UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

PEDRO TOMÉ DE CASTRO OLIVEIRA

Os *Blues Poems* de Langston Hughes: por uma tradução musicada

(Versão corrigida)

São Paulo

2017

PEDRO TOMÉ DE CASTRO OLIVEIRA

Os *Blues Poems* de Langston Hughes: por uma tradução musicada

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Silveira Faleiros

(Versão corrigida)

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

O48 Oliveira, Pedro Tomé de Castro
Olivb Os Blues Poems de Langston Hughes: por uma
tradução musicada / Pedro Tomé de Castro Oliveira ;
orientador Álvaro Silveira Faleiros. - São Paulo,
2017.
230 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos da Tradução.

1. CH791.5.3. 2. CH793.4.5. 3. CH741.19.2.3.2.1 .
I. Faleiros, Álvaro Silveira, orient. II. Título.

OLIVEIRA, Pedro Tomé de Castro. **Os *Blues Poems* de Langston Hughes:** por uma tradução musicada. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Dedico este trabalho aos meus queridos pais, Tânia Tomé Martins de Castro e Mário José de Oliveira; à minha querida avó, Maria Roza de Castro; e à minha querida namorada, Lívia Pizauro Sanchez. Dedico-o, ainda, a Langston Hughes e a todos os poetas que ele inspirou; e ao próprio blues, palavra que possivelmente mais falei na vida (ou, ao menos, a que mais falei nos últimos cinco anos).

AGRADECIMENTOS

A meus pais e avó, por terem sempre incentivado minhas leituras e estudos musicais. E por terem apoiado-me nesta pós-graduação.

Ao Prof. Dr. Álvaro Faleiros, pela amizade, pela excelente orientação, pela confiança, pela sensibilidade de um poeta e cantor. Pela visão abragente, pela generosidade, pela mente aberta.

Ao Prof. Dr. Roberto Zular, ao Prof. Dr. Maurício Santana Dias, ao Prof. Dr. Lauro Maia Amorim, ao Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores e à Prof. Dr. Maria Sílvia Betti.

Ao Prof. Marco Prado, que me ensinou a tocar guitarra na adolescência e que ajudou a me iniciar no blues, fazendo-me tomar gosto pelo gênero musical sem o qual esta tese não existiria.

Aos músicos e amigos Pietro Delallibera e Marcus Paradizo, que contribuíram com seus talentos na gravação de “Blues Ruim”.

À Livia Pizauro Sanchez, pela ajuda e companheirismo nestes últimos meses.

Aos amigos em geral, sobretudo os mais chegados, os que já compartilharam comigo uma cerveja, uma noite insone, um blues profundo.

*Do not call me Dr.
If I get a Ph. D.
Just keep on calling me Sweetie,
Cause that is good to me.*

(...)

*I don't believe in titles
When it comes to love,
So, please, do not call me Dr. –
Just call me Turtle Dove.*

(HUGHES, 1994, p. 300)

RESUMO

OLIVEIRA, Pedro Tomé de Castro. **Os *Blues Poems* de Langston Hughes**: por uma tradução musicada. 2017. 230f. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Se a tradução envolve leitura e reescrita, nós poderíamos questionar o modo como se lê antes de questionar o modo como se reescreve. A tradução de poesia parece continuamente lidar com problemas de ritmo, rima, sintaxe, sentido, registro linguístico. Mas e se o tradutor, entendendo a leitura como performance, recolocar tais questões sob a perspectiva de outra mídia, que possa libertá-lo das restrições da escrita? O pesquisador Peter Low (2003) provoca os tradutores de poesia a se questionarem se desejam que seus textos sejam vocalizados (recitados, musicados etc.), e não apenas lidos silenciosamente. Haveria, então, uma alteração funcional e, conseqüentemente, um texto de chegada com um *skopos* diferente (REISS e VERMEER, 1996). Trata-se de trabalhar com a força latente da voz no texto; com uma possibilidade de performance inscrita na mídia escrita: a “vocalidade”, como coloca Paul Zumthor (1993). O poeta negro estadunidense Langston Hughes (1902-67) escrevia poemas semelhantes a letras de blues e recitava seus versos no ato da criação, o que pode sugerir algo a respeito de um possível modo de ler, absorver e recriar sua poesia em outra língua. Nosso objetivo, portanto, é traduzir seus poemas de blues ao cantá-los e tocá-los no violão. As canções de blues resultantes, em português, estão registradas em CD que foi inserido como apêndice da tese. Nosso método consiste em musicá-los *enquanto* os traduzimos, pois a simultaneidade dos processos é precisamente aquilo que interfere nas escolhas linguísticas, influenciando aspectos de ritmo, sintaxe, sentido etc. Nossa hipótese envolve, então, a questão de como os *modos de dizer* da canção popular, numa dada língua-cultura, determinariam o resultado da tradução. Essa experimentação deve, segundo esperamos, contribuir para os Estudos da Tradução por redimensionar alguns aspectos do texto de acordo com a dinâmica da vocalização. Esses resultados são tanto acadêmicos, em termos da discussão sobre a própria tradução, quanto artísticos, como música de blues composta para o público brasileiro, apresentando Langston Hughes, relativamente pouco conhecido e traduzido no Brasil, na forma de um gênero musical que é amplamente disseminado por aqui.

Palavras-chave: Langston Hughes. Poesia negra. Poesia de blues. Poesia oral. Tradução poética. Performance. Canção popular. Vocalização. Tradução musicada. Blues no Brasil.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Pedro Tomé de Castro. **Langston Hughes's Blues Poems**: a musical translation. 2017. 230f. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

If translation involves reading and rewriting, we might question how we read a text before questioning the rewriting. Poetry translation seems to continually deal with problems of rhythm, rhyme, syntax, meaning, register. What if the translator understands reading as performance in order to reconceive all those issues within the perspective of another medium, which could free him from the constraints of writing? Researcher Peter Low (2003) suggests that poetry translators ask themselves whether they would like their texts to be recited, set to music etc., rather than just silently read. There would be, then, a functional alteration, and the target text would have a different *skopos* (REISS and VERMEER, 1996). We propose working with the latent force of the voice in the text; with a possibility of performance inscribed in the written medium: the “vocality” of Paul Zumthor (1993). The Afro-American poet Langston Hughes (1902-67) wrote poems very similar to blues lyrics and knowingly spoke (or even sung) his lines while creating them. That might suggest something about a way to read, absorb and recreate his poetry in another language. Our goal, therefore, is to translate his blues poems while singing and playing them on the guitar. The resulting blues songs in Portuguese are registered on a CD attached to this thesis. Our method is to set them to music *while* translating them, because the simultaneity of the processes is exactly what might interfere in the linguistic choices, influencing aspects of rhythm, meaning etc. Our hypothesis involves, then, the discussion of how the *modes of expression* of the popular song, in a given system of language-culture, would determine the results of the translation. That sort of experimentation will hopefully contribute to the Translation Studies by rearranging certain aspects of the text according to the dynamics of vocalization. These results are both academic, in terms of the discussion about translation itself; and artistic, as blues music composed for the Brazilian audience, presenting Langston Hughes, relatively unknown and non-translated in Brazil, in the form of a musical genre which is widely disseminated here.

Keywords: Langston Hughes. Black poetry. Blues poetry. Oral poetry. Poetry translation. Performance. Popular song. Vocalization. Sung translation. Blues in Brazil.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 HUGHES: POESIA E MUSICA	21
1.1 VIDA E OBRA	21
1.1.1 Perfil biográfico	21
1.1.2 Poética: oratória política, jazz e blues	30
1.2 ARTES VERBAIS NEGRAS NOS EUA	47
1.2.1 Por um modernismo negro — a Renascença do Harlem	47
1.2.2 A retórica negra do <i>Signifyin(g)</i>	63
1.2.3 O blues	75
1.2.3.1 O blues: das plantações de algodão às metrópoles	75
1.2.3.2 Os <i>blues poems</i> de Hughes	85
1.2.3.3 <i>Twelve-bar blues</i>	89
1.2.3.4 <i>Eight-bar blues</i>	94
1.2.3.5 A performance de Hughes no álbum “ <i>Weary Blues</i> ”	96
2 HUGHES E BLUES — RECEPÇÕES NO BRASIL	99
2.1 ESTÉTICA DA RECEPÇÃO, POLISSISTEMAS E <i>SKOPOS THEORY</i>	99
2.2 TRADUÇÕES DE HUGHES NO BRASIL	104
2.3 UM CASO DE REFRAÇÃO: SOLANO TRINDADE	112
2.4 REFRAÇÕES DO BLUES NO BRASIL	120
3 A TRADUÇÃO MUSICADA	126
3.1 A MUSICALIZAÇÃO COMO PROJETO DE TRADUÇÃO	126
3.2 A CANÇÃO: FORMA E NOTAÇÃO	138
3.3 A CANÇÃO: COMPOSIÇÃO E TRADUÇÃO	143

4 POEMAS DE BLUES TRADUZIDOS E COMENTADOS	151
4.1 <i>MORNING AFTER</i>	153
4.2 <i>BOUND NO'TH BLUES</i>	161
4.3 <i>SONG FOR A DARK GIRL</i>	173
4.4 <i>THE WEARY BLUES</i>	185
4.5 <i>HEY!// HEY! HEY!</i>	199
CONCLUSÃO	212
REFERÊNCIAS	219
APÊNDICE — CD COM AS CANÇÕES	230

INTRODUÇÃO

Langston Hughes (1902-67), poeta estadunidense da causa negra, poeta do blues e do jazz, foi relativamente pouco traduzido no Brasil. Especificamente, seus *blues poems*, construídos homologamente às letras do gênero musical, não parecem ter recebido a devida atenção, donde o objetivo de apresentar alguns deles nesta tese, em tradução comentada de nossa autoria.

Como músicos e apreciadores de blues, foi justamente essa parcela de sua obra que mais nos cativou: esses *blues poems* eram textos literários que em nada se diferenciavam, na folha impressa, das letras de um cantor/compositor como Robert Johnson, famoso rei do blues rural dos EUA. A inclusão de Hughes e Johnson, além de tantos outros poetas e cantadores, no livro “*Blues Poems*”, organizado pelo editor e poeta Kevin Young (2003), sugeria algo sobre a duplicidade das artes verbais: a poesia escrita é uma forma de canto, e a letra de canção contém a virtualidade da escritura. Deixa-se de pensar em termos de grau de poeticidade, em que isto poderia ser “mais poético” do que aquilo por ter mais “qualidade literária”. Langston Hughes é poeta, Robert Johnson também o é.

Para nós, assim, a primeira questão de interesse a respeito da obra de Hughes foi aquilo que ela diz a respeito de a poesia oral do blues ser entendida como objeto de apreciação literária, seja pelo público leitor, seja pela crítica, acadêmica ou não. Daí o nosso projeto focar-se em sua *blues poetry*; e com tal projeto ingressamos na pós-graduação em Estudos da Tradução, na linha de pesquisa de “Tradução e Poética”.

À medida que a pesquisa avançou, foi ganhando corpo a ideia de musicar os poemas. Ideia natural para quem, como nós, toca violão e guitarra, e vê-se diante de temas e estruturas de estrofe que emulam as do *twelve-bar blues*. Ideia que não só parecia musicalmente estimulante, mas também rica do ponto de vista tradutório: o que o processo de tornar o poema de Hughes uma letra de canção em português poderia trazer como reflexão? O produto do processo tradutório, neste trabalho, passa assim a vir primariamente na forma de canção.

Porém, não se trata de musicar o texto de partida para depois traduzir a canção resultante; tampouco se trata de traduzir o texto de partida para depois musicar a tradução. No primeiro caso, teríamos propriamente a tradução de canção; no segundo, tradução de um texto escrito, e a musicalização seria quase um adereço, um adendo à tese. Mas desejamos que a

prática da vocalização interferisse diretamente no modo de criar os versos em português, propondo um certo *modo de dizer* o poema na forma do canto. Isso sim, cremos, traria consequências e discussões intrigantes para o âmbito da tradução. Destarte, os processos de tradução e musicalização são, por assim dizer, concomitantes, concretizando-se na prática de efetivamente testar, ao violão, de que maneira o poema de blues seria *cantável* em português brasileiro contemporâneo, e por um paulistano, num dado contexto histórico, geográfico, cultural, socioeconômico etc. O tema desenvolvido na tese justifica-se, assim, pelos diversos desdobramentos possíveis decorrentes de uma tradução que passa pela vocalização, afastando-se da abordagem silenciosa tradicional.

Questões de outra natureza também ficam sugestionadas como pano de fundo: a própria natureza da literatura, com suas dimensões ditas oral e escrita, popular e erudita; o corpo e a voz como implicados na leitura e, a partir daí, a noção de tradução em *performance*. Pensar uma leitura, mental ou recitativa, como ativadora da musicalidade do canto no poema. Pensar como James Foley (2002), que aventa a noção de *poemas orais escritos*, os quais, em estado latente na mídia escrita, abrigam possíveis performances da voz. Pensar como Paul Zumthor, que a respeito do *rock and roll* como emblema da cultura popular na segunda metade do século XX, fala em uma “uma irresistível ‘corporização’ do prazer poético, exigindo (depois de séculos de escrita) o uso de um meio menos duro, mais manifestamente biológico” (2007, p. 82). “Desse contexto”, ele previa, “formas novas de leitura vão necessariamente se desprender” (idem, p. 83). Ou, como colocam Flores e Gonçalves, na leitura silenciosa haveria uma voz do pensamento que ocupa um “lugar performático de leitura”:

... mesmo que mínima, toda leitura implica o corpo, implica um grau de oralidade que nos revela que não há dicotomia entre letramento e oralidades, ou pelo menos não uma fronteira clara. Ao lermos em silêncio, o corpo reage, pulsa diante do erotismo, do suspense, do ímpeto ao riso, na leitura a performance do corpo se dá de modo mais sutil, nem há uma diferença clara entre performer e auditório; prova disso, e da instabilidade performática das leituras, é que a cada releitura os efeitos se alteram: não há um sentido pronto do texto, mas sim relação que se estabelece a cada vez que a virtualidade textual se atualiza; nesses momentos, o contexto histórico, a posição do corpo, as expectativas de leitura, etc., tudo inter-fere naquilo que é sentido — sentido participial do verbo sentir, sentido físico que se

desdobra em vetores e, portanto, recusa a univocidade, além de, por que não, sentido como ordem (desmilitarizada) de atenção corporal. (FLORES e GONÇALVES, inédito, p. 192)

Como se sabe, o Brasil tem rica tradição teórica e prática em tradução de poesia, conforme analisado por Álvaro Faleiros em “Traduzir o Poema” (2012). Não pretendemos trazer à tona discussões sobre as diversas correntes a fim de realizar cotejos entre elas e o nosso trabalho. É claro que esta pesquisa deve muito às principais linhas teóricas da tradução poética, mas cremos que expor tais linhas inflaria o texto desnecessariamente. Fiquem presumidas, portanto, as leituras que efetuamos ao longo do doutorado: Guilherme de Almeida, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Mário Laranjeira, Paulo Vizioli, Paulo Henriques Brito, Álvaro Faleiros, Carlos Rennó, Rosemary Arrojo, Ana Cristina César, dentre outros. Em última análise, problemas formais e semânticos apontados por tão diversos autores, bem como os diferentes modos de entender noções como “fidelidade”, “correspondência” etc., constituem um pano de fundo para as reflexões aqui propostas.

Esta tese, em verdade, insere-se no contexto de uma tendência muito mais recente, da tradução como performance, trabalhada por autores como Guilherme Gontijo Flores, Rodrigo Tadeu Gonçalves e demais membros do grupo Pecora Loca, da Universidade Federal do Paraná.

Se estão envolvidos os códigos linguístico e musical, há aqui certa interdisciplinaridade. Nesse sentido, a natureza do trabalho extrapolaria os limites estritos da área de Letras, por conta da aplicação prática de conceitos da área de Música. No entanto, trata-se de uma questão de abordagem: a musicalização dos poemas se dá de maneira mais “livre” e intuitiva do que seria exigível num trabalho que de fato se reportasse a tal área. A metodologia de análise das canções, como veremos, demonstra que nosso interesse não é numa exatidão na transcrição das linhas rítmico-melódicas, tendo sido descartada a ideia de utilizarmos partituras. A falta de rigor no uso da terminologia específica da área musical, igualmente, é um indicativo da ausência de preocupação com uma incursão muito aprofundada em questões musicais acadêmicas. O trabalho mantém-se na área de Letras; é, afinal, um trabalho de tradução.

Do ponto de vista dos Estudos da Tradução, caberia talvez buscarmos arsenal teórico nos “modos de tradução”, de Hurtado Albir (2008): o modo simples é aquele em que se mantêm “as características do modo original, como por exemplo a tradução escrita de textos

escritos”; no modo complexo, há uma mudança com relação ao modo original; e o modo subordinado ocorre quando já no original se produz “uma mescla de meios, que ocasiona uma série de condicionamentos na tradução”, como no caso da tradução de canção ou de textos audiovisuais (ALBIR, 2008, p. 73)¹.

Nosso caso seria tradução de modo complexo? Subordinado? Há certa aproximação com tais conceitos, sobretudo o de modo complexo, mas preferimos afastar tal definição, pois nossa abordagem teórica é outra. Teríamos aqui a tradução intersemiótica de Jakobson, isto é, a “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 1970, p. 65)? Seria um caso de adaptação (HUTCHEON, 2006), e não tradução estritamente?

Preferimos não nos prender a nenhuma de tais rotulações. Nosso campo teórico permanece sendo o dos Estudos da Tradução, como ficará claro nos capítulos II e III. Seria possível analisá-lo sob ótica diversa, mas por questão de escolha conceitual e coerência, optamos pela noção — mais analiticamente “livre”, talvez — da tradução como performance (ou performance como tradução), que consideramos mais condizente com a proposta.

É importante, já nesta introdução, enfatizarmos a relativização do binarismo oral *versus* escrito, que envolve compreender que os círculos da oralidade e da escrita se imbricam numa concentricidade: “[o]ral não significa popular, tanto quanto escrito não significa erudito” (ZUMTHOR, 1993, p. 119). Como coloca Ruth Finnegan:

É verdade que no passado acreditava-se por vezes que o interesse literário de formas classificadas como *não-escritas* ou “tradicionais” era pouco ou nenhum. Hoje, todavia, análises de letras de canções, poesia oral e “literatura oral” de um modo geral encontram-se bem estabelecidas e interagem com as abordagens variadas das literaturas escritas mais “convencionais”. (FINNEGAN, 2008, p. 17)

¹ A tradução desta e de várias outras citações foi feita por nós. Nesses casos, transcreveremos a citação original em nota de rodapé. Quando não houver o original em rodapé, entenda-se que a tradução é de autoria alheia. Segue a transcrição do excerto de Albir: “1) simple, si se mantiene en la traducción las características del modo original, por ejemplo, la traducción escrita de textos escritos (para ser leídos en voz baja o alta, etc.); 2) complejo, si hay un cambio de modo con respecto al original, por ejemplo, la traducción a la vista; 3) subordinado, cuando se produce, ya en el original, una mezcla de medios, lo cual ocasiona una serie de condicionamientos en la traducción (de ahí el término subordinado), por ejemplo, la traducción de canciones (oral y musical), la traducción de textos audiovisuales (oral y visual). El modo traductor subordinado puede ser también simple, si se mantiene el del original (por ejemplo, el doblaje), y complejo, si cambio con respecto al del original (por ejemplo, la subtitulación).”

Alguns autores problematizam o uso de expressões como “poesia oral” e “literatura oral”. Zumthor fala em “poesia vocal” (2007), bem como em “vocalidade” e “ritmo vocal” (1993):

Modulado de modo a levar em conta pesadas coerções sintáticas provenientes do texto, submetendo-as a sua ordem própria, o ritmo vocal comporta uma curva melódica que valoriza e que comunica, segundo as circunstâncias, uma qualidade particular — única. Nesse sentido, o texto só existe na razão das harmonias da voz. (...) O texto, enquanto palavra medida, *significa* a voz viva. (ZUMTHOR, 1993, p. 183, grifo do autor)

Henri Meschonnic (2010) identifica, na tradição literária ocidental, um pensamento descontínuo por meio do qual se criam dualismos como poesia e prosa, escrito e oral, sentido e forma. O autor propõe outra abordagem, pela qual a oralidade se torna “um terceiro termo que atravessa tanto a fala quanto a escrita” (ZULAR, 2014a, p. 74). Todo texto literário seria fundamentalmente oral, e as dicotomias acima mencionadas caem por terra diante de um pensamento *contínuo*. Para Meschonnic, a tradução de poesia se fundamenta na noção de ritmo, porém não “no sentido tradicional, de alternância formal do mesmo e do diferente”, e sim “o ritmo tal como a poética o transformou” (2010, p. 75). O conceito ressurge, assim, como “a organização do movimento na palavra, a organização de um discurso por um sujeito e de um sujeito por seu discurso” (idem, p. 61-62).

Apesar das colocações de Zumthor e Meschonnic, o fato é que alguns autores que citamos ao longo da tese, sobretudo os de língua inglesa como Ruth Finnegan (autora de *Oral poetry : its nature, significance, and social context*) e John Miles Foley (autor de *How to read an oral poem*), empregam os termos “literatura”, “oral” e “escrito” em seus trabalhos. Eles fazem a crítica ao binarismo oral *versus* escrito, mas por via paralela — não discordante — daquelas defendidas pelos francófonos Zumthor e Meschonnic. Em linha similar, autores como o especialista em tradução de canção Peter Low (2003; 2005), também relevante neste trabalho, entendem o conceito de ritmo de maneira mais tradicional do que Meschonnic. Seria o ritmo como associado à cadência prosódica dos versos poéticos.

Registrada tais discussões, que aliás serão eventualmente retomadas, esclarecemos que tais termos serão sim utilizados aqui, e sem aspas, entendendo que assim o texto da tese se mantém mais fluido e claro. Cientes dessas visões críticas, entendemos que os termos em questão são convenientes para o tipo de análise a ser desenvolvida.

Ainda outro esclarecimento prévio faz-se necessário. Num trabalho que envolve uma profunda imersão na cultura de raiz de um povo, é necessária uma breve discussão sobre os usos da expressão “folclore”, até pela sua frequente utilização na bibliografia sobre Hughes e o blues. Como coloca Flausino Rodrigues Vale, tal expressão, “em inglês arcaico, quer dizer: apanhado sobre coisas do grosso público (*lore*: apanhado; *folk*: povo baixo, arraia-miúda)” (1978, p. 4). Ramo da etnologia, folclore seria:

(...) a manifestação espontânea da alma popular nas letras e nas artes em geral, nascendo, em via de regra, ao ar livre da natureza, completamente anônimo. Só depois de visceralmente arraigado à psique nacional, é que vem sendo trazido à estampa, pelo concurso de artistas e literatos, os quais devem saber respeitar sua feição própria e, do mesmo passo, talhar-lhe a indumentária imposta pelo grau de cultura a que atingiram ciências e artes no mundo civilizado. (...). (VALE, 1978, p. 3)

Para o autor, o objeto do estudo folclórico seriam “as duas artes: poesia e música, ligadas, como é natural, a costumes de ordem doméstica, religiosa e política” (VALE, 1978, p. 5). Tais artes seriam “simples manifestações de povos relativamente incultos, iniciando a escala da evolução” (idem, ibidem). Nota-se aí um romantismo idílico: o folclore como ligado a uma origem imaculada da tradição de dado povo. Ao mesmo passo, há certa valorização negativa — ainda que não intencional — de considerar-se folclore como algo primitivo, incipiente, que caberia ao mundo dito “civilizado” refinar através de artes elevadas, como a “alta literatura”.

Como aponta Steven Tracy (1988), esse tipo de visão cai na falácia de imaginar uma situação de pleno isolamento por parte do povo cultivador de um dado “folclore”. Desse modo, peca por não levar em consideração a inexistência de uma pureza plena, tendo em vista o contato e intercâmbio cultural constante entre povos; ademais, ignora a constante evolução de um “folclore”, atualizado conforme as circunstâncias modificadoras — culturais, econômicas, geográficas, políticas e sociais — que advêm ao longo da história de um povo. Incorre, ainda, nas dualidades que opõem primitivo a civilizado, rural a urbano. Segundo Ortiz (1985, p. 50):

Para os intelectuais orgânicos da nova ordem social, as classes populares não possuíam nenhuma cultura, ela se caracterizava pela falta de civilização; os

folcloristas se colocam no outro polo, que confere ao camponês idealizado, uma cultura passada em vias de extinção. Mas entre esses dois extremos existe um vazio, e em nenhum momento se pergunta qual é o novo tipo de cultura, ou melhor de culturas, que substitui a anterior junto às classes subalternas. Neste sentido se pode dizer que a ideia de cultura popular se associa à noção de cultura passada, isto é, a uma cultura periférica que deve ser eliminada no choque com o processo civilizatório, ou preservada como objeto estético nos museus “populares”. Tudo se passa como se as classes populares deixassem de existir.

Prossegue Ortiz (1985, p. 52):

Se considerarmos outras situações sociais, como o processo de descolonização, vamos encontrar a problemática da cultura popular e da cultura nacional, muito embora fora da visão conservadora do folclore. O movimento da negritude que se desenvolve no pós-guerra na França, com escritores como Aimé Césaire, Diop e Senghor, retoma as tradições populares africanas como instrumento de consciência e de luta contra o colonizador europeu.

Tendo em vista essas críticas à noção de “folclore”, empregaremos em seu lugar a expressão “cultura popular”.

Numa descrição dos itens que constam do índice da tese, podemos afirmar que, no primeiro capítulo (Hughes: poesia e música), traçaremos uma ampla contextualização histórico-cultural em torno do poeta. Há muitos caminhos possíveis para compreendermos por que e como ele incorporou o blues à sua obra literária, e quais os significados dessa veiculação em forma escrita de uma poesia originariamente oral. A vida e obra (1.1) de Hughes é um possível ponto inicial, e aqui as referências são Hughes (1986), Rampersad (1986), Tracy (1988), Silva (1998), Ford (2002) e Dyson (2002). Mas é necessário também um olhar mais panorâmico que abranja as artes verbais negras como um todo (1.2), desde os primeiros negros a publicarem poesia ainda no século XIX até os cantores de rap ao final do século XX.

Pensando, primeiramente, num eixo estrito de historiografia literária, analisaremos o movimento modernista da Renascença do Harlem (1.2.1), no seio do qual Hughes se afirmou como poeta na década de 20 (TRACY, 1988; YOUNG, 2012; FYNN, 2012). A análise se dará, por um lado, sob a ótica das vanguardas modernistas da época (MITCHELL, 1991;

BERARDINELLI, 2007) e, por outro, sob a perspectiva da história literária negra estadunidense (AMORIM, 2014). Em seguida, o conceito de “*Signifyin(g)*” (1.2.2) será de valia para efetuarmos uma extrapolação dos limites da mídia escrita nas artes verbais negras. Proposto por Henry Louis Gates Jr (1988), o conceito articula certos recursos retóricos que seriam típicos de uma estética negra nos EUA, permitindo uma compreensão de como tais recursos são mobilizados nas artes verbais escritas e vocalizadas.

Assim, tendo-se partido da literatura, chega-se finalmente à música do blues (1.2.3). Num primeiro momento, trata-se de descrever sua evolução e principais vertentes (HERZHAFT, 1989; JONES, 1967); depois, passa-se a uma explanação de como a poesia desse gênero musical se torna a *blues poetry* de um escritor modernista que, assim, trouxe uma forma de verso inédita para a mídia escrita (TRACY, 1988). Em seguida, examinam-se as duas principais modalidades estruturais de letra de blues, o *twelve-bar* e o *eight-bar*, ambas assimiladas pelo poeta do Harlem. Para encerrar o capítulo, temos, em 1.2.3.5, um breve comentário sobre o álbum musical que Hughes lançou na década de 50, no qual ele recita seus poemas ao som de uma banda de jazz.

No Capítulo 2 (Hughes e blues — recepções no Brasil), entramos propriamente em questões de tradução. A fim de apreciarmos as projeções de Hughes no Brasil, passamos primeiramente (2.1) por uma apresentação geral da estética da recepção (de ISER, 1996; JAUSS, 1979), teoria dos polissistemas (EVEN-ZOHAR, 2000; LEFEVERE, 2007) e *skopos theory* (REISS e VERMEER, 1996). Então, procede-se a um mapeamento das traduções dos poemas de Hughes no sistema literário brasileiro (2.2), a fim de situarmos mais acuradamente nossa proposta tradutória. Em termos de refração do poeta no meio da produção literária brasileira, podemos pensar em Solano Trindade (2.3), autor negro cuja obra foi comparada à de Hughes no meio acadêmico (HATTNHER, 1992; SOUZA, 2006). Cabe ainda pensarmos nas refrações do próprio blues como gênero musical no Brasil (2.4), o que também contribuirá no sentido de estabelecer um contexto para um trabalho tradutório que pretende apresentar, como produto final, canções de blues em português. A ideia portanto, é estabelecer uma conexão entre o capítulo anterior e posterior, demonstrando como a poesia de Hughes foi — e apontando caminhos de como pode ser — assimilada em nossa língua-cultura.

Já o Capítulo 3 (Tradução, performance, palavra cantada) contém a exposição da nossa poética da tradução. Primeiramente (3.1), estabelecemos a fundamentação teórica que justifica a musicalização de poemas como método de tradução, com base em autores que

abordam as temáticas gerais da palavra cantada, estudos da voz, poesia oral (FOLEY, 2002; FINNEGAN, 2008;) e performance (ZUMTHOR, 1993, 2007; FLORES e GONÇALVES, inédito). A fim de expor as traduções numa transcrição comentada, é necessário tecer alguns comentários sobre a metodologia a ser aplicada, de tal modo que, em 3.2, apresentaremos os modelos de representação gráfica das canções (TRACY, 1988; TATIT, 1997; FOLEY, 2002). Em 3.3, a ideia é explicar como se dá o processo de composição da canção e tradução do poema, havendo menção ao arsenal teórico da tradução de canção (LOW, 2003, 2005).

Por último, o Capítulo 4 (Poemas de blues traduzidos e comentados) apresenta os seis *blues poems* transcritos em formato bilíngue. Como apêndice da tese, há um CD que se subdivide em cinco faixas, das quais uma abrange dois poemas curtos reunidos em uma só composição musical. A cada poema/canção corresponde uma subseção do capítulo, em que trataremos das principais questões de ordem tradutória e musical envolvidas no processo, aplicando os conceitos desenvolvidos no capítulo teórico e tendo como contextualização geral as ideias abordadas ao longo de toda a tese.

1 HUGHES: POESIA E MÚSICA

1.1 Vida e obra

1.1.1 Perfil biográfico

Para Hughes, a música era uma parte do tecido da vida. A todo lugar que ia, ele carregava sua vitrola e alguns discos. Ao longo de sua carreira, sua poesia estaria casada com a música negra. (...) A música de um povo — Hughes acreditava — contava sua história, suas esperanças, seus medos, e ele sempre veria a música como um guia em sua escrita. (DYSON, 2002, p. 33)²

A relação da poesia de Hughes com o blues pode ser explicada pelo fato do seu trânsito permanente nos centros de irradiação da música negra nos E.U.A. e na Europa. (SOUZA, 2006, p. 250)

Neste comentário biográfico, pretendemos traçar um panorama geral da vida de Langston Hughes, com destaque para os fatos que repercutiram mais diretamente na formação de sua consciência artística. Nossas principais fontes se encontram em Rampersad (1986 e 1988), Dyson (2002), Tracy (1988) e Hughes (1986). Já anteciparemos, ao longo deste subtópico e do próximo, algumas questões centrais a serem desenvolvidas no decorrer da tese: o engajamento político de Hughes nas causas negra e socialista; as imbricações entre o oral/popular e o escrito/literário nas artes verbais negras; e a especificidade dos *blues poems* em contraste com o restante de sua poesia. Levando em consideração os fins desta tese, privilegiaremos fatos ligados à sua carreira como poeta, relegando a segundo plano aspectos menos relevantes acerca desse prolífico autor que também escreveu romances, contos, peças de teatro e literatura infantil. Do mesmo modo — e tendo em vista nosso foco na parcela dita “de blues” de sua obra poética —, esta nota biográfica tende a privilegiar as três primeiras

² “For Hughes, music was a part of the fabric of life. Everywhere he went he carried his phonograph and a few records. Throughout his career, his poetry would be wedded to black music. He had worked the mood and tempo of jazz into his poetry while in Paris, and would later try to capture the tone of bebop music in words and weave gospel and spirituals into his stage musicals. The music of a people, Hughes believed, told their story, their hopes, their fears and he would always look to music to guide his writing”.

décadas de sua carreira. Assim, nosso olhar sobre a segunda metade da vida de Hughes será passageiro, apenas para fins de uma contextualização biográfica.

Em sua infância, adolescência e início da fase adulta, Hughes ouviu blues e jazz em ruas e cabarés localizados em diferentes regiões dos EUA e mesmo no exterior. A variação de localidades implicava uma equivalente variação de estilos: no que tange ao blues, Hughes certamente teve contato com canções de natureza rural e urbana (TRACY, 1988, p. 113). Essa ampla exposição ao blues tem reflexos diretos em sua obra: o gênero musical, em diversas de suas facetas, perpassa diferentes períodos da carreira do poeta. Para Young (2012, p. 61)³, Hughes certamente foi atraído para o blues por conta de sua “habilidade ímpar de contar uma única estória (...) fazendo-a soar ressoante e plural; contar uma estória simples (...) e fazê-la complexa.”

A partir de uma análise completa da obra de Hughes, vemos que ela dialoga com diferentes vertentes da música negra, refletindo sua própria vivência como voraz apreciador e assimilador de música. Se, dentro do blues e do jazz, ele tinha suas predileções, também é verdade que ele mantinha sua poesia aberta a diversas possibilidades musicais, chegando mesmo a acompanhar a evolução estilística da música negra através das décadas. Atesta-o “*Montage of a Dream Deferred*”, de 1951, sua obra mais experimental, que incorpora elementos de subgêneros jazzísticos então em voga. Ao mesmo tempo, ele mantinha-se ancorado nas tradições mais remotas dos blues antigos, como demonstra Souza (2006, p. 247-48):

Langston Hughes traz na bagagem de migrante do interior dos Estados Unidos a tradição do *blues* rural e “primitivo”, que se revela na melancolia, na tristeza do poeta e dos cantores pioneiros de *blues*, quando as estações e estradas de ferro são motivos da separação da mulher amada, do amor fracassado ou perdido, do azar, da má sorte que evocam os gritos de dor do cantor de *blues*.

James Mercer Langston Hughes nasceu em primeiro de fevereiro de 1902 em Joplin, no estado do Missouri, EUA. Sua infância foi marcada por uma difícil relação com os pais, que se separaram cedo. O pai, James Hughes, trocou os EUA pelo México; e a mãe, Carrie

³ “*Certainly Hughes was drawn to blues because of its form: the unique ability of the blues to tell a single story (losing love, coming north, loneliness and mistresses and misters and mistrust) while making that story resonant and plural; to tell a simple story (my man left me, the flood took everything) and make it complex (referencing displacement, protesting conditions, echoing biblical undertones); the making of a fruitful music from loss; and in the end, often abandoning story altogether for sound.*”

Langston, por diversos motivos tinha dificuldade em prover um lar a Langston. O futuro poeta, então, foi deixado aos cuidados de sua avó materna, Mary Langston, na cidade de Lawrence, Kansas. Convivendo com ela durante a maior parte de seus primeiros 13 anos, Langston Hughes tomara suas primeiras noções de orgulho racial e, posteriormente, voltaria a morar com a mãe, habitando em diferentes cidades estadunidenses até sua vida adulta. A carência emocional de um garoto que vivia em nomadismo familiar, privado de uma proximidade maior com seus pais, é comentada por Arnold Rampersad como um fator constitutivo da personalidade de um poeta que “em sua vida, bem como em sua arte, ria tanto e tão alto que a tragédia de seus primeiros anos — que é como ele se lembrava deles — ficava, ao fim, quase sempre escondida” (1986, p. 3)⁴. Hughes mencionaria seus pais no poema “*Cross*”, em que abordaria esse ressentimento, bem como questões relativas à sua mestiçagem genética:

*My old man's a white old man
And my old mother's black.
If ever I cursed my white old man
I take my curses back.*

*If ever I cursed my black old mother
And wished she were in hell,
I'm sorry for that evil wish
And now I wish her well*

*My old man died in a fine big house.
My ma died in a shack.
I wonder where I'm going to die,
Being neither white nor black?*⁵

Um primeiro contato contundente de Hughes com a música pode ser encontrado em sua infância, quando, em uma visita a Kansas City, ouviu o blues pela primeira vez, tocado ao ar livre por uma orquestra de músicos cegos. A audição causou-lhe uma impressão epifânica,

⁴ “*In some respects he grew up a motherless and a fatherless child, who never forgot the hurts of his childhood. But in his life, as in his art, Langston Hughes laughed so often and so loudly that the tragedy of his earliest years, which is the way he remembered them, was finally almost always hidden*”.

