



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 32 – julho de 2024

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2024i32p236-255>

**Três poemas de Alice Dunbar-Nelson em português: tradução coletiva
e a preservação da crítica literária sobre a escrita de mulheres negras¹**

**Three poems by Alice Dunbar-Nelson in Portuguese: collective
translation and the preservation of literary criticism of black women’s
writing**

*Eliza de Souza Silva Araújo**

*Mateus de Novaes Maia***

RESUMO

Neste artigo, são apresentados os poemas “*I Sit and Sew*” (1918), “*You! Inez!*” (1921) e “*Violets*” (1917), de autoria de Alice-Dunbar Nelson, vertidos para o português. Os textos são fruto de traduções coletivas, dialogadas e compartilhadas. Apresentamos aspectos biográficos de Dunbar-Nelson que são importantes para o estudo crítico de seus textos e para o objetivo de preservação da crítica literária produzida acerca da escrita de mulheres negras da diáspora (Hull, 1980; 1988). Observamos, ainda, o contexto de publicação e escrita dos poemas, discutindo a interpretação destes e os desafios enfrentados ao longo do processo tradutório. Discorremos sobre as teorias da tradução que embasam o trabalho aqui apresentado (Britto, 2012; 2017) e pensamos a tradução como um projeto de importância política, na medida em que amplia a possibilidade de leitura de autoras negras de língua inglesa no contexto brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução de poesia; Tradução coletiva; Escrita de autoria negra; Escritas da diáspora; Interseccionalidade

ABSTRACT

This article presents the poems “*I Sit and Sew*” (1918), “*You! Inez!*” (1921), and “*Violets*” (1917), by Alice-Dunbar Nelson, translated into Portuguese. The texts are the result of collective, dialogical and shared translations. We present biographical aspects of Dunbar-Nelson that are important for the critical study of her texts and the preservation the literary criticism produced about the writing of black women from the diaspora (Hull,

¹ Os autores agradecem aos pesquisadores e tradutores Gabriela Natal de Oliveira da Silveira, Cairo Prado de Carvalho e Marcos Filipe Moreira Silva pela cooperação na tradução do primeiro texto aqui apresentado.

* Universidade Federal Fluminense – UFF; Instituto de Letras – Niterói – RJ – elizaaraujo@id.uff.br

** Universidade Federal Fluminense – UFF; Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura – Niterói – RJ – mateusnovaes@id.uff.br



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 32 – julho de 2024

1980; 1988). We also examine the context in which the poems were published and written, discussing their interpretation and the challenges faced during the translation process. We reflect on the theories of translation underpinning this paper (Britto, 2012, 2017) and think of translation as a project of political importance, insofar as it expands the possibility of reading black English-speaking authors in the Brazilian context.

KEYWORDS: Translation of poetry; Collective translation; Black women writing; Diasporic writing; Intersectionality

Introdução

Alice Dunbar-Nelson (1875-1935) foi uma prolífica escritora negra estadunidense, que nasceu em New Orleans, EUA. Sua carreira literária passou a se consolidar quando, aos 20 anos, publicou o livro *Violets and other tales* (1895), uma coletânea de textos que a autora chama de *sketches*, algo como rascunhos ou textos não finalizados. A coletânea mostra sua vasta habilidade com as palavras e sua distinta capacidade de experimentação. O livro traz uma gama de gêneros textuais organizados sem uma temática fixa ou linearidade. São estudos literários, contos, notícias e poemas.

A autora apresenta o livro de maneira quase apologética, mas sua persistência na escrita denota que ela compreendia que, ao publicar um livro, realizava um grande feito. Com a publicação, ela se inseria numa tradição onde, enfim, mulheres negras libertas escreviam literatura, inaugurando novos estilos, inovando temas e formas literárias, ousando subverter as expectativas que a sociedade lhes impunha de que permanecessem em posições sociais e culturais subalternas, longe da produção de literatura, conhecimento e, conseqüentemente, de poder. Na introdução ao referido livro, a autora menciona:

Muitos destes textos e versos inacabados já apareceram impressos anteriormente, em jornais ou uma ou duas revistas; muitos estão aparecendo pela primeira vez. Se porventura esta coleção de pensamentos sem utilidade servir para distrair alguém por uma hora ou duas, ou aliviar o peso da mente de uma leitora/leitor, seu propósito terá servido – a autora está satisfeita (Dunbar-Nelson, 2022, p. 5)².

Sylvanie F. Williams, que escreve o prefácio à publicação de 1895, de certa forma corrobora o que Dunbar-Nelson diz em sua introdução, enfatizando a idade da autora como um fator influenciador na apresentação de textos que ela avalia como alguns bons, outros crus e outros ruins. Ela termina seu texto enaltecendo a coragem da autora e falando sobre a promessa que sua escrita anunciava.

Após essa publicação, a autora organiza um novo livro no mesmo formato e o publica em 1899. A obra se chama *The goodness of St. Rocque* e, entre seus escritos, apresenta reescrituras de alguns contos que aparecem na primeira publicação, como é o caso do conto “Titee”, que recebe um final alternativo nessa publicação. O livro também

² “Many of these sketches and verses have appeared in print before, in newspapers and a magazine or two; many are seeing the light of day for the first time. If perchance this collection of idle thoughts may serve to while away an hour or two, or lift for a brief space the load of care from someone’s mind, their purpose has been served – the author is satisfied”. Todas as traduções do inglês são de nossa autoria.

traz novos textos para apreciação da comunidade leitora. Esse processo de reescrita anuncia um caráter reflexivo que a autora assume sobre seus escritos e, possivelmente, uma tentativa de adequação ao que desejava o público leitor à época.

Ao longo dos anos, na construção de um cânone de mulheres escritoras afro-americanas, o trabalho de Dunbar-Nelson recebeu pouca atenção e dedicação da crítica literária, como aponta uma das mais importantes pesquisadoras de sua obra, Gloria T. Hull, no artigo “Researching Alice Dunbar-Nelson: a personal and literary perspective”. A pesquisadora pontua que o breve casamento da autora com o renomado poeta afro-americano Paul Laurence Dunbar (1872-1906) recebeu muito mais atenção do que o fato de que ela escrevia e atuava de maneira consistente em diversas batalhas políticas pela emancipação do povo e das mulheres negras. Ela sofreu violência doméstica nesse relacionamento, o que a levou a deixar o poeta em 1902. Curiosamente, a escritora manteve o sobrenome do autor, possivelmente para ampliar suas chances de publicação (Atlas, 2022). Dunbar-Nelson também era educadora e profundamente envolvida com uma missão em torno do ensino de literatura³. Ela lecionou no ensino básico e também no superior.

