

Podem ser brancos e livres os versos de uma poeta preta e escravizada?

Uma tradução de Phillis Wheatley

Can the Verses of a Black and Enslaved Poet be White and Free? Translating Phillis Wheatley

Adrian Clarindo

Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo | SP | BR
adrianlink@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0003-2407-359X>

Luciana Carvalho Fonseca

Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo | SP | BR
lucianacarvalho@usp.br
<http://orcid.org/0000-0002-7938-9607>

Resumo: Este artigo busca apresentar uma tradução de um poema de Phillis Wheatley Peters, autora afro-americana do século XVIII, por meio de uma abordagem tradutória que leva em conta as circunstâncias da vida da autora. Apresentaremos brevemente a história de Phillis Wheatley, e uma possibilidade de tradução de seu poema “On being brought from Africa to America”. Defendemos um método de tradução que não seja descolado dos contextos vividos pela autora nem demasiadamente apegado a determinadas métricas e tradições. O que propomos é uma abordagem tradutória que ouve (Derrida) os silêncios falados (Bakhtin) do poema e da história de Phillis Wheatley em um diálogo amoroso (Carrascosa) com a autora; algo que nos possibilita subverter tradições e problematizar formas fixas.

Palavras-chave: Phillis Wheatley; tradução; poesia.

Abstract: This article presents a translation of a poem by Phillis Wheatley Peters, an eighteenth-century African American poet. The translation approach takes into account the circumstances of Wheatley’s life. We first briefly recount the life story of Phillis Wheatley and present a translation of one of her most famous poems “On being brought from Africa to America”. We argue for a translation approach that does not detach itself from the sociohistorical context of the author, nor is too tied to metric or tradition. We propose a translation approach that listens (Derrida) to the spoken silences (Bakhtin) of the poem and the history of Phillis Wheatley in a loving



dialogue (Carrascosa) with the author, thus, enabling us to subvert traditions and problematize fixed forms.

Keywords: Phillis Wheatley; translation; poetry.

1 Introdução

Neste artigo, apresentamos uma tradução do poema “On being brought from Africa to America” da poeta Phillis Wheatley, nascida por volta de 1753/54, possivelmente no norte da África. Em 1761, no norte da África, ainda menina, ela foi capturada por escravagistas e traficada à cidade de Boston na América do Norte para ser vendida. Comprada por um casal abastado, Phillis Wheatley é alfabetizada e lança um livro de poemas em 1773, tornando-se a primeira escravizada a ter um livro publicado na história do tráfico atlântico. Nosso trabalho busca compreender a época e situação de Phillis para traduzir os versos do seu poema.

Com rica fortuna crítica nos EUA, Phillis Wheatley é relativamente desconhecida no Brasil, encontrando-se aqui raros estudos sobre sua obra e vida. Como nossa meta é criticamente apresentar a poeta e a tradução de um dos seus poemas, faremos aqui a seguinte incursão: discutiremos o contexto da escravidão em que a poeta vivia, exemplificando como as circunstâncias de sua escrita sofriam amarras e opressões, e como a sua mera existência, a de uma escritora escravizada, abalava a normalização de uma hedionda hierarquia de raças. Em um segundo momento, trataremos do poema, que é o mais conhecido da poeta, para analisá-lo e ofertarmos uma possibilidade de tradução que busca encontrar a voz abafada de Phillis, dentro de seus contextos de servidão, das convenções impostas à sua escrita, além de problematizarmos a transformação do pentâmetro iâmbico inglês em formas tradicionais do verso em português.

2 Do que há em um nome

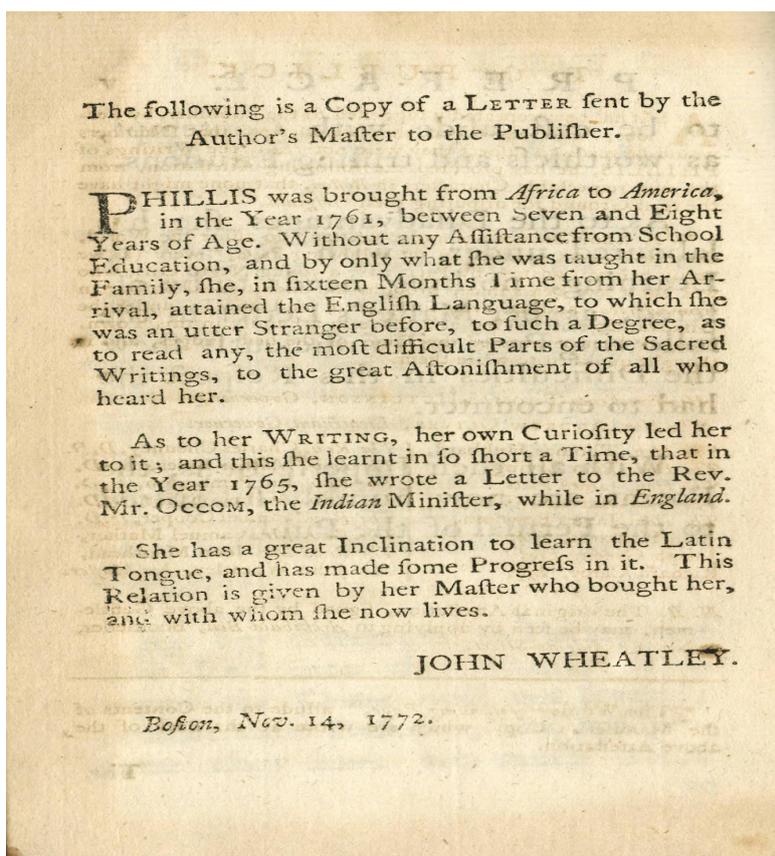
Phillis Wheatley ou Phillis Wheatley Peters¹ é considerada a primeira pessoa escravizada afro-americana a ter um livro publicado na história do tráfico atlântico (Waldstreicher, 2023, p. 7). Nascida em local incerto, provavelmente onde hoje estão Senegal ou Gâmbia, ela foi capturada e levada à cidade de Boston em 1761. Ao chegar em Boston, a menina foi comprada por John e Susanna Wheatley e batizada por eles com o nome do navio que a transportou do continente africano ao americano, *Phillis*. À ocasião, Phillis Wheatley tinha por volta de sete

¹ Em 1778, Phillis Wheatley se casou com John Peters, adotando o sobrenome do marido, fato este que a faz ser conhecida como Phillis Wheatley Peters. Este nome é defendido por escritores como Honorée Fanonne Jeffers (2020) e Zachary Mcleod Hutchins (2021), em um sentido de que seria uma escolha da poeta se chamar assim. A discussão, por exemplo, teve influência no nome da biografia sobre Phillis Wheatley escrita por Vicent Carretta. Em 2014, o livro de Carretta recebeu o título de *Phillis Wheatley*, e, em 2023, em sua reedição revista e ampliada, *Phillis Wheatley Peters*. Aqui, adotamos o nome da autora de acordo com o momento textual, Phillis Wheatley, tentando evitar a repetição e possível confusão entre nomes. Além disso, italicizamos o nome *Phillis* quando designa o navio escravagista que levou a poeta para os EUA em 1761.

anos de idade, estava sem roupas, muito magra, e evidentemente sofrendo com a mudança do clima, como relatou uma parente dos Wheatley, Matilda Odell (1838, p. 11).

Phillis Wheatley foi educada em casa, como nos conta seu então proprietário John Wheatley no paratexto do livro lançado pela autora (Fig. 1, abaixo). O texto informa que Phillis Wheatley recebeu ensinamentos, aprendendo a língua inglesa em apenas dezesseis meses, chegando a compreender os trechos mais difíceis “das sagradas escrituras” (Wheatley, 1773). John Wheatley ainda comenta que a leitura dos trechos bíblicos por Phillis causavam surpresa às pessoas que a ouviam.

Figura 1



Fonte: Página do texto de John Wheatley no livro de Phillis Wheatley (1773). University of South Carolina. Irvin Department of Rare Books and Special Collections.

O texto da imagem acima diz:

O texto a seguir é a cópia de uma carta enviada pelo proprietário da autora ao editor: Phillis foi trazida da África para a América em 1761, quando tinha sete ou oito anos de idade. Sem nenhum auxílio escolar, e apenas com o que lhe ensinaram em família, ela, em dezoito meses após sua chegada, aprendeu inglês, língua que lhe era totalmente estranha, a tal ponto de ler as partes mais difíceis das Escrituras Sagradas, para grande espanto de todos que a ouviam.

Quanto a escrever, foi a sua própria curiosidade que a motivou; e isso ela aprendeu em tão pouco tempo que, no ano de 1765, redigiu uma carta ao Rev. Occom, o ministro indígena, quando ele estava na Inglaterra.

Ela possui uma imensa propensão para aprender Latim, e já demonstra alguns progressos. Este relato é feito por seu Senhor, que a comprou e com quem ela agora vive (Wheatley, 1773).²

Encontramos no contexto histórico sinais de um grande ceticismo sobre o fato de uma mulher negra e escravizada ser capaz de criar literatura. Para termos uma ideia da normalização explícita no que tange à hierarquia de raças no imaginário europeu colonial da época, vemos o caso de Thomas Woolbridge, um emissário que visitou Phillis Wheatley, e que relatou que ele “não conseguia acreditar nos próprios olhos” quando encontrou uma “extraordinária escrava” que, ao ser solicitada, era “capaz de escrever textos” (Gates, 2010, p. 28). A descrença na capacidade de escrita dos escravizados era tanta que suas obras continham geralmente um aviso que servia de prova de autoria. O livro de Phillis Wheatley conta, por exemplo, com uma mensagem endereçada ao público leitor, sem assinatura, mas provavelmente escrita pelo editor da obra, que atestava que era Phillis de fato a autora de seus poemas. Ao editor, diz o texto, foi muitas vezes levantada a suspeita sobre uma menina negra, antes “uma bárbara inculta”, possuir a habilidade necessária para escrever versos. Logo, foi necessário reunir “as mais respeitáveis figuras de Boston” (ao todo 18 homens) para aferir a veracidade da escrita da poeta (Wheatley, 1773, p. 7).