⁵ “Cruzamento”. “Meu coroa é um homem branco velho/ E minha velha mãe é negra/ Se em algum momento xinguei meu velho coroa branco/ Retiro o que disse./ Se em algum momento xinguei minha velha mãe negra/ E desejei que ela estivesse no inferno./ Sinto muito por esse desejo cruel/ E agora a quero bem./ Meu coroa morreu numa casa boa e grande./ Minha mãe morreu num barraco./ Me pergunto onde vou morrer./ Não sendo nem branco nem negro?” Algumas das traduções de poemas transcritos nos capítulos iniciais da tese são de autoria nossa; nesse caso, não há preocupações estéticas, mas antes a preocupação semântica de transmitir o conteúdo dos versos. Nos casos em que a tradução for de autoria alheia, haverá a indicação correspondente.

inspirando-o para a poesia, como ele mais tarde afirmaria (HUGHES, 1939 apud EMANUEL, 1967, p. 137). Posteriormente, alguns dos versos então escutados seriam retomados por um Hughes já adulto em passagens de “*The Weary Blues*”, poema que ajudou a consagrá-lo nos anos 20:

*I got the Weary Blues
And I can't be satisfied.
Got the Weary Blues
And can't be satisfied —
I ain't happy no mo'
And I wish that I had died*⁶

Aproximadamente à mesma época, Hughes teria outro lampejo da cultura negra, através de visitas a uma igreja batista em que ele vivenciou “o drama da religião negra, com seus sermões explosivos, repostas inspiradas e cantoria passional, habilidosa” (RAMPERSAD, 1986, p. 16)⁷. As obras do ensaísta W. E. D. Du Bois e do poeta Paul Laurence Dunbar ajudariam a instilar a questão racial na mentalidade do jovem leitor. Os problemas de abandono familiar, de um lado, e essa precoce tomada de consciência a respeito das questões afro-americanas, de outro, levaram um Hughes ainda adolescente a “identificar não sua família, mas os negros mais pobres e desprezados como o objeto de seu desejo definitivo de agradar” (RAMPERSAD, 1986, p. 22)⁸. Nesse sentido, ele aos poucos se inclinava mais para um interesse pelo mundo afro-americano e para uma vida de escritor do que para a visão de mundo tradicional, de *self-made man*, endossada por seu pai e, em certa medida, por sua mãe.

Na adolescência, Hughes teve contato na escola com a obra de poetas como Edgar Lee Masters, Edwin Arlington Robinson, Amy Lowell, Vachel Lindsay, Carl Sandburg e Walt Whitman. Influenciado por eles, sobretudo pela veia democrática desses dois últimos, Hughes publicaria na revista da escola alguns de seus primeiros poemas. Assim, ele já demonstrava uma identificação precoce com a corrente dos “*populist poets*”, que em certa medida representavam um contraponto ao modernismo elitizado de Ezra Pound, T. S. Eliot e Wallace Stevens (RAMPERSAD, 1986, p. 28-9). Ainda no colegial, ele teria o interesse pelo socialismo despertado através do contato com alunos judeus; e a inspiração para imprimir essa

⁶ “Eu sinto o Blues Enfastiado/ E não consigo estar satisfeito./ (2x)/ Não sou mais feliz/ E queria já ter morrido.”

⁷ “What fascinated Langston was not the decorous forum but the drama of black religion, with its fiery sermons, inspired responses, and passionate, skilled singing”.

⁸ “Already he had begun to identify not his family but the poorest and most despised blacks as the object of his ultimate desire to please”.

ideologia política à sua arte poética viria do exemplo do poeta negro, nascido na Jamaica, Claude McKay (1889-1948).

Após certo tempo com James Hughes no México, ao final da adolescência, Langston ingressaria na Universidade de Columbia, em Nova Iorque, bancado pelo pai, apesar das querelas existentes entre eles. Essa primeira experiência acadêmica não duraria muito, e logo Hughes abandonaria o curso; mas sua perda de interesse por Columbia não estava atrelada a um desejo de deixar Nova Iorque, de modo que suas idas ao Harlem se tornaram cada vez mais frequentes. Era a época de efervescência cultural e boêmia do bairro negro, onde surgia o movimento então conhecido como *New Negro Movement*, mas que entraria para a história literária dos EUA como *Harlem Renaissance* (Renascença do Harlem nesta tese), ao qual o jovem poeta não tardaria a se unir. Apesar de associar-se a esse movimento sediado no Harlem, Hughes só passaria a residir definitivamente naquele bairro a partir da década de 40.

Não mais um estudante e sem emprego fixo, Hughes passaria a trabalhar em navios, percorrendo países da África e Europa. No continente africano, ele continuaria escrevendo poesia e se chocaria com a dura realidade da miséria e segregação de um continente ainda não emancipado do colonialismo. Após desertar seu navio no Velho Continente, o poeta iria a Paris, onde passou a trabalhar num cabaré em que se apresentavam músicos negros estadunidenses de jazz. Analogamente à epifania de conhecer o blues em Kansas, essas audições de jazz inspirariam em Hughes a emulação da síncope jazzística no verso poético (Hughes, 1959 apud TRACY, 1988, p. 112). Ainda na capital francesa, ele conheceria alguns dos futuros fundadores do movimento da *Négritude*, a ser abordado com mais minúcia adiante. De volta aos EUA, Hughes foi surpreendido com uma aclamação por parte de intelectuais do Harlem: por conta dos poemas que havia publicado, ele já se tornara um dos poetas negros jovens mais celebrados, ao lado de Countee Cullen (1903-46).

Após uma primeira estadia em Nova Iorque, Hughes passaria a morar em Washington com sua mãe e outros familiares. Trabalhando no hotel *Wardman Park*, teve a oportunidade de conhecer um hóspede célebre a quem admirava: o poeta branco Vachel Lindsay (1879-1931), realizador de grandes performances de declamação, e cuja obra eventualmente tangenciava questões negras. Hughes aproveitou a oportunidade para entregar a Lindsay três de seus próprios poemas, o que lhe renderia certa publicidade: tendo-os apreciado, o poeta veterano decidiu lê-los em uma récita, o que proporcionou a Hughes uma menção no jornal local no dia seguinte, ocasião em que repórteres vieram entrevistá-lo.

Um de seus poemas mais célebres e compilados, “*The Negro Speaks of Rivers*” representou sua estreia oficial na publicação poética voltada para público adulto. A publicação se deu em 1921 na revista “*The Crisis*”, que lançaria outros de seus trabalhos naquela década:

*I've known rivers:
I've known rivers ancient as the world and older than the
flow of human blood in human veins.*

My soul has grown deep like the rivers.

*I bathed in the Euphrates when dawns were young.
I built my hut near the Congo and it lulled me to sleep.
I looked upon the Nile and raised the pyramids above it.
I heard the singing of the Mississippi when Abe Lincoln
went down to New Orleans, and I've seen its muddy
bosom turn all golden in the sunset.*

*I've known rivers:
Ancient, dusky rivers.*

*My soul has grown deep like the rivers.*⁹

Em 1925, o poema “*The Weary Blues*” venceu uma competição literária promovida pela revista “*Opportunity*”, fato que solidificou a reputação artística de Hughes. Assim, ele tornava-se um jovem expoente literário da emergente Renascença do Harlem, passando a receber o apoio de intelectuais como o branco entusiasta da cultura negra Carl Van Vechten, que negociaria a publicação de seu primeiro livro junto ao editor Alfred A. Knopf. Em 1926, seria então lançado “*The Weary Blues*”, marcando o início de uma carreira literária na qual se encontram 16 livros de poesia — incluindo coletâneas —, dos quais a grande maioria foi publicada ao longo das décadas de 30 e 40; além de dezenas de romances, peças teatrais, livros infantis e de não-ficção, cuja maior parte também foi publicada a partir da década de 30.

No mesmo ano de seu volume de estreia, o poeta ingressaria na Universidade de Lincoln, uma instituição apenas para alunos negros situada próximo a Philadelphia, pela qual ele se formaria como *Bachelor of Arts* três anos depois. Ainda em 1926, Hughes publicaria, na revista “*The Nation*”, seu ensaio seminal “*The Negro Artist and the Racial Mountain*”, em

⁹ “O Negro Fala dos Rios”. “Eu sei dos rios:/ Eu sei dos rios antigos como o mundo/ Os rios mais antigos que o fluxo do sangue humano nas veias humanas./ Minha alma se fez profunda como os rios./ Me banhei no Eufrates quando as madrugadas eram jovens./ Construí minha choupana às margens do Congo e ele embalou o meu sono./ Contemplei o Nilo e ergui as pirâmides sobre esse rio./ Ouvi a canção do Mississippi quando Abraão Lincoln desceu para Nova Orleans, e vi o leito barrento do rio espelhar-se todo dourado ao pôr-do-sol./ Eu sei dos rios:/ Antigos, rios turvos./ Minha alma se fez profunda como os rios.” Tradução realizada por Souza (2006), com revisão de Roland Walter.

que preconizava uma arte abertamente negra, sem suavizações ou apagamentos, em contraposição ao que era defendido por parte da *intelligentsia* negra. Escrito em resposta a um ensaio que ridicularizava a ideia de uma cultura negra autônoma, “*The Negro Artist...*” “se tornou e continua sendo o argumento quintessencial a favor de uma distintiva voz negra, temática negra e compreensão negra da arte e da escrita estadunidense” (DYSON, 2002, p. 24)¹⁰. O ensaio representaria, assim, uma resposta a certas opiniões defendidas por intelectuais negros de índole mais conservadora, os quais tendiam a desprezar uma literatura que buscasse aproximar-se da fala e das tradições típicas de seu povo, como se uma arte assim concebida concorresse para a vulgarização de sua imagem perante a sociedade. Para eles, Hughes, no mencionado ensaio, retrucava: “[n]ós, jovens artistas negros que criamos hoje, pretendemos expressar nossos eus de pele negra sem medo ou vergonha”¹¹. Desse modo, o jovem poeta e ensaísta se opunha até a alguns de seus mentores, preconizando uma radicalização das estéticas literárias negras, assunto que será melhor discutido adiante.

No início da década de 30, face ao grave quadro socioeconômico da Grande Depressão, Hughes encontraria uma fonte de renda em turnês de declamação poética pelos Estados Unidos, durante as quais lia sua poesia em diversas universidades e, eventualmente, para plateias de catadores de algodão (DYSON, 2002, p. 31). Pouco depois, Hughes visitaria a União Soviética com um grupo de artistas negros envolvidos na produção de um filme patrocinado pelo governo comunista. Ele passou seis meses viajando através do extenso território soviético e teve impressões positivas com relação à não discriminação racial, ainda que constatando o estado de miséria em que boa parte da população se encontrava. Questionado sobre a possibilidade de filiar-se ao Partido Comunista, Hughes respondeu que não o faria pelo fato de o partido não admitir o jazz (DYSON, 2002, p. 33). Em 1937, Hughes aceitou um convite do jornal “*Baltimore Afro-American*” para cobrir a participação de soldados negros nas Brigadas Internacionais na Guerra Civil Espanhola; assim, ele passaria seis meses na Espanha.

Ao final da década, ele criaria grupos de teatro negros, iniciativa então inédita, e se dedicaria intensamente à dramaturgia. No início dos anos 40, o poema “*Goodbye Christ*”,

¹⁰ “His essay, ‘*The Negro Artist and the Racial Mountain*’ became and remains the quintessential argument for a distinctive black voice, black theme, and black understanding in American art and writing”.

¹¹ “We younger Negro artists who create now intend to express our individual dark-skinned selves without fear or shame. If white people are pleased we are glad. If they are not, it doesn’t matter.” Disponível em: <http://www.english.illinois.edu/maps/poets/g_l/hughes/mountain.htm>. Acesso em: 17/02/2014.

escrito no início dos anos 30 — período literário mais “panfletário” de Hughes —, rendeu-lhe acusações de envolvimento com o comunismo. De conteúdo considerado polêmico, os versos saudavam Marx, Lenin e Stalin como substitutos de Jesus Cristo, mas também encerravam um teor de ironia crítica às intenções lucrativas de certas igrejas protestantes, aspecto que aparentemente foi negligenciado pelos detratores de Hughes à época, cegados por um ódio incondicional ao socialismo soviético:

*Listen, Christ,
You did alright in your day, I reckon —
But that day's gone now.
They ghosted you up a swell story, too,
Called it Bible —
But it's dead now,
The popes and the preachers've
Made too much money from it.
They've sold you to too many

Kings, generals, robbers, and killers —
Even to the Tzar and the Cossacks,
Even to Rockefeller's Church,
Even to THE SATURDAY EVENING POST.
You ain't no good no more.
They've pawned you
Till you've done wore out.*

*Goodbye,
Christ Jesus Lord God Jehova,
Beat it on away from here now.
Make way for a new guy with no religion at all —
A real guy named*

Marx Communist Lenin Peasant Stalin Worker ME —

I said, ME!

(...)¹²

A partir da Segunda Guerra Mundial, Hughes adotaria uma atitude mais pró-EUA em sua escrita — embora não isenta de críticas à segregação racial —, chegando a escrever canções patrióticas. Esse esforço, porém, não o redimiria perante a direita conservadora estadunidense. Ainda nos anos 40, ele teria atividade bastante intensa de discursos e récitas, até em locais onde negros palestrantes não eram antes aceitos. Aos poucos, no entanto, os

¹² “Ouve, Cristo/ Você mandou bem na sua época, eu creio -/ Mas isso já é passado./ Eles fizeram uma bela história de fantasma para você, também,/ Chamaram de Bíblia -/ Mas isso já está morto,/ Os papas e padres já/ Ganharam muita grana com isso./ Te venderam demais./ Adeus,/ Cristo Jesus Senhor Deus Jeová,/ Vai-te embora daqui agora./ Dá espaço para um novo cara sem religião nenhuma -/ Um cara real chamado/ Marx Comunista Lenin Plebeu Stalin Trabalhador EU —/ Eu disse, EU!”

frutos negativos de “*Goodbye Christ*” voltaram à tona, e os convites para suas falas escassearam, ao mesmo passo em que aumentaram as manifestações públicas de parte da população contra Hughes. O FBI passou a investigá-lo a partir de 1940, e o Comitê de Atividades Anti-Americanas o declarou “comunista” em 1943. Dez anos depois, no período da caça às bruxas macartista, o poeta seria convocado a depor. Em sua defesa, Hughes não abnegou dos ideais comunistas com os quais ainda se identificava, mas falou com “honestidade e dignidade, desarmando McCarthy e protegendo o espaço literário especial que ele meticulosamente havia conquistado” (DYSON, 2002, p. 46)¹³.

A partir do final dos anos 50, Hughes teria de lidar com certa rivalidade de outros escritores negros, que frequentemente empregavam um tom mais incisivo na crítica político-social. O poeta do Harlem, então, voltaria boa parte de sua atenção à África, que vivia seu momento de emancipação e pós-colonialismo: além de organizar uma coletânea de autores africanos, ele visitaria o continente algumas vezes ao longo dos anos 60.

À medida que o movimento pelos direitos civis dos negros avançava nos EUA, a popularidade de Hughes aumentava, e ele voltou a ser um orador requisitado. No entanto, não enxergava com bons olhos o incipiente *black power movement*, que, ao contrário do pacifismo de Luther King, incentivava, em parte, o uso da violência pelos negros como forma de auto-defesa. Seu último volume de poesia, “*The Panther and the Lash*” lidava com o tema e representava o “modo de Hughes de dizer à nova geração que ele ainda estava lá, ainda estava lutando” (DYSON, 2002, p. 51)¹⁴.

Em 22 de maio de 1967, o poeta viria a falecer por complicações decorrentes de uma operação relacionada a câncer de próstata. Com exceção das longas viagens que fez nos anos 30, ele morou de maneira mais ou menos definitiva no Harlem na segunda metade da sua vida, não o abandonando sequer quando o bairro negro passou a ser considerado deteriorado por influência de drogas e criminalidade na década de 60. O poema “*Backlash Blues*” é um poema de blues de teor politizado, publicado em seu último volume:

*Mister Backlash, Mister Backlash,
Just who do you think I am?
Tell me, Mister Backlash,*

¹³ “Not once had he denounced the communist ideals that he still admired. He had spoken honestly and with dignity, disarming McCarthy and protecting the special literary place he had so painstakingly carved out”.

¹⁴ “The book was Hughes’s way of telling the younger generation that he was still there, still fighting.”

*Who do you think I am?
You raise my taxes, freeze my wages,
Send my son to Vietnam.*

*You give me second-class houses,
Second-class schools.
Second-class houses
And second-class schools.
Do you think that colored folks
Are just second class fools?*

*When I try to find a job
To earn a little cash,
Try to find myself a job
To earn a little cash,
All you got to offer
Is a white backlash.*

*But the world is big,
The world is big and round,
Great big world, Mister Backlash,
Big and bright and round —
And it's full of folks like me who are
Black, Yellow, Beige, and Brown.*

*Mister Backlash, Mister Backlash,
What do you think I got to lose?
Tell me, Mister Backlash,
What do you think I got to lose?
I'm gonna leave you, Mister Backlash,
Singing your mean old backlash blues.*

*You're the one
Yes, You're the one
Will have the blues.*¹⁵

1.1.2 Poética: oratória política, jazz e blues

Já tendo vislumbrado aspectos biográficos de Hughes, vejamos noções de sua poética, tanto numa perspectiva ampla, abrangendo a totalidade de sua obra, quanto numa mais

¹⁵ “Blues do Retrocesso”. “Senhor Retrocesso, Senhor Retrocesso/ Quem você acha que sou?/ (2x)/ Você aumenta meus impostos, congela meus salários,/ Envia meu filho ao Vietnã./ Me dá casas de segunda categoria,/ Escolas de segunda categoria./ (2x)/ Você acha que pessoas negras/ São trouxas de segunda categoria?/ Quando tento achar trabalho/ Pra ganhar uma graninha/ (2x)/ Tudo que você tem a me oferecer/ É um retrocesso branco./ Mas o mundo é grande,/ Grande e brilhante e redondo – / (2x)/ E está cheio de pessoas como eu, que são/ Negras, Amarelas, Pardas e Marrons./ Senhor Retrocesso, Senhor Retrocesso,/ O que você acha que eu tenho a perder?/ (2x)/ Vou te deixar, Senhor Retrocesso,/ Cantando seu cruel e velho blues do retrocesso./ É você / Sim, é você/ Quem vai sentir o blues.”

específica, voltada para a delimitação do objeto de estudo desta tese — os poemas de blues. Após tal delimitação, veremos a evolução do modo como o blues é trabalhado pelo poeta ao longo de seus livros.

Comenta-se que a poesia de Hughes é marcada por uma “estética da simplicidade” (FORD, 2002, p. 101-122)¹⁶, em que o caráter direto da expressão é pautado por notável fluidez sintática e acessibilidade lexical. Se o emprego do “inglês afro-americano vernacular” (AMORIM, 2014) é um aspecto mais específico dos *blues poems*, há em toda sua poesia um tom coloquial, numa sobriedade expressiva que prefere, à abstração imagética e obscuridade referencial, a articulação de imagens em torno de um eixo semântico concreto, comunicativo. Paralelismos e repetições são recursos comuns: versos ou trechos de versos são recuperados em diferentes passagens dos poemas, passando uma impressão de recorrência cíclica, de reverberação interna do texto, com efeitos retóricos que aludem à música negra, de um lado, e à pregação religiosa ou ao discurso político, de outro. Recursos poéticos tradicionais se fazem presentes, como a exploração da tessitura fonética através de assonâncias, aliterações etc; o uso de pés métricos da língua inglesa (iambo, troqueu etc.); e o emprego de rimas. No entanto, é pouco comum na poesia de Hughes o uso de formas fixas: ao contrário de seu colega do Harlem Countee Cullen, que escrevia sonetos, Hughes preferia um afrouxamento formal na estruturação dos poemas, com liberdade para a organização estrófica de cada poema e utilização de versos brancos, na linha dos *populist poets* e de Whitman.

Dream Variations

*To fling my arms wide
In some place of the sun,
To whirl and to dance
Till the white day is done.
Then rest at cool evening
Beneath a tall tree
While night comes on gently,
Dark like me —
That is my dream!*

¹⁶ “*Aesthetics of simplicity*”.

*To fling my arms wide
 In the face of the sun,
 Dance! Whirl! Whirl!
 Till the quick day is done.
 Rest at pale evening . . .
 A tall, slim tree . . .
 Night coming tenderly
 Black like me.* ¹⁷

Nesse poema, por exemplo, não se identifica uma forma fixa tradicional. No caso da poesia de blues, como veremos, os poemas muitas vezes seguem formatos rígidos (como o do *twelve-bar* ou *eight-bar*), porém, nesses casos, a inovação estava no próprio uso de tais estruturas, até então alijadas da poesia escrita.

No plano temático, muitos dos poemas de Hughes expressam o orgulho da negritude e denunciam os horrores do preconceito racial, apresentando-se como manifestos sobre a situação geral do negro nos EUA, como “*I, Too*”:

I, too, sing America.

*I am the darker brother.
 They send me to eat in the kitchen
 When company comes,
 But I laugh,
 And eat well,
 And grow strong.*

*Tomorrow,
 I'll be at the table
 When company comes.
 Nobody'll dare
 Say to me,
 "Eat in the kitchen,"
 Then.*

*Besides,
 They'll see how beautiful I am
 And be ashamed —*

I, too, am America. ¹⁸

¹⁷ “Variações de Sonho”. “Abrir meus braços amplamente/ Em algum lugar do sol/ Girar e dançar/ Até o dia branco acabar./ Então descansar na noite fresca/ Debaixo de uma árvore alta/ Enquanto a noite vem gentilmente/ Negra como eu — / Esse é o meu sonho!/ Abrir meus braços amplamente/ Na face do sol,/ Dançar! Girar! Girar!/ Até o curto dia acabar./ Descansar na noite pálida.../ Uma árvore alta, esguia.../ A noite vindo gentilmente/ Negra como eu.”

É possível enxergar, nas anáforas e no tom de “*Let America Be America Again*”, bem como nos tantos poemas que falam em “sonho” (“*Dreams*”, “*Dream Variations*”, “*Dream Deferred*”), prelúdios da oratória política de “*I Have a Dream*”, de Martin Luther King:

*Let America be America again.
Let it be the dream it used to be.
Let it be the pioneer on the plain
Seeking a home where he himself is free.*

(America never was America to me.)

*Let America be the dream the dreamers dreamed —
Let it be that great strong land of love
Where never kings connive nor tyrants scheme
That any man be crushed by one above.*

(It never was America to me.)

*O, let my land be a land where Liberty
Is crowned with no false patriotic wreath,
But opportunity is real, and life is free,
Equality is in the air we breathe.*

*(There's never been equality for me,
Nor freedom in this “homeland of the free.”)*

Say, who are you that mumbles in the dark?
And who are you that draws your veil across the stars?

*I am the poor white, fooled and pushed apart,
I am the Negro bearing slavery's scars.
I am the red man driven from the land,
I am the immigrant clutching the hope I seek —
And finding only the same old stupid plan
Of dog eat dog, of mighty crush the weak.*

(...)

*Out of the rack and ruin of our gangster death,
The rape and rot of graft, and stealth, and lies,
We, the people, must redeem
The land, the mines, the plants, the rivers.
The mountains and the endless plain —*

¹⁸ “Eu, também”. “Eu também canto a América/ Eu sou o irmão mais escuro/ Mandam-me comer na cozinha/ quando há visitas,/Mas rio-me,/ como bem/ e fico forte./ Amanhã,/ sentar-me-ei à mesa/ quando houver visitas./Ninguém ousará/ dizer-me, então:/ “Vai comer na cozinha.”/Além disso,/ verão como eu sou belo/ e se envergonharão —/ Eu também sou América.” Tradução de Abgar Renault, publicada no Jornal “O Estado de S. Paulo.” Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,langston-hughes-anteviu-obama-no-poder-ha-85-anos,303985>>. Acesso em: 20/11/2012.

*All, all the stretch of these great green states —
And make America again!*¹⁹

I Have a Dream Speech

I have a dream that one day this nation will rise up and live out the true meaning of its creed: "We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal.

I have a dream that one day on the red hills of Georgia, the sons of former slaves and the sons of former slave owners will be able to sit down together at the table of brotherhood.

*I have a dream that one day even the state of Mississippi, a state sweltering with the heat of injustice, sweltering with the heat of oppression, will be transformed into an oasis of freedom and justice (...)*²⁰.

Toda a obra literária e ensaística de Hughes aponta para um forte engajamento na questão negra, que em alguns momentos é atrelado a uma crítica político-social de teor socialista. Se em poemas como “*I, Too*”, essa militância é anunciada de forma mais combativa e explicitamente denunciadora, nos poemas de blues ela fica sugerida através do tom de lamento com que o enunciador apresenta, criticamente, certa condição social; ou ainda através da própria referência formal à canção popular afro-americana, um gesto político por si só. Portanto, a questão negra, tanto no seu viés de denúncia ao racismo como no de exaltação da

¹⁹ “Deixe a América voltar a ser América”. “Deixe a América voltar a ser América./ Deixe-a ser o sonho de outros tempos/ Em que pioneiros trazidos pelos ventos/Buscavam na planície lar e liberdade./ (A América nunca foi América para mim.)/ Deixe a América ser o sonho de todo sonhador—/ Deixe-a ser grande, forte, terra de amor/ Onde reis não conspiram e não há tiranos/ Uma terra em que humanos não esmagam humanos./ (Ela nunca foi América para mim.)/ Que minha terra seja onde a Liberdade/ Não se coroe de falsos louros patrióticos;/ Onde a vida seja livre, haja oportunidade./ Uma terra onde só se respire igualdade./ (Nunca me deram igualdade./ Nesta "terra dos livres", nunca vi liberdade.)/ *Me diz, quem é você que murmura no escuro?/ E quem é você que tapa as estrelas com um muro?/* Sou o branco pobre, excluído e enganado./ Sou o Negro com cicatrizes de escravo./ Sou o índio desterrado./ Sou o imigrante agarrado à esperança—/ E só vejo a mesma cena à minha frente/ Cão contra cão, gente contra gente./ (...) Da ruína da nossa morte bandida./ Do roubo, da podridão, do furto, da mentira, da corrupção./ Temos de retomar/ A terra, as minas, as plantas, os rios./ Os montes, os campos sem fim—/ Todo o extenso espaço dos estados — nós, o povo./ E fazer a América América de novo!” Tradução publicada por Gisela Padovan e Alexandre Vidal Porto na Revista Piauí, edição 39. Disponível em <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-39/poesia/o-poeta-e-o-presidente>>. Acesso em: 20/11/2012.

²⁰ “Discurso Eu Tenho um Sonho”. “Eu tenho o sonho de que um dia esta nação irá erguer-se e viver o verdadeiro significado de seu credo: ‘Consideramos essas verdades auto-evidentes — que todos os homens são criados iguais.’/ Eu tenho o sonho de que um dia, nos montes vermelhos da Geórgia, os filhos de antigos escravos e os filhos de antigos donos de escravos vão ser capazes de se sentar juntos à mesa da fraternidade./ Eu tenho o sonho de que até mesmo o estado do Mississippi, que está torrando com o calor da injustiça, torrando com o calor da opressão, será transformado num oásis de liberdade e justiça. (...)”

negritude, está presente em boa parte de sua obra, excluídos talvez alguns poemas mais sentimentais e tradicionalistas, encontráveis sobretudo em seu primeiro volume.

Desse modo, a separação que buscamos propor entre o poeta militante, de oratória política, e o poeta da música (blues e jazz) não é estanque, mas funcional para esta tese. Os poemas de blues e jazz fazem um uso estético da musicalidade negra, mas é possível argumentar que o sentimento de blues — e possivelmente o próprio tom de enunciação do seu canto — permeia a obra de Hughes como um todo. Os poemas “musicais” compartilham, com o restante de sua poesia, temáticas e recursos estilísticos; a diferença é eminentemente de abordagem. O que nos interessa ressaltar, aqui, é que nos *blues* e *jazz poems*, os recursos retóricos de repetição e as temáticas sociais são mobilizados de maneira peculiar se comparados às outras dimensões de sua obra: a preocupação política não é menos forte, porém se realiza de maneira algo indireta, intermediada por uma evidencialização da estética musical afro-americana. Em poemas como “*Homesick Blues*”, não vemos o Hughes comentarista social e ativista político de “*I, Too*”; e nem o filósofo historiador da negritude de “*The Negro Speaks of Rivers*”.

Homesick Blues

*De railroad bridge's
A sad song in de air.
De railroad bridge's
A sad song in de air.
Ever time de trains pass
I wants to go somewhere.*

*I went down to de station,
Ma heart was in ma mouth.
Went down to de station.
Heart was in ma mouth.
Lookin' for a box car
To roll me to de South.*

*Homesick blues, Lawd,
'S a terrible thing to have.
Homesick blues is
A terrible thing to have.
To keep from cryin'
I opens ma mouth an' laughs.*²¹

²¹ “Blues da Saudade de Casa”. “O trilho de trem na ponte/É uma canção triste no ar./ (2x) / Toda vez que o term passa/Eu quero ir pra algum lugar./Desci para a estação/Com o coração na boca./ (2x) / Procurando um

Vemos, em “*Homesick...*”, um *bluesman* se queixando de diversos problemas psicológicos e sociais, que perpassam questões como a migração mal sucedida em busca de emprego e o desejo de retorno para o lar originário no sul. E é por trás dessa descrição de uma situação específica que se encontram as questões de marginalização do negro, questões abordadas escancaradamente em poemas como “*I, Too*”.

Tendo apresentado uma visão geral das diferentes dimensões da obra poética de Hughes, cabe enfatizarmos a especificidade dos poemas mais intencionalmente voltados para a música negra, por nos interessarem diretamente no contexto deste trabalho. E, aqui, podemos propor uma subdivisão: os *jazz poems* e os *blues poems*. Os *jazz poems* de Hughes e de outros autores da época se situam numa posição inaugural de toda uma linhagem poética: a *jazz poetry*, que teria na Geração Beat dos anos 50 notáveis continuadores. Trabalhando com imagens, sonoridades e recursos tipográficos que aludem, visual e ritmicamente, a apresentações de músicos em cabarés do Harlem ou Paris, Hughes estabelecia, em tais poemas, uma ambientação de exaltação musical e de boemia, ficando relegados a segundo plano aspectos como a denúncia política e o lamento individual. Os *jazz poems* não chegam a incorporar formas de canção, até pela inviabilidade de definição de uma estrutura de letra específica como representativa desse gênero musical. Daí a *jazz poetry* envolver um trabalho mais voltado para a imagética e para as bruscas quebras rítmico-sintáticas, com que Hughes buscava emular os fraseados sincopados jazzísticos. Nos termos de Feinstein (1997, p.2), *jazz poem* é “qualquer poema que tenha sido informado pelo jazz. A influência pode verificar-se no tema do poema ou em seu ritmo, mas um não deve necessariamente excluir o outro”²².

Jazzonia

Oh, silver tree!
Oh, shining rivers of the soul!

In a Harlem cabaret
Six long-headed jazzers play.
A dancing girl whose eyes are bold
Lifts high a dress of silken gold.

Oh, singing tree!

vagão/Pra levar ao Sul./O blues da saudade de casa, Deus/É coisa horrível de sentir./ (2x) / Para não chorar/Eu abro a boca e rio.”

²² “... is any poem that has been informed by jazz music. The influence can be in the subject of the poem or in the rhythms, but one should not necessarily exclude the other.”

Oh, shining rivers of the soul!

*Were Eve's eyes
In the first garden
Just a bit too bold?
Was Cleopatra gorgeous
In a gown of gold?*

*Oh, shining tree!
Oh, silver rivers of the soul!*

*In a whirling cabaret
Six long-headed jazzers play.*²³

Já os *blues poems*, na obra de Hughes, são aqueles que aludem à canção de blues, por incorporarem seus temas, sua dicção e, muitas vezes, suas fórmulas estruturais de enunciação. A definição que propomos é inspirada pela de Young (2003), que abarca não apenas os poemas estruturados em formato de letras (*twelve-bar blues*, por exemplo), mas também aqueles que dialogam com o gênero musical através de recursos mais semânticos do que propriamente formais. A questão central que destaca os *blues poems* do restante de sua obra, incluindo a *jazz poetry*, diz respeito ao limiar entre a canção e o poema, entre a literatura oral/popular e a literatura escrita/erudita. Diz respeito ao gesto político-cultural de legítima apropriação da oralidade de um povo excluído para o interior de uma cultura letrada, num momento literário de vanguardismo modernista. As possíveis implicações desse ato de escrita, que se coloca como uma complexa transposição intermediática, ficarão para tópicos posteriores. Por ora, cabe destacar que os *blues poems* de Hughes têm “um caráter de letra de música, de canção popular da tradição oral de origem africana” (SOUZA, 2006, p. 243). Seus grandes temas incluem “migração, nomadismo, cidade, melancolia, tristeza, suicídio, euforia, negativismo, trem de ferro e amor infeliz”, dentre outros (idem, p.21).

Neste ponto, passemos a uma análise da evolução do blues ao longo da cronologia poética de Hughes. Veremos que há certa variação em sua presença em cada um dos volumes de poesia, bem como nas estruturas de estrofe e no tom poético empregado. Assim, teremos um melhor entendimento da inserção de cada poema no contexto geral da obra do poeta, o que

²³ “Jazzonia”. “Oh, árvore de prata! Oh, rios brilhantes da alma! Num cabaré do Harlem/ Seis jazzistas de longas cabeças tocam./ Uma dançarina de olhos ousados/ Dança e alça a saia de cetim dourado./ Oh, árvore cantante! Oh, rios brilhantes da alma! Os olhos de Eva/ No primeiro jardim/ Eram assim ousados?/ Cleópatra era deslumbrante/ Num vestido de ouro? Oh, árvore brilhante! Oh, rios de prata da alma! Num cabaré rodopiante/ Seis jazzistas de longas cabeças tocam.”

nos permitirá uma seleção tradutória mais consciente dos poemas que consideramos representativos dos modos como Hughes se utilizou literariamente do blues.

Não é difícil identificar na década de 20 uma época de grande interesse de Hughes com relação ao blues como matriz poética. Gostaríamos de destacar especificamente o período de 1924 a 1927 como um momento de gênese de sua voz literária. Quando residiu em Washington com sua mãe (1924-26), teve um contato mais aprofundado com a cultura oral da classe baixa negra. Passeando pela área pobre da capital estadunidense, o poeta aguçou seu ouvido para a poética da fala e do canto e, sobre essa fase de sua vida, ele aponta a origem vocal de sua criação poética:

Tentei escrever poemas como as canções que eles cantavam na Seventh Street — canções alegres, porque você tinha que ser feliz ou morria; canções tristes, pois você não podia deixar de ficar triste de vez em quando. Mas alegre ou triste, você continuava vivendo e seguindo em frente. Suas canções — aquelas da Seventh Street — tinham o pulsar da batida de pessoas que seguem em frente (HUGHES, 1986, p. 209)²⁴.

Seus dois primeiros livros, “*The Weary Blues*” (1926) e “*Fine Clothes to the Jew*” (1927), são fruto desse momento inicial do fazer poético de Hughes, e contêm muitos poemas escritos ao longo da primeira metade da década. Além dos *blues poems* de tais volumes, alguns foram publicados, no mesmo período, em revistas associadas à Renascença do Harlem, como *The Crisis* e *Opportunity*. Embora o livro de estreia de Hughes seja o único a fazer referência ao gênero musical no próprio título, é somente no poema que lhe dá nome que se encontram formatos cancionais do blues, e mesmo assim apenas em alguns trechos, que estão sublinhados abaixo:

*Droning a drowsy syncopated tune,
Rocking back and forth to a mellow croon,
I heard a Negro play.
Down on Lenox Avenue the other night
By the pale dull pallor of an old gas light
He did a lazy sway . . .
He did a lazy sway . . .*

²⁴ “I tried to write poems like the songs they sang on Seventh Street – gay songs, because you had to be gay or die; sad songs, because you couldn’t help being sad sometimes. But gay or sad, you kept on living and you kept on going. Their songs – those of the Seventh Street – had the pulse beat of the people who keep on going.