Em sua pesquisa de arquivos, Hull ganha acesso a papéis ainda não conhecidos da autora e descobre que a senhorita Young, sobrinha de Dunbar-Nelson, guarda um tesouro em manuscritos da tia: “[...] havia uma gama de informações preciosas. Caixas de cartas escritas à mão, diários, cadernos, *scrapbooks* em mesas; dois romances inéditos e rascunhos de trabalhos publicados em pastas de arquivo” (Hull, 1980, p. 315)⁴. Não só a descoberta sobre os romances não publicados a surpreende, mas também a informação sobre os relacionamentos amorosos que a autora vivera ao longo de sua vida. “Quando descobri, ao editar o diário de Dunbar-Nelson, que a sua identificação com mulheres se estendia a relações românticas com pelo menos duas amigas, eu compartilhei essa informação com Ms. Young” (Hull, 1980, p. 316)⁵.

³ O Rosenbach Museum, um museu da Philadelphia dedicado à coleção de livros, manuscritos e objetos históricos raros, apresenta, na exibição *on-line* “I am an American! The authorship and activism of Alice Dunbar-Nelson”, arquivos digitais de suas anotações enquanto estudava para ensinar poesia inglesa clássica aos estudantes da Howard High School. Um outro item interessante é a foto da capa de uma peça chamada *Columbus: a play in three acts*, que a escritora desenvolveu junto com alunas do sexto ano na Industrial School for Colored Girls, na Virgínia. Esses e outros arquivos importantes podem ser encontrados em: <https://rosenbach.org/virtual-exhibits/exhibition-sections/more-than-a-vocation/>. Acesso em: 6 abr. 2024.

⁴ “There [...] was a trove of precious information – manuscript boxes of letters, diaries, and journals; scrapbooks on tables; two unpublished novels and drafts of published work in file folders”.

⁵ “When I discovered while editing Dunbar-Nelson’s diary that her woman-identification extended to romantic liaisons with at least two of her friends, I imparted this information to Ms. Young.”

Hull (1980) então comenta sobre como conversou de maneira honesta e afetiva com a sobrinha de Dunbar-Nelson para conseguir permissão de apresentar esse fato sobre a autora ao público. Inicialmente, Young não concordou com a divulgação dessa faceta da identidade de sua tia, mas foi convencida pela pesquisadora, que conversou com ela sobre a importância de mostrar quem Dunbar-Nelson foi em sua totalidade. Em seu ensaio sobre as incursões nos arquivos, Hull relata sobre como se sentiu feliz com esse desdobramento, além de aliviada, pois, ao menos daquela vez, uma mulher negra escritora seria apresentada sem mentiras e dissimulações sobre importantes elementos que também formavam a sua identidade.

1 Interseccionalidade: pensando a autoria de Dunbar-Nelson em contexto de encruzilhada

Conhecer a literatura de Dunbar-Nelson, levando em consideração as diferentes camadas que compunham a sua personalidade, pode se conectar com um importante conceito do campo dos estudos de gênero: o conceito de interseccionalidade. As mulheres que o elaboraram falavam, escreviam e teorizavam acerca da sua experiência social genderizada, pelo menos desde o século XIX. Se nos voltamos à figura de Sojourner Truth e seu emblemático discurso de 1852 “Ain’t I a woman?”, proferido na convenção do movimento pelos direitos das mulheres em Akron, Ohio (hooks, 2015), temos um exemplo da forma como mulheres negras sempre evidenciaram as condições em que viviam em sociedade, expondo que elas se encontravam numa encruzilhada de diferentes opressões, relacionadas a diferentes aspectos de sua identidade.

Sojourner Truth era negra, mãe, ex-escravizada, pobre e não era capaz de escrever, embora seja lembrada pela sua oratória ativa e impactante. Conectando os diferentes aspectos da experiência social dessa mulher, podemos pensar sobre vários tipos de violência que atuavam de maneira interseccional sobre seu corpo, ao mesmo tempo em que essas camadas de sua identidade eram representativas da complexidade do que significava ser mulher e negra no seu país em sua época.

Um exemplo do uso da identidade interseccional como um ato afirmativo pode ser encontrado em diversos textos da poeta, professora e pensadora afro-americana Audre Lorde. Em diversos momentos, ao se apresentar ao público, Lorde demarcava determinados aspectos da sua identidade que davam sentido à sua existência, escrita e luta política. Em uma fala sobre o ensino de poesia, que consta nos arquivos da faculdade

Spellman College, ela diz: “Sou um ser humano. Sou uma mulher negra, uma poeta, mãe, amante, professora, amiga, gorda, tímida, generosa, leal, irritável. Se eu não trouxer tudo o que sou para vocês [...], então cometo uma injustiça” (Lorde, 2020, p. 104). Em outro texto, ela se anuncia: “Como uma lésbica, feminista e socialista de 49 anos, mãe de dois, e integrante de um casal inter-racial, eu geralmente me percebo como parte de algum grupo definido como outro, desviante, inferior ou simplesmente errado” (2021, p. 141). Essa nuance sempre presente nas falas e textos de Lorde funciona como um importante demarcador do que significa pensar a mulher negra a partir de uma compreensão interseccional de sua vivência.

Jennifer C. Nash (2019) destaca como o Manifesto do histórico grupo Combahee River Collective também contribui na construção do que viria, anos depois, se materializar no conceito de interseccionalidade. As mulheres ativistas daquele grupo destacam, em 1977, ano de publicação do texto, que as condições de marginalização das mulheres negras estavam “interligadas” (Combahee River Collective, 1973), logo, não poderiam ser pensadas separadamente. A partir de sua própria experiência em grupos políticos progressistas negros, elas destacam que sua luta não havia sido compreendida mesmo dentro daqueles espaços. Assim, elas entendem a posição social da mulher negra como tendo uma “textura de múltiplas camadas” (p. 276), que precisa ser observada quando se pensa numa transformação da sociedade. Elas sugerem expandir noções marxistas que permeiam a discussão acerca das mudanças sociais desejadas naquele momento, considerando que a condição das mulheres negras tem suas implicações muito próprias dentro do tecido social.