Relatos como o de Woolbridge (Gates, 2010, p. 28) e os prefácios da obra de Phillis Wheatley denotam o ambiente de desumanização e aproveitamento da ‘excepcionalidade’ para atrair o público de leitores e curiosos. O título do livro de Phillis – *Poems on various subjects, religious and moral by Phillis Wheatley, a negro servant to mister John Wheatley, of Boston, New England* [Poemas sobre vários assuntos, religiosos e morais por Phillis Wheatley, criada negra de John Wheatley, de Boston] – reforça o contexto de subordinação em que vivia a autora. A escravização de seres humanos pelos europeus que traficavam no atlântico era atravessada por um pensamento exclusivista e hierárquico que espalhava o eurocentrismo pelos três continentes. Achille Mbembe (2018) aponta uma espécie de régua eurocêntrica que só vê a si mesma como o centro de tudo, única capaz de conceber a razão, a verdade e a civilização. Para a Europa, só ela própria detinha o direito de legislar sobre os corpos de forma que se vissem como humanos com direitos políticos e morais, e com um código de conduta que poderia se espalhar por diferentes regiões do globo. Já “o resto”, diz Mbembe,

figura, se tanto, do dessemelhante, da diferença e do poder puro do negativo – constituía a manifestação por excelência da existência objetificada. A África, de um modo geral, e o negro, em particular, eram apresentados como símbolos acabados dessa vida vegetal e limitada. Figura excedente em relação a qualquer figura e, portanto, fundamentalmente infigurável, o negro em particular era o exemplo consumado desse ser-outro, vigorosamente forjado pelo vazio, e cujo negativo havia penetrado todos os momentos da existência – a morte do dia, a destruição e o perigo, a inominável noite do mundo. (2018, p. 29-30).

² A tradução é nossa, assim como todas as demais neste trabalho.

Vida e obra de Phillis Wheatley se entrelaçam em meio a um contexto de opressão, em que surge um símbolo de resistência representado pela própria presença inédita de uma mulher negra e escravizada em um universo letrado em geral restrito a homens brancos e em posições sociais privilegiadas. O livro de Phillis Wheatley contava com uma ilustração que a retratava aprisionada por uma moldura com o nome de seu proprietário na folha de rosto (Fig. 2).

Figura 2



Fonte: Ilustração que retrata Phillis Wheatley em *Poems on Several Subjects, religious and moral* de 1773. University of South Carolina. Irvin Department of Rare Books and Special Collections.

A imagem acima carrega um significado sem precedentes:

Phillis Wheatley não só foi a primeira pessoa de ascendência africana da Nova Inglaterra a ter sua poesia publicada em inglês na esfera pública britânica, como também foi a primeira mulher das colônias americanas de qualquer raça a ter seu retrato impresso ao lado de seus escritos. Nenhuma mulher das colônias anglo-americanas antes de Wheatley pode reivindicar tal distinção. (Shaw, 2006, p. 27).³

³ "Not Only was Phillis Wheatley the first person of African descent from New England to have her poetry published in English in the British public sphere, but she was also the first colonial American woman of any

A imagem de Phillis, segurando uma pena, e com o livro ao lado, conecta a poeta a uma ideia de “mulher das letras”, ao mesmo tempo em que a inscrição verbal que contorna a ilustração “não nos permite esquecer que esse também é um mundo no qual ela é uma escravizada” (Pointon, 2013, p. 58).⁴ Em análise sobre a imagem, Chuong (2022) afirma que Phillis Wheatley significava “a existência material de uma pessoa escravizada que, em virtude de sua inteligência, erudição e imaginação, abalava as bases da escravidão que alegavam que as pessoas escravizadas eram objetos a serem comprados e vendidos” (2022, p. 63).⁵ Phillis Wheatley habita a tensão entre ser aceita e rejeitada, algo que dura muito além de sua morte, como é o caso de críticas mais atuais como a de Matson quando taxativamente diz que Phillis “não era uma grande poeta” (1972, p. 230),⁶ ou de Long que afirma que Phillis era uma pobre criança que “foi transformada numa boneca de cera” e que – continua o autor – “canta como um canário numa gaiola, um pássaro que esquece a sua melodia nativa e imita apenas o que ouve.” (1923, p. 146).⁷ No entanto, a visão sobre o fazer literário de Phillis Wheatley vem mudando, e assim a percepção de seu papel como figura de resistência a um sistema dependente de séculos de exploração dos africanos e que buscava, sob o signo do capital desumanizar pessoas e transformá-las em força de trabalho invisível.

John C. Shields é um dos estudiosos que se aprofundam e advogam por uma leitura mais complexa de Phillis Wheatley. Podemos identificar uma evolução do pensamento de Shields sobre a poeta. Em seu primeiro estudo, em 1988, Shields chega à conclusão de que Phillis “não era uma grande poeta, mas uma boa poeta” (1998, p. 267). Entretanto, após anos de pesquisa, Shields (2008) se corrige e chama a atenção ao fato de que faltavam estudos que se debruçassem suficientemente sobre o trabalho de Wheatley. Para ele, ela era provavelmente a autora americana menos compreendida e que agora já tinha elementos suficientes para se convencer do fato de que “Phillis Wheatley não é apenas uma grande poeta americana; ela é uma grande poeta!” (2008, p. 46).⁸

3 Do poema

O único livro publicado de Phillis Wheatley conta com 39 poemas, escritos em sua maioria na métrica poética inglesa de cinco pés. Eles versam sobre diversos temas, incluindo homenagens e elegias, e demonstram o grande conhecimento da autora sobre textos clássicos da cultura europeia. Sua obra, ainda que contenha alguns trechos controversos enredados em ideias eurocêntricas, também possui um caráter denunciante contra a escravização. Este fato

race to have her portrait printed alongside her writings. No woman from the Anglo-American colonies prior to Wheatley can claim such a distinction.”

⁴ “[...] the portrait also connects her to the type of the woman of letters, but the verbal inscription does not permit us to forget that this is also a world in which she is a servant.”

⁵ “In tandem with Wheatley’s poetry, this portrait was meant to attest to the material existence of an enslaved person who, by virtue of her intelligence, erudition, and imagination, exploded slavery’s foundational claim that enslaved persons were objects to be bought and sold.”

⁶ “She was not a great poet”.

⁷ “This poor child has been made over into a wax puppet; she sings like a canary in a cage, a bird that forgets its native melody and imitates only what it hears.”

⁸ “Phillis Wheatley is not just a great American poet; she is a great poet!”

faz com que Phillis seja vista, por algumas correntes, como a mãe da literatura de origem africana nas Américas (Winkler, 2020). Além do livro, Phillis escreveu muitas cartas que resistiram ao tempo e que podem servir de fonte primária sobre sua condição de escritora e escravizada na Boston do século XVIII. A pesquisadora americana Tara Bynum (2021) escreve que tais correspondências oferecem um vislumbre mais cotidiano sobre a jovem Phillis Wheatley por meio de sua própria escrita. Um exemplo é uma carta endereçada ao reverendo Ocom, datada de 11 de fevereiro de 1774, em que Phillis declara que “em todo peito humano, Deus implantou um Princípio que chamamos de Amor à Liberdade; esse Princípio é impaciente com a Opressão e anseia por Liberdade; e, com a Licença de nossos Egípcios modernos, afirmo que o mesmo Princípio vive em nós.” (Levernier, 1993, p. 172).⁹

Dentre os poemas do livro de Phillis, um se destaca: “On being brought from Africa to America”. Trata-se de seu texto mais lido e lembrado, e possivelmente o mais ferrenhamente criticado de toda a literatura afro-americana (Boren, 2004, p. 42). A leitura do poema é complexa, pois recebeu interpretações de repulsa por parte de Phillis Wheatley em relação a suas origens. É por isso, que em geral, muitos de seus leitores e críticos vão encontrar apenas resignação e submissão em seus versos àqueles que a escravizavam (Pool, 1952; Loggins, 1964; Johnson, 2008). Entretanto, há um esforço de buscar leituras aprofundadas sobre o poema bem como sobre a obra geral de Phillis, para uma compreensão dos textos em seu contexto de produção (Shields, 2008; Carretta, 2023; Waldstreicher, 2023). É interessante termos em mente que Phillis Wheatley era uma escravizada ao escrever o poema, e que a voz própria, ou seja, um eu biográfico, que interferisse em sua literatura, não era de praxe nas literaturas a que tivera acesso. No entanto, em vários momentos, encontramos Phillis se colocando entre as palavras, fazendo alusões à própria história, e usando de artifícios de ironia, duplicidade de voz, ambiguidades, metáforas, para criar as denúncias possíveis à sua época. Assim, a poeta já aparece como corpo estranho no meio de uma literatura feita por pessoas livres, brancas, e em sua maioria, homens. A primeira tarefa de Phillis parece ter sido a de ser ao menos ouvida, seja por qualquer ouvido, algo que se repercutiria muito em abordagens críticas posteriores. “O simples fato de Phillis Wheatley, uma escravizada negra, ter conseguido escrever” – afirma Hilene Flanzbaum – “já atraiu mais atenção, gerou mais teorias e inspirou debates mais acalorados do que qualquer verso de sua poesia”. (1993, p. 71).¹⁰

