlem. Os pretos, depois de não serem mais “mandados para a cozinha”, não são mais vistos como “outro”, mas como parte integrante da sociedade estadunidense, ou seja, eles são a América. Nessa metáfora, ele está afirmando aos leitores que ele é igualmente importante a qualquer compatriota branco para a construção do país. Ele mantém a ênfase expressa no verso da primeira estrofe. Na T1, o eu-lírico, como no verso inicial, afirma o seu pertencimento com o uso do artigo definido antes da palavra América, mas não marca a ênfase na palavra “também”. Na T2, diferentemente do que acontece no verso inicial, o eu-lírico não faz uso do artigo definido, mas, como na primeira estrofe, não utiliza a ênfase por meio das vírgulas entre a palavra “também”. Essa escolha da tradutora pode querer diferenciar que antes os Estados Unidos se definiam como uma nação homogênea etnicamente e que agora eles se veem em sua pluralidade.

Diante do exposto, pode-se afirmar que Langston Hughes, poeta e ativista da Renascença do Harlem, não só expõe no poema “*I, Too*” a situação de segregação racial que os pretos viviam nos Estados Unidos mesmo depois de anos do fim da Guerra Civil, marco do fim da escravidão, mas também a esperança de um futuro em que todos fossem vistos como integrantes dessa sociedade. Tanto na tradução de Back como na de Bernd pode-se observar que elas preservam o espírito de resistência e o ativismo do poeta estadunidense no seu enfrentamento contra o mecanismo de poder racial nos Estados Unidos, possibilitando que os leitores de língua portuguesa que não leem em língua inglesa, principalmente os pretos, conheçam essa realidade racial, distinta da brasileira. Apesar de o Brasil também ser uma nação construída com o trabalho de pessoas escravizadas, a elite brasileira disseminou durante muitas décadas o mito da democracia racial, camuflando o racismo e as desigualdades sociais existentes que restringiam o acesso dos pretos às diferentes esferas

sociais, políticas, econômicas e culturais. Ou seja, a forma como os Estados Unidos e o Brasil viveram e vivem a realidade racial é diversa, provocando reflexões diferentes. Portanto, essas traduções, em virtude de não serem inocentes, mas conscientes do seu papel de mediadoras culturais, ajudam a população brasileira a entender o contexto racial estadunidense e as suas lutas passadas e presentes, comparando-o com o brasileiro. Além disso, elas ajudam a fomentar discussões de conscientização racial para combater o racismo estrutural no Brasil porque o poema e as suas traduções transmitem uma mensagem de luta a favor da inclusão de pretos à mesa celebrando a participação deles, junto com os demais integrantes dessa sociedade, na construção da identidade e do futuro dos Estados Unidos e do Brasil. Todos os elementos constitutivos de uma sociedade, independente de sua origem ou situação social, são importantes para a formação e para a manutenção de um país.

Considerações Finais

O racismo nos Estados Unidos, assim como no Brasil, é um problema social construído historicamente a partir do período colonial com a instituição da escravização de pessoas. Muitos ativistas lutaram contra essa situação, principalmente depois do fim da Guerra Civil, quando o país viveu a Lei *Jim Crow*, de segregação racial. Parte dos ativistas escolheu a aceitação como forma de reivindicar os direitos civis e parte optou por ações políticas. Além disso, muitos pretos migraram do Sul para o Norte em busca de uma vida melhor e grande parte deles se fixou no Harlem. No início do século XX, essa luta ganhou nova forma com o surgimento da Renascença do Harlem, movimento artístico e cultural de valorização da cultura negra e de promoção da consciência racial. O movimento teve duas fases: a primeira, de divulgação e compreensão da segregação racial e do racismo; e a segunda, de promoção maior da arte por meio de patrocínios aos artistas. Langston Hughes, um dos importantes ativistas e escritores do movimento, participou das duas fases da Renascença do Harlem.

Parte da disseminação da obra de Hughes e da cultura negra estadunidense para aqueles que não dominam a língua inglesa, incluindo brasileiros e brasileiras, acontece por meio da tradução literária. Sendo a tradução um processo de escolha consciente dos elementos linguísticos pelo profissional, que pode ou não também ser escritor, ela pode interferir no mecanismo de plurissignificação do texto fonte. Além disso, a tradução é um mecanismo de poder, podendo ser uma ferramenta de conscientização dos sujeitos sobre a cultura do

“outro”, levando-os assim a também refletir sobre a sua própria. No contexto dos poemas de Hughes, a cultura apresentada está relacionada à segregação racial nos Estados Unidos e ao enfrentamento a ela em busca de um futuro no qual brancos e pretos não sejam tratados de forma diferente. Com isso, a tradução faz com que os sujeitos leitores reflitam também sobre o racismo que enfrentam.

Com base nesses dois pontos, a Renascença do Harlem e a tradução literária, analisou-se duas traduções do poema “*I, Too*” de Langston Hughes, uma de Back e uma de Bernd. As duas traduções deixam claro, no início do poema, como o eu-lírico é consciente sobre a sua condição de um sujeito à margem da sociedade estadunidense, que não podia ocupar o mesmo espaço que os brancos em virtude da Lei *Jim Crow*, mas Back e Bernd fazem escolhas linguísticas diferentes para expressar essas ideias. O primeiro aproxima o contexto estadunidense ao mito da democracia racial, enfatizando a tonalidade da pele do eu-lírico e o segundo, caracteriza o eu-lírico com base nas diferenças étnicas. Na parte final do poema, o eu-lírico mostra a sua esperança no futuro, como resultado da luta dos ativistas pelos direitos civis, ele vislumbra uma época em que ele e os outros pretos farão parte da sociedade estadunidense, e não serão mais vítimas de preconceito ou de racismo.