Like the waves of the sea coming one after another, always one after another, like the earth moving around the sun, night, day – night, day-night, day-forever, so is the undertow of black music with its rhythm that never betrays you, its strength like the beat of the human heart, its humor, and its rooted power.”

*To the tune o' those Weary Blues.
 With his ebony hands on each ivory key
 He made that poor piano moan with melody.
 O Blues!
 Swaying to and fro on his rickety stool
 He played that sad raggy tune like a musical fool.
 Sweet Blues!
 Coming from a black man's soul.
 O Blues!
 In a deep song voice with a melancholy tone
 I heard that Negro sing, that old piano moan —
"Ain't got nobody in all this world,
Ain't got nobody but ma self.
I's gwine to quit ma frownin'
And put ma troubles on the shelf."*

*Thump, thump, thump, went his foot on the floor.
 He played a few chords then he sang some more —
 "I got the Weary Blues
 And I can't be satisfied.
 Got the Weary Blues
 And can't be satisfied —
 I ain't happy no mo'
 And I wish that I had died."*

*And far into the night he crooned that tune.
 The stars went out and so did the moon.
 The singer stopped playing and went to bed
 While the Weary Blues echoed through his head.
 He slept like a rock or a man that's dead.²⁵*

A primeira estrofe sublinhada se articula no formato do *eight-bar blues*; a segunda, no do *twelve-bar*. Tal poema, assim como outros do mesmo livro — como o já citado “Jazzonia”, além de “Cabaret” e “Negro Dancers” —, descreve cenas de performance musical de blues e jazz, fazendo referência a cantores, instrumentistas e, por vezes, à plateia

²⁵ “O Blues Triste”. “Sussurrando uma canção lenta e sincopada,/ Balançando para frente e para trás numa canção sentimental,/ Eu ouvi um músico negro./ Lá na Avenida Lenox na noite passada/ Sob a palidez de um velho candeeiro a gás.../ Ele tinha um balanço compassado.../ Ele tinha um balanço compassado.../ No ritmo daquele *blues* triste./ Com suas mãos de ébano em cada tecla de marfim./ Ele fazia aquele pobre piano gemer com melodia./ Oh, *Blues*!/ Balançando daqui pra lá e de lá pra cá em seu banquinho raquítico/ Ele tocava aquele ritmo agastado e triste como um musical brincalhão/ Doce *Blues*!/ Vindo da alma de um homem negro./ Oh *Blues*!/ Na voz de uma canção profunda de ritmo melancólico/ Eu ouvi aquele negro cantar, aquele velho piano gemer —/ ‘Não tenho ninguém neste mundo,/ Não tenho ninguém, só a mim mesmo./ Eu vou desistir da minha tristeza/ E enterrar os meus problemas.’/ Toc, toc, toc, seu pé batia no chão./ Ele tocava alguns acordes, depois cantava mais -/ ‘A melancolia me invadiu/E não posso sossegar-me./ A melancolia me invadiu/ E não posso sossegar-me./ Já não sou feliz/ E quisera estar morto.’/ E sussurrava aquela melodia dentro da noite./ As estrelas saíam e também lua./ O cantor parou de tocar e foi para cama/ Enquanto o *Blues* Triste ecoava na sua cabeça./ Ele adormeceu como uma pedra ou um homem que está morto.” Tradução de Elio Ferreira e Antônio de Sampaio, com revisão de Roland Walter (SOUZA, 2006). Como veremos no capítulo final, uma das traduções musicadas que propomos é justamente desse poema.

que dança. O cenário é, muitas vezes, de boemia, seja num bar do Harlem ou num cabaré de Paris. A referência à música negra, em tais poemas, se dá tanto no plano imagético-visual como na textura sonora, através de aliteraões e onomatopeias, como “*Thump, thump, thump*”, em “*The Weary Blues*”, com que o enunciador alude ao modo como um músico bate os pés no chão.

Como vimos, logo após a publicação de seu primeiro livro, Hughes iniciaria seus estudos na Universidade de Lincoln, voltada para alunos negros, ainda em 1926. Tal fato, somado à consolidação de suas relações com a Renascença do Harlem, teria papel decisivo no desenvolvimento de uma poética de blues. Nesse momento, segundo Rampersad (1986, p. 134), Hughes deixava de lado a “melancolia romântica” e as “formas tradicionais” que antes, em certa medida, o haviam influenciado; agora, era o “respeito pela arte do blues” que o motivava a “celebrar as vidas das massas negras”²⁶.

Assim, nos poemas de blues do livro seguinte, “*Fine Clothes to the Jew*” (1927), Hughes propôs uma maior radicalização no uso das tradiões do gênero musical, o que envolve, antes de tudo, a presença marcante do *twelve-bar* como formato estrófico e a enunciação do poema a partir de uma persona poética individualizada, que tem um caso pessoal para narrar: um homem se queixando da pobreza, um rapaz lamentando sua migração para o norte, uma mulher desaconselhado moças a seguirem seu rumo de perdição. Nesse sentido, Hughes assume finalmente a dicção de um *bluesman*, o que se reflete no modo de relatar uma história, nos paralelismos véricos típicos das letras de blues e na grafia aproximada da fala.

Em “*Fine Clothes to the Jew*”, o enunciador poético não mais descreve, como em “*The Weary Blues*” o cantor debruçado sobre o piano; ele encarna suas agruras e as transmite diretamente, na primeira pessoa. Trata-se de testemunhos, em tom confessional, que conferem à sua poesia um caráter muito mais cru e menos, por assim dizer, lapidado textualmente. A rigor, nada mais distingue seus *blues poems* de letras de canção. A descrição dá lugar ao relato; a posição do enunciador como espectador passivo é substituída por seu protagonismo. Já não temos uma situação passageira, captada como num registro cinematográfico; temos uma história de vida: *minha* situação presente, de desemprego e miséria, *meus*

²⁶ “Hughes’s association with musicians such as Robeson, White, Hall Johnson, and Handy was not wasted. All through the summer he worked hard on new poems that brought his art to a remarkable new level of proficiency. For inspiration he depended not on romantic melancholy and traditional forms but on a now classical respect for the art of the blues; unquestionably, Hughes had been toughened in his resolve to celebrate the lives of the black masses both by his months at Lincoln and by the heady confidence of the Harlem group.”

arrependimentos passados, a consulta à cartomante que *eu* realizei outro dia. Não há mais referência à música como um objeto a ser abordado textualmente; a música está implícita no próprio modo de enunciação. Não são mais necessárias onomatopeias, aliteraões, assonâncias ou referência a instrumentistas: o dizer poético de Hughes passa a ser uma forma de canto. O caráter híbrido de “*The Weary Blues*”, que tem elementos de *jazz* e de *blues poem*, cede lugar a poemas que se apresentam como letras de canção: como coloca Mário de Andrade, “o poema de Hughes não é apenas musicável: ele, por si só, já é música. É o canto” (ANDRADE apud BANDEIRA, 1958, p. 570-71).

O título de “*Fine Clothes to the Jew*” é retirado de “*Hard Luck*”, que trata de uma situação de pobreza em que o indivíduo se vê obrigado a vender suas roupas para um judeu, provavelmente dono de uma loja de penhores:

*When hard luck overtakes you
Nothin' for you to do.
When hard luck overtakes you
Nothin' for you to do.
Gather up yo' fine clothes
An' sell 'em to de Jew.*

*Jew takes yo' fine clothes,
Gives you a dollar an' a half.
Jew takes yo' fine clothes,
Gives you a dollar an' a half.
Go to de bootleg's,
Git some gin to make you laugh.²⁷*

Em “*Listen Here Blues*”, uma mulher mais velha aconselha as moças jovens a ficarem longe da bebida e dos homens:

*Sweet girls, sweet girls,
Listen here to me.
All you sweet girls,
Listen here to me:
Gin an' whiskey
Kin make you lose yo' 'ginity.*

*I used to be a good chile,
Lawd, in Sunday School.
Used to be a good chile, —
Always in Sunday School,*

²⁷ “Azar”. “Quando o azar te abater/ Não há nada a fazer/ (2x) / Junte suas roupas boas/ E as venda ao Judeu./ O Judeu pega suas roupas boas,/Te dá um dólar e meio/ (2x) / Vá ao contrabandista/Comprar gim pra te fazer rir.”

*Till these lickè-headed rounders
Made me everybody's fool.*

*Good girls, good girls,
Listen here to me.
Oh, you good girls,
Better listen to me:
Don't you fool wid no men cause
They'll bring you misery.*²⁸

A utilização de uma narratividade em primeira pessoa; o aprofundamento em questões sociais, com exposição de situações de degradação do negro; e o emprego do dialeto *black english* renderam a Hughes críticas por parte da imprensa negra e branca, pelo suposto mau gosto da obra. No entanto — e apesar de ter sido o volume de poesia de menor sucesso comercial em sua carreira —, “*Fine Clothes to the Jew*” é uma obra crucial, sendo possivelmente seu momento mais sublime na poética de blues. O próprio poeta o considera melhor do que “*The Weary Blues*” (HUGHES, 1986, p. 263), por ser “mais impessoal, mais sobre outras pessoas que não eu mesmo” e também por fazer uso de formatos cancionais da cultura popular negra²⁹. A temática também é um diferencial, por envolver questões relativas ao trabalho e a “problemas para encontrá-lo, que são tão prementes para o povo Negro”, nas palavras de Hughes (idem, ibidem). Para Tracy (1988, p. 4):

Fine Clothes foi um avanço quantos aos *blues poems* de *The Weary Blues* por conta de sua maior variedade de estrofes, enunciadores, temas e efeitos literários. (...) É claro que Hughes foi fortemente criticado por negros de classe média por suas descrições de elementos da “vida marginalizada”, com figuras que não eram despidas de exotismo e foram apresentadas de seus próprios pontos de vista em vez de filtradas através de um falante poético. (...) ele estava se rebelando contra a visão da classe média acerca do *Negro movement*, buscando uma desprestigiada poesia “do povo”, e se movendo quase imperceptivelmente para um envolvimento com o comunismo.³⁰

²⁸ “Blues do Ouça Aqui”. “Doces garotas, doces garotas,/ Me escutem aqui./ (2x) / Gim e uísque/ Podem te fazer perder a virgindade./ Eu era uma boa criança,/ Deus, na Escola de Domingo./ (2x) / Até que esses cachaceiros por aí/ Me fizeram a facinha de todo mundo./ Boas garotas, boas garotas,/ Me escutem aqui./ (2x) / Não se engracem com os homens/ Porque eles vão trazer-lhes tristeza.”

²⁹ “*My second book of poems, Fine Clothes to the Jew, I felt was a better book than my first, because it was more impersonal, more about other people than myself, and because it made use of the Negro folk-song forms, and included poems about work and the problems of finding work, that are always so pressing with the Negro people.*”

³⁰ “*Fine Clothes was an advance over the blues poems of The Weary Blues because of its greater variety of stanzas, speakers, subjects, and literary effects. It should be remembered, however, that some of these poems*

Rampersad (1986, p. 141), por sua vez, enaltece “*Fine Clothes to the Jew*” como o melhor volume da carreira de Hughes e “um dos mais impressionantes livros de poesia publicados nos Estados Unidos”, considerando-o como um *Leaves of Grass* (Walt Whitman) “negro”:

Marcando sua maturidade como poeta após uma década de escrita, “*Fine Clothes to the Jew*” representa sua conquista mais radical na linguagem. Se “*The Weary Blues*” começava com poemas de blues e dialetais para depois apresentar poemas mais suaves e tradicionais, o prefácio [do segundo volume] (“o clima do Blues é quase sempre de desalento, mas quando ele é cantado as pessoas riem”)³¹, indica a profundidade muito maior pela qual “*Fine Clothes to the Jew*” se encaixa deliberadamente no escopo da autêntica emoção e cultura do blues. Já não há mais versos convencionais sobre natureza e solidão ou poemas em que a experiência do povo negro é enquadrada numa linguagem poética convencional e numa dicção poética superior e, por vezes, irônica. Aqui, propositadamente, poucos poemas estão além do alcance da fala do povo negro, exceto na medida em que poesia formal, por definição, pertence a um mundo mais privilegiado. “*Fine Clothes to the Jew*” foi o perfeito companheiro para o manifesto de Hughes “*The Negro Artist and the Racial Mountain*”. (RAMPERSAD, 1986, p. 141-42, grifo nosso)³²

were written before or at the same time as some of the poems in his first volume, so the order of publication in his volumes does not necessarily reflect a chronological change in attitude. Of course, Hughes was soundly criticized by middle-class blacks for his depictions of the “low-life” element, figures which were not stripped of any exoticism and were presented from their own point of view rather than filtered through a poetic speaker. By letting the “low-down folks” speak for themselves, he was doing something similar to what George Washington Harris and Mark Twain had done for the humor of the old Southwest. He was rebelling against the middle-class outlook of the Negro movement, searching for an unpretentious “people” poetry, and moving almost imperceptibly toward an involvement with Communism.”

³¹ Citação de palavras de Hughes no prefácio de “*Fine Clothes to the Jew*”: “... the mood of the Blues is almost despondency, but when they are sung people laugh” (HUGHES apud RAMPERSAD, 1986, p.141).

³² “Marking his maturity as a poet after a decade of writing, *Fine Clothes to the Jew* represents Hughes’s most radical achievement in language. While *The Weary Blues* had opened with blues and dialect poems before presenting the sweeter, more traditional lyrics, a prefatory note (“the mood of the Blues is almost always despondency, but when they are sung people laugh”), indicates the far greater extent to which *Fine Clothes to the Jew* falls deliberately within the range of authentic blues emotion and blues culture. Gone are the conventional lyrics about nature and loneliness, or poems in which the experience of the experience of the common black folk is framed by conventional poetic language and a superior, sometimes ironic poetic diction. Here, on purpose, few poems are beyond the range of utterance of common black folk, except in so far as any formal poetry by definition belongs to a more privileged world. *Fine Clothes* (1420 to the Jew was the perfect companion piece to Hughes’s manifesto “*The Negro Artist and the Racial Mountain*.”

Essa radicalização do blues em “*Fine Clothes to the Jew*”, porém, não significa que o poeta teria subitamente alterado seu modo de escrever; trata-se antes de uma mudança no processo de seleção dos textos a serem publicados, motivada, naturalmente, por uma consciente orientação estética. Todos esses poemas de blues foram compostos mais ou menos à mesma época que os do volume inicial, e a proximidade de datas entre o primeiro e o segundo livros — 1926 e 1927 — demonstra a impossibilidade de uma grande ruptura em seu processo de escrita. Como coloca Tracy (1988, p.4), a ordem de publicação de tais volumes “não reflete necessariamente uma cronológica mudança de atitude”³³ na criação poética.

No que diz respeito ao blues, o próximo volume relevante de Hughes, “*Shakespeare in Harlem*”, viria apenas em 1942. Nas palavras do próprio Hughes, esse seria um livro de teor mais leve: “Blues, baladas e *reels*”³⁴ para serem lidos em voz alta, cantarolados, gritados, recitados e cantados. Alguns com gestos, outros não — como você quiser. Nenhum deles com uma voz distanciada” (HUGHES, 1942, p.1 apud TRACY, 1988, p.4)³⁵. Tracy (1988, p. 4) comenta que Hughes dava, assim, um passo além em relação a “*Fine Clothes to the Jew*”, ao fazer um explícito convite para “a performance e a participação da plateia”, convite esse que “estava apenas implícito na base oral dos poemas anteriores”³⁶.

Dentre os poemas que se sintonizam com esse espírito mais suave, encontramos “*Morning After*”, em que um homem comenta, em tom humorístico, sobre sua bebedeira da noite passada e satiriza sua companheira por roncar excessivamente alto:

*I was so sick last night I
 Didn't hardly know my mind.
 So sick last night I
 Didn't know my mind.
 I drunk some bad licker that
 Almost made me blind.*

³³“It should be remembered, however, that some of these poems were written before or at the same time as some of the poems in his first volume, so the order of publication in his volumes does not necessarily reflect a chronological change in attitude.”

³⁴ *Reel* é uma dança de origem escocesa, bem como a música que a acompanha.

³⁵ “Hughes’s next major volume of new poetry, *Shakespeare in Harlem*, presented, in Hughes’s words, ‘a book of light verse. Afro-Americana in the blues mood. Poems syncopated and variegated in the colors of Harlem, Beale Street, West Dallas and Chicago’s South Side. Blues, ballads, and reels to be read aloud, crooned, shouted, recited, and sung. Some with gestures, some not – as you like. None with a far-away voice’.”

³⁶ “Having presented a series of dramatic monologues in a variety of forms using blues stanzas and rhythms in *Fine Clothes*, Hughes went one step further by explicitly inviting performance and audience participation in this volume; the invitation had been only implicit in the oral base of the earlier poems.”

*Had a dream last night I
Thought I was in hell.
I drempt last night I
Thought I was in hell.
Woke up and looked around me —
Babe, your mouth was open like a well.*

*I said, Baby! Baby!
Please don't snore so loud.
Baby! Please!
Please don't snore so loud.
You jest a little bit o' woman but you
Sound like a great big crowd.*³⁷

No restante da década de 40, a poesia de Hughes não teria grande proximidade com o blues. Há poucos *blues poems* em “*Jim Crow's Last Stand*” (1943), alguns dos quais foram repetidos em “*One Way Ticket*” (1949). Steven Tracy (1988, p.5-6) atesta a menor quantidade e qualidade dos poemas de blues dessa época, se comparados com livros como “*Fine Clothes to the Jew*” e “*Shakespeare in Harlem*”.

Logo no início da década seguinte, porém, o poeta promoveria uma intensificação da musicalidade em seu projeto estético, com o livro “*Montage of a Dream Deferred*” (1951), que contém muitos poemas inspirados pelo subgênero musical, correlato ao blues, do boogie-woogie. Desenvolvido na década de 20, o boogie-woogie tem andamento acelerado e dançante, conduzido principalmente pelo piano. Hughes considerava esse livro como um único grande poema, subdividido em vários pequenos textos. Segundo Tracy (1988, p.5-6), os *boogie poems* abordam “questões pessoais e sociais, trabalhando com as estrofes de blues e alterando-as, conforme mais vantajoso. (...)”, de tal modo que o resultado seria “um todo coerente e maravilhoso que faz uso do espírito e dos ritmos do blues, reportando-se à vida urbana dos negros da época”³⁸. Aqui, transcrevemos o preâmbulo escrito pelo poeta para “*Montage of a Dream Deferred*” (HUGHES, 1994, p. 387):

³⁷ “Manhã Seguinte”. “Eu estava tão doente ontem à noite/ Que mal reconhecia minha mente./ (2x) / Tomei uma bebida ruim/ Que quase me deixou cego./ Sonhei ontem à noite/ Que eu estava no inferno./ (2x) / Acordei e olhei ao redor —/ Querida, sua cara parecia um poço aberto./ Eu disse, Querida! Querida!/ Por favor, não ronque tão alto./ (2x) / Você é uma mulher pequena, mas/ Soa como uma multidão.”

³⁸ “The boogie poems, including the marvelous “Same in Blues” and the deceptively simple “Blues at Dawn”, all tackle personal and social themes, and work with and alter blues stanzas to their best advantage. Furthermore, the poems gain from their placement in the volume, resounding off and segueing into poems whose rhythms are different but not incompatible. The result is a wonderful, coherent whole that makes use of the spirit and rhythms of the blues as they relate to the life of urban blacks of the time.”

Em termos de música popular afro-americana atual e das fontes das quais se desenvolveu — jazz, ragtime, swing, blues, boogie-woogie, e be-bop — este poema sobre o Harlem contemporâneo, como o be-bop, é marcado por mudanças conflituosas, nuances súbitas, interjeições afiadas e descaradas, ritmos quebrados (...).³⁹

Em “*Nightmare Boogie*”, temos o bem-humorado relato de um pesadelo em que rostos negros se tornam morbidamente brancos, com versos curtos que sugerem o andamento do *boogie-woogie*:

*I had a dream
and I could see
a million faces
black as me!
A nightmare dream:
Quicker than light
All them faces
Turned dead white!
Boogie-woogie,
Rolling bass.
Whirling treble
of cat-gut lace.*⁴⁰

Cabe menção, finalmente, a seu último volume, “*The Panther and the Lash*” (1967), cujo tom de protesto contra o racismo é mais acentuado do que em outros livros. O único *blues poem* no livro é o já citado “*Backlash Blues*”, que seria posteriormente musicado pela cantora Nina Simone.

Tendo examinado brevemente os traços biográficos mais relevantes da vida e obra de Hughes, abordando as diferentes dimensões de sua poesia e antecipando certas noções relativas à sua poética de blues, passemos agora a um estudo das artes verbais negras, tanto as literárias quanto as orais, a fim de situarmos melhor a figura do poeta no contexto da história cultural afro-americana. Tal análise envolve, primeiramente, um estudo da vanguarda modernista da Renascença do Harlem, que propunha uma estética literária negra. Partiremos de

³⁹ “In terms of current Afro-American popular music and the sources from which it has progressed —jazz, ragtime, swing, blues, boogie-woogie, and be-bop — this poem on contemporary Harlem, like be-bop, is marked by conflicting changes, sudden nuances, sharp and impudent interjections, broken rhythms, and passages sometimes in the manner of the jam session, sometimes the popular song, punctuated by the riffs, runs, breaks, and distortions of the music of a community in transition.”

⁴⁰ “Boogie do Pesadelo”. “Eu tive um sonho/ E nele eu vi/ Milhões de caras/ Pretas como eu!/ Um pesadelo:/ Mais rápido que a luz/ Todas aquelas caras/ Ficaram morbidamente brancas!/ Boogie-woogie,/ Baixo galopante,/ Agudo rodopiante/ Da corda de tripa de gato.”

tal movimento para, em seguida, abordarmos questões mais amplas, que dizem respeito a aspectos retóricos comuns às diferentes formas de artes verbais negras. Finalmente, chegaremos à poesia oral do blues e buscaremos compreender como ela se torna poesia escrita na obra de Hughes.

1.2 Artes verbais negras nos EUA

1.2.1 Por um modernismo negro — a Renascença do Harlem

Para Hughes, o New Negro também significava o que havia de novo no modernismo, uma liberdade para escrever sobre o que bem entendesse. Isso também significava uma resistência — uma poética da recusa — que caracteriza o complexo trabalho de vida de Hughes. (YOUNG, 2012, p. 58)⁴¹

A Renascença do Harlem catalisa a busca e a descoberta de formas de expressão não vinculadas aos modelos estéticos existentes, brancos e ocidentais. A tradição oral africana e a presença de uma visão de mundo contrária aos estereótipos vigentes marcam, entre outros fatores, o caráter desse movimento (...) (HATTNER, 1992, p. 42)

Nesta subseção, buscaremos descrever a posição ocupada por Hughes e pela Renascença do Harlem face às vanguardas modernistas do início do século XX. A questão central, aqui, é a proposta de outro modernismo, “não branco”, em que se daria a transposição da cultura popular negra, de raiz híbrida (afro e americana), para o contexto da cultura letrada, de matriz eminentemente ocidental. Por meio dessa ruptura cultural, de implicações políticas e estéticas, os modernistas negros dialogavam com o grupo ligado a Ezra Pound e T. S. Eliot numa dinâmica de influência e contraponto e, nesse sentido, faz-se necessária uma breve contextualização dessa primeira vertente modernista.

O protagonismo das figuras de Pound e Eliot na fase inicial do modernismo literário estadunidense é incontestável: é em torno de sua liderança nas atividades de criação e crítica literária que, em maior ou menor grau, orbitam diversos outros poetas da época, como William Carlos Williams, H. D., Marianne Moore, Gertrude Stein, Wallace Stevens, e. e.

⁴¹ “For Hughes, the New Negro also meant the Newness of modernism, a freedom to write about whatever he wished. This also meant a resistance — a poetics of refusal — that characterized Hughes’s complex lifework.”

cummings, Edward Arlington Robinson e Robert Frost. Esse período modernista inicial pode ser delimitado, segundo Mitchell (1991, p. 26), entre os anos de 1908 e 1922, que respectivamente marcam a chegada de Pound à Inglaterra e a publicação do seminal poema eliotiano *“The Waste Land”*. O movimento da Renascença do Harlem se deu nas décadas de 20 e 30 e, portanto, em posição cronológica contígua a esse primeiro momento modernista.

Em sua busca por renovação literária, Pound e Eliot se pautavam por uma aberta referencialidade à literatura europeia, através da releitura de pilares do cânone ocidental. A veia intelectualista desses autores e pensadores da literatura teria como contraponto uma corrente de *populist poets*, incluindo Carl Sandburg, Vachel Lindsay e Edgar Lee Masters, cujas obras representavam uma “vertente nativa de poesia, em grande parte à sombra de Walt Whitman, numa época em que a poesia estadunidense subitamente se tornou internacional” (MITCHELL, 1991, p. 24)⁴². Aqui, o que temos é um sentimento localista, em que recrudesce a consciência de um americanismo, não em sentido ufanista, mas no de ruptura histórica e cultural com a Europa. Ao descrever Masters e Sandburg, Mitchell (1991, p. 49) afirma que eles “escreveram uma poesia que era orgulhosamente regional, democrática e voltada para o porvir, fazendo um esforço por interpelar o homem comum”. Como resultado, prossegue o autor, “sua poesia era oposta à nova poética modernista, urbana e internacional, esteticamente intrincada, política e socialmente conservadora, difícil de apreender” (idem, ibidem)⁴³.

Langston Hughes se filia à linhagem poética de Whitman (1819-92), Lindsay (1879-1931) e Sandburg (1878-1967), e nesse sentido pode ser visto como atrelado aos *populist poets*⁴⁴, porém com a especificidade de lidar com temas e estéticas afro-americanos. Como coloca Silva (1998, p. 77), a “poesia de Langston Hughes caminhou na contramão da

⁴² “*These poets refined a native strain of verse, largely in the shadow of Walt Whitman, at a time when American poetry suddenly became international.*”

⁴³ “*In their different ways, they wrote a poetry that was proudly regional, that was democratic and forward-looking, and that made an effort to appeal to the common man. In all these things, their poetry was opposed to the new Modernist work which was urban and international, aesthetically intricate, politically and socially conservative, and difficult to grasp.*”

⁴⁴ A expressão “*populist poet*” apresenta certa dificuldade tradutória. “Poeta populista” transmitiria uma conotação pejorativa; já “poeta popular” poderia passar a impressão de que estamos falando de poetas “do povo”, cantadores, cuja produção é limitada a uma dada comunidade cultural, não alcançando divulgação nos meios literários. Esse, certamente, não é o caso de Hughes, Sandburg etc; antes, o que temos são poetas que, posicionando-se como escritores conscientes do modernismo então vigente, enunciavam sua poesia com uma abrangência que incluía o povo na temática e linguagem. Segundo Silva, seria válida a expressão “poeta popular” para designar Hughes, desde que se consiga “despir o termo da forte carga ideológica que o reveste e trazê-lo de volta à significação de ‘próprio do povo ou para o povo, o homem comum’” (1998, p. 53). De todo modo, daremos preferência ao uso de “*populist poet*”.

fragmentação e do isolamento da lírica do século XX. Ousou ser participativa e utilitária”. Ainda segundo o autor:

Hughes não se coloca na tradição de poetas teóricos da literatura, como T.S. Eliot e Ezra Pound, cujos poemas mantinham estreito e sincrônico diálogo com as discussões sobre literatura e filosofia promovidas pelos centros acadêmicos hegemônicos na primeira metade deste século. De modo contrário, sua poesia não se define em função do cânon ou da academia. (SILVA, 1998, p. 52-53)

Hughes, assim, insere-se num contexto de abordagem poética mais discursiva, concreta e social, o que se manifesta na temática e na linguagem. Para Young (2012, p. 61): “juntamente com o carrinho de mão de Williams e a canção profunda de Lorca⁴⁵, o blues de Hughes repudia a noção purista e internacional de alto modernismo que logo seria vista como o único foro possível para a grande arte.”⁴⁶ Essa postura hermética do “alto modernismo” representava, segundo Silva, “o percurso da lírica moderna no sentido do fechamento do discurso e do isolamento do poeta” (1998, p. 77-78):

De fato, entrar em contato com essa poesia faz parecer que a incomunicabilidade, a separação entre o poeta e o homem comum, o aprisionamento angustiado em uma torre de marfim sejam próprios da

⁴⁵ Aqui, cabe fazermos menção ao trabalho de Hughes como tradutor de Lorca. Em sua passagem pela Espanha durante a Gerra Civil, no final da década de 30, o poeta do Harlem tomou contato com a obra do poeta andaluz, passando a traduzir “Romancero Gitano” (1928). Embora algumas das traduções tenham aparecido na revista “*New Masses*” em 1938, o livro traduzido completo, “*Gypsy Ballads*”, só seria lançado em 1951. Hughes também traduziu a peça “*Bodas de Sangre*” (“*Blood Wedding*”), que, pelo que averiguamos, não foi lançada durante a vida do poeta, mas apenas em 1994. É interessante atentarmos para o fato de que, apesar de Hughes e Lorca jamais terem se conhecido, existe uma conexão forte entre eles: o poeta espanhol morou em Nova Iorque em 1929, onde estudou na Universidade de Columbia, que também havia sido frequentada por Hughes. A experiência teve como fruto o livro “*Poeta en Nueva York*”, do mesmo ano, em que Lorca aborda, dentre outros temas, a vida dos negros no Harlem. A atividade tradutória de Hughes era relativamente intensa, tendo como principais línguas de partida o espanhol e o francês, com traduções de autores como Nicolás Guillén, Vladimir Maiakovski, Léon G. Damas e Léopold Sédar Senghor. No entanto, uma análise mais detida de Hughes como tradutor foge ao escopo deste trabalho, por não informar nossa poética da tradução, motivo por que nos limitamos a estas constatações.

⁴⁶ O poema “*The Red Wheelbarrow*”, de William Carlos Williams, é marcado por simplificação extrema da linguagem e total desnudamento imagético: “*tanto depende/de/um carrinho vermelho/de brinquedo/brilhando com as gotas/da chuva/perto das galinhas/brancas*”. Tradução nossa para o poema original, retirado do site “Poets.Org”: “*so much depends/ upon/ a red wheel/ barrow/ glazed with rain/ water/ beside the white/ chickens.*” Disponível em: <<https://www.poets.org/poetsorg/poem/red-wheelbarrow>>. Acesso em: 27/03/2017. Segue a citação original de Young: “*Along with Williams’s wheelbarrow and Lorca’s deep song, Hughes’s blues rebuff the purist, international notion of high modernism that soon came to be seen as the only forum for great art.*”

essência da lírica. Mas isso não é verdade; a poesia não é emblema da cisão entre o homem e o mundo, ela reage, momentaneamente, à ruptura (...). (SILVA, 1998, p. 77-78).

Numa tentativa de repensar o modernismo sob o viés da abertura discursiva, Alfonso Berardinelli traz o modelo de Walt Whitman como matriz poética fundamental. Em Whitman, não vemos um “culto da premeditação intelectualista” ou um “impulso da linguagem em direção a uma transcendência vazia ou fuga da palavra do horizonte do concreto, do imediato, da experiência comum” (BERARDINELLI, 2007, p. 23). Antes, sua poética é “democrática e pânica, otimista, inteiramente anti-intelectualista e até, a seu modo peculiar, oratória e propagandista” (idem, *ibidem*). Sob essa perspectiva, é possível enxergarmos o próprio Eliot como legatário, em certa medida, da poética whitmaniana inauguradora do verso livre em língua inglesa. Segundo Berardinelli:

Por sua vez, no âmbito anglo-saxão, mesmo um poeta culto, intelectual e aristocrático como Eliot enfatiza desde o início o entrelaçamento das linguagens, dos registros, dos tons, assim como a relação essencial entre “música da poesia” e língua comum. (...) Contra o pretenso princípio de estranhamento da linguagem poética em relação à linguagem comum, Eliot chega a estabelecer uma espécie de “lei” geral (...). (BERARDINELLI, 2007, p. 27)

O modernismo poundiano/eliotiano compartilha com o modernismo menos hermético um desejo de libertação em relação aos lugares-comuns da linguagem banalizados pela reiteração; uma radicalização de estéticas no sentido de rompimento com convenções literárias em voga nos fins do século XIX; em suma, uma experimentação com as possibilidades de verso, através de renovação da linguagem e cadência musical. Um novo senso rítmico-prosódico era proposto pelos imagistas ligados a Pound nos seguintes termos: que se compusesse “na sequência da frase musical, não do metrônomo” (MITCHELL, 1991, p. 37-38)⁴⁷. Porém, se o novo verso era livre, ponderava Eliot (1957, p. 37), não se tratava de uma “liberação da forma”, mas antes de uma “revolta contra a forma morta e uma preparação para a nova forma ou para a renovação da velha (...)”⁴⁸. Para o autor, “[a] música da poesia,

⁴⁷ “As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in the sequence of the metronome.”

⁴⁸ “As for ‘free verse’, I expressed my view twenty-five years ago by saying that no verse is free for the man who wants to do a good job. (...) But only a bad poet could welcome free verse as a liberation from form. It was a

então, deve ser uma música latente no discurso comum do seu tempo” e também “no discurso comum do *local* do poeta” (1957, p. 31, grifo do autor). Toda revolução poética, assim, apontaria para um “retorno ao discurso comum”, que representaria um novo idioma para a poesia (idem, *ibidem*)⁴⁹. Ora, a Renascença do Harlem, ao buscar na cultura oral afro-americana suas fontes — seja na musicalidade das letras de blues, seja na fala do socioleto *black english* —, promovia uma revolução literária no sentido eliotiano, proclamando um novo idioma poético.

Essas colocações de Eliot, retomadas por Berardinelli em sua releitura não formalista do período modernista⁵⁰, nos fazem atentar para os pontos de convergência entre os diferentes espíritos de modernismo nas três primeiras décadas do século XX. O que desejamos destacar como um diferencial dos *populist poets* e da Renascença do Harlem é a recusa da erudição europeizante: o “discurso comum” do poeta Eliot não é o mesmo de um poeta negro do Harlem, nem suas veredas intertextuais. Hughes, em sua poética de blues, instaurou uma intertextualidade por assim dizer transmidiática, que se reporta a formas poéticas orais mais do que textuais:

Ao centro, havia uma vigilância a respeito da necessidade de encontrar novos caminhos, baseados numa lealdade firme às formas da cultura negra, para expressar uma consciência negra — e, ao fazê-lo, ajudar em sua passagem para o hostil mundo moderno. Mas o modernismo poético como definido pelo elitismo, hiperintelectualismo, e uma privação da linguagem,

revolt against dead form, and a preparation for new form or for the renewal of the old; it was as insistence upon the inner unity which is unique to every poem, against the outer unity which is typical.”

⁴⁹ “*The immediacy of poetry to conversation is not a matter on which we can lay exact laws. Every revolution in poetry is apt to be, and sometimes to announce itself to be a return to common speech. (...) The followers of a revolution develop the new poetic idiom in one direction or another; they polish or perfect it; meanwhile the spoken language goes on changing, and the poetic idiom goes out of date. (...) No poetry, of course, is ever exactly the same speech that the poet talks and hears: but it has to be in such a relation to the speech of his time that the listener or reader can say ‘this is how I should talk if I could talk poetry’.*”

The music of poetry, then, must be a music latent in the common speech of its time. And that means also that it must be latent in the common speech of the poet’s place.”