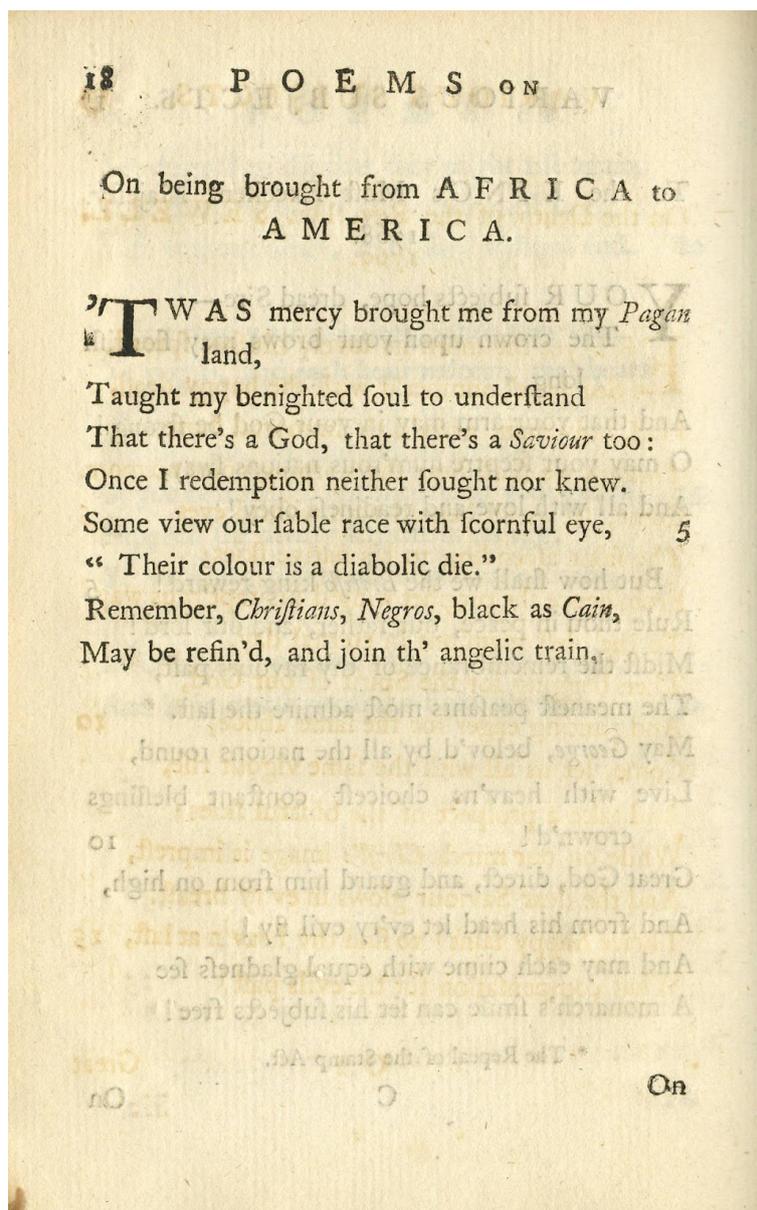
O poema a seguir está na página 18 da obra de Phillis de 1773. Usaremos a edição digitalizada da obra de 1773 (Fig. 3), encontrada no acervo digital da Universidade da Carolina do Sul.¹¹ A escolha se justifica por alguns fatores: os poemas de Phillis Wheatley foram publicados em muitas coletâneas, são de domínio público, e, muitas vezes, a estrutura ou mesmo os estilos de grafia dos poemas variam.

⁹ “[...] in every human Breast, God has implanted a Principle, which we call Love of Freedom; it is impatient of Oppression, and pants for Deliverance; and by the Leave of our modern Egyptians I will assert, that the same Principle lives in us.”

¹⁰ “The very fact that Phillis Wheatley, a black female slave, wrote at all has attracted more attention, prompted more theories, and inspired more heated debate than any line of her poetry ever has.”

¹¹ Digital Collections - University of South Carolina Libraries, com acesso em 6 de junho de 2023.

Figura 3



Fonte: Wheatley (1773). *Poems on Various Subjects, Religious and Moral*. Digital Collections – University of South Carolina Libraries.

Os poemas de Phillis Wheatley geralmente são escritos na métrica de pentâmetros iâmbicos. Um pentâmetro corresponde a um verso de cinco pés; cada pé corresponde a duas sílabas, uma fraca e uma forte, o que é caracterizado como iâmbico (Hobsbaum, 1996). O primeiro verso do poema de Phillis Wheatley pode ser exemplificado da seguinte forma, em que ~ corresponde às sílabas fracas e / corresponde às fortes. Vejamos os cinco pés:

~ / ~ / ~ / ~ / ~ /

'Twas mercy brought me from my *Pagan* land,

A tradução de versos em pentâmetros iâmbicos do inglês geralmente se dá em português em dodecassílabos ou decassílabos. Paulo Henriques Britto (2006) chega mesmo a afirmar que o decassílabo é a “forma portuguesa que é normalmente considerada a que melhor corresponde ao pentâmetro iâmbico” (p. 137). No entanto, a língua inglesa contém muitas monossílabas e dissílabas diferentemente da língua portuguesa, algo que dificulta a construção de iampos nos versos em português. Assim, iampos em português são geralmente ignorados nas traduções, buscando-se outras ênfases nas questões métricas que por vezes são modificadas e adaptadas às tradições do verso no Brasil. Lawrence Pereira constata que o verso decassílabo em português foi tido como um “herdeiro natural” do pentâmetro inglês, embora tenha sido

um engano tê-lo adotado por tanto tempo. De um modo geral, o Inglês é silabicamente um idioma mais sintético que o português. Em versos como “when I do look the clock that tells the time”, todas as palavras possuem apenas uma sílaba. Se tal verso fosse traduzido ao português, haveria quatro palavras com mais de uma sílaba, uma das quais com três sílabas. Apesar deste exemplo não poder ser aplicado a todos os casos, dá uma ideia acerca dos problemas com que temos de lidar quando adotamos o verso heroico para a tradução dos versos pentâmetros iâmbicos. *O número silábico não deveria ser um critério* (2012, p. 4-5, grifo nosso).

Lawrence Pereira não desconsidera as possibilidades de tradução dentro de versos decassílabos, mas busca, como demais autores, diferentes acomodações. Tais acomodações se dão de diferentes formas, dependendo do tradutor, podendo implicar o acréscimo de versos às fontes para que as métricas sejam respeitadas, ou a transformação dos versos em prosa, ou o sacrifício de certos sentidos em favor de uma métrica contínua. Para tanto, há uma variedade de escolhas à disposição da pessoa que traduz textos em verso que seguem alguma métrica acerca do que mais vai se querer enfatizar em um poema.

4 Uma possibilidade de tradução

A possibilidade de tradução que apresentamos parte de um princípio de problematização da prática de se traduzir em metros fixos, geralmente decassílabos ou dodecassílabos, os poemas escritos em pentâmetros iâmbicos, na fonte. Assim, precisamos subverter certas tradições métricas de tradução, o que já vem sendo feito por tradutores e tradutoras. A tradução da *Odisseia* de Homero por Cristian Werner (2018), por exemplo, quebra a ideia da tradução da métrica da fonte (hexâmetros datílicos) para evidenciar outras questões. Werner explica:

minha tradução, *embora não adote um metro fixo, procura criar certo ritmo discursivo* por meio de dois procedimentos: a utilização de fórmulas e, conseqüentemente, certa distribuição dos sintagmas no verso. Para isso, os parâmetros impostos foram a criação de uma linguagem especial (sobretudo por meio de adjetivos compostos por justaposição, como “alvos-braços” ou “caro-a-Zeus”) e a reprodução do sentido do verso original no verso em vernáculo, desde que isso não forçasse uma *ordem sintática estranha demais ao português* (2018, p. 44, grifos nossos).

O que Werner chama de “certo ritmo discursivo”, criado a partir de procedimentos que levam em conta as escolhas de Homero, vai resultar em um novo estilo de versificação em

português brasileiro, ainda que seja ele totalmente irregular. É o caso da tradução portuguesa das *Odes* de Horácio por Pedro Braga Falcão cuja nota sobre o seu trabalho no livro inicia com a constatação de que o “monumento acústico do latim de Horácio é irreproduzível em português” (2021, p. 35). Na sua tradução, Braga Falcão busca o verso branco, a manutenção da estrutura das estrofes, e o pensamento de que a tradução foi pensada para ser declamada, procurando “uma certa dicção poética a partir do rimo sincero das palavras, tendo até em conta a estética da poesia portuguesa contemporânea” e a própria prática poética (2021, p. 35). Tanto Werner quanto Braga Falcão seguem o que Paulo Henriques Britto exemplifica ao dizer que “na impossibilidade de recriar na sua tradução todos os elementos do original, cabe ao tradutor hierarquizá-los e escolher quais deles deverão ser privilegiados” (2006, p. 34). Ana Cristina César ao ler Emily Dickinson constata a importância da sua prosódia, e assim afirma quando traduz a poeta: “Mesmo que a métrica não seja rigorosamente respeitada, o que importa é a preservação da contradição, revelando a impressão de simplicidade, quase ingenuidade ou primitivismo de prosódia.” (2009, p. 437).

Os estilos dos poemas de Phillis Wheatley se enquadram dentro de um contexto clássico de escrita, com frequentes alusões às tradições clássicas da mitologia europeia e do cristianismo. No entanto, Phillis Wheatley, em diversas ocasiões, insere-se na gama de seus temas: ela, uma mulher negra escravizada na segunda metade dos 1700 em Boston, em meio a uma normalização do tráfico de pessoas africanas com fins de exploração máxima do trabalho a serviço do capital. No tempo em que Phillis vivia,

em proveito do tráfico atlântico (do século XV ao XIX), homens e mulheres originários da África foram transformados em homens-objeto, homens-mercadoria e homens-moeda. Apriados no calabouço das aparências, passaram a pertencer a outros, hostilmente predispostos contra eles, deixando assim de ter nome ou língua própria. (Mbembe, 2018, p. 14).