Kimberlè Crenshaw (1989), pesquisadora do campo do Direito, reconhecida largamente por cunhar o termo interseccionalidade, observa a necessidade de a perspectiva interseccional ser adotada dentro do sistema jurídico norte-americano. Ela chama a atenção para a complexidade da discriminação sofrida por mulheres negras, pensando em como esses sistemas discriminatórios vigentes extrapolam o que até então era compreendido como tendo por base implicações de raça ou gênero. Crenshaw chama a atenção para o fato de que não é possível meramente “incluir” as mulheres negras em estruturas já existentes no sistema, uma vez que, dentro da própria construção dessas estruturas, a sua complexidade interseccional não foi levada em consideração. Os estudos de Crenshaw ampliam largamente a percepção epistemológica acerca dessa condição das mulheres negras, marcando um momento em que as estruturas do feminismo hegemônico são desafiadas quando se nota que a categoria mulher, sobre a qual escreviam as teóricas

feministas brancas atuando nos anos 1970/1980, é mais diversa e complexa do que chegou a se pensar naquele momento histórico.

Para os fins da presente discussão, é importante pensar na forma pela qual adotamos e adaptamos a noção de interseccionalidade para refletir sobre a pessoa de Dunbar-Nelson. À medida que a observamos e situamos historicamente, é imprescindível dar ênfase às múltiplas facetas da sua identidade e à complexidade que cada uma delas adiciona à sua atuação e escrita no contexto do fim do século XIX. Dunbar-Nelson era uma mulher negra de origem *creole*⁶, uma ativista, educadora, poeta e escritora, que amava homens e mulheres e vislumbrava a importância do seu trabalho com a escrita de uma perspectiva também múltipla.

No presente artigo, apresentamos as primeiras traduções para o português de três diferentes textos poéticos de Dunbar-Nelson. Compreendemos o presente projeto tradutório como um projeto também político, no sentido de que é importante e urgente que se conheça a literatura de mulheres negras da virada do século do contexto norte-americano, além dos autores clássicos do período, amplamente abordados e estudados nos cursos superiores de Letras com habilitação em língua inglesa. Além do objetivo de ampliação do alcance desses textos via tradução, pretendemos, aqui, preservar a crítica literária e cultural de intelectuais negras (hooks, 1991) que nos possibilitam novas lentes para a compreensão da biografia e dos textos literários de autoras como Dunbar-Nelson, a partir de elaborações forjadas na noção de interseccionalidade e na compreensão das complexidades que envolvem a escrita de uma mulher negra intelectual e poeta na virada do século XIX.

Luísa Arantes Bahia, Larissa S. Leitão Daroda e Carolina Alves Magaldi, no artigo “Carolina Maria de Jesus: três poemas vertidos para o inglês”, empreendem também um projeto político ao verter para o inglês alguns textos poéticos da importante autora brasileira Carolina Maria de Jesus, parte de sua produção menos estudada na academia. Elas pontuam que os Estudos da Tradução poética no Brasil vêm se ampliando, modificando e ganhando atenção no campo da produção de teorias e conceitos que abarcam essa prática (Bahia *et al.*, 2022). As autoras fazem escolhas de tradução a partir

⁶ A tradição e a identidade creole (crioulas) no contexto estadunidense representam, como pontua Nava Atlas (2022), as raízes de uma pessoa nascida de origens misturadas (como afro-americana, europeia, indígena e caribenha). A região em que Dunbar-Nelson nasceu, Nova Orleans, é representativa de uma efervescência cultural única devido a essas diversas tradições que formam a população local. Este é um fato interessante quando consideramos que, das poucas autoras negras escrevendo e publicando no início do século XX nos EUA, são raras as que vêm desse contexto histórico e trazem esse tipo de perspectiva à sua escrita.

de leituras em que se atentam à intertextualidade em certos poemas, assim como buscam preservar o esquema métrico dos textos. Elas relatam buscar traduzir determinadas rimas e, ao mesmo tempo, transpor a emoção que os versos causam, o que descreve bem o percurso que experimentamos ao longo do processo tradutório dos textos aqui apresentados. Nossa leitura e interpretação dos textos orientou diversas escolhas e discussões que tivemos, uma vez que uma das traduções foi feita num grupo de cinco pesquisadores, enquanto as duas últimas, por uma dupla.

Nas três traduções a seguir, procuramos manter, sobretudo, o que Britto (2012) intitula de “efeito de literalidade”, isto é, um efeito estético suficientemente análogo ao original a ponto de que as perdas decorrentes do transcurso entre uma língua e outra não comprometam a fruição do texto. Para esse fim, foram explicitados o que interpretamos como sendo os principais elementos de cada texto traduzido e nossas estratégias para compensar a falta de uma correspondência direta desses efeitos no português.

2 Eu sento e costuro: tecendo uma tradução coletiva

O poema “Eu sento e costuro” (*I Sit and Sew*) foi publicado pela primeira vez em 1918, na *A. M. E. Church Review*, quando os Estados Unidos ainda se encontram envolvidos na Primeira Guerra Mundial. Naquele momento histórico, são feitas denúncias acerca do tratamento discriminatório dado a soldados negros, assim como a mulheres negras que se voluntariassem para participar da operação. O poema traz um questionamento sobre a participação da mulher em importantes empreitadas sociais como a guerra e também lança luz sobre a possível participação das mulheres negras na Primeira Guerra Mundial, já que, mesmo tendo a participação autorizada, elas sofriam dupla discriminação naqueles espaços⁷.

O texto é estruturado em estrofes de sete versos, mantendo um esquema rítmico circular que se repete e retoma o tema central do texto: a atividade metafórica da costura como uma tarefa sem sentido diante dos desafios sociais mais complexos para além do espaço privado do domicílio. Além da tarefa de fazer pontos com a agulha literalmente aludir a um movimento circular repetitivo, o ponto pode ser observado como um símbolo

⁷ Connie Ruzich (2017) discorre mais sobre essa temática, trazendo à tona outros textos jornalísticos e ensaísticos de Dunbar-Nelson que dialogam com o poema, bem como excertos de jornais da época que abordaram as contradições em torno de os Estados Unidos lutarem uma guerra pela democracia enquanto o próprio país não vivia uma real democracia. O texto está disponível em <https://behindtheirlines.blogspot.com/2017/09/i-sit-and-sew.html>. Acesso em: 6 abr. 2024.

que se relaciona com diferentes espaços articulados no texto: o ponto da roupa, o ponto que “costura”/remenda as feridas dos corpos na guerra e, num nível mais abstrato, o ponto no sentido de um argumento.