⁵⁰ Como fica claro em suas colocações sobre Eliot, Berardinelli, mais do que criticar a vertente intelectualista do modernismo em si, busca questionar certa abordagem a respeito do modernismo de cunho formalista que tem origem em Jakobson e ressonância no estruturalismo. De certo modo, o formalismo jakobsoniano separaria “a poesia da comunicação, isolando a função poética ou auto-referencial das outras funções linguísticas, o que finalmente distanciaria a poesia dos outros gêneros, particularmente da prosa” (BERARDINELLI, 2007, p. 14-15). No limite, essa abordagem, bem como a poesia diretamente ligada a ela, incorreria em uma “depuração anticomunicativa, progressivamente se enfraquecendo e esvaziando.” (idem, p. 15-16)

não era para Hughes. Mesmo que ele escrevesse sob a sombra monumental do “*The Waste Land*”, publicado apenas três anos antes por outro poeta nascido no Missouri, mas que então estava em voo de sua lama natal para o terreno mais elevado de valores autoproclamados clássicos, anglo-católicos e monarquistas, Hughes era incapaz de identificar seu ser poético com as exigências da civilização pós-guerra europeia, ou de internalizar seu trágico senso de impotência e decaimento, de uma consciência fatalmente fragmentada mais do que ainda unificada. Liberal e generoso em seu espírito, e bem ciente das demandas do mundo moderno, Hughes mesmo assim não poderia ser senão altamente reticente em apelar para a terapia da tradição quando a tradição era definida de modo a excluir a única plateia — as massas de negros — que, em última análise, importava para ele. Em sua imaginação, ele havia concebido uma estética para adequar-se, acima de tudo, às necessidades dos negros, e não para entreter seus senhores. Apesar de seu ar de ignorância e inocência, Hughes sabia mais ou menos bem o que estava fazendo, e por que o estava fazendo. Se T. S. Eliot escrevia em outras línguas, Hughes também o fazia eventualmente, mas com um propósito radicalmente diferente. (RAMPERSAD, 1986, p. 102-3)⁵¹

Se Ezra Pound estava ligado ao “*new intellectualism*”, Hughes e seus colegas do Harlem propunham um “*new negro*”. Se Pound bradava “*make it new*” a partir do passado literário, o jazz, “interessado no passado apenas como modo de se propelir rumo ao futuro”, parece dizer “nós só ‘fazemos isso de um novo jeito’ quando o tornamos nosso” (YOUNG, 2012, p. 69)⁵². Em descompasso com o interesse pelo passado europeu ou por uma

⁵¹ “At the center was a vigilance about the need to find new ways, based on a steadfast loyalty to the forms of black culture, to express black consciousness – and, in doing so, to assist at its passage into the hostile modern world. But poetic modernism as defined by elitism, hyper-intellectualism, and a privacy of language was not for Hughes. Even as he wrote in the monumental shadow of *The Waste Land*, published only three years before by another Missouri-born poet, but on in flight from his native mud toward the higher ground of self-proclaimed classical, Anglo-Catholic, and royalist values, Hughes was unable to identify his poetical self with the exigencies of post-war European civilization, or to internalize its tragic sense of impotence and decay, of a fatally fragmented rather than a still unified consciousness. Liberal and generous in his spirit, and well aware of the demands of the modern world, Hughes nevertheless could only be highly selective in appealing to the therapy of tradition when tradition was defined to exclude the only audience – the masses of blacks – that finally mattered to him. Out of his imagination he had fashioned an aesthetic to suit, above all, their needs, not to amuse their masters. For all his air of ignorance and innocence, Hughes knew more or less exactly what he was doing, and why he was doing it. If T. S. Eliot wrote in tongues, so occasionally did Langston Hughes –but to a radically different purpose.”

⁵² “Most interested in the past only as a way of riffing toward the future, jazz seems to say we “*make it new*” only when we make it our own.”

modernidade identificada com o tecnológico e o industrial, os membros da Renascença do Harlem buscavam fonte de inspiração na realidade atual de um povo excluído. Realidade essa ainda impregnada de um passado de escravidão muito recente, que muito pouco tinha em comum com as preocupações eliotianas de um aristocrata diante da fragmentação de valores no limiar do novo século.

A questão do blues como gênero musical em sintonia com a modernidade é central para nossa discussão. Se, na segunda década do século XX, o jazz dominava Paris, local de convivência de escritores estadunidenses como Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Gertrude Stein e o próprio Ezra Pound; o blues, por sua vez, ainda poderia soar rústico, pictórico, primitivo. Porém, como coloca Kevin Young, ambos os gêneros “são de muitos modos o subconsciente coletivo da afro-América e, por extensão, da América” (2012, p. 69) ⁵³. Assinala o autor que a importância do primeiro blues publicado, “St. Louis Blues”, de W. C. Handy, tem significado cultural para o povo negro análogo a “*The Waste Land*”, de Eliot (YOUNG, 2012, p.45). O blues era um fenômeno eminentemente moderno, inextricavelmente ligado à recém-adquirida condição de liberdade do negro. Se os anos 20 representaram a “era do jazz” em Paris, também foram, ao menos nos EUA, a época da “folia de blues” (*blues craze*), sobretudo devido à fama das cantoras clássicas de *vaudeville blues*: Ma Rainey, Bessie Smith e Mamie Smith. Pondera Young (2012, p. 44-45) que “a emergência do modernismo é um paralelo da emergência e penetração do blues”. Prossegue o autor: “de Nova Orleans até o norte através do rio Mississippi, o blues e sua cria, o jazz, são índices da modernidade como qualquer outro”⁵⁴ (idem, *ibidem*).

Pelo seu pioneirismo na organização de uma *intelligentsia* negra a fim de repensar a posição de seu povo perante a sociedade estadunidense, a Renascença envolveu de fato a questão do *renascimento* do negro; daí a ideia de *new negro*, que deveria se estabelecer socialmente meio século depois de emancipado. Alain Locke, um dos membros do movimento, publicaria em 1925 uma antologia intitulada “*The New Negro*”, motivo pelo qual

⁵³ “Negotiating between modern individuality and community, in both its actual form and its ongoing history, jazz and its birth mother the blues are in many ways the collective unconscious of African America, and by extension America — offering a firsthand account of risk, redemption, and yearning. No wonder, then, with its sound alone, jazz provided both a cure and a cause for anxiety.”

⁵⁴ “From New Orleans on north up the Mississippi, the blues and their offspring, jazz, mark the modern moment as well as anything. For the “St. Louis Blues” weren’t just St. Louis-born T. S. Eliot’s or Josephine Baker’s; they were everyone’s. When Handy wrote down the first blues lyrics, he was capturing the common oral culture of African Americans, the “floating verses” that amounted to a shared store of imagery, one as allusive and elusive as *The Waste Land*, published years later.”

a Renascença do Harlem também é conhecida como “*New Negro Movement*”. Predominantemente literária e filosófica — embora agrupasse também pintores e músicos —, a Renascença tinha como membros, além de Hughes, autores como Countee Cullen, Sterling A. Brown, Zora Neale Hurston, Arna Bontemps e Wallace Thurman, e intelectuais como James Weldon Johnson, W. E. B. Du Bois, Alain Locke, Charles S. Johnson, Jessie Fauset e Carl Van Vechten. Conquanto houvesse variedade de estilos de escrita e de orientações filosóficas, os autores se reuniam em prol da autoafirmação político-cultural da negritude, a qual pode ser definida, segundo Hattnher (1992, p. 60), como uma “forma de recuperação de uma identidade negra dizimada por séculos de escravidão e discriminação racial”. Para o mesmo autor, a existência de uma literatura negra, nos EUA como em diversos outros países, incluindo Brasil, tem grande peso político porque expressa os “conteúdos ideológicos da negritude e, de maneira concomitante, elabora esses conteúdos, num processo dialético que tem sua síntese no surgimento de uma consciência negra” (idem, *ibidem*). Uma refração internacional da Renascença do Harlem seria encontrada, posteriormente, no movimento da *Négritude*, estabelecido na França nos anos 30, contando com autores como Aimé Césaire, Léon Gontran Damas e Leopold Sedar Senghor. Em termos de negritude na literatura brasileira, Solano Trindade é uma grande referência de diálogo com a obra de Hughes, como veremos.

Se a Renascença do Harlem representa parte da história literária geral dos EUA, colocando-se como uma ramificação do modernismo, também podemos pensá-la especificamente sob a perspectiva da história literária afro-americana, cujas origens remontam a alguns precoces exemplos de autores negros, como os escravos Jupiter Hammon (1711-1806?), Phillis Wheatley (1753-84) e Frederick Douglass (1818-95). A Guerra Civil (1861-65), com a abolição da escravidão, representa uma linha divisória na poesia negra estadunidense, separando-a “entre dois polos históricos: a *plantation* e o gueto” (HATTNHER, 1992, p. 36, grifo do autor). Essa mudança “do *locus* de inserção social do negro norte-americano”, consolidada com as grandes migrações sul-norte ocorridas na virada do século, “acarreta importantes transformações nas relações entre o homem negro norte-americano e o ambiente sociocultural que o rodeia” (idem, p. 37). Se no *plantation*, ele se encontrava na posição social de escravo, praticamente incapaz de produzir literatura escrita, sua poesia oral se concretizava nas formas musicais das *work-songs* e *spirituals*, a serem estudadas na próxima subseção.

Hattnher aduz que, nesses dois séculos e meio de escravidão, de 1619 até 1865, não se pode falar propriamente em uma “estética afro-americana” nas manifestações culturais dos negros no que diz respeito especificamente ao plano formal das criações. Se no plano temático, a tônica era a experiência negra, no que tange às formas, o que se tinha muitas vezes era a adaptação da estética do dominador. Essa discussão é complexa, envolvendo, no que tange às canções *spirituals*, a questão do hibridismo cultural propiciado pelo sincretismo entre cristianismo e religiões dos escravos. Neste ponto, antecipamos uma das principais questões da Renascença do Harlem, a saber, a da valorização ou não dessas manifestações tradicionais não “puramente” negras. Ocorre que “os modelos formais da criação literária negra estavam sujeitos ao código de valores do público leitor branco, do qual os escritores negros dependiam, o que explica a presença maciça de estereótipos culturais nos primeiros textos desses autores” (HATTNHER, 1992, p.38). Um exemplo seria Phillis Wheatley, que, apesar de seu surpreendente pioneirismo como poeta negra, de obras publicadas em vida em pleno século XVIII, professava em sua poesia uma posição conservadora em relação à escravidão da qual ela mesma era vítima. É interessante a compararmos com outro poeta negro pré-Renascença, o filho de escravos Paul Laurence Dunbar (1872-1906). Sua data de nascimento, poucos anos após o fim da Guerra Civil, é indicativa da linha divisória mencionada por Hattnher, pois, de fato, esse poeta, que precedeu Hughes em trazer o *black english* para a grafia poética, foi pioneiro da expressão literária da negritude.

O fim da Guerra Civil representou esse marco de transição do plantation aos guetos urbanos; da escravidão para a exclusão social. Exclusão essa respaldada legalmente através das leis segregacionistas “*Jim Crow*”, que entrariam em vigor no final do século XIX, determinando uma série de restrições aos negros em espaços públicos, com consequências sociais nefastas para um segmento racial já em situação marginalizada. Tais leis só seriam revogadas nos anos 60 do século XX, por ocasião das marchas pelos direitos civis capitaneadas por ativistas políticos como Martin Luther King e Rosa Parks.

Neste panorama geral da literatura afro-americana, podemos mencionar alguns autores posteriores à Renascença que são em alguma medida legatários dela: os da era do Movimento dos Direitos Civis, como Richard Wright (1908-60), James Baldwin (1924-87), Ralph Ellison (1913-94) e Gwendolyn Brooks (1917-2000); e os do Movimento das Artes Negras (*Black Arts Movement*), ramo artístico atrelado à ideologia do *black power* nos anos 1960,

protagonizado por autores como Amiri Baraka⁵⁵ (1934-2014), Maya Angelou (1928-2014) e Sonia Sanchez (1934-...). A Renascença foi, ainda, influente na também politizada *spoken-word poetry*, que, ao final dos anos 60 e início dos 70, promoveria uma fusão de música e declamação poética que influenciaria diretamente na criação do rap nos anos 80, através de artistas como Gil Scott-Heron (1949-2011) e *The Last Poets*.

A Renascença do Harlem, portanto, situa-se num ponto nodal da história negra, articulando referências culturais e políticas que vão desde o período da escravidão (séculos XVII-XIX) até a eleição de um presidente negro no século XXI, passando por um longo período de marginalização cujos efeitos se fazem sentir até hoje. Quanto ao pensamento sociológico e político da causa negra, podemos articular W. B. DuBois, da Renascença, com líderes de movimentos políticos da segunda metade do século, como Martin Luther King, Malcom X e os Panteras Negras. Podemos pensar na poesia oral entoada em plantações de algodão por *bluesmen* andarilhos e, posteriormente, na poesia oral recitada nos guetos urbanos metropolitanos da cultura *hip-hop*, em certa medida legatária dos pioneiros do Harlem. Do ponto de vista da poesia negra feminina, podemos pensar no arco historiográfico que envolve a pioneira Phillis Wheatley (1753-1784), que era escrava, e a poeta contemporânea feminista Harryette Mullen (1953-...), professora universitária.

Marginalização, linchamentos, Klu Klux Klan, falta de perspectivas de ascensão social, segregação instituída legalmente e preconceito generalizado na sociedade — esse era o cenário em que se encontravam os negros à época da Renascença do Harlem. A cultura popular negra, identificada como constituindo as raízes de sua singularidade, era aquilo que, por distingui-los dos demais, representava o caminho para sua valorização, para sua futura redenção social. Imbuídos de engajamento sociopolítico e conscientes de sua posição de formadores de opinião dentro da comunidade negra (ao menos no que tange à parcela que tinha o mínimo de acesso à cultura), os membros do movimento, porém, enfrentavam um dilema: deveria o *new negro* integrar-se à sociedade via conformação aos valores brancos de classe média, ou rejeitar tais valores em prol de uma valorização da cultura negra, então considerada inferior?

É possível dividir os membros da Renascença entre a Velha Guarda e a Nova, segundo o grau de aceitação de “padrões, brancos, de classe média e europeus” (TRACY, 1988, p. 17)

⁵⁵ Nome adotado por LeRoi Jones, autor do livro “*O Jazz e Sua Influência na Cultura Americana*”, que citamos nesta tese.

⁵⁶. A Velha Guarda nutria certa ambivalência a respeito das artes verbais negras, numa tentativa de balancear seu próprio orgulho racial com valores de classe média, criticando a Nova Guarda por buscar no “submundo negro” a descrição da experiência afro-americana, em vez de “estabelecer exemplos de negros respeitáveis para outros de sua raça seguirem”, além de se exceder nos experimentos formais, em particular com o blues e jazz, considerados então vulgares (idem, ibidem). De maneira geral, W. E. B. DuBois, James Weldon Johnson e Alain Locke pertenciam à Velha Guarda; Sterling A. Brown, Zora Neale Hurston e Langston Hughes, à Nova.

Um dos mais influentes membros do movimento, W.E.B. Du Bois (1868-1963) foi um renomado escritor e ativista político, tendo participado da criação da *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP) em 1909. Autor da seminal obra sociológica *“The Souls of Black Folk”* (1903) e um dos precursores do pan-africanismo — “a ideia de que todos os povos de ascendência africana tinham interesses comuns e deveriam atuar juntos na luta por sua libertação” —, DuBois apoiava “a luta do continente africano contra o colonialismo” (HATTNER, 1992, p. 40). Como pensador da questão negra, considerava que, de um ponto de vista artístico-cultural, a arte verbal negra desejável seria aquela correspondente à antiga tradição musical dos *spirituals*, canções de teor religioso cujas origens remetem aos tempos da escravidão. Se ele exaltava essa fase pré-emancipação do cancionário popular negro, ao mesmo passo nutria certo desprezo pelo blues e jazz. Isso porque, se de certo Du Bois era um promotor da identidade e autoafirmação da negritude, por outro lado, com seu viés integracionista, pretendia conferir à figura do negro uma respeitabilidade de classe média branca, o que envolvia o apego a certos valores religiosos, culturais e morais que não eram próprios do seu povo. Nesse sentido, os *spirituals*, com temas relativos à redenção dos escravos, mas formalmente estruturados conforme o hinário religioso cristão, representavam precisamente os anseios do pensador, situando-se num patamar intermediário entre a negritude e o status de classe-média almejado.

James Weldon Johnson (1871-1938), outro membro da Velha Guarda e da NAACP, compartilhava do apego de Du Bois pelos *spirituals*, embora não tivesse uma visão negativa do blues e do jazz. Johnson chegou a usar modos de fala provenientes das tradições orais em sua poesia, mas, assim como DuBois, possuía uma visão ambivalente, em que a ascensão

⁵⁶ “Those espousing the different approaches have often been divided into two major groups, the Old Guard and the New, based largely on the degree to which they accepted white, middle-class, European standards.”

social do negro através de valores comportamentais da classe média branca era vista como a solução (TRACY, 1988).

Já Alain Locke (1885-1954), apesar de, assim como DuBois e Johnson, nutrir certo interesse por valores europeizantes, possuía um contato mais próximo com a Nova Guarda e uma crença na cultura popular como grande força criativa e fonte para o trabalho artístico afro-americano, acreditando numa interdependência entre ambos. Todavia, assim, como os outros dois da Velha Guarda, sua preferência era pelos *spirituals* (TRACY, 1988).

Sterling A. Brown (1901-89), da Nova Guarda, foi um poeta e grande pesquisador da cultura popular negra, a qual compilava através de pesquisas *in loco* e incorporava de forma profunda à sua obra, representando um grande avanço em relação a posições mais conservadoras, por não temer o “submundo” negro. Brown não compactuava com a Velha Guarda a respeito da ascensão social pautada por uma identificação com valores brancos; por esse motivo, era capaz de incorporar poeticamente o blues, presente em seu principal volume de poesia, “*Southern Road*” (1932). Brown era um poeta preocupado em registrar as tradições de negros mais rurais, daí sua ênfase em um panorama sulista, como evidenciado pelo título do livro acima referido (TRACY, 1988).

Se vemos em Brown a figura de um “folclorista” não universitário, Zora Neale Hurston (1891-1960) tinha o perfil de pesquisadora de cultura popular de abordagem mais acadêmica, formada que era em antropologia. Hurston e Hughes chegaram a viajar juntos pelo sul dos EUA em busca de exemplos vivos das tradições negras, e chegaram a ter projetos de colaboração literária, mas se distanciaram após um desentendimento. De todo modo, essa amizade proporcionou a Hughes um conhecimento mais aprofundado da cultura popular negra sulista, além do entendimento de que “um artista literário educado poderia eficazmente se misturar e se comunicar com o povo” (TRACY, 1988, p. 43)⁵⁷.

Já Langston Hughes tinha, em comum com a Velha Guarda, uma boa educação formal, um senso de orgulho racial e uma crença no passado africano e afro-americano como meios de “estabelecer a identidade que os Novos Negros tentavam tanto encontrar” (TRACY, 1988, p. 39)⁵⁸. Porém, como membro da Nova Guarda, defendia uma arte autenticamente

⁵⁷ “Still, Hughes brought away from it a better knowledge of Southern African-American folklore, both the methods of collecting and the material; a belief that an educated literary artist could effectively mix and communicate with “the folk”; and a greater confidence in the ‘authentic’ nature of his folk poetry.”

⁵⁸ “Langston Hughes had varying degrees of personal and professional contact with both these Old and New Guard writers, and their influence on his personal aesthetic and professional career was significant. From the

negra, com amplo uso das artes verbais, como esclarece em “*The Negro Artist and the Racial Mountain*” (1926): “nós, jovens artistas negros que criamos hoje, pretendemos expressar nossos eus de pele marrom sem medo ou vergonha”.⁵⁹ No mesmo ensaio, proclamava: “que o retumbar das bandas de jazz negras e os urros de Bessie Smith cantando blues penetrem os ouvidos fechados dos quase-intelectuais de cor até que eles ouçam e talvez entendam.”

Porém, nessa mediação entre as origens populares do blues e sua veiculação como literatura escrita, a questão da autenticidade da poesia de Hughes tornava-se intrincada: ele tentava equacionar a “pureza” de suas fontes tradicionais originárias com a apropriação dessa cultura na forma de literatura formalizada na mídia escrita, apropriação essa sempre modificadora em certo grau. Em verdade, Hughes não era um cantador popular rural, mas antes um poeta urbano: por mais humildes que fossem suas origens, o fato é que sua educação formal em nível universitário, bem como o fato de ter-se agregado a um movimento de intelectuais, diferenciava-o da figura do *bluesman* ambulante semiletrado dos rincões sulistas. Ademais, Hughes tinha consciência “de que ele se situava em grande medida *fora* da cultura que ele adorava” (RAMPERSAD, 1986, p. 64-6, grifo do autor)⁶⁰. Não sendo religioso, nem tendo habilidades musicais, “Hughes ficava de fora porque tanto de sua vida havia sido gasta longe de um envolvimento constante e normal com as massas negras cuja afeição e respeito ele cobiçava” (idem, *ibidem*). Em sua poética de oralidade, Hughes, segundo Steven Tracy (1988, p. 45) “queria ser ‘autêntico’, mas também queria que seus poemas tivessem alcance maior do que, segundo sentia, suas fontes tinham (...)”.

“Sinto, em certo sentido, que a função do poeta é interpretar não apenas seu povo para o resto do mundo, mas para o próprio povo”, afirmava Hughes (1943 apud TRACY, 1988, p. 44)⁶¹. Aqui, entramos numa questão sobre fonte e público da obra de Hughes: no que diz

Old Guard he inherited a legacy of higher education and scholarship, a sense of racial pride and mission, an interest in both journal and book publication as a means of galvanizing his audience, and a belief in the importance of African and African-American past in establishing the identity that the New Negroes were trying so hard to find.”

⁵⁹ Disponível em: <http://www.english.illinois.edu/maps/poets/g_l/hughes/mountain.htm>. Acesso em: 20/04/2015.

⁶⁰ “*At the heart of his sense of inferiority – which definitely empowered rather than debilitated Hughes – was the knowledge that he stood to a great extent outside the culture he worshipped*”.

⁶¹ “*I feel, in a sense, that the function of the poet is to interpret not only his own people to the rest of the world, but for themselves.*”

respeito a interpretar o povo para si mesmo, ele via na cultura popular da classe baixa a fonte de seu trabalho; e na classe média, o público-alvo mais imediato. Tal circunstância refletia sua convicção de que a classe média negra deveria conhecer seus aspectos identitários mais profundos, orgulhando-se deles, ao invés de obter a desejada respeitabilidade de homem branco. Idealmente, o artista deveria, para Hughes, utilizar a cultura oral, passando-a para o texto escrito — e, desse modo, “institucionalizando-a” culturalmente —, mas não deveria violar seu espírito (TRACY, 1988, p. 48). Nesse jogo triangular, que envolve artista criador negro (Hughes), povo negro cultivador das culturas populares e classe média negra, havia algumas dificuldades:

Uma vez que Hughes estava trazendo técnicas e ideias para seus poemas folclóricos a partir daquilo que normalmente seria considerado como sendo de fora da tradição folclórica (o exemplo mais importante sendo o próprio de efetivamente escrever seu trabalho), ele não estava encaminhando sua plateia de volta para o folclore. Antes, estava criando um meio termo que apresentava a seu público a versão de um poeta profissional ilustrado a respeito do despretenso folclore. No mundo de Hughes, o intelectual tinha dificuldade em recapturar suas raízes folclóricas porque sua mente havia sido distanciada disso — pelos chamarizes socioeconômicos chacoalhados diariamente em frente aos negros em ascensão como lições de comportamento, e pelas instituições de educação também. (...) Ademais, o desejo de Hughes de explicar seu povo para o resto do mundo violaria sua própria definição do que a gente folk⁶² realmente é. Hughes tinha o desejo de que a beleza, espírito despretenso e vivacidade da gente folk fosse instilada na reservada classe-média afro-americana; mas a complexa interação social entre ambiente e ethos tornava impossível uma completa simpatia e entendimento entre as duas partes. (TRACY, 1988, p. 47-48)⁶³

⁶² “Gente folk”, no caso, seria a população negra predominantemente rural e de classe baixa, que cultivava a cultura popular que constituía a fonte do trabalho poético de Hughes.

⁶³ “Hughes’s problem, then, was to try to reconcile the three in his art. In his blues poems, he attempted to speak like one audience (the folk) and interpret to another (the black middle class), but this technique created a problem. Because Hughes was bringing techniques and ideas to his folk poems from what was normally considered to be outside the folk tradition (the most important example being the act of writing down his work), he was not actually referring his audience back to the folk totally. Rather, he was creating a middle ground that presented his audience with an enlightened professional poet’s version of the unpretentious folk. Hughes’s was a world where the intellectual had difficulty recapturing his folk roots because his mind would have been trained

Hughes apresenta a canção de blues *como sendo o poema*, tangenciando discussões sobre as fronteiras entre a poesia oral e a escrita, entre cultura popular e erudita. Nesse aspecto, sua perspectiva estava em sintonia com alguns poetas de grande repercussão internacional que trabalhavam a partir da cultura popular, como Yeats e Lorca, e antecipava as reflexões de teóricos como Paul Zumthor. Ao longo da tradição literária negra nos EUA — de Dunbar a Mullen —, o uso estético da musicalidade negra e do “inglês afro-americano vernacular” (AMORIM, 2014) é um recurso expressivo com vistas a trazer oralidade ao texto. É o que atesta Amorim, para quem (2014, p. 8-9):

A representação da oralidade na escrita literária é, nesse contexto, tradicionalmente considerada uma “pedra de toque” que muitas vezes demarca os limites do que seria “autenticamente” representativo da literatura afro-americana. Deve-se frisar, é claro, a importância da oralidade como objeto de construção estética da tradição cultural afro-americana, que se traduz, de modo explícito, no *blues*, no *jazz*, no canto improvisado do *scat singing* e nos cantos religiosos dos *spirituals*, no *rap* e no *hip-hop*. A oralidade se faz presente na tradição literária representada, por exemplo, por Paul Lawrence Dunbar, poeta de fins do século XIX e princípios do XX que buscava recriar, na escrita, as peculiaridades do inglês afro-americano vernacular, o “*Black English*”, e pelo grande poeta Langston Hughes, cujo lirismo impactante, representativo da primeira metade do século XX, aproximava-se do ritmo e da cadência característicos da palavra cantada. Vale ressaltar que durante o *Black Arts Movement*, nos anos 60 e 70, poetas

away from the folk ethos — by the socioeconomic lures dangled in front of upwardly mobile blacks every day as lessons in behavior, and by educational institutions as well. Of course, one of the additional problems here is the definition of folklore as survivors from the past, when in fact folklore was still being performed and growing; such a definition created for many people the idea that folk roots were a part of the past, not present, life. Moreover, the higher education received by blacks in the United States and Europe would have fed that misconception. Thus, while Hughes often used urban, contemporary folklore in his blues poetry, his use of the blues caused people to think of the remote and primitive past envisioned by some folklorists, a past that middle-class blacks were trying to leave behind. Beyond that, Hughes’s desire to explain his people to the rest of the world would violate his own definition of what the folk are like. It was Hughes’s wish that the beauty, unpretentiousness, and vivacity of the folk could be infused into the all-too reserved middle-class African-American; but the complex social interaction between environment and ethos made a complete sympathy and understanding nearly impossible.”

como Amiri Baraka, Sonia Sanchez e Nikki Giovanni encontravam na oralidade o instrumento de manifestação estética e política baseada na representação da língua falada nas ruas, por meio de gírias (provenientes também do *Black English*) e de uma linguagem informal que pudesse retratar, mais diretamente e com maior impacto crítico e político, o racismo nos EUA, amplamente combatido por figuras históricas como Martin Luther King Jr. e Malcom X.

Apesar da grande relevância dessa ruptura estética levada a cabo por Hughes e outros poetas negros da época, é preciso reconhecer que, ao longo das décadas, o uso da cultura popular passou a correr o risco de ser visto como o único modo legítimo de se fazer poesia negra. Trata-se de uma restritiva expectativa de que a identidade negra, no plano literário, seja sempre pautada pela oralidade, recusando-se outras formas de expressão que trabalhem a linguagem sob outras perspectivas. É o questionamento levantado por Amorim em comentário sobre a poeta negra contemporânea Harryette Mullen:

Apesar da reconhecida importância da oralidade na constituição de sua poesia produzida na década de 80, e mesmo posteriormente, Harryette Mullen manifestou, em algumas de suas entrevistas, a preocupação com a “prescrição”, implícita ou não, da representação desse elemento como fator de autenticidade a ser seguido na literatura afro-americana. Mullen, na realidade, tem questionado a tentativa de se estabelecer o que é ou não autêntico na cultura afro-americana, justamente porque, para ela, a experimentação com as “fronteiras” e com que aquilo que ela denomina “*shuffling*” — o “embaralhamento” ou “sampleagem”, na poesia e na música negra, de linguagens e tradições diversas — é o que enriquece a experiência da negritude enquanto manifestação artística. Da mesma maneira, Mullen passou a se interessar por uma tradição pouco reconhecida, e até marginal, no universo da literatura afro-americana, que é aquela relacionada não tanto com os “*speakerly texts*” (textos que exploram a oralidade), mas com os “*writerly texts*” (textos que aprofundam os efeitos ambivalentes da escrita e da textualidade). (...) Há, assim, uma mudança significativa na construção do teor poético, na medida em que passa a lidar com uma profunda desestabilização da representação (supostamente) nítida e coesa da identidade negra. É assim que Mullen dialoga com a intertextualidade e com dimensões culturais contemporâneas que extrapolam a demarcação da

experiência negra como uma condição culturalmente estável. (AMORIM, 2014, p. 10-11)

De todo modo, numa visão retrospectiva, parece-nos lícito concluir que foi necessária primeiramente uma inserção do negro nos espaços de criação artística, “legitimando” culturalmente seus aspectos identitários mais profundos. O caminho encontrado pelos pioneiros da negritude literária foi justamente através de um trabalho com a oralidade. Nesse sentido, Hughes e seus colegas do Harlem abriram possibilidades para que poetas contemporâneos, como Harryette Mullen, pudessem transitar livremente entre a oralidade e outros modos de experimentação poética. E também cabe lembrar que certos poemas de Hughes podem ser considerados *writerly* em certa medida, sobretudo os *jazz poems*, em que avultam a exploração tipográfica e a materialidade visual do texto.

Vimos, ao longo desta seção, que a poética de blues de Hughes é informada por diversos entrecruzamentos: o plantation e o gueto; a emancipação e a exclusão social; a poesia oral e a escrita; a arte popular sem engajamento autoconsciente e a negritude politicamente expressa por intelectuais; as origens humildes de Hughes num estado do interior e sua participação na Renascença do Harlem. É justamente nesses pontos de intersecção que Hughes acenava para o “alto modernismo” com uma poética potente em sua simplicidade combativa e representativa da oralidade de um povo que, menos de meio século antes, ainda era escravizado. De todo modo, se falamos em oralidade e estética negra, cabe agora indagarmos como essa estética se concretiza.

1.2.2 A retórica negra do *Signifyin(g)*

(...) como a literatura “escreve música”?
(Huang, 2011, p. 11)⁶⁴

A escrita era só uma parada provisória da voz.
(ZUMTHOR, 1993, p. 121)

⁶⁴ “... how does literature write music?”

Tendo já traçado um panorama da literatura afro-americana, vejamos aqui certos aspectos comuns às artes verbais negras literárias e orais, com vistas a situarmos com maior precisão a obra de Hughes em seu contexto cultural. Para tanto, nos aprofundaremos em algumas questões relativas a oralidade e mídia escrita, bem como ao conceito de *Signifyin(g)*, da forma como definido por Gates Jr (1988).

Se Paul Laurence Dunbar, na virada do século, já havia expressado em poesia a fala cotidiana dos negros, Hughes expressou a fala *cantada* de seu povo, promovendo assim uma textualidade escrita para aquele que era então o gênero de canção popular negra por excelência — o blues. Dois fatos composicionais da *poiesis* de Hughes devem ser levados em consideração ao longo desta subseção, por serem emblemáticos do que queremos arguir: o primeiro é Hughes ter incorporado versos ouvidos nas ruas ao poema “*The Weary Blues*”; e o segundo é que ele muitas vezes compunha seus versos entoando-os em voz alta, adequando-os em certa medida ao fluxo prosódico do blues, e desse modo procedendo como um cantador (HUGHES, 1986, p. 217). Cabe aqui anteciparmos certas questões relativas ao tópico seguinte, sobre o blues, a fim de já abordarmos algo dessa cultura de raiz eminentemente oral que Hughes buscava apreender.

Não é raro encontrarmos, em textos sobre história do blues, referências aos primeiros *bluesmen* como menestréis ou trovadores; isto é, poetas populares no sentido de cultivadores de tradições não escritas. Hobsbawm, por exemplo, fala em “menestréis-pedintes negros, geralmente cegos, que vagavam pelas estradas” (2004, p. 56). Realizadores de “releituras de material da tradição oral”, tais “menestréis” andavam pelas cidades e vilarejos pobres do Sul dos Estados Unidos cantando blues primitivos” (MIRANDA, 2003, p. 28-29). LeRoi Jones destaca a importância do componente verbal no cancionário tradicional negro, já nas formas musicais que antecederam o blues e o originaram, os “gritos” (*ring shouts*) e “berreiros de campo” (*field hollers*):

E assim como as letras das canções africanas eram, em geral, tão importantes ou *ainda mais* importantes do que a música, as letras das canções de trabalho e os *blues* que surgiriam mais tarde mostraram-se igualmente importantes, no conceito de música do negro. Na verdade, os “gritos” e “berreiros de campo” pouco mais eram do que letras altamente rítmicas. Até a música puramente instrumental do negro americano contém referências constantes à música vocal. (JONES, 1967, p. 37)

Jones chega a sugerir que “[o] *blues* (...) constitui de modo primordial uma forma versificada e, em segundo lugar, um modo de fazer música” (1967, p. 59). O blues possui um forte apego ao comentário, à reflexão, por vezes passional, por vezes irônica, sobre a experiência de vida pessoal do cantor/compositor e sobre situações sociais por ele observadas. Segundo Jones (1967, p. 59):

Como forma versificada, o *blues* representa tanta referência ou ligação social quanto qualquer poesia, a não ser a rigorosamente lírica, e também esta é encontrada no *blues*. O amor, o sexo, a tragédia nas relações entre pessoas, a morte, a viagem, a solidão etc., tudo isso são fenômenos sociais e talvez sejam estas as coisas que realmente criam uma poesia (...)

Vimos, com Mário de Andrade, que “o poema de Hughes não é apenas musicável: ele, por si só, já é música. É o canto” (ANDRADE apud BANDEIRA, 1958, p. 570-71). Em sua busca por autenticidade, Hughes, sobretudo a partir do segundo livro, não mais buscava trabalhar textualmente o blues através de recursos caros à poesia escrita, mas antes apresentar um poema que em muito pouco se distinguia de uma letra de canção. De fato, uma das grandes contribuições literárias de sua poética era o fato de colocar em discussão as imbricações entre o oral e o escrito, e nesse sentido sua perspectiva antecipava reflexões de teóricos da literatura sobre o tema, como Paul Zumthor, John Miles Foley e Ruth Finnegan. Tais imbricações envolvem uma crítica ao binarismo em questão, refutando a noção de instâncias estanques de produção poética, que dá lugar a uma concentricidade entre o círculo do oral, muitas vezes visto como primitivo, e o do escrito, tido como elevado: “oral não significa popular, tanto quanto escrito não significa erudito” (ZUMTHOR, 1993, p. 119). Como coloca Finnegan:

É verdade que no passado acreditava-se por vezes que o interesse literário de formas classificadas como *não-escritas* ou “tradicionais” era pouco ou nenhum. Hoje, todavia, análises de letras de canções, poesia oral e “literatura oral” de um modo geral encontram-se bem estabelecidas e interagem com as abordagens variadas das literaturas escritas mais “convencionais” (FINNEGAN, 2008, p. 17)

Segundo Foley, “pesquisas recentes mostraram de modo conclusivo que a noção binária, antes atraente, de culturas ‘orais’ versus ‘escritas’ (...) é na maioria dos casos uma

distinção crua demais” (2002, p. 26)⁶⁵. Constata o autor que o conceito de verso poético — e, em última análise, a própria noção de poesia — não pode sobreviver se definido estreitamente (idem, p. 31). A partir da indagação “como reconhecemos um poema?”, afirma Foley (idem, p. 22):

Frequentemente, a resposta envolve examinar sua fisiologia linguística: contar seus pés métricos e medir seu ritmo, esmiuçar suas rimas e outros recursos “poéticos” (...). Quando se fala em *ler*, a maioria de nós que estamos segurando este livro temos mais ou menos a mesma visão: uma decodificação silenciosa e solitária de signos inscritos. (grifo do autor)⁶⁶

Finnegan chega a colocar em questão a separação entre as noções de “texto” e “música”, ou “poesia” e “canção”:

Seria mais útil pensar não em música *versus* linguagem, mas nos modos complexos segundo os quais os seres humanos apresentam sua artesanaria vocal, tomando “poesia” e “canção” enquanto termos guarda-chuva para o espectro de maneiras de atribuir propriedades sonoras a qualquer emissão vocal — musicá-las, poderíamos dizer, de diversas e relativas maneiras, percorrendo uma série de dimensões variadas e superpostas como entonação, ritmo, timbre, onomatopeia e muito mais, por vezes em conjunção com sons instrumentais e apresentação multissensorial. É por vezes conveniente — e em algumas culturas aceitável — focalizar aspectos dessas dimensões múltiplas e diferentemente empregadas com base nos conceitos aparentemente sólidos de “texto” e “música”. Mas esses termos precisam ser postos sempre entre aspas. (FINNEGAN, 2008, p. 29)

As origens da poesia como canção já foram vastamente estudadas (Cf. PROENÇA, 1955; SPINA, 1982, dentre outros). À medida que a arte poética se consolidava como autônoma no ocidente, nosso conceito de literatura “foi se afastando da oralidade”, ficando “intimamente associado ao suporte livro e à leitura silenciosa e solitária” (CAMARGO, 2003,

⁶⁵ “Recent research has shown conclusively that the once-attractive binary notion of ‘oral’ versus ‘written’ cultures – or even ‘oral versus ‘written’ individuals – proves in most cases much too crude a distinction.”