É sem a sua língua e sem seu nome maternos que Phillis escreve e lança suas obras. Suas leituras, como nos diz John Wheatley em seu prefácio, são ligadas às escrituras religiosas cristãs. Phillis muito possivelmente leu o *Paraíso Perdido* de John Milton, as obras e traduções feitas por Alexander Pope, e em carta, de 18 de outubro de 1773 (Carretta, 2023, p. 224), revela que havia comprado o livro *Dom Quixote* em 1773 quando esteve em Londres. O fato de uma escravizada ter viajado para discutir o lançamento de sua obra, e ter ela mesma comprado livros, no alto do século XVIII, não deve ser menosprezado. O mundo apresentado a ela é um em que pentâmetros iâmbicos falam a língua da poesia e chegam a locais de poder inimagináveis para uma escravizada. No entanto, há uma parte da crítica que vê Phillis como uma mera imitadora e mesmo celebradora de seus algozes por seguir exatamente as mesmas fórmulas e temas que a fizeram popular, algo que Brady (2021) chamaria de “constrição lírica” [*lyrical constraint*] para revelar certas amarras, limitações, e coerções líricas no texto de Phillis Wheatley.

Assim, o caso de Phillis Wheatley é de uma voz que ao mesmo tempo em que é glorificada e exibida, também é abafada. A glória vem com Phillis ser poeta e prova contrária à crença racial de que os africanos não eram capazes de escrever. Voltaire, que fazia comparações controversas entre a população negra e os animais em seu *Tratado de Metafísica* em 1734, ao conhecer a obra de Phillis Wheatley, escreveu em carta datada de 11 de abril de 1774 que Fontenelle, um autor francês, “estava errado em dizer que não houvera jamais poetas entre os

negros; há, na verdade, uma negra que escreve versos muito bem em inglês” (1817, p. 774).¹² Joseph Woods, em *Thoughts on the Slavery of the Negroes* de 1784, escreve:

Não se pode esperar que, em seu precário grau de civilização, os africanos possam ter atingido qualquer grande conquista nas artes; mas as cartas de Ignatius Sancho e os poemas de Phillis Wheatley provam suficientemente que eles não são deficientes nos sentimentos de humanidade nem na capacidade de compreensão (p. 14).¹³

A sociedade racializada e racista em que Phillis Wheatley vivia simplesmente não a deixaria sair de uma espécie de coerção lírica. É por isso que defendemos, como Shields (2008), Carreta (2023) e Brady (2021), que a autora precisou usar de subterfúgios para, ao dançar conforme uma música não escolhida por ela, fazer vibrar os seus passos e sua voz. Para Sondra O’Neale (1985), Phillis Wheatley sabia que o público com o qual estava conversando era composto de leitores em sua maioria homens, religiosos, afeitos aos aspectos morais da época. O’Neale comenta sobre esse apelo e sobre um olhar anacrônico e crítico que Phillis recebe por isso:

Os mais expressivos porta-vozes da anti-escravatura eram pregadores protestantes. Phillis conhecia pessoalmente muitos deles e mantinha uma correspondência permanente com alguns dos mais notáveis. Ainda que, para alguns, o comportamento da poeta pareça meramente típico de uma mulher negra que sofreu uma lavagem cerebral para “pensar como os brancos”, a verdade é que a igreja evangélica era a única instituição social que procurava colocar a questão da escravatura na pauta nacional. Para dizer sem rodeios: “não havia outro jeito de se ‘jogar’” (1985, p. 503)¹⁴

Fazem parte do jogo, segundo O’Neale, todos os aspectos da literatura apresentados à Phillis Wheatley. A imposição também se dava sobre quais temas e sobre como escrever. Assim, a forma, ou seja, o pentâmetro iâmbico, acaba se tornando, por um lado, uma espécie de acesso a uma sociedade letrada e de prestígio, e, por outro, uma prisão lírica. Portanto, nossa busca é ouvir Phillis Wheatley Peters para além de sua métrica de modo a problematizar a tendência de limitar as sílabas a um padrão na sua tradução, ainda mais para a língua portuguesa do Brasil atual. O autor caribenho Kamau Brathwaite (1984) argumenta que forçar as normas de uma realidade em outra artificializaria os discursos. Assim como diversas faces culturais, a presença da métrica poética europeia nas ilhas da América seria um fato imposto pelo colonizador que silenciaria expressões locais e individuais. Para o autor, “o furacão não ruge em pentâmetros” (1984, p. 265).¹⁵ Portanto, chegamos ao ponto de problematizar não

¹² “Fontenelle avait tort de dire qu’il n’y aurait jamais de poètes chez les Nègres: il y a actuellement une Nègresse qui fait de très bons vers anglais.”

¹³ “[...] it cannot be expected that, in their low state of civilisation, the Africans can have arrived at any great attainment in the arts; but the letters of Ignatius Sancho, and the Poems of Phillis Wheatley, sufficiently prove that they are neither deficient in the feelings of humanity, nor the powers of the understanding.”

¹⁴ “The most eloquent anti-slavery speakers were evangelical preachers. Phillis was personally acquainted with many of them and carried on a continuing correspondence with some of the prominent ones. While her behavior now seems to some as merely typical of a Black woman who was brainwashed into ‘thinking white,’ the truth is that the evangelical church was the only functioning social institution that desired to put the issue of slavery on the national agenda. To phrase it bluntly, there was no other ‘game’ in town”.

¹⁵ “The hurricane does not roar in pentameter.”

somente o pentâmetro iâmbico, mas também a sua tradução para um metro fixo em português. A escolha não se dá sem razão: as palavras escolhidas por Phillis Wheatley, acreditamos, atuam em permanente ambiguidade para que o efeito de um silêncio falado se execute. O silêncio em si tem uma multiplicidade de acepções. Em estudo sobre o tema, Orlandi (2007, p. 13) diz que o silêncio é o “reduo do possível, do múltiplo,” o que abriria, então, espaço para o que não é único, mas, sim, para o que “permite o movimento do sujeito”. Assim, ao sabermos que estamos lendo uma escravizada no século XVIII, podemos engajar nossos olhos para que busquem por seus silêncios, frutos de uma censura estrutural e integral à sua existência em determinadas camadas sociais. O silêncio aqui então permite o movimento do sujeito lido e do sujeito leitor e da relação entre esses elementos. Logo, ouvir Phillis Wheatley é ouvir seu silêncio, e o silêncio de Phillis tem suas especificidades. É um silêncio falado que parte, aos nossos olhos, do local de movimento, abordado por Orlandi (2007), para se colocar como ruído numa questão bakhtiniana: Bakhtin (2011) clama que há vários gêneros de discurso e lançamos mão deles dependendo da ordem do momento. Se assim o fazemos, silenciaremos certos discursos quando usamos de outro. Aí existe o silêncio falado que tanto se percebe em grupos subalternos. Toda palavra dita é em si também o silêncio de outras não ditas. Toda liberdade da escrita é também a escravidão do que não se pode escrever.

Como Phillis não poderia simplesmente denunciar a própria condição, ela usa certos recursos para criar formas e se colocar em seus poemas. Logo, surge-nos então uma outra possibilidade de tradução com uma quebra da necessidade de metros rígidos para privilegiarmos com mais ênfase outros elementos, e conseguir, por exemplo, dar uma solução para os jogos dos significados de determinadas construções propostas pela autora. Tais jogos também se referem às possibilidades de leitura. Nem toda recepção será a mesma, e é por isso que entendemos o poema como algo vivo e moldável de acordo com quem o lê e como o lê. A leitura transforma o lido. Logo, em nossa tradução, reconhecemos a impossibilidade de uma captura total do que a autora ou o texto pretendia dizer, seguindo os apontamentos de Arrojo:

Nenhuma tradução pode ser exatamente fiel ao “original” porque o “original” não existe como um objeto estável, guardião implacável das intenções originais de seu autor. Se apenas podemos contar com interpretações de um determinado texto, leituras produzidas pela ideologia, pela localização temporal, geográfica e política de um leitor, por sua psicologia, por suas circunstâncias, toda tradução somente poderá ser fiel a essa produção. De maneira semelhante, ao avaliarmos uma tradução, ao compararmos o texto traduzido ao “original, estaremos apenas e tão somente comparando a tradução à nossa interpretação “original” que, por sua vez, jamais poderá ser exatamente a “mesma” do tradutor (p. 19-20).

Assim, entendemos que o esforço da tradução apresentado surge a partir de uma escolha de como percebemos e de como fomos tocados pelo poema de Phillis Wheatley, e da nossa compreensão das ambiguidades e ironias, de um ‘olhar’ que busca ouvir silêncios ao ler palavras escritas.

5 De ouvir com os olhos

O que buscamos em Phillis Wheatley sabendo de seu contexto de escravizada é buscar ouvir a sua voz, que sabemos amarrada às formas. O filósofo franco-argelino Jacques Derrida lança mão de uma prática, chamada *otobiografia*, em que *oto*, do grego, remeteria a ouvido, por ser ouvinte do filósofo alemão Nietzsche. Este não apenas como filósofo, nem apenas como um estudioso ou cientista, mas como alguém para além de suas “máscaras”, termo usado pelo próprio Derrida (1985). E o ouvido, para Derrida, é um mistério que ouve e não se pode fechar. Um ouvido que também é boca e produz. Logo, para ouvir e entender a voz e a assinatura, a obra como um todo que é o próprio Nietzsche, seria preciso produzir. E o ato de recepção/ produção pode ser executado com ouvidos/bocas atentos à biografia, à obra, ao todo do outro. Sabemos que isso é tarefa impossível, mas dentro dos limites, Derrida faz uma distinção entre o nome do indivíduo e a sua vida. Depois de terminada a vida, o que nos restaria seria um nome. E este nome não seria simplesmente uma assinatura. A assinatura, nos diz Derrida, não se restringiria a ser “apenas uma palavra ou um nome próprio no final do texto, mas a operação como um todo, o texto como um todo, o conjunto da interpretação ativa que deixou um traço ou um vestígio.” (1985, p. 52).