O ponto – da linha e do sentido –, neste poema, se apresenta como uma das principais imagens do texto, que dialoga com a atividade doméstica da costura, retomada em diversos versos e repetições. A poeta Mary Oliver (1994) destaca que a imagética é o que adiciona detalhe sinestésico a um poema, atuando em sua textura e densidade. Sem esse impacto, o texto carece de profundidade. Às vezes, Oliver acrescenta, as imagens não são evidentes, mas são evocadas de maneira abstrata, em “[...] conceitos arquetípicos, como o oceano como mãe, o sol como símbolo de saúde e esperança, o retorno da primavera como ressurreição” (p. 105)⁸. Para Oliver, as imagens provocam a meditação, ou seja, o olhar para elementos do mundo natural de uma perspectiva outra. As imagens organizam, de acordo com a poeta, pois “A tarefa da meditação é a de colocar a desordem em ordem” (p. 105)⁹.

A densidade circular do texto de Dunbar-Nelson é enfatizada por repetições (da pergunta, da sensação de inutilidade, dos apelos a Deus). Diversas tensões surgem ao longo do texto, demarcando justaposições inquietantes, como as de espaços privado x público, casa x campo de batalha, e de paradigmas como o do “lugar da mulher” na esfera doméstica x o lugar do homem, que, em importante e reconhecida missão, representa a nação na guerra.

O poema é organizado em três setilhas, seguindo uma sequência de rimas emparelhadas acompanhadas de um refrão ao final de cada estrofe e, em sua maior parte, o padrão rítmico do pentâmetro iâmbico. Em mais de uma ocasião, o ritmo também “costura” os versos através do encavalamento. Diversas imagens são apresentadas pela voz poética que demarca a forma como as imagina (porque não as pode visualizar confinada ao espaço do lar). Assim, o poema fala dos rostos dos soldados, dos corpos mortos jogados ao relento no campo de batalha, da lama que caracteriza a cor sombria e turva da guerra e evoca os sons que os soldados agonizantes fazem ao morrer.

⁸ “[...] archetypal concepts as the ocean as mother, the sun as a symbol of health and hope, the return of spring as resurrection”.

⁹ “The task of meditation is to put disorder into order.”.

<p>I Sit and Sew</p> <p>I sit and sew – a useless task it seems, My hands grown tired, my head weighed down with dreams – The panoply of war, the martial tread of men, Grim-faced, stern-eyed, gazing beyond the ken Of lesser souls, whose eyes have not seen Death, Nor learned to hold their lives but as a breath – But – I must sit and sew.</p> <p>I sit and sew – my heart aches with desire – That pageant terrible, that fiercely pouring fire On wasted fields, and writhing grotesque things Once men. My soul in pity flings Appealing cries, yearning only to go There in that holocaust of hell, those fields of woe – But – I must sit and sew.</p> <p>The little useless seam, the idle patch; Why dream I here beneath my homely thatch, When there they lie in sodden mud and rain, Pitifully calling me, the quick ones and the slain? You need me, Christ! It is no roseate dream That beckons me – this pretty futile seam, It stifles me—God, must I sit and sew?</p>	<p>Eu sento e costuro</p> <p>Eu sento e costuro – vã missão me parece As mãos se cansam, a cabeça aos sonhos cede – A panóplia da guerra, homens a marchar Rosto-severo, olho-inerte, mirando além do limiar De almas miúdas, de olhos que não viram a Morte, Nem se agarraram por um sopro à própria sorte – Mas – eu devo sentar e costurar.</p> <p>Eu sento e costuro – o coração desejoso – Aquele cortejo horrível, o fogo impetuoso Em campos arruinados, formas distorcidas Dantes homens. Minh'alma lança aflita Clamores em súplica, ansiando transpor Àquele holocausto infernal, aos campos da dor – Mas – eu devo sentar e costurar.</p> <p>O pequeno ponto inútil, o remendo vão; Por que sonho aqui, sob este teto então, Enquanto eles jazem na lama ao relento, Os vivos e os mortos, chamando em lamento? Deus, precisas de mim! não é um sonho róseo Que me acena – este lindo e reles ponto, Sufoca-me—Deus, devo eu sentar e costurar?</p>
--	--

Diante dos limites impostos à transposição da métrica do poema para o português, pareceu-nos, em princípio, que seria necessário recorrer aos versos livres para traduzi-lo sem incorrer em grandes perdas em relação ao seu conteúdo. Entretanto, constatamos uma relação relevante entre os temas do poema e sua forma – notadamente, o apelo popular do pentâmetro iâmbico e a coincidência entre o uso das 10 sílabas poéticas na tematização de cenas de guerra nesse poema e seu emprego tradicional na poesia épica.

Assim, optamos pela tradução do poema em dodecassílabos. Para além da necessidade imperativa de adaptação diante da maior prolixidade do português em relação ao inglês, decidiu-se pela tradução em 12 versos pela correspondência entre a ampla adoção dessa forma em diferentes instâncias poéticas. Dentre elas, destaca-se a tradução da *Iliada* publicada em 2002 por Haroldo de Campos como precedente importante para a aproximação entre o dodecassílabo e o verso épico, no caso em questão, o hexâmetro datílico do grego. Paulo Henriques Britto corrobora essa escolha, ao afirmar a correspondência, ainda que fraca, entre o pentâmetro inglês e o alexandrino, par isométrico do dodecassílabo, no português. Ambos estariam próximos na medida em que se tratam de “versos longos” em seus respectivos idiomas (Britto, 2017).

Ademais, em sua análise das possibilidades de adaptação do *blank verse* (verso branco) inglês, Angiuli Copetti de Aguiar (2020) defende o emprego do dodecassílabo na tradução do pentâmetro iâmbico de língua inglesa. Ele argumenta que

[o] decassílabo tradicional português não possui um padrão métrico rigoroso o suficiente para constituir um ritmo métrico autônomo e distinto da sintaxe que carregue a leitura com a mesma cadência ininterrupta do verso inglês, e o verso livre, por sua vez, além de perder o ritmo binário basilar do verso branco, torna-o quase que indistinguível da prosa (p. 13).

Nesse sentido, o dodecassílabo estaria “[...] mais apto a traduzir o pentâmetro inglês devido à maior equivalência entre essas duas formas no que diz respeito ao volume semântico e à duração prosódica” (Aguiar, 2020, p. 24), ou seja, pela maior capacidade de comportar o volume de informações contido de maneira mais concisa no inglês e pela plasticidade rítmica decorrente de sua extensão. Assim, os versos decassílabos foram vertidos no formato de dodecassílabos e foram igualmente adicionadas sílabas poéticas nos versos que obedeciam a outras métricas no poema em inglês – o refrão passou de oito a 10 sílabas poéticas e os versos mais longos (3, 9, 13, 18) também se tornaram mais longos em relação à métrica original, ora no próprio verso, ora no verso seguinte.