⁶⁶ “And how do we recognize poems? Often the answer is by probing what we take to be their linguistic physiology: by counting their feet and measuring their rhythm, by ferreting out their rhymes and other “poetic” devices, even by tracing the telltale ragged right-hand margin on the altar of the page. Say read, and most of us holding this book in our hands have somewhat the same vision: a silent, lonely decoding of inscribed symbols.”

p. 9-10). A musicalidade nunca se perdeu, mas a assumida referência a elementos cancionais foi atenuada por séculos de lapidação das formas poéticas e, posteriormente, pela alforria formal do modernismo. Daí o caráter inovador da poética de Hughes; e de maneira dual, ele propunha um retorno e uma partida: o poema como letra de canção, assim como no trovadorismo provençal, mas com o lastro da canção de blues, ainda em grande medida desconhecida do mundo.

A poesia oral, segundo Foley, pode ser detectada “mesmo quando camuflada em forma textual, e precisamos estar cientes de todos os seus modos” (2002, p. 39)⁶⁷. Como veremos, poemas orais não são apenas aqueles efetivamente cantados ou recitados, mas também aqueles que, como os de Hughes, “realizam performances” mesmo no silêncio da página.

Foley propõe uma categorização para os poemas orais: “performance oral”, “textos vocalizados”, “vozes do passado” e “poemas orais escritos” (idem, *ibidem*)⁶⁸. Dessas, nos interessam a primeira e a última categorias. Na “performance oral”, em que a oralidade é mais evidente do que nas demais categorias, “a recepção costuma ser ao vivo e imediata”, de tal modo que “poeta e plateia interagem, e tudo se passa no tempo presente” (2002, p. 40). Seria o caso de uma batalha de rappers ou de repentistas, por exemplo.

Quanto aos “poemas orais escritos”, assevera o estudioso:

Como pode a poesia oral existir na forma escrita, lida silenciosamente a partir de textos destinados a leitores individuais? O que é oral a respeito de um processo que começa e termina com a tecnologia de escrita e é privado de uma voz viva e recepção aural? Não seria o Poema Escrito Oral uma contradição em termos?

⁶⁷ “Oral poetry can be detected across this entire spectrum of media, even when camouflaged in textual form, and we need to be aware of its many guises.”

⁶⁸ Foley utiliza maiúsculas para grafar os nomes das categorias, mas optamos por não o fazer aqui. Quanto à categoria dos “textos vocalizados” (*Voiced Texts*), assim se manifesta Foley: “There’s another type of oral poetry that begins life as a written composition only to modulate to oral performance before a live audience. For poems that cluster around this node in the spectrum I suggest the designation of Voiced Texts. (...) Voiced Text aim solely at oral performance and are by definition incomplete without that performance.” (2002, p. 43). Já a categoria de “Vozes do Passado” (*Voices from the Past*) corresponde a casos de poesia oral de tempos remotos, que chegam a nós através da mídia escrita sendo exemplos a Odisseia, Ilíada e Beowulf (idem, p. 45).

Poetas que escrevem poesia oral estão compondo de acordo com certas regras, assim como leitores que leem poesia oral. Assim, um indivíduo instruído do século XIX, na Iugoslávia, o bispo Petar II Petrovic Njegos, conseguiu o que a sabedoria convencional pronunciara impossível: compôs poesia oral com caneta em mãos para consumo por um público letrado e leitor. Alguns investigadores consideraram seu trabalho uma “imitação do oral”, uma designação que parecia questionar sua qualidade ou seu caráter genuíno, mas o fato é que Njegos “cantou” na página. Ele escreveu poesia oral. (2002, p. 50)⁶⁹

Adiante, prossegue Foley em sua descrição da vida e obra do poeta:

A própria trajetória de sua vida reflete o contexto mesclado de oralidade e literariedade de Montenegro no século XIX.

Abrangendo esses dois mundos com uma familiaridade bilíngue, Njego foi capaz de usar o estilo oral tradicional ao mesmo tempo em que poderia se colocar fora dele. (...) Alguns poemas são performances de histórias tradicionais bem conhecidas, alguns são “novas” canções, e outros começam a introduzir convenções literárias na tradicional composição de canção. (...) Ao longo de sua obra, Njegos exhibe um repertório de registros ou estratégias expressivas, que são resultado de sua competência dual na tradição oral e nos textos literários. (...) Njegos provavelmente compôs inteiramente na forma escrita (...); ele “realizava performances” dos poemas num texto publicado, e os leitores vieram a conhecê-los exclusivamente a partir da fonte textual. No entanto, não há dúvida de que o que o bispo escrevia era poesia oral. (2002, p. 51)⁷⁰

⁶⁹ “How can oral poetry exist as written verse silently read from texts meant for individual readers? What’s oral about a process that begins and ends with writing technology and entirely lacks living voice and aural reception? Isn’t a Written Oral Poem a contradiction in terms? (...) Poets who write oral poetry are composing according to certain rules, just like readers who read oral poetry. Thus a learned figure from nineteenth-century Yugoslavia, (...), accomplished what conventional wisdom once pronounced impossible: he composed oral poetry pen-in-hand for consumption by literate, reading audiences. (...) the fact is that Njegos “sang” on the page. He wrote oral poetry.”

⁷⁰ “The trajectory of his own life mirrors the mixed context of orality and literacy that characterized nineteenth-century Montenegro.

Straddling these two worlds with a bilingual familiarity, Njegos was able to use the traditional oral style at the same time that he could also stand outside it. (...) Some poems are reperformances of well-known traditional stories, some are “new” songs, and still others begin to introduce literacy conventions into traditional song-making. These “new” poems are topical and locally situated but composed in the formulaic, decasyllabic idiom; their language and style come from one world and their subjects from another. Throughout

Foley, ao descrever outro exemplo de poeta autor de “poemas orais escritos”, o escocês James Macpherson, afirma que ele aproveitava “o poder cultural e o momento político de uma tradição oral para falar através de sua própria voz textual; ele não estava escrevendo folclore inautêntico, mas antes traduzindo entre duas mídias” (2002, p. 52)⁷¹. Parece-nos que muitas dessas afirmações são válidas para Hughes, que escrevia seus *blues poems* de acordo com convenções da música, de tal maneira a “cantar na página”. Por ser um poeta que retrabalhava tradições da cultura popular, realizando, no sentido de Foley, performances na página escrita, ou seja, podemos considerar que Hughes compunha “poemas orais escritos”.

Neste ponto, é de extrema pertinência o conceito de *Signifyin(g)*, como proposto pelo teórico Henry Louis Gates Jr (1988); conceito esse que perpassa as artes verbais negras como um todo. *Signifyin(g)*, em linhas gerais, constitui um modo de expressão verbal, textual ou vocal, com forte carga conotativa, exploração da materialidade vocabular e acentuada intertextualidade. Trata-se, em última análise, de um termo definitivo para a retórica negra, cujo caráter figurativo causa um “obscurcimento do sentido aparente” (GATES JR., 1988, p. 53)⁷².

Signifyin(g) seria uma prática verbal tipicamente negra, que Gates grafa com letra maiúscula e com o “g” entre parênteses a fim de demarcar a diferença em relação ao vocábulo homônimo — e correlato — de uso corrente na língua inglesa, cuja tradução mais imediata para o português seria “significar”. O autor recorre, em sua explanação, ao mito afro-americano do *signifying monkey*, um macaco insidioso que representaria um “equivalente

this collection Njegos displays a repertoire of registers or expressive strategies, the result of his dual competence in oral tradition and literary texts. In sum his example shows us the importance of grasping the diversity of oral poetry across traditions, genres, and especially across media. Njegos probably composed entirely in writing (...); he “performed” the poems in a published text, and readers came to know them exclusively from that textual source. Nonetheless, there’s no question that what the bishop wrote was oral poetry.”

⁷¹ “But is it still Written Oral Poetry? I believe that not only does it fall comfortably into that flexible category, but that placing it there helps us to better grasp its meaning and significance. Macpherson was harnessing the cultural power and political momentum of an oral tradition to speak through his own textual voice; he wasn’t so much penning inauthentic folklore as translating between media. And that’s precisely what a Writing Oral Poet does.”

⁷² “Given the play of doubles at work in the black appropriation of the English-language term that denotes relations of meaning, the Signifying Monkey and his language of Signifyin(g) are extraordinary conventions, with Signification standing as the term for black rhetoric, the obscuring of apparent meaning.”

funcional” (GATES JR., 1988, p. 52)⁷³ da figura de Esu-Elegbara na mitologia africana do Iorubá. Resumidamente, o macaco, na história, deseja retirar do leão o título de “rei da selva” e, para tanto, conta-lhe uma série de mentiras sobre um elefante tê-lo ofendido. Ao confrontar o elefante, que tenta em vão desmentir as afirmações do macaco, o leão acaba sendo espancado pelo primeiro. Com sua vaidade e corpo feridos, o leão retorna furioso para vingar-se do macaco, que zomba dele por tomar suas palavras literalmente e escapa de suas agressões. Desse modo, o macaco se sobressai por usar sua perspicácia verbal a fim de canalizar a força de um animal contra outro, destronando o leão. Segundo Gates Jr., (1988, p. 52), “assim como Esu (...), o Signifying Monkey se coloca como a figura de uma escrita oral dentro dos rituais do inglês vernacular negro”⁷⁴. O mito em questão não só contém um exemplo de *Signifyin(g)* na sagacidade verbal do macaco, mas, ao ser contado e recontado, com improvisos e alterações que o (res)significam, passa ele mesmo por um processo de *Signifyin(g)*.

Essa retroalimentação e metalinguagem implícitas no *Signifyin(g)* nos fazem pensar em suas múltiplas ambivalências, como palavra que promove um *Signifyin(g)* de sua homonímia no inglês padrão, desdobrando-se numa correlação entre seu próprio sentido derivado e seu sentido originário (GATES JR., 1988, p. 45). Estamos lidando com uma palavra que modula outra e simultaneamente denota esse processo de modulação. Suas origens remontam à escravidão e à linguagem por assim dizer codificada dos escravos, que diante de uma imposição linguística inescapável, cunhavam seu próprio modo de falar o inglês e, assim, criavam o *black english*.

Signifyin(g), prossegue Gates Jr., diz respeito à habilidade verbal de provocar um deslocamento referencial em relação ao sentido denotativo dos vocábulos, exigindo do interlocutor certo conhecimento contextual e percepção das ambiguidades implícitas no discurso. Partindo da relação de Saussure entre signo, significante e significado, Gates Jr. aponta o jogo com significantes como a questão central no “*Signifyin(g)*”: mais do que criar novos conteúdos, o que se tem é a inovação da forma. Para Gates Jr. (1988, p. 52), “o

⁷³ “*The Esu figures, among the Yoruba systems of thought in Benin and Nigeria, Brazil and Cuba, Haiti and New Orleans, are divine: they are gods who function in sacred myths, as do characters in a narrative. Esu’s functional equivalent in Afro-American profane discourse is the Signifying Monkey, a figure who would seem to be distinctly Afro-American, probably derived from Cuban mythology which generally depicts Echu-Elegua with a monkey at his side. Unlike his Pan-African Esu cousins, the Signifying Monkey exists not primarily as a character in a narrative but rather as a vehicle for narration itself.*”

⁷⁴ “*Like Esu, however, the Signifying Monkey stands as the figure of an oral writing within black vernacular language rituals. It is from the corpus of mythological narratives that Signifyin(g) derives.*”

Signifyin(g) diz respeito ao jogo e à cadeia de significantes, e não a um significado supostamente transcendente”⁷⁵. Ao recontar-se uma estória, com uso de novos recursos linguísticos, o que se tem é um processo de “repetição e revisão” (GATES JR., 1988); e a criatividade do emissor é analisada por sua maestria dos recursos de manipulação verbal a fim de produzir um desejado efeito no interlocutor.

Gates Jr. (idem, p. 52) trata de *Signifyin(g)* como um tropos que abrange outros tropos retóricos, como metáfora, metonímia, sinédoque e ironia (que ele denomina de “*master tropes*”), e também hipérbole, lítotes, metalepse, aporia, quiasmo e catacrese. O autor aventura ainda tropos retóricos especificamente negros, subsumidos ao *Signifyin(g)*, que incluem a entoação poética do rap (*rapping*), a fala em voz deliberadamente alta para atingir um terceiro (*loud-talking*) e o jogo de insultos verbais *the dirty dozens*.⁷⁶ São esses modos de praticar o *Signifyin(g)*, bem como a questão da repetição e revisão como técnica de inovação, que o tornam marcadamente afro-americano, diferenciando-o da linguagem conotativa no discurso em geral:

(...) em um notável contraste com a suposta transparência da fala normal, a poesia desses contos se volta para o jogo livre da própria linguagem, para o deslocamento de sentidos, precisamente porque atrai atenção para suas estruturas retóricas e estratégias e, logo, atrai atenção para a força do significante.

Em oposição à aparente transparência da fala, essa poesia chama atenção para si mesma como um signo linguístico estendido, composto de várias formas dos significantes peculiares ao inglês vernacular negro. O sentido, nesses poemas, não é proferido; é diferido, e é diferido porque a relação entre intenção e sentido, entre o ato de fala e sua compreensão, é enviesado pelas figuras de retórica ou de significação de que esses poemas consistem. Esse rol de relações enviesadas cria uma medida de indecidibilidade dentro do discurso, de tal modo que deve ser interpretado ou decodificado mediante uma atenção cuidadosa a seu jogo de diferenças. Essa interpretação nunca

⁷⁵ “*Signifyin(g) turns on the play and chain of signifiers, and not on some supposedly transcendent signified.*”

⁷⁶ Esses são apenas alguns dos exemplos de tropos mencionados pelo autor. Aqui temos a citação completa: “*marking, loud-talking, testifying, calling out (of one’s name), sounding, rapping, playing the dozens, and so on*” (GATES JR., 1988, p. 52). Decidimos não os traduzir devido à especificidade cultural de tais práticas.

pode ser definitiva, dada a ambiguidade em questão em suas subestruturas retóricas. A fala do Macaco existe como uma sequência de significantes, efetivando sentidos através de sua relação diferencial e chamando atenção para si mesma pela rima, repetição e várias figuras retóricas usadas em mais amplos jogos culturais linguísticos. O Signifyin(g) sintetiza todos os jogos retóricos no inglês vernacular negro. Seu status retórico autoconsciente, então, funciona como um tipo de escrita, em que *a retórica é a escrita da fala, do discurso oral*. Se o Esu é a figura da escrita no Ifá, o Signifying Monkey é a figura de uma retórica negra na comunidade linguística afro-americana. Ele existe para personificar as figuras de discurso características do inglês vernacular negro. Ele é o princípio da autoconsciência no inglês vernacular negro, a própria figura-meta. Dado o jogo de duplicidade em questão na apropriação negra do termo de língua inglesa que denota relações de sentido, o Signifying Monkey e sua linguagem do Signifyin(g) são convenções extraordinárias, com a Significação se colocando como o termo para a retórica negra, o obscurecimento do sentido aparente. (GATES JR., 1988, p. 53, grifo nosso)⁷⁷

Aqui vislumbramos a intertextualidade, os processos de repetição e de revisão, questões centrais na cultura afro-americana, da música à literatura: esse princípio intertextual também se encontra no jazz e nos “seus antecedentes, como os blues, spirituals e ragtime”

⁷⁷ “The poetry in which the Monkey’s antics unfold is a signifying system: in marked contrast to the supposedly transparency of normal speech, the poetry of these tales turns upon the free play of language itself, upon the displacement of meanings, precisely because it draws attention to its rhetorical structures and strategies and thereby draws attention to the force of the signifier.

In opposition to the apparent transparency of speech, this poetry calls attention to itself as an extended linguistic sign, one composed of various forms of the signifiers peculiar to the black vernacular. Meaning, in these poems, is not proffered; it is deferred, and it is deferred because the relationship between intent and meaning, between the speech act and its comprehension, is skewed by the figures of rhetoric or signification of which these poems consist. This set of skewed relationships creates a measure of undecidability within the discourse, such that it must be interpreted or decoded by careful attention to its play of differences. Never can this interpretation be definitive, given the ambiguity at work in its rhetorical substructures. The speech of the Monkey exists as a sequence of signifiers, effecting meanings through their differential relation and calling attention to itself by rhyming, repetition, and several of the rhetorical figures used in larger cultural language games. Signifyin(g) epitomizes all of the rhetorical play in the black vernacular. Its self-consciously open rhetorical status, then, functions as a kind of writing, wherein rhetoric is the writing of speech, of oral discourse. Is Esu is the figure of writing in Ifá, the Signifying Monkey is the figure of a black rhetoric in the Afro-American speech community. He exists to embody the figures of speech characteristic to the black vernacular. He is the principle of self-consciousness the black vernacular, the meta-figure itself. Given the play of doubles at work in the black appropriation of the English-language term that denotes relations of meaning, the Signifying Monkey and his language of Signifyin(g) are extraordinary conventions, with Signification standing as the term for black rhetoric, the obscuring of apparent meaning.”

(GATES JR., 1988, p. 64)⁷⁸. Se fazer uma releitura de um standard do jazz é um exemplo de *Signifyin(g)*, também poderíamos pensar nas diversas reinterpretações de letras e melodias do cancionário popular negro, seja no blues, seja no sampleamento do hip-hop. Sabe-se o quão reiterada é a prática de retrabalhar material alheio, bem como material anônimo, de conhecimento geral de uma comunidade, no contexto do blues, havendo lugares-comuns reiterados frequentemente, como “*I woke up this morning*”. A canção “*Walkin’ Blues*”, de Son House, contém os lugares-comuns do “*woke up this morning*” e “*I got the blues*”, encontráveis em dezenas e dezenas de letras:

*Well got up this morning, feeling 'round for my shoes
Know about that, I got the walkin' blues
I said I got up this morning, I was feeling 'round for my shoes
I said you know about that now, I got the walkin' blues*

O próprio Son House regravou essa canção mais de uma vez, com alterações na letra, cujas estrofes foram reaproveitadas pelo *bluesman* em outra canção de sua autoria, “*Death Letter Blues*”. “*Walkin’ Blues*” seria regravada por Robert Johnson e, posteriormente, por Muddy Waters. As modificações na letra e no modo de tocar, por parte do próprio autor da música e dos outros dois *bluesmen*, constituem um processo de *Signifyin(g)*, que no blues é tendente ao infinito, sendo virtualmente impossível traçar todas as origens nem todas as ramificações de letras como essa. Compor e reinterpretar são práticas que se interseccionam de tal maneira a ponto de causar uma nebulosidade em suas fronteiras. Afastadas as críticas quanto a uma suposta monotonia ou falta de originalidade, percebe-se que a virtude do bom *bluesman* é dar uma interpretação pessoal a uma canção dentro de um universo relativamente limitado de recursos líricos, harmônicos, rítmicos e melódicos. Daí a idiosincrasia dos grandes *bluesmen*, daí a emergência do improviso como a força de uma execução musical. Para Gates Jr.(1988, p. 63-64), a improvisação, “tão fundamental para a própria ideia de jazz, é ‘nada mais’ do que repetição e a revisão. Nesse tipo de revisão, em que o sentido é fixo, é o realinhamento do significante que constitui o traço distintivo do gênio expressivo”⁷⁹.

⁷⁸ “It is this principle of repetition and difference, this practice of intertextuality, which has been so crucial to the black vernacular forms of *Signifyin(g)*, jazz — and even its antecedents, the blues, the spirituals, and ragtime — and which is the source of my trope for black intertextuality in the Afro-American formal literary tradition.”

⁷⁹ “Improvisation, of course, so fundamental to the very idea of jazz, is “nothing more” than repetition and revision. In this sort of revision, again where meaning is fixed, it is the realignment of the signifier that is the signal trait of expressive genius.”

Como perpetuador dessa intertextualidade, Hughes, em seus poemas de blues, promovia um *Signifyin(g)* da própria tradição musical do blues ao reescrevê-la em forma de literatura; uma “revisão formal”, no dizer de Gates Jr. (1988, p. 51). Sobretudo naqueles *blues poems* homólogos a canções em *twelve-bar*, ocorre *Signifyin(g)* em grau elevado: trata-se de reunir temas, dicções e imagens da cultura popular e, numa transposição midiática, apresentá-los na forma da mídia escrita. Hughes o fazia como quem puxa de memória ou como o apreciador e estudioso da canção popular negra que ele era, na condição de ouvinte e comentador de gravações, bem como de frequentador de shows. Era toda essa realidade que ele buscava “significar” (*signify*) em sua poesia, abrangendo a fala e o cantarolar de pessoas pobres das ruas do Harlem e de Washington ou o lamento de Bessie Smith nos palcos.

Como poeta, Hughes era também um historiador do blues, no sentido de recontar a história de uma cultura popular, preservando sua memória em outro meio que não o estritamente musical. Ainda que sua poesia não seja exaustiva no sentido de apontar para todos os possíveis modos de cantar o blues, a riqueza de enunciadores e situações de seus poemas nos permite vislumbrar o caráter quase antológico, enciclopédico, da obra de Hughes. É nesse sentido que o vemos como cantador e contador do blues, como historiador e parte da história do blues, como um agente da ressignificação de um gênero de música/poesia tão marcado pela prática do *Signifyin(g)*.

Portanto, quanto à delicada questão da apropriação da cultura popular pela literatura escrita, em que a última inexoravelmente altera o objeto que busca emular, podemos dizer que o ato de escrever o blues trouxe consequências bilaterais: no plano literário, a introdução de uma nova forma poética e a colocação de uma questão sobre as possibilidades de canto na forma escrita (“poemas orais escritos”); quanto às tradições orais, sua ressignificação (*Signifyin(g)*) através de outro formato midiático. A ambivalência se encontra na própria figura do agente poético por trás desse processo: Langston Hughes, um literato intelectual, porém um homem negro de origem pobre que tinha no blues seu universo cultural mais elementar. A dualidade da persona de Hughes só faz aumentar a força do *Signifyin(g)*, e a transposição intermediária do blues que ele realizou foi, do mesmo modo, ressignificada através de toda uma tradição literária e musical sucessora de sua obra.

Nessa discussão sobre a voz cantada de que Hughes impregnava sua poesia através de um processo de *Signifyin(g)*, retomemos a indagação de Huang — “como a literatura ‘escreve música’?” —; e proponhamos, como possível resposta, a ponderação de Zumthor no sentido

de que “o texto, enquanto palavra medida, *significa* a voz viva” (ZUMTHOR, 1993, p. 183, grifo do autor). Como coloca Rampersad (1986, p. 66):

Assim como Scott Joplin, músico negro treinado nas tradições clássicas, havia trabalhado para escrever o ragtime a fim de resguardar sua beleza como arte, Hughes trabalhava para ligar o blues subterrâneo à poesia formal, a fim de que seu brilhantismo pudesse ser reconhecido pelo mundo. Ele sabia imediatamente que honrando assim o blues, havia feito algo sem precedentes na literatura.⁸⁰

Analizamos certos aspectos gerais das artes verbais negras, tanto no que diz respeito à literatura escrita quanto à poesia oral. Assim, estabelecemos um contexto geral para, finalmente, abordarmos as especificidades do blues, pressuposto para a compreensão da poética musical de Hughes que constituirá o objeto de nosso projeto de tradução.

1.2.3 O blues

O Blues sempre me impressionou por ser muito triste, ainda mais triste do que os Spirituals, porque sua tristeza não é amenizada com lágrimas, mas endurecida com a risada, a absurda e incongruente risada de uma tristeza sem sequer um deus ao qual apelar. (HUGHES, 1925 apud TRACY, 1988, p. 115)⁸¹

1.2.3.1 O blues: das plantações de algodão às metrópoles

O blues encerra um profundo significado cultural para o povo negro estadunidense. Procuraremos descrevê-lo, explicitando suas origens e principais características. Afirma uma

⁸⁰ “Just as the classically trained black musician Scott Joplin had labored to notate ragtime in order to enshrine its beauty as art, so Hughes worked to link the lowly blues to formal poetry in order that its brilliance might be recognized by the world. He knew immediately that in so honoring the blues, he had done something unprecedented in literature”.

⁸¹ “The Blues always impressed me as being very sad, sadder than the Spirituals, because their sadness is not softened with tears, but hardened with laughter, the absurd, incongruous laughter of a sadness without even a god to appeal to.”

antiga canção que o “blues não passa de um homem bom se sentindo mal”⁸². Nesse sentido, tem-se “uma sensação de falta, uma dor, um local onde o poço do espírito está cheio de pó, onde a imaginação se esgotou e a força de vontade se esvaiu” (FLYNN, 2012, p. 95)⁸³. Mas a natureza eminentemente ambígua do blues nos faz pensar na metáfora emblemática da encruzilhada, imortalizada no famoso “*Cross Roads Blues*”, de Robert Johnson. Segundo Kevin Young (2012, p. 58), o blues “é sobre a encruzilhada — entre bem e mal, tragédia e comédia — e também é a encruzilhada, o exato local onde o norte encontra o sul e cidade encontra o campo.”⁸⁴ A encruzilhada, onde Johnson, segundo a crença popular, teria realizado um pacto com o diabo, é o local onde caminhos se entrecruzam, onde tradições e contradições se interseccionam, engendrando o amálgama do blues. A dualidade já se inicia nas duas acepções básicas do termo: a de sentimento e a de gênero musical. No primeiro sentido, “blues” seria uma forte melancolia: era, originariamente, o sentimento de desamparo dos negros situados no limiar dos EUA pós-escravidão. Um sentimento reminescente do banzo nostálgico dos seus antecedentes em relação à África natal, mas nuançado pelas novas perspectivas da recém-conquistada liberdade; e, muitas vezes, pela falta delas. Acerca desse sentimento primário que constitui o lastro do blues, Élio Ferreira de Souza faz um comentário em que expande a consagrada imagem da encruzilhada para um plano de abstração mais amplo, o da situação existencial dos negros nas Américas coloniais:

O Banzo é a tristeza da não aceitação de viver como desterrado ou na condição humilhante de escravo. Este sentimento de ausência e vazio se transformou no lamento triste das canções de trabalho, no blues, na ladainha da capoeira, na vertente da poesia de memória narrativa e outras formas de cantos e canções melancólicas afro-descendentes. A literatura negra nasceu na encruzilhada cultural da Diáspora do Novo Mundo, no lugar da Negralização da memória identitária através do processo de reterritorialização da cultura africana nas Américas. Lugar de trânsito dos cantos, das canções, das narrativas da tradição popular, da fala e do deslocamento da escrita ocidental. (2006, p. 59-60)

⁸² Trata-se de “*Nigger Blues*”, de Lee Roy “Lasses” White. Um de seus versos afirma “*Oh! the blues aint nothing but a good man feeling bad*”.

⁸³ “*It has been said that the blues ain’t nothing but a good man feeling bad, but the blues feels like an absence, an ache, a place where the well of the spirit is filled with dust, where the imagination has run dry, the life-force squandered.*”

⁸⁴ “*As such, the blues are about the crossroads — between good and evil, tragedy and comedy — and also are the crossroads, the exact place where north meets south, city meets country.*”

Na “encruzilhada cultural da Diáspora” dos EUA, nasceu a prática de cantar o blues, fazer música a partir da matéria-prima emocional. E aqui surge uma primeira contradição: embora amargo, o blues entretém quando tocado, comunicando-se de maneira franca com o ouvinte, que se identifica com as agruras retratadas musicalmente. Ao traduzir o sentimento em música, o *bluesman* quase o expurga de si, numa espécie de ritual exorcisante, pois o blues enquanto música é uma espécie de “cura” para o blues enquanto sentimento (YOUNG, 2012, p. 44). Essa figura do cantador de blues “desempenhava um papel psicoterápico para si mesmo e para seu auditório”; juntos, ele e a plateia “encontravam no blues um efeito catártico para seus tormentos” (HERZHAFT, 1989, p. 13). A melancolia musicada caracteriza-se, pois, por uma espécie de tenacidade estoica que se acentua a ponto de, por vezes, proporcionar o riso e o humor.

Nesse sentido, “o *blues* combina a expressão de elementos positivos e negativos, de forma que a tristeza e o sofrimento possam coexistir com a determinação e a resistência” (SILVA, 1998, p. 71). O “*laugh to keep from crying*” (rir para não chorar) é uma espécie de lugar-comum no blues, presente em canções e também em alguns poemas de Hughes. Tratava-se de uma atitude crucial para um povo que dependia do estoicismo para sua própria sobrevivência, seja antes ou depois da emancipação. Nesse sentido:

As canções pareciam refletir a satisfação deles [dos negros] com suas identidades e sua determinação em não capitular culturalmente. Então, embora os blues fossem canções tristes, eles eram as canções tristes de um povo orgulhoso e sábio, e a mistura de risada e lágrimas demonstrava sua vivacidade, sabedoria e determinação. (TRACY, 1988, p. 116)⁸⁵

Estava assim fundada a dualidade do blues, com todas as suas facetas temáticas reflexivas umas das outras: ele “contém multidões” (YOUNG, 2012, p. 43)⁸⁶. Problemas de relacionamento amoroso, comumente abordados no blues, estão longe de ser seu único tema; nem sequer a tristeza é uma constante nas letras. Desilusão amorosa, pobreza, morte, migração, viagens de trem, perambulações, sexo, bebida, boemia — todos esses *topoi* são

⁸⁵ “*The songs seemed to reflect their satisfaction with their identities and their unwillingness to capitulate culturally. So, though the blues were sad songs, they were the sad songs of proud and wise people, and the mixture of laughter and tears demonstrated their vivacity, wisdom, and determination. However, this idea was implicit in Hughes’s earliest discussions of the blues. Later he stated the idea explicitly.*”

⁸⁶ “*The blues contain multitudes.*”

recorrentes nas canções, e a abordagem pode ser séria, irreverente, tragicômica. No dizer do *bluesman* B. B. King (1996, p. 160), o blues “contém todos os sentimentos básicos dos seres humanos: dor, felicidade, medo, coragem, confusão, desejo... Tudo. Sentimentos complicados contados em histórias simples. Essa é a genialidade do blues”⁸⁷. Já Hughes, em “*Evenin’ Air Blues*”, opta por explicar o blues de modo imagético, em que o sentimento praticamente se confunde com seu portador:

*But if you was to ask me
How de blues they come to be,
Says if you was to ask me
How de blues they come to be —
You wouldn’t need to ask me:
Just look at me and see!*⁸⁸

A música de blues surgiu aproximadamente na virada do século XIX para o XX, originando-se a partir das formas musicais dos escravos, sobretudo as canções de trabalho (*field-hollers* e *work-songs*) e as de natureza religiosa (*spirituals*). Essas formas de música, por sua vez, haviam emergido do complexo amálgama cultural em que consistiu o processo de aculturação do negro trazido da África, cujas línguas e religiões foram sendo progressiva e compulsoriamente “traduzidas” para um ambiente americano/ocidental. Era uma situação de hibridismo, pois, ainda que tenham caído em ostracismo os deuses e línguas do continente original, certos aspectos cruciais da música africana lograram perseverar, tais como a pujança acentuada das propriedades rítmicas da música (JONES, 1967, p. 34). Nos planos religioso e linguístico, os escravos tiveram sua cultura proscrita, mas, no bojo do cristianismo e do idioma inglês recém-adquiridos, eles encontrariam espaço para expressar sua musicalidade e identidade africanas. Como vimos, os *spirituals* consistiam numa adaptação dos hinos protestantes às antigas tradições africanas dos escravos (HERZHAFT, 1989, p.19).

Como legatário dessas tradições culturais, o blues é filho de uma cultura híbrida, já não mais autenticamente africana, porém com fortes raízes naquele continente: simultaneamente moderno e primal, “o blues é tão inovador em estrutura quanto no espírito — ressuscita antigos sentimentos mesmo descrevendo-os de novas maneiras” (YOUNG,

⁸⁷ “*The fact is that the blues contain all the basic feelings of human beings: pain, happiness, fear, courage, confusion, desire... everything. Complicated feelings told in simple stories. That’s the genius of blues.*”

⁸⁸ “Blues do Ar Noturno”. “Se você for me perguntar/ O que vem a ser o blues/ (2x) / Nem precisa perguntar:/Basta olhar pra mim e ver.”

2012, p. 43)⁸⁹. Foi no seio dessa híbrida tradição que assomaram certas características mais tarde marcantes no blues, como o gosto por repetições e paralelismos. Sabe-se que a repetição, “elemento embrionário, fundamental, do canto primitivo (...)” (SPINA, 1982, p. 21), já estava presente no “grito” (*ring shout*), canto dos escravos no qual se concebeu a estrutura de três versos do blues. A repetição se dava “enquanto o cantor esperava o surgimento da linha seguinte” e, em outras situações, “a linha isolada poderia ser repetida inúmeras vezes, fosse porque o cantor gostava dela, ou então porque não conseguia imaginar uma outra no momento” (JONES, 1967, p. 71). Outra fonte de origem da repetição é o método de “chamada e resposta” (“*call-response*”), utilizado tanto pelo *griot*⁹⁰ africano quanto pelos *bluesmen* e pastores protestantes negros dos EUA, a fim de “fazer a plateia participar da performance” (DIOP, 1999, p. 120-23)⁹¹.

Mas o blues, diferentemente das músicas que o precederam, já era uma forma de arte do negro liberto, que cantava suas agruras frequentemente acompanhado de um violão. Segundo Jones (1967, p. 10), o emergente gênero musical representava “o início do aparecimento *consciente* do negro no cenário americano”. Sobre esse mesmo período, assinala Hobsbawm que “[o] ponto importante a respeito do blues é que ele marca uma evolução não apenas musical, mas também social: o aparecimento de uma forma particular de criação *individual*, comentando a vida cotidiana” (2004, p. 56). De fato, a natureza coletiva das canções de trabalho e religiosa foi substituída por uma musicalidade pessoal, o que se refletia tanto nas letras quanto no estilo vocal e instrumental de cada *bluesman*.

⁸⁹ “Urban and rural, tragic and comic, modern as African America and primal as America, the blues are as innovative in structure as they are in mood — they resurrect old feelings even as they describe them in new ways.”

⁹⁰ *Griot* seria um artista da “sociedade Wolof do Senegal e da Gâmbia”, cujas performances incluem histórias contadas com acompanhamento musical, “refletindo uma combinação das culturas negra e muçulmana” (BENTON e BENTON, 1979, p. 745). Segue a citação original: “a class of professional musician-entertainers among the Wolof society of Senegal and Gambia. Their performances, which include stories chanted to the accompaniment of a 5-string *halam*, reflect an admixture of Negro and Muslim cultures.”

⁹¹ “If we consider religion itself, one can examine the African-American church where the service is indeed very African. One cannot listen and watch the pastor or reverend and his interactions with the flock without recalling the African *griot*’s interactions with his audience. In this case, one finds the same motif in both instances, namely the “call-response” motif. Both the *griot* and the pastor are not just lecturing or entertaining their audiences but, rather, they are dialoguing with the members of the audience. Why is this dialogue possible? Because both the *griot* and the pastor share cultural and linguistic customs and values with their respective audiences. The “call-response” device itself is of an onomatopoeic nature to the effect that it is utterance as sound (rather than as words loaded with meaning even though the latter possibility can occur) on the part of the *griot* or the preacher that really counts. Thus, the function of the device is to get the audience to participate in the performance.”