O ato de Derrida mistura-se à nossa base, tomada dos gêneros do discurso de Bakhtin. Para o teórico russo (2011), todo enunciado, seja falado ou escrito, é em si mesmo um gênero do discurso, desde conversas banais a romances longos. E seja em um diálogo cotidiano, seja em uma leitura de um poema, um falante ativo e um ouvinte passivo não passa de ficção científica, sendo o ouvinte participante ativo na realidade da comunicação discursiva. A ação do ouvinte pode ser – e sempre é – imediata, embora talvez mais demonstrável nos casos de diálogos falados, mas pode viver e se desenvolver em silêncio de acordo com o contexto, no gênero lírico, por exemplo. Um poema, e todas as ligações que ele carrega: a obra, a vida, um todo, suas referências, suas leituras, ou seja, a assinatura, para Derrida, de uma pessoa escritora – Phillis Wheatley, para nós – também é um gênero do discurso. Assim, o movimento de ouvir/falar de um ouvido que é também boca se demonstra explícito nos processos ativos dos elementos da emissão e recepção das obras, pois, “toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante.” (Bakhtin, 2011, p. 152).

Reforça as nossas escolhas ainda uma questão didática: o vocabulário de Phillis Wheatley e as questões de sua métrica podem resultar em um texto em português rebuscado e repleto de arcaísmos. Entretanto, nosso interesse é também o de buscar apresentar Phillis Wheatley a uma amplidão de leitores. Há uma tendência em Portugal, e mais timidamente ainda no Brasil, de se traduzir versos de peças antigas feitas em metros fixos com uma determinada liberdade, em fórmulas tradutórias particulares, por vezes explicadas aos leitores em paratextos. Esta espécie de acordo, de pacto tradutório, entre leitor e tradutor resulta em poemas versificados traduzidos em prosa, ou em prosa com aparência de verso, ou em versos que se preocupam com detalhes métricos individuais assim como dentro de um todo do poema, sem enforçar sentidos. Uma nota em Gonçalves explica que

a tendência portuguesa tem certa motivação didática e é abertamente preocupada com o objetivo de divulgação dos clássicos junto ao leitor comum. Isso reflete-se, por exemplo, no fato de suas edições serem monolíngues enquanto as traduções brasileiras são publicadas em edições quase sempre bilíngues. Participam dessa

tendência os tradutores Frederico Lourenço, com a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero (2014a, 2014b); Luís Manuel Gaspar Cerqueira, com *Da natureza das coisas*, de Lucrecio (2015) e *Eneida* de Virgílio (2011), esta última, uma tradução coletiva feita por professores da Faculdade de Letras de Lisboa. Incluem-se nesse grupo, também, Paulo Farmhouse Alberto com *Metamorfoses*, de Ovídio (2014), Carlos Ascenso André com *Amores* (2006), *Arte de amar* (2008), *Remédios contra o amor* (2015) e *Heroides* (2015), de Ovídio e *Poemas*, de Tibulo (2015) e Domingos Lucas Dias com as *Metamorfoses*, de Ovídio (2017b). (2019, p. 284).

Adiciono ao elenco acima, além das traduções brasileiras já citadas de Werner e mesmo a de Braga Falcão, os trabalhos de Donaldo Schüller, com a *Odisseia*, que afirma não querer “algemar os versos a medidas consagradas” (2021, p. 11); de Thereza Motta (2009) que popularizam os sonetos de Shakespeare, e a de Juremir Machado da Silva (2020) que re-escandalizam os versos de Baudelaire. Ainda que busquem o desprendimento dos metros fixos, tais traduções continuam seguindo, geralmente, as manchas das formas poéticas dos textos fontes: a quantidade de versos, os seus tamanhos, suas pausas, mesmo cesuras são elementos muitas vezes respeitados e pensados pelo tradutor numa espécie de compensação.

A despeito de tamanhas mudanças, todas as obras citadas nesta seção são consideradas traduções e não adaptações. O que podemos perceber é que a diferença entre esses dois conceitos vive em uma área cinzenta. Britto (2017) fala da tradução como uma busca por certos equilíbrios entre os textos da fonte e o da língua para a qual se traduz, levando em conta uma série de elementos. Já a adaptação habita na potencialidade de se afastar mais do texto-fonte com a liberdade para mudar cenários, personagens, enredo, ambientar histórias em tempos e locais diferentes dos presentes na fonte. Mas uma tradução não poderia até certo ponto fazer o mesmo e ainda assim ser considerada uma tradução? A discussão pode se alongar infinitamente, o que não é o nosso escopo. Objetivamos aqui na nossa abordagem tradutória algo do ‘equilíbrio’ mencionado por Britto, por mais subjetivo que seja o termo. De qualquer forma, sabemos que o processo de traduzir já é uma radicalização e, assim, um afastamento. E Britto corrobora com a ideia ao dizer que “toda tradução é, por definição, uma operação radical de reescrita, em que todas as palavras de um texto são substituídas por outras, de um idioma diferente” (2017, p. 60).

6 Do amor

Em nosso processo de tradução, procuramos não descolar Phillis Wheatley do seu texto e perceber pessoa e obra como um enunciado, como uma história, como um símbolo, como uma assinatura, envidando nossos esforços para apreender tantos sentidos quantos nos forem possíveis. Como sendo a autora parte do processo da escravização no Atlântico que obrigou mais de doze milhões de pessoas africanas irem à força para as Américas, foi pertinente para nós buscar compreender, na medida do possível, os contextos dos escravizados, da sua vida e produção, e da ideia de uma tradução em meio a tantas complexidades. Assim, dentro das nossas limitações, é importante a visão do Atlântico Negro como, segundo Gilroy (2001), uma construção de um novo mundo ocidental a partir da diáspora africana e de deslocamentos de identidades. E é em tal atmosfera, que a pesquisadora Denise Carrascosa nos elucida sobre o tema da tradução, ao afirmar que para traduzir no Atlântico Negro seria preciso

estar fortemente afetado pelo vetor de força da afrodiásporicidade em sua experiência subjetiva; seja em seu próprio corpo, que carrega nas cores e nos traços a forma e a força da negritude; seja em seu desejo de uma experiência ética do social, que passe necessariamente pelo diálogo amoroso com um “eu” da cultura que se apresenta como força constitutiva de seu próprio outro. Para que alguém se possa investir nessa tarefa intensamente mobilizadora, não é difícil entender que precise estar fortemente afetado pelo vetor de força da afrodiásporicidade em sua experiência subjetiva; seja em seu próprio corpo, que carrega nas cores e nos traços a forma e a força da negritude; seja em seu desejo de uma experiência ética do social, que passe necessariamente pelo diálogo amoroso com um “eu” da cultura que se apresenta como força constitutiva de seu próprio outro. (2016, p. 69).

O que Carrascosa chama de “desejo de uma experiência ética do social” e que passaria por um diálogo amoroso se junta à ideia de ouvirmos a pessoa traduzida, nos termos otobiográficos de Derrida. Então, poderíamos buscar recepcionar/produzir e ouvir/falar, como um elemento ativo e responsivo, na ilustração de Bakhtin, dentro do processo de tradução do poema de Phillis Wheatley, compreendendo seus contextos. E é desse modo que apresentamos e comentamos a tradução a que chegamos:

On being brought from Africa to America

Sobre ser trazida da África à América

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

A misericórdia me trouxe de meu país *Pagão*,
 E ensinou minha obscurecida alma a compreensão
 Que havia um Deus, que um *Salvador* também havia:
 Já que redenção eu não buscava nem conhecia.
 Alguns veem nossa escura raça com olhos de horror,
 “É de tinta diabólica a sua cor.”
 Lembrem-se, *Cristãos*, *Negros*, mascavos como *Caim*,
 Podem ser refinados para unirem-se ao angélico fim.

Uma tradução desprendida de quem foi Phillis Wheatley ou que se conforme a dar um universal masculino ao “eu” do poema, poderia intitulá-lo com o verbo conjugado como “tra-zido”. Sabendo da história de Phillis Wheatley, podemos, então, optar por “trazida”. O verbo em sua forma feminina e passiva enfatiza a questão de que a autora não veio por sua vontade, mas sim, foi sequestrada, forçada a viajar no navio *Phillis* e a ser comercializada como se fosse coisa.

O primeiro verso demonstra um problema à leitura política posterior sobre Phillis Wheatley que gostaria de vê-la já com um discurso mais incisivo contra a questão escravagista ou religiosa. Reid-Pharr enfatizaria sobre o verso e o poema que Phillis estaria celebrando sua escravidão por “retirá-la de uma ignorante particularidade africana e colocá-la em uma comitiva angélica em que toda distinção é proibida” (1999, p. 4). Assim, percebemos que o primeiro verso, como outros trechos do poema, parece ser um reforço à ideia do cristianismo na vida da poeta. Sua terra natal então era pagã, e ela ter sido capturada à força e levada para servir uma família do outro lado do planeta, perdendo contatos com seus próprios parentes, perdendo sua identidade, seria um ato de piedade. Logo, uma parcela de pessoas talvez veja o verso como uma ideia de aceitação apático sobre a situação da escravidão. Honorée Jeffers se posiciona contrariamente a essa visão:

Não se importem com a polêmica linha inicial desse poema: “Foi a misericórdia que me trouxe de minha terra *Pagã*...” Phillis Wheatley Peters é muito mais do que isso. Ela provou aos brancos algo sobre nós: que podíamos ler, pensar e escrever - e, caramba, podíamos sentir, independentemente do que os racistas acreditassem. Nós já sabíamos essas verdades, tenho certeza disso. Mas na época dela, os filósofos estavam classificando os “povos”, colocando os africanos na parte mais baixa, enquanto outros europeus mediam os crânios dos negros ao lado dos crânios dos orangotangos para determinar se as duas espécies eram parentes próximas. Em meio a esses ataques à alma, os poemas de uma mulher africana carregaram o peso para os negros deste lado do Atlântico (2020, p. 255, 256).