Referências

ARROJO, R. **Oficina de tradução**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1997.

AZENHA JUNIOR, J. **Tradução técnica e condicionantes culturais**. São Paulo: Humanitas, 1999.

BACK, S. **Silenciário**: obra reunida. Florianópolis: Editora UFSC, 2021.

BASSNETT, S.; LEFEREVE, A. (org.). **Translation, History and Culture**. London: Pinter Publishers, 1990.

BERND, Z. **Negritude e estudos literários**. Disponível em: <<http://negritudeeliteratura.blogspot.com/2011/01/eu-tambem-sou-america-langston-hughes.html>>. Acesso em: 12 jul. 2023.

BLUME, R. F.; HUMMITZSCH, M. A tradução como mediação cultural: antologia de contos de escritoras contemporâneas brasileiras em alemão. **Cadernos de Tradução**. Florianópolis, v. 2, n. 24, p. 47-64, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/13179>>. Acesso em: 03 out. 2022.

COHEN, M.; FOLSOM, E.; PRICE, K. M. (ed.). **The Walt Whitman Archive**. Disponível em: <<https://whitmanarchive.org/>>. Acesso em: 31 out. 2023.

COLE, J. B. Culture: Negro, Black and Nigger. **The Black Scholar**. v. 1, n. 8, p. 40-44, 1970. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41206253>>. Acesso em: 05 set. 2022.

FERREIRA, I. C. R.; PINTO, I. de O. Songs of Innocence and of Experience: um olhar sobre o processo de tradução. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**. Duque de Caxias, RJ, v. 24, n. 50, p. 130-147, 2020.

GENTZLER, E.; TYMOCZKO, M. (org.). Introduction. **Translation and Power**. Boston: UMP, 2002. p. 11-28.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: T. T. da Silva e G. L. Louro. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2011.

HATTNER, A. I. Langston Hughes no Brasil: as traduções. **Revista de Estudos Anglo-Americanos**. v. 16, p. 57-80, 1992.

HOUSE, J. **A Model for translation quality assessment**. 2nd ed. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1981.

HUDLIN, W. Harlem Renaissance Re-examined. In: BLOOM, H. (ed.). **The Harlem Renaissance**. Broomall, PA: Chelsea House Publisher, 1994. p. 5-12.

HUGHES, L. **The Portable Harlem Renaissance Reader**. New York: Penguin Books USA Inc., 1994.

HUTCHINSON, G. **The Cambridge Companion to the Harlem Renaissance**. Cambridge: The Cambridge University Press, 2007.

JIM CROW MUSEUM. Disponível em: <<https://jimcrowmuseum.ferris.edu/what.htm>>. Acesso em: 31 out. 2023.

JESUS, J. O. de; CASSILHAS, F. H. M.; SANTOS, S. M. dos. Literatura negra, feminismo negro e tradução: uma entrevista com Conceição Evaristo. **Revista Estudos Feministas**. v. 26, n. 3, p. e57055, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1806-9584-2018v26n357055>>. Acesso em: 27 mar. 2023.

LEFEVERE, A. **Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Fame**. London, New York: Routledge, 1992.

MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. Tradução: M. Lança. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2014.

PORTO EDITORA. **Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 2021. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/socioleto>>. Acesso em: 12 jul. 2021.

REMINI, R. V. **A Short History of the United States**. Nova York: Harper Collins, 2008. Disponível em: <<https://coralscs.entest.org/Remini-ShortHistoryUSA.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2023.

RICOEUR, P. **Sobre a tradução**. Tradução: P. Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ROBINS, K. Tradition and Translation: National Culture in its Global Context. **Enterprise and Heritage**: Crosscurrents of National Culture. London, New York: Routledge, 1991.

RUMMEL, J. **Langston Hughes: Poet**. Nova York: Chelsea House, 2005.

SCHLEIERMACHER, F. Sobre os diferentes métodos de tradução. In: HEIDERMAN, W. (org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Tradução: M. V. M. Poll. Florianópolis: Editora UFSC, 2001. p. 27-87.

SCHWARCZ, L. K. M. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil: 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

TOURY, G. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1995.

TRACY, S. C. **Langston Hughes and the Blues**. Chicago: University of Illinois Press, 1988.

TYMOCZKO, M. **Translation in a Postcolonial Context**. Manchester: St. Jerome Press, 1999.

VALENTE, M. I. Tradução: mais que um processo entre língua, uma ponte para transmissão de capital cultural. **Revista Raído**. v. 4, n. 7, p. 323-332, 2010.

VANSPACKEREN, K. **Perfil da literatura americana**. Tradução: M. Biato. S. l.: Agência de Divul. dos Estados Unidos da América, 1994.

VENUTI, L. A formação de identidades culturais. **Escândalos da tradução**. Tradução: L. Pelegrin et. al. Bauru: EDUSC, 2002.

VENUTI, L. **The Translator's Invisibility: A History of Translation**. London, New York: Routledge, 1995.