A ascensão do blues nas primeiras décadas do século XX coincidiu com a da indústria fonográfica, permitindo a disseminação, pelos EUA, da obra de diversos artistas negros, que tiveram suas canções gravadas e comercializadas. A gravação desses cantores, aliada à intensa movimentação de negros pelo país naquela época, contribuiu decisivamente para a popularização do gênero (OLIVER, 1989, p.2). Tais condições permitiram que o blues definitivamente se profissionalizasse, universalizando-se aos poucos no que diz respeito a seu alcance temático e ao público receptor. Nessa época, surgiu o *classic blues* e suas grandes cantoras, como Bessie Smith (a “Imperatriz do Blues”) e Ma Rainey (a “Mãe do Blues”), cujos estilos, derivados de apresentações em *vaudeville*⁹², já não eram tão “puros”, devido a arranjos musicais mais sofisticados, incluindo instrumentos de metal. Por tais motivos, convencionou-se atribuir a esse tipo de blues a qualidade de “urbano”, em contraposição ao blues rural, considerado uma música de raiz. As primeiras gravações das cantoras de *classic blues* datam das décadas iniciais do século XX; e podemos mencionar, como exemplos, a canção “*Crazy Blues*”, interpretada por Mamie Smith (1920), e “*St. Louis Blues*”, cantada por Bessie Smith (1925).

Já o blues rural (*country blues*), apesar de cronologicamente preceder o clássico, seria gravado apenas no final da década de 20 e começo dos anos 30. Seus expoentes são artistas como Charley Patton, Son House, Tommy Johnson, Robert Johnson, Blind Willie Johnson, Blind Willie McTell, Blind Lemon Jefferson e Skip James, dentre muitos outros. Seu estilo era mais cru do que o das cantoras clássicas, e muitas vezes havia apenas violão e voz, o que ressaltava a natureza individual desse tipo de composição/interpretação. A música desses *bluesmen* se ramificava em diversas vertentes regionais, cabendo menção ao *Delta Blues* (da região do delta do rio Mississippi) e ao *East Coast Blues*. Cabe a ressalva de que tais divisões são algo generalizadoras, pois se poderia argumentar que compositores de uma mesma vertente já diferem substancialmente um do outro, de tal modo que cada um deles, por si só, já representaria uma verdadeira escola de blues. De todo modo, sobre o *Delta Blues*, oriundo das fazendas de algodão do sul profundo dos EUA, assim se manifesta Herzhaft (1989, p. 38):

O blues que se desenvolveu nesse lugar retém também uma forte predominância da influência africana: pouca melodia mas um ritmo sincopado e lancinante, riffs repetitivos, um canto veemente e tenso,

⁹² Entre o fim do século XIX e a década de 30 do XX, *vaudeville* era, nos EUA, um tipo de espetáculo de variedades muito popular, composto por diversos “números sem relação entre si: musicais, cômicos, dramáticos, acrobáticos, malabaristas, mágicos, animais amestrados etc” (LAROUSSE CULTURAL, 1998, p. 5892).

frequentemente recitativo, com efeitos frequentes de falsete. A guitarra é muito usada em acorde aberto de sol e de ré (as cordas são conciliadas de modo a produzir, sem ter um efeito material normalmente esperado, um acorde perfeito) e o dedilhado da mão esquerda é frequentemente substituído pelo uso do *bottleneck*, um gargalo de garrafa serrado passado de forma auricular e que o músico faz deslizar sobre as cordas, obtendo assim múltiplas *blues-notes* e criando também uma atmosfera dilacerante.

Já o *East Coast Blues* recebe a seguinte descrição (idem, p. 41-42):

Em toda a região que envolve os Apalaches (Carolinas, Virgínias, Kentucky, Tennessee do Leste e Geórgia), desenvolveu-se um blues muito particular, muito mais leve que o dramático e pungente Delta blues. Se bem que as estruturas sejam as mesmas, o ritmo sincopado do Delta é aqui substituído por efeitos regulares de baixos alternados, criando uma impressão de indolência e descontração, ainda afirmada pelo virtuosismo instrumental da maior parte dos intérpretes, que criaram um estilo de guitarra muito particular, o ragtime (...).

Ao longo do século XX, o blues se reinventou diversas vezes, chegando a eletrificar-se a partir da década de 50, com acompanhamento cada vez mais reiterado do cantor por uma banda completa, constituída de baixo, bateria e gaita, além da guitarra. Esse era o blues de Chicago, que, em grande medida, originou-se a partir da grande migração de negros nas primeiras décadas do século XX, quando muitos deles abandonaram o pouco auspicioso sul dos EUA em busca de oportunidades no norte. A partir dos anos 20, vinha-se criando, a partir do blues, uma série de outros gêneros musicais, como jazz, ragtime, soul, gospel, rhythm and blues etc. Longe de se deixar substituir por tais gêneros, o blues continua vivo até hoje, tendo sido assimilado também por artistas brancos, através do *rock and roll* nas décadas de 60 e 70, o que contribuiu para um aumento de sua popularidade entre gerações mais jovens. Um fato definitivo para a consolidação do blues como fenômeno musical universal foi o movimento de *revival* dos anos 60, quando músicos sulistas como Mississippi John Hurt, Bukka White, Skip James e Son House foram redescobertos pelo público branco jovem branco interessado em música “*folk*”. O ápice desse movimento se deu nos festivais de Newport, Rhode Island, naquela década.

A relevância do *Delta Blues* para esta tese se deve não só à obra daqueles cantores rurais contemporâneos de Hughes, mas também à obra daqueles que, nascidos no sul, migraram para o norte levando as tradições do *Delta* para o âmbito do blues elétrico. Interessa-nos, portanto, estabelecer aqui uma conexão entre diferentes gerações de influentes músicos, que vão de Charley Patton (o “pai do *Delta Blues*”, morto em 1934) aos urbanos Howlin’ Wolf e Muddy Waters. Patton foi a figura central dos músicos que trabalharam nos algodoads da *Dockery Plantation*, local de gestação do *Delta Blues* situado no Mississippi. Ligam-se a ele, de maneira mais ou menos direta, as figuras de Willie Brown, Tommy Johnson, Son House, Robert Johnson e Howlin’ Wolf, que se conheceram naquele plantation, influenciando-se musicalmente.

Para os fins desta tese, destaquemos primeiramente Son House e Robert Johnson. Nascido no mesmo ano de Langston Hughes, Son House (1902-88) é um “cantor veemente e guitarrista que privilegia quase que exclusivamente o *bottleneck*, que utiliza de modo irritado” (HERZHAFT, 1989, p. 39-40). Tendo gravado primeiramente no início da década de 30 e, posteriormente, nos anos 40, passou por certo período de ostracismo até ser redescoberto nos anos 60 no contexto do *blues revival*. Queremos destacar, das canções de seu repertório, “*Death Letter Blues*” e “*Walkin’ Blues*”, que se notabilizam pelos riffs insistentes que criam um efeito hipnótico de repetição, num arcabouço rítmico e harmônico sobre o qual ele canta, com a contundência do pregador que ele foi, longas letras que se estendem muito além das três ou quatro estrofes comuns no blues.

Diferentemente de House e sua extensão de vida octogenária, Robert Johnson (1914-38) morreu aos 27 anos, rodeado de estórias e boatos que conferem à sua figura um status quase “mítico”. Seu canto é agudo e geralmente acompanhado pelo *bottleneck slide*⁹³ no violão. Sua extrema destreza virtuosística com o violão, difícil de apreender e de imitar mesmo para instrumentistas expertos, fez suscitar lendas fáusticas sobre vender a alma ao diabo numa encruzilhada. Em suas duas sessões de gravação em 1936 e 1937, ele registraria uma série de canções que se tornariam o registro definitivo do *Delta Blues*, compilando todas as tradições poéticas e técnico-musicais originárias da *Dockery Plantation*:

(...) historicamente foi o último grande criador do Mississippi blues, mas talvez seja o mais importante. Se bem que tenha gravado pouquíssimo, a

⁹³ Objeto cilíndrico, de metal ou vidro, que o violonista/guitarrista usa no dedo para deslizar ao longo do braço do instrumento, produzindo um som diferenciado.

maior parte de suas composições (*Dust my broom, Sweet home Chicago, Love in vain, Ramblin' on my mind*), obras-primas poéticas, tornaram-se clássicos do blues e da música pop, retomados por incontáveis músicos. Seu toque de guitarra (acústica) construído em torno de insistentes baixos ambulantes prefigura todo o blues elétrico do pós-guerra. Apesar de sua vida, e portanto de sua discografia, muito curta, Robert Johnson marcou verdadeiramente o futuro de um novo estilo de blues e é, aliás, considerado pelos músicos e pelos críticos uma das figuras centrais desse gênero. (HERZHAFT, 1989, p. 41)

Ainda quanto ao blues rural, cabe menção a Blind Willie Johnson (1897-1945), nascido em Pendleton, Texas. Grande nome do *gospel blues*, Johnson, embora nutra semelhanças com alguns *bluesmen* do Mississippi, notadamente o uso do *bottleneck slide* e o canto incisivo, não pode ser considerado, por motivos geográficos e musicais, como pertencente ao *Delta Blues*. O não uso de qualquer forma aproximada ao *twelve-bar* ou *eight-bar*, bem como a temática fortemente religiosa de um pastor que pregava na igreja e na rua, através de sua música, demonstram o caráter diferenciado de Johnson. Frequentemente, suas canções contam com acompanhamento vocal feminino e, em geral, ele tocava o violão em afinação aberta em Ré Maior. Suas gravações se deram ao final da década de 20, das quais se destacam “*Dark Was The Night, Cold Was The Ground*”, “*Jesus Make Up My Dying Bed*” e “*Nobody’s Fault But Mine*”. Nelas, nota-se um *sentimento* de blues mais do que uma estrutura de harmonia, letra ou ritmo facilmente identificável como sendo de tal gênero musical. Esse sentimento está nas palavras cantadas de maneira profunda, com timbre vocal “rasgado”, ou nos lamentos lancinantes do *slide* que desliza pelas cordas de aço do violão.

Já Muddy Waters (McKinley Morganfield; 1915-83), nascido próximo a Clarksdale, Mississippi, recebeu forte influência de Robert Johnson e Son House. Após ser gravado em 1941 pelo musicólogo Alan Lomax, ele migraria para Chicago, onde chamaria atenção pelo uso do *bottleneck* na guitarra, pela sua “voz grave e quente”, por “sua presença de palco e seu carisma pessoal” e pelo seu estilo “sempre rude e próximo de suas raízes” (HERZHAFT, 1989, p. 76). Tendo gravado a partir do final da década de 40, foi um dos fundadores e expoentes do Chicago Blues, juntamente com Howlin’ Wolf e Willie Dixon. Registrou clássicos que se imortalizariam no cancionário de blues, como “*I Just Wanna Make Love to You*” e “*Hoochie Coochie Man*”, ambas de autoria de Dixon (1915-92), que aliás merece menção como grande compositor dessa primeira fase elétrica do blues.

Outro expoente do Chicago Blues, Howlin' Wolf (Chester Burnett; 1910-76), nascido em White Station, Mississippi, trabalhou na *Dockery Plantation* e chegou a conhecer músicos como Charley Patton, Son House, Sonny Boy Williamson II, Robert Johnson e Willie Brown. Sua voz rascante, cavernosa, aliada à sua gaita, daria origem a um estilo muito particular de interpretação, perceptível em canções como “*Spoonful*” e “*Back Door Man*”, de autoria de Dixon. Assim Herzhaft resume a trajetória e estilo de Wolf:

Tendo se instalado em Memphis depois da guerra, desenvolveu aí seu próprio estilo: voz grave e potente, pouco modulando seu canto mas dando-lhe um tom infinitamente ameaçador, composições sombrias e atmosfera inquietante, acentuadas pelo ritmo lancinante tradicional do Delta mas supereletrificado até o limite da discordância, assim como o carisma pessoal do cantor que multiplicava os efeitos cênicos provocantes. Com guitarras de som pesado como Willie Johnson ou Joe Hill Louis e seu próprio toque de gaita, de frases breves e aguçadas, Howlin' Wolf conheceu um grande sucesso desde suas primeiras gravações para Sam Phillips em 1951, tanto no Sul quanto em Chicago. Ele se instalou desde então nessa cidade, onde se tornou um dos grandes astros das tabernas dos bairros negros, afinou seu estilo — principalmente graças à união com o guitarrista Hubert Sumlin — e gravou abundantemente para a Chess até sua morte (...). (HERZHAFT, 1989, p. 68)

Fazemos menção, ainda, a John Lee Hooker (1912-2001), também expoente do blues elétrico, mas radicado na cidade nortista de Detroit. Acredita-se que ele nasceu em Tutwiler, Mississippi. Após uma passagem por Memphis, acabaria indo para Detroit trabalhar numa fábrica da Ford no início da década de 40. Assim como Waters, foi muito influente no rock and roll, tendo gravado com artistas do gênero. Seu estilo se caracteriza pelo canto grave, muitas vezes próximo da fala (“*talking blues*”), e pela harmonia reduzida a praticamente um acorde, que ele mantém como uma espécie de *drone*, isto é, um zumbido obsessivo, dentro do qual alterna o ritmo do *boogie* (derivado do *boogie-woogie*) com um arsenal de *riffs* e *licks* de guitarra. Seu repertório expõe um “universo bastante pessoal, dramático e torturado, que conseguia atingir, em alguns blues lentos, uma considerável intensidade emocional” (HERZHAFT, 1989, p. 81). A canção definitiva de Hooker é “*Boogie Chillen*”, lançada pela primeira vez em 1948.

Por último, é interessante apontar para traços do paralelismo entre o universo do blues sulista estadunidense e o universo caipira da Paulistânia ⁹⁴ brasileira. Sabe-se que há semelhanças tanto de um ponto de vista cultural mais amplo (mitos e causos sobre encruzilhada e pactos com o diabo, por exemplo), quanto especificamente musical. O caráter de poesia popular interiorana, musicada em conformidade com uma harmonia de três acordes (tônico, dominante e subdominante) são alguns dos aspectos a serem destacados. As afinações abertas são um exemplo bastante prático dessa similitude: as afinações do Cebolão em Ré (ou Mi) e do Rio Abaixo (em Sol), utilizadas na música caipira brasileira, são praticamente idênticas às afinações abertas comuns no blues rural dos EUA ⁹⁵. Tais constatações sobre as confluências entre os dois universos musicais terão repercussão no nosso modo de musicar alguns poemas de Hughes.

Vimos analisando o gênero musical do blues em seus aspectos históricos e especificamente musicais. Vejamos, em seguida, como se dá a passagem do blues enquanto poesia oral para o blues enquanto forma poética na página escrita, através dessa transposição intermediária efetuada por Langson Hughes.

1.2.3.2 Os *blues poems* de Hughes

Mas não se deve esquecer que é a nossa linguagem a origem de todos os fatos sonoros, e que a música, suscitadora e inspiradora das formas poéticas, não é, em substância, senão a musicalidade da própria linguagem que a ela regressa.
(SPINELLI, 1946, p. 112)

A Música é a espinha dorsal da poesia lírica; a melodia, o nervo da Música e a fonte de todo lirismo. (...) A Poesia deve à Música em seu período ancilar as suas leis constitutivas.
(SPINA, 1982, p. 80)

⁹⁴ Segundo Ivan Vilela, Paulistânia é “toda a região povoada pelas bandeiras, região que coincide com as áreas de acomodação do que chamamos de cultura caipira, ou seja, São Paulo, sul de Minas Gerais e Triângulo Mineiro, Goiás, Mato Grosso do Sul, parte de Mato Grosso, parte de Tocantins e norte do Paraná.” (2013, p. 42)

⁹⁵ De fato, a única diferença seria o fato de o violão, instrumento de preferência dos *bluesmen* rurais, contar com uma corda a mais do que a viola. De todo modo, nas afinações em questão, a sexta corda cumpriria apenas o papel de reproduzir, em oitava diferente, notas já representadas por outras cordas do instrumento. Note-se que não cabe, nos limites desta tese, realizar um cotejo aprofundado entre os universos da música caipira brasileira e do blues rural estadunidense. Trata-se apenas de um vislumbre desse tema instigante que encerra uma série de sutilezas.

Como vimos, ao fazer uso dos formatos cancionais do blues, Hughes promovia uma renovação formal na poesia escrita, e de fato o *blues poem* está atualmente sedimentado pela crítica literária como uma forma poética da língua inglesa (EMANUEL, 1967). Está presente em manuais de poesia, como o “*Handbook of poetic forms*” (PADGETT, 2000), no qual figura ao lado de formas tradicionais da literatura ocidental, como a ode e a balada inglesa. No entanto, era grande o desafio a que Hughes se propunha como poeta, tendo em vista as “limitações da palavra escrita aprisionada no silêncio material da página”, que “lançam um problema formal à tarefa de fazer com que a poesia evoque sons e ritmos musicais” (SILVA, 1998, p. 13). Nesse sentido, a dificuldade estaria em encontrar “os meios para perpetuar a ilusão de musicalidade, sem os recursos de que dispõem músicos e cantores” (idem, ibidem). Ademais, havia a delicada questão, já abordada nesta tese, da apropriação da tradição oral pela literatura, em que a última inexoravelmente altera o objeto que busca de certo modo replicar. Vimos o quão complexa era a posição de Hughes como intérprete de seu povo para o próprio povo, numa atitude de preservação da memória identitária afro-americana face a uma realidade que tendia a marginalizá-la por sua suposta vulgaridade.

Temáticas tradicionais do blues, como “migração, nomadismo, cidade, melancolia, tristeza, suicídio, euforia, negativismo, trem de ferro e amor infeliz”, estão presentes na poesia de Hughes, que desse modo incorporava “o sentimento dos bluesmen solitários que perambulavam entre as estações e as estradas de ferro das pequenas cidades do sul dos EUA” (SOUZA, 2006 p.21). Ao consignar seus *blues poems* na página, o poeta do Harlem imprimia neles muitos elementos do canto, o que fica evidente pela ênfase com que assinalava a cesura do verso de blues. Todos esses índices de uma presença da voz representam aquilo que, na poesia escrita, poderíamos considerar como “qualidades retóricas da fala (...), como pausa e altura” (MEDEIROS, 1999, p.188).

Retomemos aqui nossa definição de *blues poem*, em consideração aos fins desta tese: um poema que aluda à canção de blues, por incorporar seus temas, sua dicção e, muitas vezes, suas fórmulas estruturais de enunciação. Para classificar um poema como sendo “de blues”, temos de identificar nele traços indicativos da intencionalidade musical de Hughes, que pode ser percebida, por exemplo, pela inclusão de palavras como “blues” e “*song*” no título, ainda que o poema não seja construído dentro das formas rígidas de blues. Sobre esses poemas que não tentam emular o blues de maneira tão explícita, mas ainda pode ser considerados *blues poems*, assim se manifesta Tracy (1988, p. 217):

Além dos poemas de blues no estilo de monólogos dramáticos, escritos dentro da tradição oral ou variantes das estrofes de blues tradicionais, Hughes escreveu certo número de poemas que observavam o blues e as situações que o originavam de um ponto de vista externo a tais situações; alguns poemas não apresentavam nem estrofes de blues nem lamentos em primeira pessoa.⁹⁶

No mesmo sentido, veja-se Silva (1998, p. 14):

Ao observarmos os poemas inspirados na canção negra, percebemos que alguns se aproximam muito das letras cantadas, buscando recompor a atmosfera das gravações ou apresentações dos intérpretes, como Bessie Smith e Billie Holiday (as cantores prediletas do autor). Em outros casos, o poeta não tenta se aproximar do compositor de “letras” de canções, mas procura ter a música como uma referência —sonora, imagética ou temática—, fazendo com que os versos não “copiem” a canção, e, sim, dialoguem com ela no plano da alusão.

Nos poemas que de fato emulam letras de blues, teria Hughes buscado no blues fórmulas métricas bem definidas? Teria o blues uma prosódia específica? Para Proença, “o poeta popular possui, de ouvido, uma determinada melopeia, segundo a qual dispõe as suas frases, sem nenhuma noção específica de contagem de sílabas, ou de cesuras” (1955, p. 108-09). Sabe-se que Hughes não raro procedia como o poeta popular ou, ainda, como o cantor/compositor, ao recitar para si, em forma de canto e destituído de caneta e papel, seus versos em fase de criação. Nesse sentido, relegava a segundo plano a questão de pés métricos específicos e, assim, sua elaboração prosódica era aquela que se conformava com a cadência ditada pelo ouvido mais do que por regras métricas. Vejamos as considerações de Proença sobre métrica na poesia popular (1955, p. 108):

O sentimento de estrofe como unidade rítmica é muito particularmente acentuado na poesia popular em que, na verdade, o sentimento do verso é quase inexistente e a designação de *pé* corresponde, quando muito, a uma frase melódica, elemento componente, sem independência do todo.

96 “In addition to dramatic monologue blues poems written in the oral tradition or variants of traditional blues stanzas, Hughes wrote a number of poems that looked on the blues and the situations that spawned the blues from a viewpoint external to those situations; some were neither blues stanzas nor first-person laments.”

Muito se discute sobre uma possível métrica dos versos de blues, havendo quem tenha estipulado uma aproximação com o pentâmetro iâmbico, tendo em vista uma suposta tendência a existirem cinco sílabas acentuadas em cada verso do *twelve-bar blues*. Sobre o assunto, assim se manifesta Hao Huang (2011, p. 11-12):

As letras de blues não são metrificadas no sentido poético tradicional. Os cantores de blues têm um reino livre para inserir sílabas átonas entre os pulsos musicais e, inversamente, arrastar uma única palavra, através de um melisma, por vários pulsos. O ritmo sofre ainda uma complicação por conta da síncope, que desloca os acentos vocais dos pulsos fracos.⁹⁷ (grifo nosso)

Antes, o que predomina é a estrutura estrófica, que, no formato do *twelve-bar blues*, por exemplo, se estabelece a partir da articulação de três grandes versos, permeados por pausas estrategicamente posicionadas. Aí está o ritmo da letra de blues, pensado mais de maneira *macro*, voltada para a totalidade da estrofe, e em sintonia com a dinâmica das pausas, do que de um ponto de vista *micro*, relativo à disposição de pés métricos no interior do verso. De certo modo, é a estrutura da estrofe que estabelece a rítmica interna aos versos, o que nos leva de volta a Proença e suas ponderações sobre o sentimento de estrofe como unidade rítmica da poesia popular.

O que se tem, no blues, é uma maleabilidade rítmico-melódica. Steven Tracy, ao comentar sobre a possibilidade de um intérprete variar o fraseado métrico dos versos, desde que haja aderência a determinado padrão acentual funcional para a canção, afirma não haver “unidade que controle o verso, como o pé na poesia. Antes, é frequentemente o semi-verso, que por vezes expira juntamente com o respiro do cantor (...), ou o pensamento completo do verso inteiro que constitui a unidade do blues” (1988, p. 78)⁹⁸. Como ficará claro na próxima seção, semi-verso é cada metade do verso se separado em dois pela cesura, a qual corresponde à pausa vocal no canto; “pensamento”, por sua vez, é a expressão utilizada por Tracy para denominar o verso completo, que preferimos chamar, aqui, de “sentença”. No caso, os parâmetros que regem a cadência dos versos dizem respeito à dinâmica das pausas no interior do verso (de menor duração) e as pausas inter-vérsicas (mais longas). Vejamos agora as duas

⁹⁷ “Blues lyrics are not metered in the traditional poetic sense. Blues singers have free reign to insert unstressed syllables between the musical beats and, conversely, to draw out a single word or syllable melodically over several beats. The rhythm is further complicated by syncopation, which dislocates the vocal stresses from the musical downbeats.”

⁹⁸ “Thus, no unite like the foot in poetry controls the line. Rather it is often the half-line, which sometimes may expire with the breath of the singer, in a short emotional burst, or the complete thought of the entire line that is the unit of the blues (...).”

principais modalidades de letra de blues, incorporadas por Hughes à sua poesia, o *twelve-bar* e o *eight-bar*.

1.2.3.3 *Twelve-bar blues*

Sob a perspectiva da harmonia musical, temos no blues uma combinação de três acordes que, de tão reiterada, veio a tornar-se clássica: trata-se dos acordes tônico, subdominante e dominante, que podem ser tocados em ordem razoavelmente variável, com eventual acréscimo de sétimas: na tonalidade de Dó Maior, por exemplo, teríamos os acordes de Dó, Fá e Sol. Com base neles, constrói-se a melodia, que comporta grande maleabilidade improvisatória. Porém, reconhece-se um blues não só por suas características estritamente musicais, mas também pela estrutura das letras, caracterizadas por cíclicas repetições e paralelismos, aparentados daquelas tradições africanas que já abordamos. E Hughes utilizou algumas dessas possibilidades estruturais do blues em sua poesia escrita.

Formato mais conhecido do blues, o *twelve-bar* se define pela característica de cada estrofe durar aproximadamente 12 compassos musicais — em geral, quaternários —, diferenciando-se de outras estruturas, como o *eight* ou o *sixteen-bar*. Cabe, aqui, a importante ressalva de que esse número de compassos não é sempre exato, pois o intérprete pode optar por estender a duração de alguns trechos a fim de, por exemplo, cantar mais palavras ou prolongar o som de algumas delas, enfatizando-as. Outra finalidade dessa variação na extensão seria a de fazer floreios no violão, nos momentos de pausa no canto, a fim de criar um suspense maior antes do próximo verso. Esses recursos são utilizados sobretudo quando se tem apenas um intérprete, que toca violão e canta, desacompanhado de outros instrumentistas, estando assim na posição de único condutor da música. Como resultado, uma estrofe pode ter, por exemplo, 11 compassos e meio ou 13 compassos, em vez dos 12 normalmente esperados.

O *twelve-bar* possui mais de um tipo de disposição dos versos na estrofe, porém a mais comum é aquela que pode ser esquematizada por meio das letras A-A-B, como faz Steven Tracy (1988, p. 145). É importante aclarar que, diferentemente da esquematização tradicional na análise de poesia, tais letras não representam rimas, mas versos: cada um dos “As” é a repetição de um mesmo verso; já o “B” seria um verso distinto, que rima com os outros dois. O verso final é uma resposta aos anteriores, que pode, dentre outras

possibilidades, vir na forma de uma conclusão ou justificativa para o que fora dito antes. Para Longabucco (2002, p. 58), “muito do poder de uma estrofe de blues decorre do suspense construído em torno da chegada do verso de resposta”⁹⁹. Cumpre esclarecer, todavia, que há outras estruturas estróficas possíveis para o *twelve-bar blues*, tais como AAA e ABB. Do ponto de vista da rima, temos no *twelve-bar* o esquema *aaa*, já que as palavras finais dos primeiros versos são idênticas entre si, e a do terceiro verso rima com elas. Como exemplo, observe-se a canção “*St. Louis Blues*”, de W. C. Handy:

<i>I hate to see de eve'-nin' sun go down,</i>	(A) (a)
<i>Hate to see de eve'-nin' sun go down</i>	(A) (a)
<i>'Cause my baby, he done lef' dis town</i> ¹⁰⁰	(B) (a)

Ao término da estrofe, reinicia-se o ciclo dos 12 compassos, agora com versos distintos, que se somam para formar nova estrofe. Para sinalizar o final de uma estrofe e realizar a preparação para o início de outra, muitas vezes o *bluesman* toca, em seu instrumento, um tipo de fraseado musical conhecido como *turnaround*, em que se procede a uma descida cromática de quatro semitons, em geral partindo do sétimo grau do acorde tônico. A canção “*Love in Vain*”, de Robert Johnson, apresenta bons exemplos de *turnaround*.

Aproveitamos, aqui, o ensejo para fazer rápidas definições das noções de *riff* e *lick*, úteis para esta tese. Ambos são sequências curtas de notas, porém os primeiros costumam ser mais graves e rítmicos, colocando-se muitas vezes como o fio condutor de uma canção, aquilo que a identifica. O *riff* de “*Little Red Rooster*”, de Howlin’ Wolf, comporta uma sequência de seis ou sete notas que se repetem do começo ao fim da canção, sem grande variabilidade. Já o *lick* seria uma frase mais aguda, muitas vezes improvisada, e que pode ou não ser repetida ao longo da canção.

Outra questão relevante diz respeito às pausas no canto no decorrer das estrofes, preenchidas por passagens instrumentais. A maior pausa se dá entre os versos, mas existe também uma cesura no interior de cada um deles, dividindo-o em dois “semi-versos”.¹⁰¹ À

⁹⁹ “*Much of the power of a blues stanza comes from the suspense built into the arrival of the response line, whose answer may be wry, ironic, surprising, funny, or darkly true.*”

¹⁰⁰ Transcrevemos essa estrofe em conformidade com Tracy (1988, p. 170), que, à semelhança de Hughes, grafou as palavras conforme a pronúncia. A tradução seria: “Eu odeio ver o sol da tarde se por/ (2x)/ Porque meu bem foi embora da cidade.”

¹⁰¹ A expressão em inglês, utilizada por Tracy (1988, p. 154), dentre outros autores, é “*half-line*”.

pausa maior, correspondem aproximadamente dois compassos inteiros; à menor, certa quantidade de tempos que, somados, não formam sequer um compasso, mas que representam uma sutileza verdadeiramente marcante no canto. Em “*St. Louis Blues*”, por exemplo, há um espaço entre “*I hate to see*” e “*de eve’-nin’ sun go down*”. Se quisermos explicitar tal cesura de um ponto de vista visual, teremos:

*I hate to see
De eve’-nin’ sun go down,
Hate to see
De eve’-nin’ sun go down
‘Cause my baby,
He done lef’ dis town*

Hughes aplicou essa particularidade do “semi-verso” a sua poesia. Desse modo, considerou “a disposição do poema na página o equivalente à notação musical — a melhor maneira de indicar como o leitor pode ouvir o poema do modo como o poeta ouviu quando o poema não estava escrito senão no vento” (PADGETT, 2000, p. 99)¹⁰². É o que se vê no início da primeira estrofe de “*Po’ Boy Blues*”:

<i>When I was home de Sunshine seemed like gold.</i>	Lá em casa, o sol Era que nem ouro.
--	--

Temos, aí, a divisão em semi-versos, em respeito à cesura de um suposto canto. Assim, em vez de “*When I was home de sunshine seemed like gold*”, o poeta optou por “*When I was home de/ Sunshine seemed like gold*”. Ao repartir cada verso em duas linhas, Hughes enfatizava a pausa musical, de modo a “trazer mais da performance oral, dos ritmos da música e da voz, para sua poesia” (TRACY, 1988, p. 154)¹⁰³. Vejamos tal poema em sua íntegra, seguido de “*Lonesome Place*”:

*When I was home de
Sunshine seemed like gold.
When I was home de
Sunshine seemed like gold.
Since I come up North de
Whole damn world's turned cold.*

¹⁰² “Finally, many poets consider the arrangement of the poem on the page the equivalent of musical notation — the best means to indicate how the reader might hear the poem just like the poet did, before it was written anywhere except on the wind.”

¹⁰³ “By writing down his blues poems this way, Hughes attempted to bring more of the oral performance, the rhythms of the music and voice, into his poetry”.

*I was a good boy,
 Never done no wrong.
 Yes, I was a good boy,
 Never done no wrong,
 But this world is weary
 An' de road is hard an' long.*

*I fell in love with
 A gal I thought was kind.
 Fell in love with
 A gal I thought was kind.
 She made me lose ma money
 An' almost lose ma mind.*

*Weary, weary,
 Weary early in de morn.
 Weary, weary,
 Early, early in de morn.
 I's so weary
 I wish I'd never been born.¹⁰⁴*

Lonesome Place

*I got to leave this town.
 It's a lonesome place.
 Got to leave this town cause
 It's a lonesome place.
 A po', po' boy can't
 Find a friendly face.*

*Goin' down to de river
 Flowin' deep an' slow.
 Goin' down to de river
 Deep an' slow, —
 Cause there ain't no worries
 Where de waters go.*

*I'm weary, weary,
 Weary, as I can be.
 Weary, weary,
 Weary as can be.
 This life's so weary,
 'S' bout to overcome me.¹⁰⁵*

¹⁰⁴ “Blues de um Pobre Rapaz”. “Lá em casa, o sol/ Era que nem ouro .(2x)/ Desde que eu vim pro Norte, esse/ Maldito mundo esfriou./ Fui um bom rapaz,/ Nunca fiz mal nenhum. (2x)/ Mas o mundo é uma desgraça/ E a estrada dura e longa./ Amei uma garota/Que eu achava simpática. (2x)/ Ela me fez perder grana e/Quase me fez pirar./Tô mal, tô mal,/ Tô mal de manhãzinha. (2x)/ Tô tão mal que/ Eu não queria nunca ter nascido.”

¹⁰⁵ “Lugar Solitário”. “Tenho que sair dessa cidade/ É um lugar solitário..(2x)/ Um pobre, pobre rapaz/ Não consegue achar um rosto amigo/ Tô flutuando rio abaixo/ Flutuando profunda e lentamente. (2x)/ Pois não há preocupações/ Aonde as águas vão dar./ Tô mal, tô mal,/ Mal até dizer chega. (2x)/ Essa vida é tão ruim/ Que vai acabar me derrubando.”

Esses poemas apresentam grande similitude com outros do período 1924-27, como “*Homesick Blues*” e “*Bound No ’th Blues*”, não só pelo formato estrófico do *twelve-bar*, mas por questões mais macro-estruturais. Primeiramente, pela temática referente à questão migratória sul-norte, que envolve uma contextualização mais ampla da (aparente) polaridade entre tais regiões dos EUA. Por uma série de motivos, imaginava-se que o norte seria mais auspicioso para os negros:

A migração negra das regiões rurais do Sul em direção das grandes aglomerações situadas ao longo do vale do Mississippi, que havia conhecido um primeiro pico durante os anos 1915-1920, continuou de fato no decorrer das duas décadas seguintes, tendo todavia uma perda de velocidade muito clara depois da crise de 1929. Se alguns negros instalados no Norte conseguiram prosperar ou simplesmente ter empregos e, portanto, condições de vida mais decentes, a imensa maioria só encontrou nas grandes cidades a miséria, o amontoamento em guetos insalubres e uma outra forma de discriminação, que por ser tanto socioeconômica quanto baseada na pigmentação da pele, nem por isso deixava de ser menos aviltante e destruidora. (HERZHAFT, 1989, p. 48-49)

Sabe-se das estradas que acompanham o trajeto do rio Mississippi, saindo do seu delta no estado de Louisiana rumo a Chicago. Tal caminho foi trilhado por muitos *bluesmen* e — por que não dizer? — pelo próprio blues, que como vimos foi ao norte tornar-se elétrico. De todo modo, muitas vezes as esperanças dos migrantes não se confirmavam em sua inteireza, tendo em vista a situação de miséria, guetos urbanos e discriminação mencionada na citação. Em “*Homesick...*”, “*Bound No ’th...*”, “*Po’ Boy...*”, “*Lonesome*” e outros poemas, Hughes expressa a complexidade de sentimentos que mesclam desejo de evasão, a fim de escapar da opressão sulista; infortúnio no caminho rumo ao norte; e desilusão com o norte e nostalgia em relação ao sul. Em suma, o que se sente é um não pertencimento, uma dificuldade em encontrar o *seu* lugar na sociedade estadunidense.

Ainda numa comparação entre os poemas mencionados, pode-se afirmar que todos têm três estrofes (exceto “*Po’ Boy...*”, que tem quatro) e apresentam um desenvolvimento do relato pessoal disposto da seguinte maneira: primeiramente, expõe-se certa situação concreta de penúria (distância de casa, desejo de evasão, problemas amorosos); em seguida, tem-se

uma tentativa de confrontá-la; por último, diante da ineficácia dos esforços, constata-se um estado anímico de completa melancolia. Nessa linha de raciocínio tripartite, o encerramento — por vezes, com desejo de morte — é uma conclusão necessária diante da situação inicial e da tentativa de reação. É enorme a semelhança entre as estrofes finais de “*Lonesome...*” e “*Po’ Boy...*”, com a repetição obsessiva do vocábulo “*weary*”, a predominância de verbos de ligação (demonstrando o estado de inação a que se reduziu o enunciador) e o veredicto final da não existência como melhor solução.

A oscilação entre a intenção de seguir em frente e o desejo de morte é uma constante nos *blues poems* de Hughes do período 1924-27. Neles, um tímido otimismo, que se deixa entrever ao longo das estrofes, costuma ser ceifado por uma dolorosa conclusão ao final: “*I’s so weary/ I wish I’d never been born*” (“*Po’ Boy...*”); “*I ain’t happy no mo’/ And I wish that I had died*” (“*The Weary Blues*”); “*Cause de river’s quiet/ An’ a po’, po’ gal can sleep*” (“*Suicide*”); “*Cause if I don’t see ma baby/ I’ll lay down an’ die right now*” (“*Wide River*”); “*This life’s so weary,/S’ bout to overcome me*” (“*Lonesome ...*”). Essa questão do encerramento impactante repercutirá no nosso modo de traduzir os poemas; e a temática candente da migração nos levou a escolher o poema “*Bound No’t’h Blues*” para tradução, como veremos adiante.