As dimensões da figura de Phillis Wheatley não se encerram na polêmica do primeiro verso, é claro. No entanto, Jeffers demonstra uma questão que pode nos fazer compreendê-lo de outra forma. Jeffers se pergunta em poema: “O que trouxe Phillis através daquele mar?/ O que preservou uma filha roubada?/ Talvez tenha sido a misericórdia, /Caro leitor.” (2020, p. 17).¹⁶ A ideia de um navio com a possibilidade imensa de uma criança frágil ser simplesmente descartada ou sofrer qualquer atrocidade é o mote para Jeffers. A misericórdia, então, não seria exclusivamente da religião cristã que paganiza a África, mas, sim, da própria viagem do navio. De alguma forma, Phillis foi poupada já que sabido é que as ordens que o capitão do navio *Phillis* recebia eram as de “ir à costa da África, primeiramente à região de Senegal; comprar 100 ou 110 escravizados de primeira linha; e prestar atenção para adquirir o mínimo de meninas e o máximo de meninos” (Fitch, 1760).¹⁷

É por meio dessa visão, que traduzimos o primeiro verso como “A misericórdia me trouxe de meu país *Pagão*” perseguindo um certo efeito de sonoridade da letra “m”, em *mercy, me, from, my*, com *misericórdia, me, meu*. Pensamos na palavra “perdão”, mas optamos por “misericórdia” desde que acreditamos que a segunda simboliza mais a ideia religiosa e cristã que percorre o poema e que Phillis parece estar enfatizando e mesmo jogando com o que seria essa “misericórdia”. Além de ter sido um perdão local e marcado na viagem, teria sido a permanente misericórdia divina que fez com que Phillis acabasse nos EUA. Carreta (2023) endossa o fato, comentando que à época de Phillis, havia o imaginário corrente sobre certa justificativa da escravidão vir a ser um caminho para a salvação eterna prometida pelo cristianismo em oposição ao destino triste dos escravizados. Tendo sido exposta a tais ideais, Phillis e outras pessoas escravizadas do seu tempo demonstram, seja na ambiguidade ou objetividade de seus versos, tal influência. Em 1787, Jupiter Hammon, também escravizado, faz um discurso endereçado aos negros de Nova York (*An address to the Negroes of New York*), que em tom conformado alude a justificativas cristãs para se ser “um bom escravizado”, sempre respeitando seus senhores. O discurso de Hammon pode se garantir como uma prova de como era difícil à época construir vozes abolicionistas e rebeldes às leis e ao modo de pensar vigentes, ainda mais sendo uma pessoa em situação de escravidão.

A palavra “*pagã*” na fonte encontra-se em itálico e Bradley (1815), segundo Loving (2016), diz que o recurso de italicizar os termos era utilizado para ênfase. As palavras em itálico parecem se ligar por certa oposição: *Pagan/Pagão* com *Saviour/Salvador*, no terceiro verso.

¹⁶ “What got Phillis over that sea?/ What kept a stolen daughter?/ Perhaps it was mercy,/ Dear Reader.”

¹⁷ Mantivemos a grafia da fonte: “I hope you’l Purchase One Hundread or One Hundread & Ten Prime Slaves [...]”; e “Now in Regard to your purchasing Slaves, you’l Observe to get as few Girl Slaves as Possible & as many Prime Boys as you Can [...]”.

Land em nossa tradução vira o substantivo masculino “país” para concordar com o adjetivo “pagão” em gênero, e buscar, assim, a rima no segundo verso.

Benighted no Merriam Webster é 1) “surpreendido pela escuridão ou pela noite”; e 2) “existir em um estado escuridão intelectual, moral ou social. Por isso, buscamos um verbo no particípio. No segundo verso, é necessário que essa alma, que está imersa nesta escuridão de ignorância, seja ensinada a compreender sobre as divindades ocidentais citadas no terceiro verso. A ignorância ligada à ideia de escuridão pode exaltar o que Jay Saunders Redding afirma sobre a poeta: “Os Wheatley a adotaram, mas ela adotou a atemorizante consciência da Nova Inglaterra deles” (p. 9). Levernier, em artigo de 1993, busca entender a visão de Redding, confirmando a crença de que Phillis estava envolta no imaginário de seus proprietários de que pessoas negras batizadas no cristianismo, ainda que escravizadas, estavam em melhor situação na América do que se estivessem livres na obscura e pagã África. O verbo no particípio confirma uma ideia de que Phillis não se percebia ignorante perante suas condições, mas se descobriu assim no confronto de visões sobre ela no novo continente. É ali que ela coloca em palavras um sentimento de talvez milhões de pessoas escravizadas nas Américas, em se sentir não somente a própria noite, mas anoitecidas, como nas palavras já citadas de Achille Mbembe. O contexto representaria um todo que chega até hoje em diferentes níveis aos grupos que carregam em si marcas fronteiriças em um imaginário europeu, como a cor da pele. Chimamanda Ngozi Adichie, em entrevista de 2018 ao canal Casa África, comenta que na Nigéria não via sua identidade relacionada a aspectos de raça ou cor, mas que isso acontece com ela nos EUA. Logo, é neste embate entre os mundos que determinadas crenças nascem, hierarquizam e racializam os seres humanos por meio de olhos eurocêntricos.

O terceiro verso em português manteve a semelhança da construção *that there's* com *que havia um*. A palavra “Salvador” em itálico parece chamar a atenção para o fato de não haver um único ente divino, mas sim uma existência plural, muito provavelmente a trindade cristã, para a qual Wheatley foi apresentada na América do Norte. O artigo “um” na frente da palavra Deus pode passar também a ideia desta novidade. Phillis não estaria falando sobre Deus, a possibilidade do divino como única, caracterizada por não exigir pronomes, mas, sim, de um Deus, de um *Salvador* italicizado. Assim, Phillis encontra algo que não conhecia, nem mesmo procurava. O verso não se encerra em si, mas deixa o leitor na expectativa em virtude dos dois pontos finais.

O verbo imperfeito no final do verso busca a rima com verso anterior, e se liga à ideia de um desconhecimento prévio sobre as tradições ocidentais já explorado pelo poema. Este passado da poeta incrustrado em *Once*, em “Já que”, em “Uma vez que” é a revelação de sua vida antes de ser capturada. Ou seja, antes de ser levada pelo oceano atlântico, de ter sido oferecida como refúgio (Carretta, 2023, p. 17), comprada e criada por uma nova família segundo um diferente tipo de educação. Um antes que ficara só na memória, e que demonstra uma força dentro do verso, contrastando até com “redenção”, que aludiria à piedade do primeiro verso, num recurso de não ênfase. Não há letras maiúsculas em “redenção”, nem está a palavra escrita em itálico. Loving (2016) comenta que a gramática de Bradley (1815) alerta que todo nome ou chamado de uma divindade deveria ser escrito com inicial maiúscula, e que todos os nomes, sejam próprios ou substantivos, quando personificados, deveriam ser iniciados também com letra maiúscula. O verso em questão encerra a primeira parte do poema que individualiza um eu-lírico com o uso da primeira pessoa, lançando mão de um ponto ao

final do verso, e passa, o poema, então, para uma alusão mais à terceira pessoa do plural em sua segunda parte. “Eu” vira “nós” sempre numa relação com “eles”.

Agora, temos “nossa” e não “minha raça”, o que pode ser interpretado como um senso de coletividade da poeta com seu povo. Para criar um recorte e não uma generalização, ao denunciar as pessoas que veem a população negra com olhos de horror, Phillis usa a palavra *some*, alguns, e não *they, eles*. Alguns, entre muitos, enxergam a raça da autora com olhos desdenhosos. Há então, quem não vê. Phillis Wheatley conheceu pessoas brancas e abolicionistas, principalmente na Inglaterra, onde conseguiu publicar seu livro, e foi, sob pressão delas que Phillis iria conseguir sua liberdade do casal Wheatley (Carretta, 2023, p. 224). O adjetivo *sable* se refere à cor de tons escuros da pele do animal conhecido em português como zibelina. Loving (2016) chama a atenção para o fato de que o uso de pele de zibelina denotaria nobreza e dignidade humana, e, no entanto, não recebe letras maiúsculas ou efeitos itálicos. De qualquer forma, o uso de *sable race* não se restringe ao poema aqui analisado. Em *To Maecenas*, poema que abre seu único livro publicado, Phillis demonstra uma adoração pelo poeta romano Terêncio, descendente de africanos, identificando-o como oriundo da raça escura (*sable race*) (Wheatley, 1773, p. 9). Seria então essa raça que é vista com olhos de “horror”, palavra que busca a rima com o próximo verso, que acaba hesitante com uma vírgula. O uso da vírgula na gramática da língua inglesa pode servir como preparação para a fala dentro de aspas, de forma semelhante aos dois pontos e travessão em português.