Consideramos importante manter o pronome “eu” no título e nas subsequentes instâncias em que o “I” do inglês poderia ser omitido para dar relevo ao caráter íntimo do embate particular do eu lírico, que se desenrola ao longo do poema. Os versos em que isso ocorre são os mais curtos, talvez indicativos da submissão opressiva à qual a mulher é sujeitada, em consonância com a temática do texto. Esses versos ecoam o título do poema e sua primeira linha e, em conjunto, “aprimoram” toda a estrutura do poema em sua lógica circular e reguladora, até a rejeição catártica da última estrofe, um processo que culmina no último verso, quando a voz lírica questiona o lugar que lhe cabe nessa organização social e o refrão passa a ter o mesmo tamanho dos demais versos – marcando seu posicionamento autônomo diante do horror da guerra, ao questionar sua condição submissa. Procuramos manter a aliteração com os sons do “s” e do “t”, que nos parecem mimetizar o som de uma agulha no tecido.

Outra aliteração relevante na construção do poema é aquela produzida em torno das oclusivas surdas [p] e [t], as quais “[...] pelo seu traço explosivo, momentâneo, prestam-se a reproduzir ruídos duros, secos, de batidas, pancadas”, bem como “qualidades e sentimentos ligados às ideias de força e intensidade” (Martins, 2012, p. 53-

55), frequentemente acompanhadas das consoantes [m] e [d]. Esses efeitos primeiro se fazem presentes no verso que introduz o elemento da guerra, que é também o verso mais longo da estrofe, denotando a expansividade e a ubiquidade da guerra e do alcance da autoridade patriarcal que perpassa o texto. Os demais versos mais longos são também outros que se detêm no sofrimento causado pela guerra.

No verso em questão (4), mantivemos a adjetivação a partir do hífen nos casos de “rosto-severo” e “olho-inerte”. Esse é um recurso relativamente comum na língua inglesa, mas raro na portuguesa, e o empregamos não só como uma forma de incluir mais informações nos limites da métrica imposta, mas para nos valer de um expediente característico de Conceição Evaristo (Evaristo, 2005), em uma tentativa de aproximar a obra das duas autoras, ambas mulheres negras cuja escrita é atravessada por questões análogas.

Ainda na primeira estrofe, o sexto verso ofereceu um desafio à parte. A construção “*to hold their lives but as a breath*”, pouco usual, remete simultaneamente à sustentação da respiração, à espera e à ideia de se agarrar à vida com pouco, com todas as forças. O emprego da palavra “alento” norteou as traduções preliminares desse verso, posto que remeteria a todas essas noções, em maior ou menor grau, com relativa precisão, mas a necessidade de preservar a palavra “Morte” no fim do verso anterior e, conseqüentemente, manter essa rima no verso seguinte foi imperativa.

Na última estrofe, o trecho “*You need me, Christ*” (19) suscitou a questão de quem seria o interlocutor da voz lírica, se os referidos soldados agonizantes ou o próprio Cristo – dubiedade intransponível para o português. Optamos por ressaltar o diálogo da voz lírica com o divino continuado nas estrofes seguintes, traduzindo, assim, por “Deus, precisas de mim”, com “Deus” substituindo “*Christ*” pela sua maior recorrência nesse tipo de interjeição em português e pelo princípio da consubstancialidade entre o Pai, o Filho e o Espírito Santo na teologia cristã.

3 Tu! Inez!: um corpo de cores

O poema “Tu! Inez!” (*You! Inez!*) vem de um manuscrito hológrafo de 1921. Esse é, então, um texto encontrado na letra escrita da autora no ano citado. O poema é escrito em verso livre e rico em imagens marcantes, que trazem cores de tonalidade quente na construção da figura da mulher contemplada e admirada pela voz que fala no texto. Os “clarões laranja” de sua “alma carmesim” já a distinguem de uma pessoa de presença

discreta. Ela também tem a “boca vermelha”, uma alma cujas cores metafóricas podem ser visualizadas na “chama-ardente”, que oscila entre tons de vermelho, azul e laranja. A “paixão púrpura” por essa mulher é demarcada pela cor roxa e mobiliza um imaginário que pode ser associado à história da cor roxa e sua ligação com a poesia da poeta clássica Safo, que escrevia na Grécia, no fim do século VI e início do VII A.E.C. (Hallet, 2020). Nos fragmentos da poesia de Safo, encontram-se evidências líricas de uma atração por mulheres com tiaras de violeta e diversas referências a essa flor em poemas que enaltecem figuras e formas femininas.

Christobel Hastings, no artigo “*How lavender became a symbol of LGBTQ resistance*” (2020), menciona que, desde o fim do século XIX, a cor violeta era associada à homossexualidade. Um dos fatos históricos que Hastings traz, para exemplificar ocorrências mais contemporâneas dessa associação, é o momento em que Betty Friedan, então líder da Associação Nacional Pelas Mulheres (National Organization for Women) denuncia a “ameaça lavanda” no movimento feminista, declarando sua desaprovação das presenças homossexuais entre grupos organizados durante a segunda onda feminista. Ocorre uma resposta a essa fala num evento em 1970, quando ativistas radicais denunciam a discriminatória fala da líder.

Sobre o poema em tela, Gloria T. Hull comenta: “*You! Inez!* parece ser uma rara erupção de sentimentos lésbicos na poesia de Dunbar-Nelson” (1988, p. 47)¹⁰. O poema versa sobre a figura de uma mulher de maneira apaixonada e erótica. Há breves alusões ao ato de manter um relacionamento de maneira discreta, como no verso que diz a “paixão púrpura espreita”, o que contrasta com a presença e existência de Inez: vibrantes e marcantes como as cores que a descrevem.