Vejamos agora o formato de canção que é, possivelmente, o segundo mais comum no blues, o *eight-bar*.

1.2.3.4 *Eight-bar blues*

A lógica do *eight-bar blues* é muito semelhante à do *twelve-bar*: as estrofes se constituem de um ciclo de compassos que fica se repetindo continuamente ao longo da canção, com aqueles mesmos três acordes ao fundo e com o mesmo tempo em 4/4. É evidente que, no *eight-bar*, a duração das estrofes é menor: são oito compassos,¹⁰⁶ o que significa que os trechos de pausa no canto também são reduzidos, e a troca de acordes tem de ser efetuada mais rapidamente. Por esses motivos, o *eight-bar* passa uma impressão de aceleração, se comparado com o *twelve-bar*, e talvez isso explique por que alguns dos poemas de Hughes

¹⁰⁶ Cabe aqui a mesma ressalva mencionada no caso do *twelve-bar blues*: a duração de oito compassos é aproximada, pois, na prática, o intérprete pode efetuar pequenas modificações, estendendo ou diminuindo a amplitude da estrofe.

compostos nesse formato estrófico apresentam temas humorísticos. Isso não é uma regra, porém, podendo haver canções melancólicas no formato do *eight-bar*, como “*There is no Justice*”, de Lonnie Johnson:

Now they put me in the jailhouse twenty long years today, (A) (a)
*And it's driving me crazy, I've got thirty more years to stay. (B) (a)*¹⁰⁷

Note-se que em geral não temos, no *eight-bar*, a repetição de versos típica do *twelve-bar*. Vejamos uma estrofe de um *eight-bar blues poem* de Hughes, “*Reverie on Harlem River*”:

Did you ever go down to the river —
Two a.m. midnight by your self?
Sit down by the river
And wonder what you got left?

Se Hughes não houvesse repartido os versos em semi-versos, teríamos:

Did you ever go down to the river — two a.m. midnight by your self?
Sit down by the river and wonder what you got left?

Fica clara assim a semelhança estrutural com relação à canção de Lonnie Johnson acima transcrita, o que demonstra a intenção de Hughes em construir o poema nos moldes do *eight-bar blues*. De maneira geral, pode-se diferenciar um *twelve-bar* de um *eight-bar* pela quantidade de semi-versos: os primeiros têm seis e os últimos, quatro.

Faz-se importante, ainda, um esclarecimento: doravante, não utilizaremos a expressão “semi-verso”, tendo em vista a dificuldade que ela cria; empregaremos o termo “verso” para designar o “semi-verso”, deixando claro ao leitor que, de um ponto de vista vocal, deve-se considerar cada linha do poema como constituindo metade da *sentença* completa, que se constitui de dois semi-versos. Destaque-se, por último, que nas canções desta tese encontraremos exemplo de *eight-bar* apenas em um trecho de “*The Weary Blues*”.

Analizamos, nos últimos tópicos, as questões culturais que envolvem o blues como a poesia e música da identidade negra estadunidense. Vimos como se deu a transposição dessa poesia oral para o plano literário, ato de profundas implicações estéticas e políticas. Se Hughes foi pioneiro ao fazê-lo, foi capaz de complementar a performance da escritura com a

¹⁰⁷ “Hoje faz vinte longos anos que me colocaram na cadeia/E isso está me enlouquecendo, pois tenho mais trinta anos para ficar aqui”.

performance da leitura vocalizada. Com efeito, ciente da vocalidade em ebulição nos seus versos de blues, passou a recitá-los ao som de uma banda de jazz. Naturalmente, essa realização performática não poderia passar despecebida num estudo como o nosso, que se pretende justamente a vocalizar poemas de Hughes, ainda que com propostas e métodos distintos daqueles levados a cabo pelo poeta.

1.2.3.5 A performance de Hughes no álbum “*Weary Blues*”

Langston Hughes foi um dos pioneiros na gravação de récita poética com fundo musical. Mas foi somente em 1958, décadas após sua primeira declamação com música nos anos 20 (TRACY, p. 112), que ele lançaria seu primeiro registro oficial, na forma do álbum “*The Weary Blues and Other Poems Read by Langston Hughes*”, que designaremos simplifadamente por “*Weary Blues*”, que aliás é o título do relançamento cujo exemplar possuímos¹⁰⁸. Ouvi-lo “oferece, além de uma experiência estética rica e prazerosa, a comprovação da extrema afinidade entre os ritmos do *blues/jazz* e os ritmos da sua poesia”, afirma Roberto da Silva (1998, p. 68). Acompanhando de uma banda de jazz, que incluía o baixista Charles Mingus e o pianista Leonard Feather, Hughes pratica um canto falado: sua voz entoa os poemas de maneira altamente cadenciada e interpretativa.

Ao fazê-lo, o poeta influenciou diretamente a *spoken-word poetry*, movimento considerado um “proto-rap” e consagrado nos anos 60/70 por artistas como *The Last Poets* e Gil-Scott Heron. A performance de Hughes, portanto, posiciona-o num ponto nodal das artes verbais negras: ao mesmo passo em que antecipa características da *spoken-word* e do *rap*, remete à dimensão mais falada do canto de blues, praticada por artistas como John Lee Hooker. Estabelece-se, assim uma relação de conectividade com o passado e o futuro da música negra dos EUA, entre os primórdios da música rural negra norte-americana, numa extremidade, e a música negra de maior abrangência comercial dos fins do século XX, na outra. É precisamente aquilo que discutíamos em 1.2.1, quando situamos a Renascença do Harlem em uma posição fulcral da cultura negra estadunidense.

¹⁰⁸ Infelizmente, o álbum, raríssimo no Brasil, é dificilmente encontrável para escuta gratuita na internet. Nosso exemplar foi encomendado do exterior através de um site de compras. Trata-se do relançamento do álbum “*The Weary Blues and Other Poems Read by Langston Hughes*”, de 1958.

No encarte do álbum, afirma Feather que, ao criarem os arranjos para as canções, ele e Hughes constataram que alguns poemas requeriam um fundo musical que refletisse o espírito de “jazz como diversão”, enquanto outros demandavam maior sofisticação musical (FEATHER apud HUGHES, 1990). No primeiro lado do LP, encontram-se os poemas mais diretamente voltados para o blues e gospel, para os quais Feather compôs padrões e temas na forma de *twelve-bar*, *eight-bar* e *sixteen-bar blues*. No segundo lado, “Charles Mingus compôs ou improvisou material adequado, sempre com um ouvido sensível para o conteúdo e significado das asserções e questões postas por Hughes” (FEATHER apud HUGHES, 1990). Feather afirma ainda que “a genialidade de Mingus para controlar um grupo nunca esteve mais clara do que nessa sessão, em que ele faz mudanças de ambientação, tempo e tema, geralmente com bastante espontaneidade” (idem, ibidem)¹⁰⁹. Hao Huang (2011, p. 23), por sua vez, destaca o caráter simbiótico da interação entre Hughes e Mingus:

Mingus faz mais do que sustentar a leitura de Hughes: demanda algo dele. A música de Mingus não apenas segue as narrativas dramáticas na poesia de Hughes, mas também o induz a uma leitura mais vigorosamente expressiva, especialmente em poemas como ‘Big Ben’, em que a interpretação normalmente lacônica do poeta assume maior variedade tonal em resposta à música. Isso sugere que as colaborações jazz/poesia mais bem sucedidas são produzidas quando tanto o poeta quanto o músico respondem um ao outro e quando os ouvintes prestam igual atenção ao sentido da música e ao do texto poético.¹¹⁰

¹⁰⁹ “When we began selecting and sequencing material for this album, it became clear to Hughes and to me that some of his poems called for a background reflecting this “jazz-is-fun spirit”, while others required a more sophisticated setting. Most of the blues-directed material and all the gospel-related poems were assigned to a traditional-style group, for which I wrote a few 12, 16 and 8-bar blues themes or patterns, a couple of gospel-type numbers for Testament, and co-ordinated solos by the sidemen.

For the second side, Charles Mingus wrote or improvised suitable material, always with a sensitive ear to the content and meaning of Hughes’ statements and questions. For contractual reasons Mingus’s pianist, Horace Parlan, was made nominal leader of the quintet, though the personnel was exactly that of the group Mingus was then leading at the Village Vanguard. Mingus’s genius for controlling a group was never clearer than on this session, as he set changes of mood, tempo and theme, often quite spontaneously.”

¹¹⁰ “Mingus does more than support Hughes’s reading: he demands something of him. Mingus’s music not only follows the dramatic narratives in Hughes’s poetry, it also educes a more vigorously expressive reading from Hughes, especially on poems like ‘Big Ben’ where the poet’s normally laconic delivery takes on greater tonal variety in response to the music. This suggests that the most successful jazz/poetry collaborations are produced when both poet and musicians respond to each other and when listeners must pay equal attention to the meaning of the music as well as that of the poetic text.”

Ao longo deste primeiro capítulo, foi possível compreender que a poética de Hughes, que se constrói no bojo da Renascença do Harlem, faz parte da criação de um modernismo negro. Nessa poética, os *blues poems*, objeto deste trabalho, devem ser pensados a partir das imbricações entre o oral e o escrito. Para tal, a retórica negra do *Signifyin(g)* é de especial importância pois nos faz pensar no processo constante de reescritura (ou *reperformance*) pelo qual o artista trabalha sempre sob o viés da intertextualidade: uma canção de blues faz referência a outra e, simultaneamente, a recria. E, assim, Hughes retrabalhou essa tradição, com os temas e estruturas de canção que lhe são próprios, por meio de uma transposição midiática para a instância da folha escrita e, assim, para a literatura modernista.

Analisada toda a questão das artes verbais negras nos EUA, bem como aspectos específicos dos textos de partida a serem traduzidos, o próximo passo é pensar na projeção das traduções na língua e contexto de chegada. Se Hughes ainda sobrepôs mais uma camada de *Signifyin(g)* ao seu trabalho ao vocalizá-lo musicalmente, podemos pensar sobre outras camadas suscitadas pelo trabalho específico desta tese. Primeiramente, toda tradução é por definição uma reescritura, o que a coloca em sintonia com a noção de *Signifyin(g)*. E um trabalho que se proponha a vocalizar a obra de Hughes em outra língua-cultura torna ainda mais sutis os entrelaçamentos que conformam a tessitura da intertextualidade. É necessário, assim, discutirmos questões relativas à recepção de textos literários via tradução, analisando as traduções de Hughes no Brasil e as próprias refrações do blues na cena musical brasileira. É desse modo que pretendemos criar um *skopos* para o projeto de tradução: levando em consideração, de um lado, todas as discussões estéticas e políticas colocadas pelo capítulo primeiro; e, de outro lado, a contextualização geral em que o Hughes traduzido passará a circular através de nossas traduções musicadas, tema do próximo capítulo.

2 HUGHES E BLUES — RECEPÇÕES NO BRASIL

Como vimos no primeiro capítulo, compreender o que está implicado nos *blues poems* exigiu estabelecermos uma série de relações entre aspectos históricos, políticos e estéticos. É o modo como essas diferentes dimensões da vida e da obra se articulam que nos permitiu dimensionar o lugar que Hughes ocupa no modernismo negro, assim como o modo como ele operou poeticamente na fronteira entre o oral e o escrito, entre o popular e o erudito.

Nesse sentido, para podermos expor de modo mais adequado nosso projeto de tradução, objeto do terceiro e do último capítulo, se faz necessário desenvolvermos uma série de reflexões em torno do contexto que envolve a tradução da obra de Hughes no Brasil. Essa contextualização envolve tanto as traduções brasileiras de seus poemas, como sua relação com os poetas brasileiros negros ligados de algum modo às questões que a Renascença do Harlem colocava, sobretudo Solano Trindade. Ademais, como tratamos da tradução e musicalização de *blues poems*, não poderíamos desconsiderar a forma de recepção do blues entre nós enquanto gênero musical. Esses três aspectos da recepção (traduções de Hughes, sua influência em Solano Trindade e as refrações do blues no Brasil) nos permitiram abarcar dimensões complementares, fundamentais para a construção de nosso projeto tradutório. Para melhor compreendê-los, parece-nos necessário abordarmos primeiramente certos conceitos da estética da recepção (Iser e Jauss), da teoria polissistêmica da tradução (Lefevere) e da *skopos theory* (Vermeer e Reiss).

2.1 Estética da recepção, polissistemas e *skopos theory*

A estética da recepção estabelece uma relação dinâmica entre autor, texto e leitor, apontando para uma noção de obra literária que vai além da mera apreciação do texto, incluindo o modo como a publicação é recepcionada pelo público leitor num dado contexto social e histórico. Certos conceitos trabalhados por Wolfgang Iser e Robert Hans Jauss podem ser proveitosos para pensarmos sobre como se deu a penetração de Hughes no sistema literário brasileiro — e aqui fazemos o elo com a teoria polissistêmica — e sobre como poderíamos estabelecer, com base na *skopos theory*, um objetivo para nossa proposta de tradução.

A obra literária, pondera Iser (1996, p. 50-51), se desdobra nos pólos artístico e estético, o primeiro se confundindo com a própria realidade do texto criado pelo autor, e o segundo se colocando como uma “concretização produzida pelo leitor”:

Segue dessa polaridade que a obra literária não se identifica com o texto, nem com sua concretização. Pois a obra é mais do que o texto, é só na concretização que ela se realiza. A concretização por sua vez não é livre das disposições do leitor, mesmo se tais disposições só se atualizam com as condições do texto. A obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor; a obra tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor. (ISER, 1996, p. 50-51)

Na mesma linha, Jauss (1979) comenta sobre a relação entre texto e leitor, influenciada pelo contexto histórico em que se situa certa “sociedade de leitores”. Se Iser fala em pólos artístico e estético da obra, Jauss propõe uma relação entre o efeito e a recepção da obra: o primeiro seria condicionado pelo próprio texto e o segundo pelo seu destinatário. O sentido seria então concretizado através de um “duplo horizonte — o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial (*lebensweltlich*), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade” (JAUSS, 1979, p. 49-50).

Paul Zumthor, por sua vez, traz à tona a noção de performance como prática intrinsicamente ligada à leitura e à recepção. A performance “deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra *recepção*”, entendida como o “momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial — um engajamento do corpo” (2007, p. 22, grifo do autor). Ainda segundo o autor suíço:

(...) não é falso dizer que a performance existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Ela as faz “passar ao ato”, fora de toda consideração pelo tempo. Por isso mesmo, a performance é a única que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito da recepção, chamam de “concretização”.

A performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido. Quando do enunciado de um discurso utilitário corrente, a recepção se reduz à performance: você pergunta o seu caminho, e lhe respondem que é a primeira rua à direita. Uma das marcas do discurso poético (do “literário”) é, seguramente, por oposição

a todos os outros, o forte confronto que ele instaura entre recepção e performance. Oposição tanto mais significativa que a recepção contempla uma duração mais longa. (ZUMTHOR, 2007, p. 59-60)

Podemos estabelecer uma conexão entre esses preceitos gerais da estética da recepção e certos ramos dos Estudos da Tradução. De acordo com a Escola de Tel-Aviv, a literatura traduzida constituiria um sistema integrante do polissistema literário, dentro do qual exerce uma posição central (EVEN-ZOHAR, 2000, p.200). Assim, a literatura seria um “conjunto de sistemas (...) hierarquicamente estruturados que, apesar de se imbricarem como as escamas dos peixes, estão em conflito permanente e contínua transformação” (MOYA, 2004, p. 136)¹¹¹. Uma dessas formas de conflito seria entre os estratos canonizados e os marginais de um dado sistema. A teoria dos polissistemas nega, assim, a noção do cânone como algo estático, passando a falar em canonicidade dinâmica (idem, p. 137). Para Munday (2001, p. 109), dentro de certo sistema literário, “há uma contínua dinâmica de ‘mutação’ e luta pela posição primária no cânone literário”¹¹².

Segundo Lefevere (2007), a canonização de certo autor depende, em grande parte, da manipulação de sua obra por reescretores, dentre os quais se situam os tradutores, os editores e os críticos literários. Segundo Lefevere (2007, p.68), “reescrituras, principalmente traduções, afetam a interpenetração de sistemas literários”, e o fazem “não apenas projetando a imagem de um escritor ou obra em outra literatura”, mas também ao deixar de fazê-lo. O tradutor, ao reescrever poemas que representem determinada parcela da obra do poeta, cria dele uma(s) imagem(ns) no sistema literário de chegada, influenciando a visão que o leitor da obra traduzida terá. É certo que “essas imagens existiam ao lado das originais com as quais elas competiam, mas as imagens sempre tenderam a alcançar mais pessoas do que a original correspondente (...)” (LEFEVERE, 2007, p. 14-15). Muitas vezes, a tradução é motivada por certo interesse programático, por parte dos agentes da tradução (tradutor e editor), em divulgar alguma dimensão específica da obra de um autor no sistema literário meta; nesses

¹¹¹ “La teoría del polisistema de Even-Zohar, cuyo núcleo seminal hay que buscarlo en el formalismo ruso y en el estructuralismo checo, concibe la literatura como un conjunto de sistemas (o polisistema) jerárquicamente estructurados que, a pesar de que se imbrican qual las escamas de los peces, están en conflicto permanente y en continua transformación.”

¹¹² “Literature is thus part of the social, cultural, literary and historical framework and the key concept is that of the system, in which there is an ongoing dynamic of ‘mutation’ and struggle for the primary position in the literary canon.”

casos, a atividade tradutória se dá “a serviço, ou sob as restrições, de certas correntes ideológicas e/ou poetológicas (...)” (idem p. 14).

Considerando essas possibilidades de manipulação das imagens de autores por agentes da tradução, é possível pensarmos em termos de funcionalidade da atividade tradutória, isto é, de um escopo a que ela se proponha — e aqui tocamos em questões atinentes à *skopos theory*. Vermeer e Reiss (1996) explanam tal teoria com base em alguns conceitos, como translação (que abarca tradução e interpretação), *translatum* (o produto do processo de translação) e recepção. Esta última se desdobra em dois momentos: (i) o do conjunto de receptores da mensagem encaminhada pelo emissor inicial, isto é, o produtor do texto de partida; e (ii) o dos receptores do *translatum* (REISS; VERMERR, 1996, p. 109). O tradutor se incluiria dentre os receptores iniciais, assumindo também o papel de reemissor da mensagem.

Vermeer e Reiss demonstram em que medida a estética da recepção de Jauss e Iser tem repercussões em uma teoria geral da tradução, por levar em consideração a questão das duas dimensões de uma obra: a interna ao âmbito literário e a mundivivencial do leitor, como pertencente a certo contexto geográfico, histórico e cultural:

A recepção do texto — a do texto de partida pelo tradutor e a da translação pelo receptor final — se configura de modo análogo à sua produção. Também na recepção intervêm elementos sociais e individuais. A teoria geral da recepção e do efeito produzido pelo texto, tal como a desenvolveu a moderna Teoria Literária, por exemplo, a chamada “Estética da Recepção” (Iser, Jauss), é também uma condição prévia e, em sua aplicação específica à análise da recepção e do efeito produzido pelo texto meta, uma parte integrante de uma teoria da translação. (REISS; VERMERR, 1996, p. 14, grifo nosso)¹¹³

Partindo da máxima de que “o princípio dominante de toda translação é sua finalidade” (1996, p. 79-80)¹¹⁴, Vermeer e Reiss abordam a questão da finalidade tradutória.

¹¹³ “La recepción del texto — la del texto de partida por el traductor y la de la traslación por el receptor final — se configura de modo análogo a su producción. También en la recepción intervienen elementos sociales e individuales. La teoría general de la recepción y del efecto producido por el texto, tal y como la ha desarrollado la moderna Teoría literaria, por ejemplo, la llamada “Estética de la recepción” (Iser, Jauss), es también una condición previa y, en su aplicación específica al análisis de la recepción y del efecto producido por el texto meta, una parte integrante de una teoría de la traslación.”

¹¹⁴ “El principio dominante de toda traslación es su finalidad.”

“É mais importante que um *translatum* (...) alcance um objetivo dado do que o fato de que se realize de um modo determinado”, eles ponderam (idem, p. 84)¹¹⁵. Através de uma “regra sociológica”, os autores colocam o escopo da tradução como “uma variável dependente dos receptores” da língua-cultura de chegada (idem, p. 85)¹¹⁶.

Seria questionável, segundo Vermeer e Reiss, a ideia de simplesmente valorar um *translatum* a partir de um cálculo de déficits ou excedentes: o texto final teria seu próprio escopo, que pode até diferir daquele do texto de partida. E a translação “nada tem a ver com a possibilidade ou impossibilidade de se compararem línguas, nem com os supostos sacrifícios tradutórios, nem com aquela questão de ‘traduttore-traditore’” (1996, p. 109)¹¹⁷. Diante das divergências entre línguas e culturas, tem-se uma impossibilidade de manterem-se intactos todos os elementos de um dado texto de partida; destarte, o tradutor deverá valer-se de um princípio de seleção para escolher os elementos que sejam funcionalmente relevantes para sua tradução. Irrompe, nesse contexto, o princípio da hierarquia, para que se decida a ordem de prioridade de tais elementos (idem, p. 146-47). Os teóricos da *skopos theory* apontam, assim, para um conceito dinâmico de equivalência na tradução, em que a estratégia translativa será definida para cada texto em particular, e sempre em consideração à funcionalidade desejada. Finalmente, concluem Vermeer e Reiss, a equivalência entre original e tradução “consiste na correlação funcional de conteúdo(s) e forma(s) de ambos os textos em relação com a função que aqueles desempenham para estabelecer o sentido do texto” (idem, p. 147)¹¹⁸.

Os conceitos acima são especialmente relevantes para nosso trabalho pois permitem a construção de uma poética em que é possível fazer escolhas funcionalmente relevantes para aquele determinado projeto de tradução; no nosso caso, a tradução e musicalização dos *blues poems* de Hughes. Eles nos permitem também observar que a função de uma determinada tradução depende do modo como ela se articula no sistema literário. Desse modo, a

¹¹⁵ “Es más importante que un *translatum* (una *traslación*) alcance un objetivo dado, que el hecho de que se realice de un modo determinado.”

¹¹⁶ “Se puede definir el escopo como una variable dependiente de los receptores (‘regra sociológica’).”

¹¹⁷ “El texto final tiene una finalidad propia (escopo). La *traslación* nada tiene que ver con la posibilidad o imposibilidad de comparar lenguas, ni con los supuestos sacrificios *traslatorios*, ni con aquello de ‘*traduttore-traditore*’.”

¹¹⁸ “La equivalencia entre un texto de partida y un texto final consiste en la correlación funcional de contenido(s) y forma(s) de ambos textos en relación con la función que aquéllos desempeñan para establecer el sentido del texto.”

construção de um projeto que se queira consciente de seu papel histórico e das possibilidades que implica na dinâmica canônica deve, de algum modo, colocar-se a partir das reescritas que o precederam. Com esse intuito, apresentaremos, ainda que em linhas gerais, os aspectos que nos pareceram mais relevantes na recepção das obras de Hughes no Brasil, seja por meio da tradução, seja por meio do diálogo de poetas brasileiros com sua obra poética.

2.2 Traduções de Hughes no Brasil

Muito lida e comentada nos EUA, “a poesia de Hughes é obrigatória nas antologias escolares e bibliotecas do seu país, embora sua obra seja ignorada entre a maioria dos leitores de poesia e poetas brasileiros”, afirmava Souza em 2006 (p. 25). Em artigo de 1997, Hattner afirma que Hughes é o poeta negro estadunidense mais conhecido fora de seu país e o mais traduzido no Brasil (1997, p. 298). “*Ku Klux*” teria sido, possivelmente, o primeiro poema de um poeta negro dos EUA publicado no Brasil, na tradução de Ségrio Milliet de 1943 (HATTNER, 1997, p. 299).

De todo modo, parece-nos seguro afirmar que Langston Hughes não pertence ainda ao cânone da literatura estrangeira no Brasil, ao menos não no sentido de autor facilmente identificável pelo público leitor¹¹⁹. Porém, isso não se deve a uma ausência de atividade tradutória: mais de 20 tradutores já verteram poemas de Hughes ao português, incluindo nomes como Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida e Paulo Henriques Britto. Ocorre que a maior parte das traduções se encontra dispersa em coletâneas muito abrangentes de poesia estadunidense ou em revistas eletrônicas. O único livro dedicado inteiramente a Hughes é relativamente recente (“Traduzir é Poetar às Avessas — Langston Hughes por Sylvio Back”, de 2005); e teve divulgação muito restrita.¹²⁰ Apesar de representar uma iniciativa inédita no sentido de dedicar um volume de tradução exclusivamente a Hughes, o livro de Back é lacunar tanto na escolha quanto na quantidade de poemas, que totalizam 21. De todo modo,

¹¹⁹ Nossa experiência pessoal, após anos de pesquisa sobre Hughes, demonstra uma parca familiaridade do público acadêmico e extra-acadêmico com a obra do autor, que certamente ainda está aquém, em termos de popularidade no Brasil, de vários poetas estadunidenses, anteriores e posteriores a ele.

¹²⁰ O livro, publicado pela Fundação Memorial da América Latina, não se encontra no catálogo das principais livrarias do país. Não se trata de o livro estar esgotado: ele sequer aparece numa busca nos sites dessas livrarias, o mesmo ocorrendo com sites de sebos. O leitor que quiser acessá-lo deverá comparecer à Biblioteca Municipal Mário de Andrade, em São Paulo, e consultá-lo lá, pois o único exemplar sequer circula.

após décadas de traduções avulsas dos poemas de Hughes, tal volume representa um projeto de tradução mais sistematizado, com comentários do tradutor e paratextos.

Em artigo de 1992 apenso à sua dissertação, Álvaro Luiz Hattnher elencou as traduções de Hughes de que então tinha conhecimento, abrangendo o trabalho de 11 tradutores, como os já mencionados Bandeira, Almeida e Britto, além do próprio Hattnher.¹²¹ Algumas dessas traduções se encontram em coletâneas de poesia norte-americana, como “Poesia dos Estados Unidos”, de 1966, ou então compilações mais genéricas, como “Transverso — Coletâneas de Poemas Traduzidos”, de 1988. No caso de Manuel Bandeira, a tradução se encontra em um livro apenas seu de traduções de poesia estrangeira de diversos autores, “Poemas Traduzidos” (1945).

Em levantamento atualizado, encontramos outras traduções, como a de Jorge Wanderley, publicada no mesmo ano do artigo de Hattnher (1992) na “Antologia da Nova Poesia Americana”. Em 2006, Élio Ferreira de Souza apresentou traduções de Hughes em sua tese de doutorado¹²² (SOUZA, 2006). Porém, de maneira geral, boa parte das publicações recentes tem se dado em meio eletrônico, dispersas em blogs, revistas literárias eletrônicas e outros sites da internet, o que dificulta um mapeamento pretensamente completo das traduções. Como exemplos, podemos mencionar as traduções publicadas por Marco Aurélio Cremasco na revista online “Germina”¹²³ e a de Carlos Machado, presente em uma das edições do boletim literário do site “Alguma Poesia”.¹²⁴ De todo modo, encontramos também traduções recentes de Hughes em alguns periódicos impressos, como as da revista “Babel”, de autoria de Cremasco (2000 e 2004).

As primeiras traduções de que temos conhecimento datam da década de 1950, e as mais recentes são dos anos 2000. Destaquemos alguns dos poemas mais traduzidos:

¹²¹ Hattnher reconhece a possibilidade de existirem traduções não contempladas em seu artigo, tendo em vista a considerável dificuldade de proceder a uma completa “caça ao texto”, para usar as palavras do autor. Assim, não considera sua compilação “definitiva”, mas “razoavelmente completa” (1992a, p. 57).

¹²² Tais traduções foram realizadas com os seguintes colaboradores: Antônio de Sampaio e Roland Walter (revisor). Alguns poemas contam com a revisão de José Lira.

¹²³ Disponível em: <<http://www.germinaliteratura.com.br/lh.htm>>. Acesso em 07/09/12.

¹²⁴ Disponível em: <<http://www.algumapoesia.com.br/poesia/poesianet011.htm>>. Acesso em 24/11/2012.

- *The Negro Speaks of Rivers* — Guilherme de Almeida (1947), Hélio Pólvora (1985), Lúcia Granja (1988), Carlos Machado (2003), Élio Ferreira (2006) e Gisela Padovan/Alexandre Vidal Porto (2009)
- *I Too* — Sérgio Milliet (1954), Oswaldino Marques (1955), Orígenes Lessa (1966), Abgar Renault (1994), Marco Aurélio Cremasco (data incerta)¹²⁵ e Sylvio Back (2005)
- *Minstrel Man* — Geraldo Pinto Rodrigues (1947), Sérgio Milliet (1954), Costa Galvão (1960) e Paulo Henriques Britto (1989)¹²⁶

Para além da publicação literária, outro modo pelo qual se pode aferir a recepção de um autor em determinada língua-cultura é a divulgação midiática. Na imprensa brasileira, uma matéria do jornal “O Estado de São Paulo” de 08/01/2009, afirmava: “Langston Hughes anteviu Obama no poder, há 85 anos”.¹²⁷ Ao final do texto, encontrava-se a tradução de Abgar Renault para o poema “*I Too*”. A matéria lidava com diferentes aspectos da vida e obra de Hughes, incluindo seu envolvimento com o comunismo e sua suposta homossexualidade. Em edição de dezembro de 2009, a revista Piauí também apresentou uma matéria relacionando Hughes ao então recém-eleito Obama (“O Poeta e o Presidente”).¹²⁸ De curta extensão, o texto destacava o caráter engajado de sua obra e vinha acompanhado de cinco poemas traduzidos por Gisela Padovan e Alexandre Vidal Porto. Em 01/04/1989, a “Folha de S. Paulo” publicou tradução de Paulo Henriques Britto para “*Minstrel Man*”, juntamente com um artigo de Eliot Weinberger intitulado “Obra de Hughes une poesia e militância política”. Em 09/11/2008, o mesmo jornal publicava uma pequena nota afirmando que “Langston Hughes foi poeta da cultura negra nos EUA”¹²⁹, com a tradução de “*I Too*” por Sylvio Back¹³⁰.

¹²⁵ A tradução foi publicada em no site literário Germina, no qual não consta a data de publicação.

¹²⁶ Para busca dessas traduções nas referências bibliográficas, pesquisar por HUGHES, Langston e identificar o título do poema que se quer encontrar.

¹²⁷ Disponível em <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,langston-hughes-anteviu-obama-no-poder-ha-85-anos,303985,0.htm>>. Acesso em: 14/11/2012.

¹²⁸ Trata-se da edição 39 da revista. Disponível em <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-39/poesia/o-poeta-e-o-presidente>>. Acesso em: 20/11/2012.

¹²⁹ Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u465100.shtml>>. Acesso em: 20/11/2012.

¹³⁰ Tal poema, em versão do mesmo tradutor, já fora publicado pela Folha dez anos antes. Trata-se de publicação no caderno “Mais!”, em 15/02/1998.

Nesses exemplos, nota-se que as reescrituras de Hughes no Brasil tendem a preterir os *blues* e *jazz poems*, projetando sua faceta poética mais diretamente ligada à oratória política, através de poemas como “*I Too*”, “*The Negro Speaks...*” etc. São poucos os *blues poems* traduzidos, dos quais boa parte se encontra na tese de Élio Ferreira de Souza (2006) e, portanto, não tem grande circulação fora da academia. Na referida tese, os poemas são “*Bound No’th Blues*”, “*Homesick Blues*”, “*Hey-Hey Blues*”, “*Bad Luck Card*”, “*Wide River*” e “*The Weary Blues*”. Vejamos dois deles, traduzidos por Souza (2006), em conjunto com Antônio de Sampaio e com a revisão de Roland Walter:

Bound No’th Blues

*Goin’ down the road, Lawd,
Goin’ down the road.
Down the road, Lawd,
Way, way down the road.
Got to find somebody
To help me carry this load.*

*Road’s in front o’ me,
Nothin’ to do but walk.
Road’s in front of me,
Walk...an’ walk...an’ walk.
I’d like to meet a good friend
To come along an’ talk.*

*Hates to be lonely,
Lawd, I hates to be sad.
Says I hates to be lonely,
Hates to be lonely an’ sad,
But ever friend you finds seems
Like they try to do you bad.*

*Road, road, road, O!
Road, road...road...road, road!
Road, road, road, O!
On the no’thern road.
These Mississippi towns ain’t
Fit fer a hoppin’ toad.*

Blues Sem Fronteira

Pegando a estrada, Deus Pai,
Pegando a estrada.
Pegando a estrada, Senhor Deus,
Caminhando, caminhando pela estrada
Vou encontrar alguém
Para me ajudar a carregar este fardo.

A estrada na minha frente,
Nada a fazer, somente caminhar.
A estrada está na minha frente,
Caminhar... e caminhar... e caminhar.
Eu gostaria de conhecer um amigo
Para irmos juntos e conversar.

Detesto ficar sozinho,
Senhor Deus, detesto ficar sozinho,
Detesto ficar sozinho e triste.
Digo, detesto ficar sozinho,
Detesto ficar sozinho e triste.
Mas todo amigo que você encontra
É mais uma dor de cabeça para você.¹³¹

Estrada, estrada, Oh!
Estrada, estrada... estrada... estrada, estrada!
Estrada, estrada, estrada, Oh!
Na estrada do Norte.
Estas cidades do Mississippi não servem
Para um sapo andar pulando.

¹³¹ Desconhecemos o motivo pelo qual esta estrofe tem um verso a mais na tradução.

The Weary Blues

*Droning a drowsy syncopated tune,
 Rocking back and forth to a mellow croon,
 I heard a Negro play.
 Down on Lenox Avenue the other night
 By the pale dull pallor of an old gas light
 He did a lazy sway . . .
 He did a lazy sway . . .
 To the tune o' those Weary Blues.
 With his ebony hands on each ivory key
 He made that poor piano moan with melody.
 O Blues!
 Swaying to and fro on his rickety stool
 He played that sad raggy tune like a musical fool.
 Sweet Blues!
 Coming from a black man's soul.
 O Blues!
 In a deep song voice with a melancholy tone
 I heard that Negro sing, that old piano moan —
 "Ain't got nobody in all this world,
 Ain't got nobody but ma self.
 I's gwine to quit ma frownin'
 And put ma troubles on the shelf."
 Thump, thump, thump, went his foot on the floor.
 He played a few chords then he sang some more —
 "I got the Weary Blues
 And I can't be satisfied.
 Got the Weary Blues
 And can't be satisfied —
 I ain't happy no mo'
 And I wish that I had died."
 And far into the night he crooned that tune.
 The stars went out and so did the moon.
 The singer stopped playing and went to bed
 While the Weary Blues echoed through his head.
 He slept like a rock or a man that's dead.*

Blues Triste

Sussurrando uma canção lenta e sincopada,
 Balançando para frente e para trás numa canção sentimental,
 Eu ouvi um músico negro.
 Lá na Avenida Lenox na noite passada
 Sob a palidez de um velho candeeiro a gás...
 Ele tinha um balanço compassado

Ele tinha um balanço compassado
 No ritmo daquele *blues* triste.
 Com suas mãos de ébano em cada tecla de marfim.
 Ele fazia aquele pobre piano gemer com melodia.
 Oh, *blues*!
 Balançando daqui pra lá e de lá pra cá no seu banquinho raquítico
 Ele tocava aquele ritmo agastado e triste como um musical brincalhão
 Doce *Blues*!
 Vindo da alma de um homem negro.
 Oh *Blues*!
 Na voz de uma canção profunda de ritmo melancólico
 Eu ouvi aquele negro cantar, aquele velho piano gemer -
 “Não tenho ninguém neste mundo,
 Não tenho ninguém, só a mim mesmo
 Eu vou desistir da minha tristeza
 E enterrar os meus problemas.”

 Toc, toc, toc, seu pé batia no chão.
 Ele tocava alguns acordes, depois cantava mais -
 “A melancolia me invadiu
 E não posso sossegar-me.
 A melancolia me invadiu
 E não posso sossegar-me.
 Já não sou feliz
 E quisera estar morto.”¹³²

 E sussurrava aquela melodia dentro da noite.
 As estrelas saíam e também a lua.
 O cantor parou de tocar e foi para cama.
 Enquanto o *Blues* Triste ecoava na sua cabeça.
 Ele adormeceu como uma pedra ou um homem que está morto.