“A sua cor”, vindo de *Their Color*, demonstra que este possessivo é também de um conjunto do qual Phillis faz parte. As aspas simbolizam a fala de alguns em meio a um todo. O ponto ao final do verso, dentro das aspas, é para enfatizar o final do enunciado de fala e não para repartir o poema como no quarto verso. E a palavra “diabólica” pode remeter ao tema da religião que surpreende a poeta. A ignorância dela também é sobre o preconceito e a discriminação disseminados na cultura ocidental em que foi forçosamente inserida. É sobre descobrir que a cor da sua pele é o contrário do que muitos entendem como divina. O imaginário criado sobre a cor preta estigmatizada como satânica seria uma ideia espalhada por um pensamento puritano na então colônia Nova Inglaterra (Poole, 2009, p. 53).

No sétimo verso, as duas palavras, “Cristãos” e “Negros”, se intercambiam como sujeitos e não há como saber exatamente quem deve se lembrar e quem são os pretos como Caim. Caim é a personagem bíblica que mata seu irmão Abel e, condenado ao exílio, pede proteção a Deus que, então, dá a ele uma marca. Esta marca pode ser algo metafórico, mas outra interpretação

tem um perturbador legado racista: a ideia de que a marca de Caim é a pele escura. Embora nada na Bíblia sugira qualquer relação à cor da pele, o pensamento de que Caim foi amaldiçoado a ser negro – e de que os negros também são amaldiçoados – era comum entre os séculos 18 e 20. Juntando a crença de que o filho de Noé, Ham, foi amaldiçoado com a pele negra, e seus descendentes foram condenados à escravidão (com base em Gênesis 9: 20-25), a interpretação da marca de Caim foi empregada para justificar o comércio de escravos, e algumas denominações religiosas nos EUA a usaram para apoiar a segregação e a exclusão de afro-americanos de lideranças na igreja. (Mroczek, 2023)

A ideia do pedido aos cristãos especificamente não seria um acaso: é dentro do cristianismo que Phillis conheceu a novidade de que a sua cor é de alguma forma condenada. E se o sujeito do verbo “lembrar” fossem os negros? Cristãos também poderiam ter um “fim angé-

lico”, como diz o último verso, mesmo que escravizando uma criança? Há ainda a possibilidade de um alerta: cristãos, ainda que pretos como Caim, ou seja, negros cristianizados, podem ter lugar na comitiva dos anjos que leva ao paraíso da vida eterna. A palavra *train*, como substantivo, é usada por Phillis Wheatley geralmente no sentido de “séquito”, “comitiva”. A palavra pode causar confusão com os veículos, mas Phillis Wheatley vivia numa época anterior à popularização dos primeiros trens na Europa e nas colônias inglesas na América. No portal do Merriam-Webster, encontramos que a palavra “train”, com o significado do veículo, somente aparece a partir do século XVIII, precisamente a partir de 1825. No dicionário de Língua Inglesa de Samuel Johnson de 1755, que provavelmente compilava o vocabulário falado por pessoas letradas como Phillis Wheatley à sua época, a entrada de “train” não conta com nenhuma acepção que se ligue a locomotivas. Em Johnson, temos *train* como uma sequência de pessoas e como o traço das caudas dos vestidos, a parte de trás das penas dos pássaros, ou seja, a parte do fim de tais coisas. Daí, nossa escolha para que se coubesse alguma rima com Caim.

Não bastasse toda esta ambiguidade, ainda há uma homofonia entre a palavra “Cain” e “Cane”, cana de açúcar. O verbo no particípio “refinados” pode se ligar a Cain através dessa homofonia. *Cane*, cana de açúcar, viria a aludir o trabalho comum nas fazendas onde trabalhavam os escravizados nas Américas. Boren salienta que à época em que o poema foi escrito por Phillis Wheatley, uma das principais culturas comerciais do trabalho de escravizados no Novo Mundo era a lida com cana-de-açúcar, sendo o seu cultivo e a sua colheita “um dos principais argumentos para a importação de escravos.” (2004, p. 48).

O açúcar tem uma cor mais escura quando em xarope, mais dourada quando cristalizada, e se torna branco quando refinado, ou seja, quando lhe são retiradas o que são consideradas suas impurezas. Alfredo Bosi, ao comentar sobre os relatos da produção do produto no Brasil, contidos em obra de Antonil de 1711, destaca que a cana de açúcar

verá a lenha empilhada no forno a queimar noite adentro. Conhecerá os diversos tipos de caldeiras, paróis e tachos da casa dos cobres edificada em cima das fornalhas onde se ferve a garapa limpando-a das escumas (a primeira delas tem por nome cachaça...) e juntando-lhe a cinza da decoada para que melhor se filtre até alcançar o grau perfeito de cozimento, “a têmpera do melado”. Com este enchem-se as fôrmas e procede-se à última operação, o branqueamento. Só então separa-se o açúcar que não se cristalizou (o “mel”) do cristal de açúcar. Para purgar aplicam-se ao produto camadas de barro, no caso, a argila puxada das terras alagadiças do Recôncavo. O açúcar mal purgado, escuro, é o mascavo. Ao bem purgado dava-se o nome de branco macho, o mais prezado e de mais alto custo. (Bosi, 1992, p. 167).

A passagem de Bosi tanto revela a questão da produção de açúcar como a exploração máxima da cana quanto demonstra a violenta dicotomia das cores do açúcar e dos momentos de sua produção, reforçando, sob a égide da representação patriarcal, o maior apreço pelo açúcar “branco macho”. Este fecundo jogo linguístico ainda se dá em inglês e português: Boren (2004) comenta que o processo de refinamento do açúcar se dá numa área chamada “purgery”, em português, casa de purgar; palavras que remeteriam diretamente à ideia de purgatório no cristianismo. Desde que Phillis Wheatley tinha bastante contato com a religião cristã, Scheick (1992) chama a atenção para uma possível relação entre o jogo de significado das últimas linhas do poema com a passagem de Isaías 48:10 que, na versão inglesa da Bíblia sagrada, conta com o verbo “refine” em “See, I have refined you, but not with silver; I have chosen you

in the furnace of affliction” [Eis que já te purifiquei, mas não como a prata; escolhi-te na fornalha da aflição] Scheick comenta que a alusão pode significar que “ser branco (prateado) não é sinal de privilégio (espiritual ou culturalmente) porque os escolhidos de Deus são refinados (purificados) por meio das aflições que os cristãos e os negros têm em comum” (1992, p. 138). Logo, em nossa tradução, optou-se por manter o verbo “refinar” em português, ainda que Caim não faça alusão ao universo semântico de cana de açúcar, movimentando a impossibilidade do jogo de palavras para o adjetivo que o antecipa: black se torna “mascavo” que vai conversar com o verbo “refinar”, construindo-se assim uma alusão similar à contida na fonte.

7 Das considerações finais

Ana Cristina César afirma que como resultado de seu próprio trabalho surgiria “um poema em outra língua, e não apenas uma tradução” (2009, p. 473). Cremos que nossas escolhas de olhar também assim o fazem com o poema mais famoso de Phillis Wheatley Peters: resultam em uma possibilidade. Aqui, buscamos problematizar as tradições no país de se escolher um metro fixo em português para traduzir metros fixos em outras línguas, já movimentando nossa crítica ao texto e contexto de partida de uma mulher escravizada que resistiu não só ao labor físico doméstico, ao preconceito de raça e gênero, mas também da normalização da hedionda hierarquia criada por uma sociedade que a percebia como coisa. À luz de Carrascosa, Bakhtin e Derrida, nossa tradução buscou ouvir os silêncios escritos de Phillis Wheatley e se ateve a eles. A indagação do título deste trabalho, se podem ser livres, ou seja, não seguir padrões métricos, os versos da poeta escravizada, ou brancos, versos que seguem uma métrica, mas que não possuem rimas (Hobsbaum, 1996), os versos da poeta preta, é respondida com nossa tradução que experimenta e cria invariavelmente uma versificação própria. Nosso pacto tradutório flerta com os dodecassílabos, com a manutenção de rimas, mas muito mais querendo soar em um ritmo e andamentos próprios do que com restrições formais que pudessem *açoitar* sentidos. O uso de *açoitar* não é sem razão: é por meio da poesia, e da sua subversão, que Phillis Wheatley conseguiu sua liberdade, pois foi alforriada logo depois do lançamento do seu livro. Phillis morreu jovem, por volta de 30 anos de idade, na miséria e na tristeza depois de ter perdido três filhos recém-nascidos. Nas memórias que escreve sobre a poeta, Matilda Odell narra sua hora derradeira:

Em um apartamento imundo, em uma parte obscura da metrópole, jaziam a mãe que morria e o filho que definhava. A mulher que uma vez fora prestigiada e respeitada na presença dos intelectuais e virtuosos daquele país – que era seu por adoção, ou melhor, por coerção –, que havia abrilhantado os antigos salões da Velha Inglaterra e circulado no ilustre meio dos altivos nobres da Grã-Bretanha, estava agora contando as últimas horas de vida em um estado da mais abjeta miséria, cercada por todos os emblemas de uma esqualida pobreza! (1838, p. 23).¹⁸

¹⁸ “In a filthy apartment, in an obscure part of the metropolis, lay the dying mother, and the wasting child. The woman who had stood honored and respected in the presence of the wise and good of that country which was hers by adoption, or rather compulsion, who had graced the ancient halls of Old England, and rolled about in the splendid equipages of the proud nobles of Britain, was now numbering the last hours of life in a state of the most abject misery, surrounded by all the emblems of squalid poverty.”