<p>You! Inez!</p> <p>Orange gleams athwart a crimson soul Lambent flames; purple passion lurks In your dusk eyes. Red mouth; flower soft, Your soul leaps up – and flashes Star-like, white, flame-hot. Curving arms, encircling a world of love, You! Stirring the depths of passionate desire!</p>	<p>Tu! Inez!</p> <p>Clarões laranjas cruzam uma alma carmesim Chamas luminosas; a paixão púrpura espreita Nos teus olhos de crepúsculo. Boca vermelha; suave como flor, Tua alma se eleva – e cintila Estrela-branca, chama-ardente. Braços abertos, envolvendo um mundo de amor, Tu! Agitando as profundezas de um desejo apaixonado!</p>
--	--

¹⁰ “*You! Inez!* appears to be a rare eruption in verse of Dunbar-Nelson’s lesbian feelings”.

No caso dessa composição em versos brancos e livres, primou-se pela manutenção do ritmo febril do poema por meio do emprego cuidadoso das aliterações a que a autora recorre no inglês. A preeminência das consoantes “s”, “t”, “p” e “d” (e sobretudo do fonema /f/, como produzido pelos autores) mereceu atenção, e buscou-se mantê-la a fim de preservar o efeito desejado. Outra escolha a ser destacada é a reincidência do emprego das palavras compostas, ligadas a partir do uso do hífen, mais uma vez como um aceno deliberado à produção de Conceição Evaristo.

4 Violetas: a recorrência lavanda na produção de Dunbar-Nelson

O poema “Violetas” (*Violets*) foi publicado pela primeira vez na revista afro-americana *The Crisis*, em 1917 (Dunbar-Nelson, 1988), uma revista de abrangência nacional fundada em 1910 e editada por W. E. B. Du Bois, uma das grandes publicações e meios de propagação da literatura afro-americana durante o período da Harlem Renaissance.

Gloria T. Hull menciona a influência e o reconhecimento do trabalho de Dunbar-Nelson, ao destacar que ela publica em meios como esse. Não somente merece atenção esse fato, como a sua relação de associação com diversos líderes e ativistas à época:

W. E. B. Du Bois, Mary Church Terrell e Leslie Pinckney Hill. [...] Ela encheu colunas de jornais, publicou muitos contos e poemas, a maioria dos quais aparecem em dois livros e em revistas como *The Crisis* e *Collier's*, além de dois trabalhos adicionais (Hull, 1980, p. 315)¹¹.

É importante destacar as conexões que Dunbar-Nelson cria, especialmente para que seja possível vislumbrar o tamanho do impacto que seu trabalho gera e inaugura para as próximas gerações de autoras negras. Ela tem uma relação de proximidade e de admiração mútua com Du Bois, que está documentada em diversas cartas trocadas entre os autores. Dentre os documentos, a maioria dos quais se encontra disponível no acervo digital da biblioteca Amherst Library, localizada na University of Massachusetts (UMass), em Amherst, EUA, há uma carta datada de 9 de junho de 1931, em que a autora

¹¹ “She associated with other leaders such as W. E. B. Du Bois, Mary Church Terrell, and Leslie Pinckney Hill. In addition, she was a writer all through her life. She poured out newspaper columns, published many stories, poems, the bulk of which appeared in two books and in magazines like *Crisis* and *Collier's*, and edited two additional works”.

comenta com o editor que está escrevendo um livro para servir como leitura para o ensino médio, apresentando acontecimentos da história afro-americana ficcionalizados.

“*Violets*” é um soneto monostrófico contendo 14 versos, como preza essa forma poética fixa, sendo todos decassílabos. Os versos seguem um padrão de rimas alternadas até o dístico que encerra o poema. O tema do texto se anuncia desde o título, que abre um leque de sentidos concretos e abstratos relacionados à flor e à sua cor. Uma das imagens marcantes é a das flores cobrindo os pés da mulher que é imaginada no poema. Elas também aparecem em outras memórias culturalmente associadas à sociedade norte-americana do início do século XX. As flores com que Safo adornava as cabeças de mulheres musas aqui aparecem nos espaços amplos dos campos, assim como nos espaços fechados de lojas, perfume em papéis e no espaço socialmente escuro dos cabarés.

Nesse poema, a memória das flores passeia por ambientes etéreos e oníricos, mas também aparece em espaços boêmios do universo urbano. São *violetas selvagens*, que florescem em meio a vinho, luzes, danças e encontros particulares. A cor violeta de “*Violets*” também ocorre em “*You! Inez!*”, e reaparece na produção de Dunbar-Nelson em outro momento, no pequeno conto de abertura de *Violets and other tales*, também intitulado “*Violets*”.

A narrativa é sobre alguém que recebe violetas com uma carta de amor em uma noite de páscoa, na casa de um casal. Embora não haja marcas explícitas de que as flores e a carta tenham sido recebidas pela esposa, há alusões que permitem essa leitura. A carta e as flores são enviadas por uma outra mulher, que diz: “As violetas e as rosas são de um ramalhete que eu usei hoje, e quando eu ajoelhava no altar, durante a comunhão, eu pequei, meu bem, quando pensei em você?¹²”. A voz da carta ainda recorda um encontro num lugar escuro, o livro favorito do casal e, por fim, a mulher que escreve pede que não seja esquecida. O fim da história deixa dúvidas se quem recebeu as flores foi a mulher do casal ou o marido, lacunas que podem ser preenchidas por diferentes ângulos de leitura. A ambiguidade do conto e a referência mais uma vez a essa cor pode estabelecer relação com a vivência de Dunbar-Nelson, que, mais de uma vez, viveu relacionamentos amorosos com mulheres. Essas ocorrências podem ser lidas como ressonâncias de uma sexualidade não normativa por meio da marca simbólica da flor/cor nos textos da autora, que nos fala de uma atenção ao feminino negro e à dimensão do amor e da paixão entre mulheres dentro das perspectivas construídas no seu discurso literário.

¹² “The violets and pinks are from a bunch I wore today, and when kneeling at the altar, during communion, did I sin, dear, when I thought of you?”