A morte de Phillis Wheatley pode ter um paralelo com as interpretações sobre os versos finais do poema aqui traduzido. Ao morrerem, brancos e negros teriam um só destino: o angélico fim. Talvez tenha sido esse o apelo da poeta ao racismo vivido. No entanto, não se sabe onde está o túmulo de Phillis Wheatley. Possivelmente tenha sido enterrada como indigente, algo que não deve ter acontecido com seus senhores nem com as proeminentes pessoas de sua época. E desde que na hora da morte, as diferenças sociais se aumentam, pode ser por isso que a esperança do poema se volta para uma vida após a morte. Depois de morrer, a obra e história da poeta foram ainda alvo de crítica ferrenha que tentou, por muitas vezes, aprisioná-la em um local de mera imitadora e celebradora daqueles que a escravizaram. Um olhar e ouvido atentos à Phillis Wheatley Peters, que talvez não soubesse que estava respondendo e ainda responderia por uma gigantesca parcela de injustiçados na história do tráfico transatlântico, no entanto, podem revelar e, no nosso caso, buscar traduzir, a resistência contida nos caminhos dos seus versos.

Referências

- ARROJO, Rosemary. *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. Biblioteca Pierre Menard. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAUDELAIRE, Charles. *Flores do mal: o amor segundo Charles Baudelaire*. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2020.
- BRADY, Andrea. *Poetry and Bondage: a History and Theory of Lyric Constraint*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2021.
- BRATHWAITE, Kamau. *History of the Voice: the development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*. London: New Beacon Books, 1984.
- BOREN, Mark E. A Fiery Furnace and a Sugar Train: Metaphors that Challenge the Legacy of Phillis Wheatley's "On Being Brought from Africa to America". *CEA Critic*, v. 67, p. 38-56, 2004. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44377583>. Acesso em: 25 jul. 2024.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRITTO, Paulo H. Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução. *In: Congresso Internacional da ABRALIC*, 10. 2006. Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: UERJ, 2006. p. 135-144.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- BYNUM, Tara. *Chasing Phillis Wheatley - uncovering other possibilities from the past*. 2021. Disponível em: <https://hedgehogreview.com/issues/authenticity/articles/chasing-phillis-wheatley>. Acesso em: 6 jun. 2023.
- CARRASCOSA, Denise. Traduzindo no Atlântico Negro: por uma práxis teórico-política de tradução entre literaturas afrodiaspóricas. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 16, p. 63-72, 2016. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2359-5388.i16p63-72>.

CARRETTA, Vincent. *Phillis Wheatley Peters: Biography of a Genius in Bondage*. Georgia: University of Georgia Press, 2023.

CARRETTA, Vincent. (Ed.). *The Writings of Phillis Wheatley*. Oxford: Oxford University Press, 2019.

CASA ÁFRICA. Conversación con Chimamanda Ngozi Adichie / CCCB. YouTube, 16 de janeiro de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IHyNlOW-RKo>. Acesso em: 6 jun. 2023.

CESAR, Ana C. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 2009.

CHUONG, Jennifer Y. Engraving's "Immoveable Veil": Phillis Wheatley's Portrait and the Politics of Technique. *The Art Bulletin*, v. 104, n. 2, p. 63-88, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1080/00043079.2022.2000260>.

DERRIDA, Jacques. *The Ear of the Other*. Trad. Avital Ronell, Peggy Kamuf. New York: Schocken Books, 1985.

FALCÃO, Pedro Braga. Sobre a tradução. In: HORACIO. *Odes*. Trad. Pedro Braga Falcão. São Paulo: Editora 34, 2021. p. 35-38.

FERLINI, Vera. *A civilização do açúcar: séculos XVI a XVIII*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

FLANZBAUM, Hilene. "Unprecedented Liberties: Re-Reading Phillis Wheatley." *MELUS*, v. 18, n. 3, p. 71-81, 1993. DOI: <https://doi.org/10.2307/468067>.

FITCH, Timothy. *Slave Trade Letters*. Medford Historical Society & Museum, 23 fev. 2013. Disponível em: <https://www.medfordhistorical.org/collections/slave-trade-letters/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

GATES, Henry. *The Trials of Phillis Wheatley: America's First Black Poet and Her Encounters with the Founding Fathers*. New York: Basic Civitas Group, 2010.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Kniple Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001.

CONÇALVES, Willamy. Tradução e imitação: correspondências formal e funcional para o hexâmetro e o dístico elegíaco greco-latinos em língua portuguesa nos séculos XVI e XVII. *Nuntius Antiquus*, v. 15, n. 1, p. 279-308, 2019.

HAMMON, Jupiter. ROYSTER, Paul (Ed.). *An Address to the Negroes in the State of New-York, 1787*. Nebraska, Electronic Texts in American Studies - University of Nebraska-Lincoln, Disponível em: <https://digitalcommons.unl.edu/etas/12>. Acesso em: 6 jun. 2023.

HOBSBAUM, Philip. *Meter, Rhythm and Verse Form*. London, New York: Routledge, 1996.

HUTCHINS, Zachary Mcleod. Provocation: "Add New Glory to Her Name" Phillis Wheatley Peters. *Early American Literature*, v. 56, n. 3, p. 663-667, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1353/eal.2021.0062>.

JEFFERS, Honorée Fanonne. *The Age of Phillis*. Middletown: Wesleyan University Press, 2020. Kindle Edition.

JOHNSON, James W. *The Book of American Negro Poetry*. New York: Quinn & Boden Company, 2008.

JOHNSON, Samuel. *Dictionary of the English Language: in which the words are deduced from their originals, explained in their different meanings and authorized by the names of the writers in whose works they are found*. 1753, 1755.

- LEVERNIER, James A. Style as Protest in the Poetry of Phillis Wheatley. *Style*, v. 27, n. 2, p. 172–193, 1993. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/42946037>. Acesso em: 25 jul. 2024.
- LOGGINS, Vernon. *The Negro Author: his Development in America to 1900*. New York: Kennikat Press, 1964.
- LONG, William J. *American Literature: a Study of the Men and the Books that in the Earlier and Later Times Reflect the American Spirit*. Boston: Athenaeum Press – Ginn and Company, 1923.
- LOVING, MaryCatherine. Uncovering Subversion in Phillis Wheatley’s Signature Poem: “On Being Brought from AFRICA to AMERICA”. Nova York: Springer Science+Business Media, 2016. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44508165>. Acesso em: 9 jul. 2023.
- MATSON, R. Lynn. Phillis Wheatley – Soul Sister? *Phylon*, v. 33, n. 3, p. 222-230, 1972. DOI: <https://doi.org/10.2307/273522>.
- MBEMBE, Achille. Crítica da razão negra. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1, 2018.
- MERRIAM-WEBSTER ONLINE. Springfield: Merriam-Webster, 2023. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com>. Acesso em: 20 nov. 2023.
- MROCZEK, Eva. “Mark of Cain”. Disponível em: <https://www.bibleodyssey.org:443/en/people/related-articles/mark-of-cain>. Acesso em: 16 jul. 2023.
- O’NEALE, Sondra. A Challenge to Wheatley’s Critics: “There Was No Other ‘Game’ in Town”. *The Journal of Negro Education*, v. 54, n. 4, p. 500-511, 1985. DOI: <https://doi.org/10.2307/229471>
- ODELL, Margaretta Matilda; WHEATLEY, Phillis. *Memoir and Poems of Phillis Wheatley, a Native African and a Slave*. Boston: Isaac Knapp, 1838.
- ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- PEREIRA, Lawrence. Traduzindo Hamlet e King Lear ao português. *Eutomia*, v. 1, n. 10, p. 370-389, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/832>. Acesso em: 29 jul. 2024.
- POINTON, Marcia. Slavery and the Possibilities of Portraiture. In: LUGO-ORTIZ, Agnes; ROSENTHAL, Angela. (Ed.). *Slave Portraiture in the Atlantic World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 41–70.
- POOL, Rosey E. *Beyond the Blues: New Poems by American Negroes*. Lymgne, Kent: Hand and Flower Press, 1962.
- POOLE, Scott. *Satan in America: the Devil We Know*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2009.
- SHAW, Gwendolyn DuBois. *Portraits of a People: Picturing African Americans in the Nineteenth Century*. Seattle: Addison Gallery of American Art: University of Washington Press, 2006.
- SCHEICK, William. Phillis Wheatley’s Appropriation of Isaiah. *Early American Literature*, v. 27, n. 2, p. 135-140, 1992. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25056895>. Acesso em: 29 jul. 2024.
- SCHEICK, William. *Authority and Female Authorship in Colonial America*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1998.
- SHIELDS, John. *Phillis Wheatley’s Poetics of Liberation: Backgrounds and Contexts*. Knoxville: University of Tennessee Press, 2008.

WHEATLEY, Phillis; SHIELDS, John. (Ed.). *The Collected Works of Phillis Wheatley*. New York: Oxford University Press, 1998.

REDDING, J. Saunders. *To Make a Poet Black*. Estados Unidos: Cornell University Press, 2018.

REID-PHARR, Robert. *Conjugal Union: the Body, the House, and the Black American*. New York, Oxford University Press, 1999.

VOLTAIRE. *Ouvres complètes de Voltaire*. Tome Onzième - Seconde Partie. Correspondance Générale. Paris: Chez Th. Desoer, 1817.

WALDSTREICHER, David. *The Odyssey of Phillis Wheatley: a Poet's Journey through American Slavery and Independence*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2023.

WERNER, Christian. Da tradução. Apresentação. In: HOMERO. *Odisseia*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Ubu, 2018. p. 99-119.

WHEATLEY, Phillis. *Poems on Various Subjects, Religious and Moral by Phillis Wheatley, a Negro Servant to Mister John Wheatley, of Boston, in New England*. Boston, 1773. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/409/pg409.txt>. Acesso em: 23 jan. 2023.

WINKLER, Elizabeth. How Phillis Wheatley Was Recovered Through History. *The New Yorker*, New York, 30 de julho de 2020. Disponível em: <https://www.newyorker.com/books/under-review/how-phillis-wheatley-was-recovered-through-history>. Acesso em: 10 mar. 2023.

WOODS, Joseph. *Thoughts on the Slavery of the Negroes*. London: printed and sold by James Phillips, 1784.