<p>Violets</p> <p>I had not thought of violets of late, The wild, shy kind that spring beneath your feet In wistful April days, when lovers mate And wander through the fields in raptures sweet. The thought of violets meant florists' shops, And bows and pins, and perfumed papers fine; And garish lights, and mincing little fops And cabarets and soaps, and deadening wines. So far from sweet real things my thoughts had strayed, I had forgot wide fields; and clear brown streams; The perfect loveliness that God has made, – Wild violets shy and Heaven-mounting dreams. And now – unwittingly, you've made me dream Of violets, and my soul's forgotten gleam.</p>	<p>Violetas</p> <p>Já não pensava mais em violetas, As bravias, que sob teus pés vicejam Nos saudosos abris, quando as parselhas Flanam pelos campos em doce enlevo. Violetas lembram lojas de flores, Laços, grampos, perfumados papéis; Luzes bizarras, dândis fingidores Cabarés, sabões e vénea surdez. Tanto esqueci das doçuras reais Dos vastos campos, córregos castanhos Da beleza perfeita que Deus traz, – Bravias violetas e etéreos sonhos. Hoje – sem saber, trouxeste-me um sonho De violetas, e o meu brilho de antanho.</p>
--	---

A necessidade de se ater à estrutura de um soneto – evidenciada pelo fato de o poema em questão aparecer com frequência sob o simples título de “*Sonnet*”, tal como consta na pioneira antologia *The Book Of American Negro Poetry* (1922), organizada por James Weldon Johnson – determinou diversas das escolhas feitas durante o processo de tradução. A que se apresenta de forma mais evidente ao longo dos versos é a elevação do registro em relação ao texto em inglês, coerente com a forma poética usual do português e próxima de uma linguagem rebuscada associada à temporalidade do poema, mas, ainda assim, um desvio da escrita da autora.

Um dos trechos mais desafiadores se impôs já no segundo verso, por ocasião do emprego de “*wild, shy kind*” para qualificar as violetas referidas no verso anterior. Quaisquer traduções de “*wild*” e “*shy*” postas em sequência dariam pouca margem para a versão dos demais elementos do verso no limite constricto das sílabas poéticas restantes. Em função disso, optou-se por empregar uma palavra que, na medida do possível, pudesse encapsular o sentido dos dois termos em inglês de forma concisa. Chegou-se a “bravias” por se tratar de um termo diretamente ligado à botânica, posto que uma planta bravia é aquela também chamada de daninha, silvestre ou espontânea.

“Bravia” não se reporta diretamente a “selvagem”, que corresponderia a “*wild*”, e nem a “tímida”, caso de “*shy*”, mas encontra-se no campo semântico de ambas, remetendo a algo elusivo e ao mesmo tempo indomado. Concorre para a opção pelo termo o fato de as próprias violetas serem plantas consideradas bravias.

Outro ponto de discussão corresponde à transposição de uma operação realizada por Dunbar-Nelson, que é central ao desenvolvimento da temática do poema e passa por um tensionamento de sua forma poética. O primeiro verso estabelece o entendimento de

que “*violets*” contém três sílabas, posto que a forma tradicional do soneto pressupõe versos de 10 sílabas poéticas, mas no decorrer do poema a palavra passa a ser entendida como contendo apenas duas sílabas. Essa mudança corresponde à reavaliação que a voz lírica faz da sua própria relação com as violetas, materializando-se como uma representação gráfica desse processo interno operado no interior da voz poética. Zachary Rearick sintetiza esse processo da seguinte forma:

Dunbar-Nelson força o leitor ou a leitora a repensar sua pronúncia da palavra ‘violetas’ da mesma forma que a pessoa amada do eu lírico a força a repensar seu entendimento do que elas representam. [...] Assim, o leitor ou a leitora deve literalmente mudar a forma como pensa na palavra ‘violetas’ no momento preciso em que o eu lírico muda sua forma de pensar na flor e no que ela representa (2018, p. 118-119)¹³.

Assim, se, de início, “*violets*” era lido como [ˈvaɪələts], do momento em que o eu lírico se lembra “das doçuras reais”, em diante, a palavra passa a demandar a forma [ˈvaɪləts], em um processo contração das duas vogais em um ditongo denominado sinérese. No caso da presente tradução, repetiu-se a operação: no primeiro e no quinto versos, lê-se o encontro vocálico de “violetas” como um hiato, resultando em quatro sílabas, e nos versos subsequentes em que a palavra aparece (12 e 14), a palavra deve ser forçosamente entendida como um ditongo, a fim de manter a estrutura formal do poema.

A inversão presente no décimo segundo verso, “*wild violets shy*”, parece ressaltar a forma mais breve pela qual a palavra “*violets*” passa a ser lida nesse verso, ao frisar o encontro vocálico [aɪəl] em uma palavra evidentemente dissílaba, a fim de guiar a leitura pretendida do termo seguinte. Nesse sentido, há uma perda na tradução, pois, embora haja a repetição de um encontro vocálico com a interposição de “bravias” e “violetas”, a tonicidade do “i” no encontro vocálico de “bravias” não dá margem para uma interpretação similar da contagem silábica de “violetas” nesse verso. Por outro lado, pode-se argumentar que essa contraposição talvez empreste maior relevo à mudança prosódica pretendida, ainda que o faça de maneira diversa da de Dunbar-Nelson.

Considerações finais

¹³ “Dunbar-Nelson forces her reader to rethink his/her pronunciation of the word ‘violetas’ as the speaker’s beloved has forced her to rethink her understanding of what they represent. [...] Thus, the reader must literally change how he or she thinks of the word ‘violetas’ at the same moment when the speakers [sic] changes how she thinks of the flower and what it represents”.

Ao longo deste artigo, apresentamos a escritora Alice Dunbar-Nelson, trazendo destaque à sua escrita e atuação política e intelectual em contato com escritores e escritoras negros de seu período. Ressaltamos sua produção poética, na qual podem ser percebidas influências clássicas, bem como experimentações de diferentes estilos, demonstrando versatilidade, inventividade e estudo da forma poética em um período em que poucas mulheres negras podiam escrever e publicar no contexto estadunidense.

Ao apresentar nossas traduções dos textos ora selecionados, buscamos pensar na figura de Dunbar-Nelson através das lentes de mulheres negras que estudaram e conceituaram seus escritos e a complexidade de sua posição social, destacando a importância de se colocar em diálogo os escritos literários de mulheres negras com as epistemologias que as pensadoras da diáspora produzem em adição e contraponto a perspectivas eurocentradas, coloniais e excludentes. Comentamos os processos tradutórios com atenção a questões de forma e conteúdo dos poemas e dialogamos com as diferentes camadas de sentido imbricadas na imagem da violeta, passando por sua presença em textos clássicos, sua cor e associação com a historiografia lésbica nos movimentos LGBTQ+ e feminista e sua associação com o amor entre mulheres.

Ainda, ao recuperarmos a cor roxa e suas correlatas, e a epistemologia produzida por mulheres negras em torno de suas significações, é imprescindível recorrer, por fim, a Alice Walker, autora do renomado romance epistolar *A cor púrpura* (1982), que escreve em sua coleção de ensaios *In search of our mother's gardens* (1983) sobre a mulher feminista negra, que ela nomeia no verbete de abertura do livro como *womanista*. Entre diversos atributos, ela descreve que esta é “[...] uma mulher que ama outras mulheres sexualmente e/ou não sexualmente. Aprecia e prefere a cultura das mulheres, [...] a flexibilidade emocional das mulheres, e a força das mulheres”, além de ser “Comprometida com a sobrevivência e bem-estar de um povo, homens e mulheres” (p. xi). Ao concluir o verbete, Walker acrescenta: “Womanista está para feminista como o roxo está para lavanda” (p. xi).

Aqui, além de lembrarmos das dimensões interseccionais recuperadas na ponderação de Walker, temos o roxo como uma cor mais intensificada que a lavanda, demarcando que a experiência de mulheres negras é distinta, mas colocada em diálogo com experiências múltiplas dentro do entendimento da categoria mulher. Demarcando quase um século de distância entre a escrita de Dunbar-Nelson e a de Walker, podemos perceber os signos que recorrem e retornam ao escrever e descrever algo do mistério poético que perpassa a escrita de mulheres negras: a noção espiralar de um tempo

(Martins, 2021) construído em constante consciência do passado ancestral, marcado no corpo, na escrita e na memória.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, A. C. de. O dodecassílabo iâmbico misto: uma proposta para a adaptação do verso branco épico inglês ao português. **Belas Infieis**, v. 9, n. 1, p. 11-31, 2020.

Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfieis/article/download/26766/25070>. Acesso em: 6 abr. 2024.

ATLAS, N. Alice Dunbar-Nelson, Harlem Renaissance writer. **Literary ladies guide**: an archive dedicated to classic women and their work. 2022. Disponível em:

<https://www.literaryladiesguide.com/author-biography/alice-dunbar-nelson/>. Acesso em: 6 abr. 2024.

BRITTO, P. H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BRITTO, P. H. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. **Eutomia**, v. 1, n. 20, p. 226-242, 2017. Disponível em:

<https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/234813>. Acesso em: 6 abr. 2024.

CRENSHAW, K. Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics.

University of Chicago Legal Forum. v. 1989, n. 1. p. 139-167. Disponível em:

<https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf>. Acesso em: 6 abr. 2024.

COMBAHEE RIVER COLLECTIVE. The Combahee River Collective Statement. *In*: SMITH, Barbara (ed.). **Home girls**: a black feminist anthology. New York: Kitchen Table Press, 1983. p. 272-281.

DUNBAR-NELSON, A. **Violets and other tales**. Originally published in 1895 (in the public domain). 72 p. Disponível em: <https://louisiana-anthology.org/texts/dunbar/dunbar--violets.html>.

Acesso em: 6 abr. 2024.

DUNBAR-NELSON, A. **Letter from Alice Dunbar-Nelson to W. E. B. Du Bois**, June 9, 1931. W. E. B. Du Bois Papers (MS 312). Special Collections and University

Archives, University of Massachusetts Amherst Libraries. Disponível em:

<https://credo.library.umass.edu/view/full/mums312-b060-i129>. Acesso em: 6 abr. 2024.

EVARISTO, C. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento da

minha escrita. *In*: ALEXANDRE, M. A. (org.). **Representações performáticas**

brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p

16-21. Disponível em: [http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/wp-](http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/10/DA-GRAFIA-DESENHO-DE-MINHA-M%C3%83E-UM-DOS-LUGARES-DE-NASCIMENTO-DE-MINHA-ESCRITA-%E2%80%93-Revista-Z-Cultural.pdf)

[content/uploads/2020/10/DA-GRAFIA-DESENHO-DE-MINHA-M%C3%83E-UM-DOS-LUGARES-DE-NASCIMENTO-DE-MINHA-ESCRITA-%E2%80%93-Revista-Z-Cultural.pdf](http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/10/DA-GRAFIA-DESENHO-DE-MINHA-M%C3%83E-UM-DOS-LUGARES-DE-NASCIMENTO-DE-MINHA-ESCRITA-%E2%80%93-Revista-Z-Cultural.pdf). Acesso em: 6 abr. 2024.

HALLET, J. P. Sappho and her social context: sense and sensuality. **Signs**. v. 4. n. 3. 1979. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3173393>. Acesso em: 6 abr. 2024.

HASTINGS, C. How lavender became a symbol of LGBTQ resistance. **CNN**. 2020. Disponível em: <https://edition.cnn.com/style/article/lgbtq-lavender-symbolism-pride/index.html>. Acesso em: 6 abr. 2024.

HOOKS, b. Black women and feminism. *In*: HOOKS, b. **Ain't I a woman**: Black women and feminism. New York: Routledge, 2015.

HOOKS, b. Black women intellectuals. *In*: HOOKS, b.; WEST, C. **Breaking bread**: insurgent black intellectual life. Boston: South End Press, 1991. p. 147-165.

HULL, G. T. Alice Dunbar-Nelson: a personal and literary perspective. **Feminist Studies**. v. 6, n. 2, 1980. p. 314-320. Disponível em <https://philpapers.org/rec/HULRAD>. Acesso em: 6 abr. 2024.

HULL, G. T. (ed.). **The works of Alice Dunbar-Nelson**. New York: Oxford University Press, 1988. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=W3EtA7Y8cfUC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 6 abr. 2024.

LORDE, A. A poeta como professora – a humana como poeta – a professora como humana. *In*: RIBEIRO, D. (org.). LORDE, A. **Sou sua irmã**: escritos reunidos. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Ubu Editora, 2020. p. 103-105.

LORDE, A. Idade, raça, classe e sexo: as mulheres redefinem a diferença. *In*: LORDE, A. **Irmã outsider**. Trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. p. 141-154.

MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

MARTINS, N. S. **Introdução à estilística**. 4. ed. rev. São Paulo: EDUSP, 2012.

OLIVER, M. Imagery. *In*: OLIVER, M. **A poetry handbook**: a prose guide to understanding and writing poetry. Boston: Mariner Books, 1994.

REARICK, Z. **The sonnet in twentieth-century America**. 2018. Tese (Doutorado) – Department of English, Georgia State University, Atlanta, 2018. Disponível em: https://scholarworks.gsu.edu/english_diss/195/. Acesso em: 6 abr. 2024.

WALKER, A. Womanist. *In*: WALKER, A. **In search of our mothers' gardens**: womanist prose. Essex: Phoenix, 1983. p. 11-12.

Data de submissão: 01/03/2024

Data de aprovação: 16/03/2024