¹³² Os seis versos entre aspas são de uma tradução de Francisco Burkinski, presente na tradução da autobiografia de Hughes, “*The Big Sea*”: “O Imenso Mar” (1944).

Souza não chega a tecer comentários sobre as traduções ou sobre suas intenções com elas. Aparelentemente, se trata de traduções semânticas, com o objetivo principal de ilustrar a tese com exemplos de *blues poems*, embora seja possível entrever certa intencionalidade estilística. As rimas são apenas eventuais e, de maneira geral, não há um trabalho rítmico muito evidente. Tem-se uma minúcia no sentido de traduzir todas as palavras de cada verso, inclusive mantendo certas referências geográficas e culturais dos originais (como a menção à *Lenox Avenue*, em “*The Weary Blues*”), não havendo, de maneira geral, um intento explícito de domesticação tradutória. Um exemplo de estilização nos textos traduzidos se encontra no título de “*Bound No’t’h Blues*”: “Blues Sem Fronteira”, com que Souza pode ter tentado sugerir algo acerca da imensidão da estrada percorrida pelo enunciador poético, abrindo mão da referência explícita ao norte. Os dois poemas aqui transcritos foram traduzidos e musicados por nós; sua análise, no capítulo final, deixará claras as diferenças de método e objetivos com relação às traduções de Souza.

Retomando a questão das recepção de Hughes no Brasil, é evidente que a questão dos direitos autorais é um fator inibidor para a atividade tradutória, tendo em vista o fato de sua obra ainda não estar em domínio público, o que decerto constitui entrave às publicações. Isso talvez explique a escassez de volumes dedicados apenas a Hughes e, assim, a não contemplação de todas as facetas de sua poética. Porém, o que nos interessa mais é a constatação de que parece ter havido um intenso processo de retradução de alguns poemas específicos, tidos como mais emblemáticos de sua obra, ficando negligenciada sua poesia de blues. Hughes, no Brasil, é quase exclusivamente o poeta da oratória política, o historiador e sociólogo da negritude, mas não o poeta-*bluesman* que cantava na página como Bessie Smith nos palcos. No capítulo primeiro, fizemos observações mais detalhadas sobre essa divisão entre as esferas de sua obra poética, exemplificando a questão com poemas. Agora, vejamos, em versão traduzida, um poema que pertence a essa vertente por assim dizer “não musical” da obra de Hughes:

I, Too

I, too, sing America.

*I am the darker brother.
They send me to eat in the kitchen
When company comes,
But I laugh,
And eat well,
And grow strong.*

Eu Também Canto a América

Eu também canto a América

Eu sou o irmão mais escuro
Eles me mandam comer na cozinha
Quando chega visita,
Mas eu rio,
E como bem,
E vou crescendo.

*Tomorrow,
I'll be at the table
When company comes.
Nobody'll dare
Say to me,
"Eat in the kitchen,"
Then.*

*Besides,
They'll see how beautiful I am
And be ashamed —*

I, too, am America.

Amanhã
Eu me sentarei à mesa
Quando houver visita.
Ninguém se atraverá
A me dizer:
“Vai comer na cozinha.”
Dessa vez.

Além disso,
Eles verão como sou belo
E ficarão envergonhados.

Eu, também, sou América.

Publicado pela primeira vez numa revista em 1925, “*I, Too*” foi possivelmente concebido em diálogo intertextual com “*I Hear America Singing*”, de Walt Whitman (HUGHES, 1994, p. 625). O poema de Hughes expressa, num primeiro momento, uma indignação com o racismo que impede que negros comam à mesma mesa que brancos. Mas há uma determinação de mudança: o negro segue comendo e “crescendo” não só fisicamente, mas em termos de auto-confiança, a ponto de poder superar essa situação opressora. De caráter premonitório, os versos finais parecem antecipar o “*black is beautiful*” e o “*black power*” dos anos 60 e 70. O verso final retoma o inicial, mas agora o negro não apenas canta a América; ele é a América, também. Tal poema foi objeto de uma questão do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) de 2012, cujo enunciado transcrevemos: “Langston Hughes foi um poeta negro americano que viveu no século XX e escreveu *I, too* em 1932. No poema, a personagem descreve uma prática racista que provoca nela um sentimento de...”. A resposta correta era a alternativa que afirmava “coragem, pela superação”¹³³. Pelo fato de ser uma questão da área de inglês, apenas o texto original constava da questão.

A tradução aqui transcrita, de Orígenes Lessa, está presente no livro “Poesia dos Estados Unidos” (MARQUES, 1966, p. 235). Ela soa fluida: parece-nos que o tradutor soube captar a leveza dos versos curtos e extremamente comunicativos do texto de partida. No livro bilíngue de antologia poética estadunidense, esse poema aparece com o nome de “*I, Too, Sing America*”, em vez de “*I, Too*”, motivo pelo qual a tradução tem o título de “Eu Também Canto a América”, que aliás é uma reprodução do primeiro verso.

¹³³ Disponível em: <http://download.inep.gov.br/educacao_basica/enem/provas/2012/cadernoenem2012_dom_azul.pdf>. Acesso em: 20/02/2017.

Talvez seja possível explicar essa lacuna de sua *blues poetry* no Brasil por conta de certa dificuldade de compreensão da estética do blues como forma poética. Se o gênero musical goza de relativa popularidade no Brasil contemporâneo, como veremos em 2.4., sua apresentação no formato estritamente escrito poderia causar um estranhamento por parte do público leitor, não acostumado à estrutura de repetições da letra de blues, sobretudo quando inscrita na página poética.

Cabe aqui uma reflexão: a divulgação de Hughes no Brasil possivelmente aumentou por conta de sua menção em documentário recente sobre a cantora Nina Simone¹³⁴, que musicou um poema seu. Não seria esse um indicativo de um caminho possível, isto é, o uso de outras mídias (música, cinema) como modo de propor uma recepção inicial para a *blues poetry* de Hughes? Desse modo, sua imagem lacunar projetada via tradução —“manipulada”, no dizer de Lefevere — pode ser complementada através de um projeto tradutório que evidencie a dimensão do canto na poesia de Hughes, através do *skopos* específico de traduzir seus *blues poems* na forma de canção.

2.3 Um caso de refração: Solano Trindade

A poesia negra dos autores da Diáspora é marcada pela herança cultural e oral dos africanos transplantados para o Novo Mundo. (SOUZA, 2006, p. 171)

Acabamos de ver as refrações brasileiras de Hughes no que diz respeito ao sistema da literatura traduzida e à divulgação midiática de sua obra; agora vejamos suas refrações no âmbito universitário e na produção literária no Brasil. Na academia, há a dissertação de mestrado de Hattnher (“A expressão da negritude na poesia de Langston Hughes e Solano Trindade”, 1992); a dissertação de Roberto Bezerra da Silva (“Langston Hughes: Poesia Negra e Engajamento”, 1998); e a tese de doutorado de Élio Ferreira de Souza (“Poesia Negra das Américas: Solano Trindade e Langston Hughes”, 2006). Temos ciência de certa quantidade de artigos que vêm sendo publicados em periódicos, bem como de apresentações orais em encontros acadêmicos. Mas, como nosso levantamento não se pretende exaustivo,

¹³⁴ Trata-se de “*What Happened, Miss Simone*”, filme grandemente responsável pelo relativo sucesso de que atualmente goza a cantora estadunidense de soul, blues e jazz, no Brasil e no mundo.

gostaríamos de nos ater a tais teses e dissertações, mais pertinentes no que diz respeito à nossa pesquisa.¹³⁵

Desses três trabalhos, largamente citados ao longo desta tese, dois são análises comparativas da poética de Hughes com a de Solano Trindade (1908-74), poeta brasileiro assumidamente influenciado por ele. Não são poucos os pontos em comum entre o poeta do Harlem e o do Recife, e a própria proximidade cronológica entre os períodos de vida desses dois poetas negros engajados já é um primeiro indicativo nesse sentido. Intensificam o elo entre eles certos elementos biográficos, como sua classe socioeconômica originária; a migração para as maiores metrópoles de seus países (Hughes para Washington e Nova Iorque; e Trindade, para São Paulo e Rio de Janeiro); o fato de terem fundado teatros negros (Trindade fundou, em 1950, o “Teatro Popular Brasileiro”, iniciativa semelhante à de Hughes uma década antes); e, sobretudo, elementos das poéticas de tais autores, calcadas nas tradições da cultura popular negra de seus respectivos países. Embora não saibamos se Trindade teve contato com “*The Negro Artist and the Racial Mountain*”, o brasileiro pode ser considerado um adepto da ideologia artística expressa por Hughes em tal ensaio.

Souza, em sua tese (2006), fala em “autores da Diáspora”, isto é, escritores negros do século XX artisticamente autoconscientes do processo de expatriação via tráfico negreiro que condicionou sua existência fora da África. Mas, como autores nascidos nas Américas e na Europa, sabiam-se envoltos em um hibridismo cultural, e assim buscavam “negralizar” (SOUZA, 2006) o discurso poético ocidental na estética e temática. É possível pensarmos em um paralelismo entre a “*Negralização*” mencionada por Souza e o conceito de “*Signifyin(g)*”, de Gates Jr. (1988), abordado previamente nesta tese: “a poética da *Negralização* pauta-se na reterritorialização da memória, da história e da identidade negra ao traduzir o diálogo entre diversas culturas de origem africana e dessa tradição com as culturas modernas das Américas” (SOUZA, 2006, p. 266). Para Souza (2006, p. 134), a gênese desse espírito de negritude pode ser remotamente detectada a partir de certos fatos históricos contestadores da escravidão ocorridos nas Américas do Sul e do Norte: o quilombo dos Palmares, no Brasil do século XVII; a Revolução Haitiana (1791-1804); e a Guerra Civil dos EUA (1861-65).

¹³⁵ Nossa pesquisa abrangeu sites como o Banco de Teses e Dissertações, a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, o Scielo (*Scientific Electronic Library Online*) e o sistema de dados bibliográficos da USP, o Dedalus. Disponíveis, respectivamente, em <<http://bancodeteses.capes.gov.br/banco-teses/#/>>; <<http://bdtd.ibict.br/vufind/>>; <<http://www.scielo.org/cgi-bin/wxis.exe/applications/scielo-org/iah/>>; e <<http://dedalus.usp.br/F?RN=120489274>>. Acesso em: 07/03/2017.

Nos autores da “Diáspora”, vemos alguns elementos em comum, tais como a “linguagem simples, a repetição do mesmo verso no início e no interior do poema, os paralelismos, anáforas, a memória coletiva e autobiográfica” que indicam “a herança oral da poesia negra, enquanto legado da tradição” (SOUZA, 2006, p. 258). Esse espírito de negritude se manifestaria literariamente na Renascença do Harlem e na *Négritude*; no Brasil, um dos primeiros expoentes se encontra justamente na figura de Trindade, que publicou sobretudo entre os anos 40 e 60 do século XX. Atuante também na pintura, teatro e cinema, Trindade ajudou a organizar o I Congresso Afro Brasileiro, na década de 30, e fundou a Frente Negra Pernambucana e o Centro de Cultura Afro Brasileiro. Para Souza (2006, p. 325), a poética de Trindade é marcada pela oralidade, da qual são indicativos a “fala coloquial do povo, as palavras corriqueiras do dia-a-dia do homem comum, os versos curtos, sonoros, musicais, fáceis de serem cantados ou recitados, bem como a escolha temática e os assuntos tratados (...)”, como se pode ver nestes poemas¹³⁶:

Olorum ÈKE

Olorum Ekê
 Olorum Ekê
 Eu sou poeta do povo
 Olorum Ekê

A minha bandeira
 É de cor de sangue
 Olorum Ekê
 Olorum Ekê
 Da cor da revolução
 Olorum Ekê

Meus avós foram escravos
 Olorum Ekê
 Olorum Ekê
 Eu ainda escravo sou
 Olorum Ekê
 Olorum Ekê
 Os meus filhos não serão
 Olorum Ekê
 Olorum Ekê

Canta América

Não o canto de mentira e falsidade
 que a ilusão ariana

¹³⁶ Os poemas de Solano Trindade foram retirados do blog “Antonio Miranda”. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/pernambuco/solano_trindade.html>. Acesso em 27/03/2017.

cantou para o mundo
na conquista do ouro
nem o canto da supremacia dos derramadores de sangue
das utópicas novas ordens
de napoleônicas conquistas
mas o canto da liberdade dos povos
e do direito do trabalhador...

A temática social, ora assimiladora da cultura popular negra, ora denunciadora de desigualdades, aproxima Solano de Hughes, nessa dinâmica de oscilação entre dois eixos — paralelos, complementares — da luta negra: a atitude de exaltação do povo e a atitude de combate ao racismo. Nesse sentido, conclui Souza (SOUZA, 2006, p. 108-09), a poesia de Trindade é “moldada tanto pelo ritmo dos cantos, das canções, do modo ou do estilo de contar dessas narrativas do povo, quanto pelo engajamento com a condição humana, a história e a cultura do africano escravizado e seus descendentes”. Hattnher (1992, p. 62) chama a atenção para os esforços de Hughes e Trindade no sentido de grafar no texto as particularidades do inglês e português falados pelos negros, dando continuidade, respectivamente, às linhas estéticas de Paul Laurence Dunbar (1872-1906) e Lino Guedes (1897-1951). Se, por outro lado, Hughes estabelecia diálogo com modernistas não negros, como Sandburg e Lindsay, sob a égide de Whitman, a poética de Solano “se encontra vinculada ao espírito da Semana de 22, em especial à poesia de Oswald de Andrade” (HATTNHER, 1992, p. 61-62). As obras de Hughes e Trindade se relacionam ainda:

(...) em vários pontos temáticos, como também no modo simples e direto de narrar os episódios, privilegiando a fábula, a mensagem do texto, bem como o labor da palavra, a linguagem poética, a maestria de contar histórias como herança dos ancestrais africanos, cujo exercício do narrar, do canto e da dança estão intrinsecamente relacionados às culturas religiosa e profana do povo africano. (SOUZA, 2006, p. 320)

Se “uma das marcas relevantes da escrita negra é a assunção da identidade negra pelo poeta”, como coloca Souza (2006, p. 32), é possível identificar Domingos Caldas Barbosa (1740-1800) como um exemplo precoce de autor da negritude no Brasil. Na poética de Trindade, notam-se aspectos formais que suscitam paralelismo entre sua obra “profundamente enraizada na música popular brasileira”, e a de “Domingos Caldas Barbosa, autor de modinhas e lundus que se popularizaram tanto aqui como em Lisboa no século XVII” (HATTNHER, 1992, p. 64).

Quanto a essa musicalidade de Trindade, é interessante notarmos que os poemas “Mulher Barriguda” e “Tem Gente com Fome” foram musicados e gravados pelos Secos & Molhados na década de 70:

Tem Gente com Fome

Trem sujo da Leopoldina
correndo correndo
parece dizer
tem gente com fome
tem gente com fome
tem gente com fome

Piiiiiii

Estação de Caxias
de novo a dizer
de novo a correr
tem gente com fome
tem gente com fome
tem gente com fome

Vigário Geral
Lucas
Cordovil
Brás de Pina
Penha Circular
Estação da Penha
Olaria
Ramos
Bom Sucesso
Carlos Chagas
Triagem, Mauá
trem sujo da Leopoldina
correndo correndo
parece dizer
tem gente com fome
tem gente com fome
tem gente com fome

Tantas caras tristes
querendo chegar
em algum destino
em algum lugar

Trem sujo da Leopoldina
correndo correndo
parece dizer
tem gente com fome
tem gente com fome
tem gente com fome

Só nas estações
quando vai parando

lentamente começa a dizer
 se tem gente com fome
 dá de comer
 se tem gente com fome
 dá de comer
 se tem gente com fome
 dá de comer

Mas o freio de ar
 todo autoritário
 manda o trem calar
 Psiuuuuuuuuuuuu

Souza (2006, p. 128) atenta para um parentesco entre as culturas populares negras estadunidense e brasileira, perceptível nas performances de *bluesmen* e em sermões de pastores negros, de um lado, e na capoeira e no bumba-meu-boi, de outro — todas elas de algum modo legatárias do *griot* africano. Sobre como essa musicalidade se manifesta nos autores da Diáspora, pondera o autor:

A música ocupa o lugar da memória e da identidade cultural, em que os escritores negros buscam reencontrar o caminho perdido na travessia do Atlântico, na tentativa de suprir a ausência e o vazio deixados pelo esquecimento da história dos nossos antepassados. A literatura negra busca vislumbrar na música uma forma capaz de traduzir a realidade, as aspirações e a utopia da Diáspora africana nas Américas. A música negra representa a função de “espelho” para a escrita dos autores afro-descendentes, que buscam na música um paradigma, um modelo estético para a literatura negra. (SOUZA, 2006, p. 252)

Em sua dissertação, Hattner analisa seis pares de poemas de Hughes e Trindade, entre os quais se nota alto grau de similitude temática e expressiva, numa interrelação que beira a paráfrase em alguns momentos. Em suas conclusões, Hattner atenta para um processo de “recodificação das especificidades da experiência negra por meio da criação literária” e para o “resgate da história sob o ponto de vista do negro, a presença de um eu-enunciador que se afirma negro e a reversão de signos pejorativos associados aos negros” (1992, p. 62). De tais pares de poemas cotejados pelo acadêmico, destacamos o seguinte:

Negro

*I am a Negro:
 Black as the night is black,*

Black like the depths of my Africa.

*I've been a slave:
Caesar told me to keep his door-steps clean.
I brushed the boots of Washington.*

*I've been a worker:
Under my hand the pyramids arose.
I made mortar for the Woolworth Building.*

*I've been a singer:
All the way from Africa to Georgia
I carried my sorrow songs.
I made ragtime.*

*I've been a victim:
The Belgians cut off my hands in the Congo.
They lynch me still in Mississippi.*

*I am a Negro:
Black as the night is black,
Black like the depths of my Africa.*¹³⁷

Sou Negro

Sou Negro
meus avós foram queimados
pelo sol da África
minh'alma recebeu o batismo dos tambores atabaques, gonguês e agogôs

Contaram-me que meus avós
vieram de Loanda
como mercadoria de baixo preço plantaram cana pro senhor do engenho novo
e fundaram o primeiro Maracatu.

Depois meu avô brigou como um danado nas terras de Zumbi
Era valente como quê
Na capoeira ou na faca
escreveu não leu
o pau comeu
Não foi um pai João
humilde e manso

Mesmo vovó não foi de brincadeira
Na guerra dos Malês
ela se destacou

¹³⁷ “Negro.” “Eu sou um Negro:/ Preto como a noite é preta,/ Preto como os profundos de minha África./ Fui um escravo:/ César me mandou manter os degraus de sua porta limpos./ Engraxeí as botas de Washington./ Fui um trabalhador:/ Sob minha mão, as pirâmides cresceram./ Preparei a argamassa do Edifício Woolworth./ Fui um cantor:/ da África à Geórgia/ Carreguei minhas canções melancólicas./ Criei o ragtime./ Fui uma vítima:/ Os belgas deceparam minhas mãos no Congo./ Ainda me lincham no Mississippi./ Eu sou um Negro:/ Preto como a noite é preta,/ Preto como os profundos da minha África.”

Na minh'alma ficou
o samba
o batuque
o bamboleio
e o desejo de libertação...

Aí, vemos alta intertextualidade, tangenciando uma tradução, com Trindade emprestando de Hughes o modo de enunciação poética, a fim de adaptar a realidade referencial ao contexto brasileiro. A contemplação do passado, como quem acompanha a situação do homem negro por diversas datas e localidades, é encontrável também em “*The Negro Speaks of Rivers*”, de Hughes, e representa a atitude de contraponto à “história oficial”, em que se apresenta uma narratividade histórica “dos povos sem história” (HATTNER, 1992, p. 56-7). As anáforas, os paralelismos, o tom assertivo, os versos curtos e diretos, a nomeação explícita dos fatos a que se quer referir — tudo isso está presente em ambos os poemas. A afirmação de um “eu negro”, com que Trindade abre seu poema numa quase tradução literal do verso de Hughes, denota “a busca de identidade como uma das etapas da experiência negra” (idem, *ibidem*), característica fundamental identificada por Hattner em sua comparação dos pares de poemas:

Se no plano dos temas, essa busca é bastante evidente, no plano formal ela se dá por meio de recursos como o emprego de verbos na primeira pessoa (em quase todos os poemas analisados), a presença de uma certa “narratividade” na construção do texto poético (em “Sou Negro”, “Share-Croppers”, “Poema Autobiográfico”, “I, too, Sing America”, “Ku Klux” e “Civilização Branca”), musicalidade (presente muito mais em Hughes do que em Trindade) e o emprego de ironia (em “Ku Klux”) (...). (HATTNER, 1992, p. 56-7)

Vimos, ao longo destas subseções, os modos de reescrita de Langston Hughes no Brasil. Primeiramente, as traduções e retraduições de poemas representativos de uma militância na causa negra, que datam da década de 40 até a atualidade, havendo associação midiática de sua imagem à de líderes como Barack Obama e até mesmo uma menção no ENEM como poeta da causa negra, com a transcrição de “*I, Too*”. Quanto aos poemas de blues, suas traduções, pelo que averiguamos, encontram-se praticamente restritas à tese de doutorado de Souza (2006), trabalho que não tem o enfoque específico de propor um projeto de tradução, mas antes de realizar uma análise comparativa entre a obra de Hughes e a de Solano Trindade. De fato, Souza traduz também poemas representativos de outras parcelas da

obra de Hughes, a fim de expor ao leitor um amplo espectro de sua poética; ou seja, não há o recorte específico dos poemas de blues.

Por último, discorremos brevemente sobre as confluências entre Hughes e Trindade, na linha das comparações efetuadas por Souza (2006) e Hattnher (1992). Facilmente, nota-se em Trindade um caso de refração da poética de Hughes, havendo intenso diálogo intertextual (*Signifyin(g)*), sobretudo no que tange a questões de negritude e da “estética da simplicidade” (FORD, 2002).

A contemplação de todo esse processo de reescritura permite que nos situemos mais conscientemente como tradutores de Hughes. A escolha específica dos *blues poems* é um primeiro diferencial deste trabalho; e a ideia de pensar sua tradução no âmbito da canção enseja o tema da próxima subseção: a análise de como o blues se afirmou como gênero musical amplamente conhecido no Brasi, o que de certo modo nos permite um posicionamento estético mais sólido no que diz respeito a criar canções de blues em português.

2.4 Refrações do blues no Brasil

Aqui, buscamos estabelecer um panorama geral das refrações do blues no Brasil, o que abrange não só os artistas diretamente envolvidos, mas também um breve comentário sobre a projeção do gênero musical no cenário cultural de shows em festivais, casas noturnas etc. Encontramos pouco material bibliográfico específico sobre o tema, motivo pelo qual esta análise tem como fontes nosso conhecimento pessoal, bem como artigos de revistas impressas e sites da internet especializados em blues¹³⁸.

O intento, nesta subseção, é mais no sentido de nos situarmos artisticamente como criadores de blues em português do que nos colocarmos necessariamente como continuadores de alguma das tendências estabelecidas pelos artistas aqui mencionados. Por esse motivo, esta subseção pertence ao Capítulo 2, reportando-se à discussão sobre recepção, *skopos* etc., e não ao capítulo seguinte, em que finalmente estabeleceremos nossa poética da tradução. Cumpre ressaltar que foge a nosso alcance a análise empírica e quantitativa do consumo de blues pelo

¹³⁸ Gostaríamos de destacar o site “Mandinga Blues”. Disponível em: <<https://mandingablues.wordpress.com/o-blues-no-brasil/>>. Acesso em: 25/01/2017.

público ouvinte — vinis e CDs no final do século XX, sites de *streaming* na internet atualmente. Foge-nos ainda o escopo de averiguar o que é entendido pelo público brasileiro como blues, isto é, se há ou não um discernimento entre o blues e o jazz, ou entre o blues e o *blues rock* etc.

Inegavelmente, existem refrações do blues no imaginário do apreciador de música brasileiro. A palavra aparece, eventualmente, em nosso cancionário popular, evocando talvez certa melancolia de origens musicais afro-americanas, como em “o seu enterro foi dramático/como um blues antigo”, da canção “Vida Loka II”¹³⁹, dos expoentes do rap nacional Racionais MC’s. Caberia mencionar, ainda, alguns títulos de canção de famosos compositores/intérpretes brasileiros, como “Blues”, de Caetano Veloso¹⁴⁰ e “Bancarrota Blues”, de Chico Buarque¹⁴¹. O blues se faz presente também em textos literários, como o conto “Sem Ana, Blues” de Caio Fernando Abreu¹⁴².

A existência de um modo específico de se cantar/tocar o blues no Brasil nos parece ainda difícil de discernir. Haveria uma voz específica, uma veia estética abasileirada, uma dicção típica, uma imagética com campo referencial transposto para um contexto de problemáticas brasileiras? Cremos que talvez haja uma tradição em processo de criação, porém não claramente identificável. De todo modo, constata Miranda que o “Brasil possui uma sólida cena de blues, especialmente nos grandes centros como São Paulo, Rio e Porto Alegre” (2003, p. 31). Continua o autor:

O país tornou-se definitivamente rota dos shows dos grandes *bluesmen* americanos a partir da década de 80, e mestres como Buddy Guy, B. B. King, Magic Slim, Albert Collins, Junior Wells e Eric Clapton contribuíram para a divulgação do gênero no país. Temos já festivais de blues, bares temáticos e selos e publicações especializados (que lamentavelmente têm na maioria das vezes curta duração) para a divulgação dos blues com sotaque brasileiro.

¹³⁹ Canção presente no álbum “Nada como um Dia após o Outro Dia”, de 2002.

¹⁴⁰ Composição de Péricles Cavalcanti, presente no álbum “Outras Palavras” (1981), de Caetano.

¹⁴¹ Composição de Nana Caymmi, presente no álbum “O Corsário do Rei”, de Chico (1985).

¹⁴² Presente no livro “Os Dragões Não Conhecem o Paraíso” (1988).

Como se sabe, os princípios do *rock and roll*, nos EUA dos anos 50, envolvem uma retomada do blues como grande matriz. O *rockabilly* de Chuck Berry, Little Richard e Elvis Presley se fundamenta estruturalmente no mesmo *twelve-bar blues* de Muddy Waters e tantos outros. Assim, havia forçosamente alguma reminiscência de blues nas primeiras manifestações do rock brasileiro nos anos 60 e 70, informadas pelo *rockabilly* e iê-iê-iê anglófonos. De canções de Roberto e Erasmo Carlos (“É Proibido Fumar”, por exemplo) ao *hard rock* setentista do Made in Brazil, passando-se pela Tropicália e Os Mutantes, sentem-se as insinuações harmônicas e melódicas do blues. Ainda que tais insinuações não sejam suficientes para configurar uma consciente execução do blues como gênero à parte, independente do rock, elas foram importantes no sentido de já semear, no público ouvinte, uma familiaridade auditiva em relação às características musicais elementares do blues. O álbum de rock “Fruto Proibido” (1975), de Rita Lee & Tutti-Frutti, é um bom exemplo de incorporação esteticamente consciente de elementos do blues.

Porém, é apenas na década de 80 que poderíamos falar propriamente em uma cena de blues no Brasil, que envolve nomes como Celso Blues Boy, André Christovam e Blues Etílicos. A partir do final dos anos 70, organizaram-se os primeiros shows e festivais com atrações internacionais, incluindo B. B. King, Buddy Guy e Junior Wells, artistas que retornariam ao país repetidas vezes. Celso Blues Boy (1956-2012), guitarrista e vocalista carioca tido como o “pai do blues brasileiro”, chegou a acompanhar Raul Seixas e Sá e Guarabyra nos anos 70, projetando-se como artista solo na década seguinte, quando lançaria “Som na Guitarra” (1984). Celso chegaria a contar com a presença de B. B. King e Cazuza como músicos convidados em algumas de suas gravações. Na mesma década, seriam lançados os álbuns de outros pioneiros do blues em português, como o guitarrista e vocalista paulistano André Christovam (1959-...) e a banda carioca Blues Etílicos.

A partir dos anos 90, surgiram outras bandas e artistas relevantes no cenário do blues, dos quais gostaríamos de destacar Bêbados e Habilidosos, Velhas Virgens, Baseado em Blues, Marcos Otavianni (anos 60-...), Nuno Mindelis (1957-...) e Igor Prado (anos 80-...). Esse último, paulista de São Bernardo do Campo, conquistou em 2015 o feito inédito de ter um álbum de sua autoria (“*Way Down South*”) como o mais tocado nos Estados Unidos naquele ano: conforme notícia do jornal “O Estado de S. Paulo”, o disco “atingiu o primeiro lugar das

paradas norte-americanas com o álbum *Way Down South* de acordo com a medição da Living Blues Chart, que controla as execuções em mais de 80 programas de rádio nos EUA”¹⁴³.

Nuno Mindelis, guitarrista angolano radicado no Brasil, tem um “estilo refinado, velocidade, precisão, vibratos poderosos e influências do melhor dos blues com pitadas de Jimi Hendrix” (MIRANDA, 2013, p. 31). Tendo iniciado sua carreira nos anos 90, hoje goza de amplo reconhecimento no exterior, o que pode ser atestado pelo fato de ter gravado dois álbuns — “*Texas Bound*” (1996) e “*Blues on the Outside*” (1999) — com os membros da antiga banda do festejado guitarrista texano Stevie Ray Vaughan (1954-90), a “*Double Trouble*”.

Não é por acaso que o nome de Vaughan vem à tona neste ponto. Cremos que a cena de blues brasileira, em certa medida, ocorre simultaneamente com o *revival* do gênero nos EUA, alavancado sobretudo pelo *bluesman* texano na década de 80. Sua abordagem virtuosística na guitarra e o som pujante de sua banda parecem ter influenciado fortemente as bandas brasileiras. De fato, em grande parte, elas produziram — e produzem — um blues *de guitarra*, com timbre marcado pelo efeito de *overdrive* e solos precisos, técnicos. Tais bandas buscam um som cheio, com gaita e por vezes teclado, além de bateria, baixo, guitarra e voz. No estilo vocal, costuma haver certa imitação, certa afetação ao emular as vozes dos *bluesmen* negros; e as letras tendem a concentrar-se em tópicos tidos como tradicionais do blues, como problemas amorosos e o consumo de bebida alcoólica. Se esse esforço por soar como um blues “autêntico”, autônomo em relação ao rock, tem ou não o efeito de parecer caricatural se comparado com o blues que tais bandas têm como referência, não cabe, nos fins desta tese, julgar.

Interessa-nos, porém, avaliar que alguns artistas de rock nacional parecem assimilar o blues ao canto de um modo mais natural e mais ambientado no contexto musical e cultural do Brasil, talvez justamente por não buscarem fazer um blues “puro”. É o caso de Barão Vermelho, com “Down em Mim”, por exemplo, do álbum que leva o nome da banda (1982); de Cazuza em alguns momentos da carreira solo, como em “Blues da Piedade”, de “Ideologia” (1988); da Legião Urbana em “Música Urbana 2”, do álbum “Dois” (1986); e de Raul Seixas, com “*Let Me Sing, Let Me Sing*”, compacto lançado em 1972, além de “Mosca na Sopa”, “Rockixe” e “Al Capone”, todas do álbum “Krig-ha, Bandolo!” (1973). Tais artistas

¹⁴³ Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,blues-de-brasileiro-e-o-mais-tocado-nos-eua,1676394>>. Acesso em: 25/01/2017.

talvez soem mais instigantes — do que aqueles declaradamente pertencentes à cena de blues — como criadores de um modo (ou modos) de cantar o blues em português, sendo inegável o caráter de acentuada personalidade no canto de Cazuza e Raul Seixas, por exemplo. Esse último estabeleceu uma estética de *blues rock* peculiar, alçada nos padrões rítmico-harmônicos do blues e *rockabilly*, mas com arranjo, temática e abordagem vocal inconfundivelmente brasileiras — e, mais especificamente, nordestinas.

Seria difícil a consecução de um mapeamento pretensamente completo dos *bluesmen* brasileiros, havendo certamente muitos artistas que transitam fora dos circuitos comerciais. Zé Pretim, mineiro de Inhapim e radicado em Campo Grande, seria um exemplo: músico de classe social baixa e sem visibilidade midiática, ele foi “descoberto” pela jornalista Mariana Godoy e levado ao programa de Jô Soares na Rede Globo. Zé Pretim executa alguns clássicos do blues estadunidense, mas também toca versões “blueseiras” de grandes temas do repertório popular brasileiro, como “Rio de Piracicaba”, “Trem do Pantanal”, “Chico Mineiro” e “Asa Branca”¹⁴⁴. Longe de soarem desconexas, tais versões demonstram que as letras da canção brasileira mais interiorana — a região da “Paulistânia”, o sertão de Minas e nordeste —, com seus lamentos e causos, sua irreverência e espontaneidade, já encerram aquilo que se poderia interpretar como uma possibilidade de blues *brasileiro*. Estamos falando especificamente do plano verbal das canções, mas seria possível nos aprofundarmos em questões instrumentais atinentes a ritmo, harmonia, melodia.

Fazem parte do repertório de Zé Pretim, ainda, algumas canções de Raul Seixas, como “Rockixe” e “Al Capone”, nas quais ele consegue amplificar a pulsação de blues já contida nas gravações originais. Cabe lembrar, aqui, que Raul Seixas já havia experimentado com as confluências entre “Asa Branca” e canções americanas ao regravar, no álbum “Raul Rock Seixas” (1977), a canção de Luiz Gonzaga num pout-porri com o clássico do country “*Blue Moon of Kentucky*”, composição de Bill Monroe regravada por Elvis Presley, entre outros.

De todo modo, a constatação principal deste tópico é a da forte presença do blues no Brasil, talvez não no sentido de possuir nomes bem projetados na mídia, mas no de se consolidar como gênero próprio, do que é evidência a existência de casas de shows específicas, além de estabelecimentos com grande aceitação ao blues, como os pubs de São

¹⁴⁴ As informações sobre Zé Pretim foram obtidas em vídeos na internet, como o documentário “Zé Pretim – A Vida É Blues”, produzido pelo Curso de Vídeo Documentário do Programa Interação 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qWRfe9U0eCQ>>. Acesso em: 25/01/2017. Outro vídeo de interesse é sua participação no “Programa do Jô”, da Rede Globo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZCAP1Y1iTTs>>. Acesso em: 25/01/2017.

Paulo. Não são poucos, ademais, os festivais anuais dedicados ao gênero, como o “Festival de Blues Internacional de Ribeirão Preto”, em São Paulo; o “Mississippi Delta Blues Festival”, em Caxias do Sul, no Rio Grande do Sul; e o “Rio das Ostras Jazz & Blues Festival”, no balneário Rio das Ostras no Rio de Janeiro.

É difícil dizer se ainda há, após a efervescência dos anos 80, uma cena de blues específica em São Paulo ou outras metrópoles do Brasil, ao menos no sentido de artistas atuantes e criadores — e não repetidores. Mas, sem dúvidas, existe uma aceitação do blues como música de entretenimento, geralmente atrelada a uma noção de boemia noturna. Talvez ainda falte, porém, a afirmação de sua faceta de música de raiz, de poesia oral, cultura popular de um povo.

É nesse contexto que nosso trabalho se insere, buscando indicar um caminho para preencher tal lacuna. Talvez o fato de criarmos blues em português via tradução literária nos permita criar letras que se coloquem em maior sintonia com o blues originário, tomado como poesia oral de um povo mais do que como uma combinação musical de previsíveis combinações rítmicas, melódicas e harmônicas. E aqui assumimos os riscos de fazermos canções de maior ou menor aceitação, dada a variabilidade do grau de acessibilidade das faixas do CD gravado para esta tese. Isto é, uma canção como “*The Weary Blues*” certamente coaduna-se com a tal boemia noturna; outra como “*Song for a Dark Girl*”, que não segue um arranjo convencional, muitas vezes esperado pelo ouvinte, pode gerar estranhamento e até dificultar seu reconhecimento como blues. No entanto, esse é um dos desafios a que esta tese se propõe.

Foi necessário todo este percurso por questões de recepção de Hughes e do blues no Brasil para compreendermos que é possível — e desejável — apresentar seus *blues poems* em português no formato de canção. A partir das colocações de Zumthor sobre entender a recepção como ligada a uma possibilidade de performance, surge a noção da tradução musicada. Trata-se, então, de estabelecer, com base na *skopos theory*, uma funcionalidade de canção popular para tal método de tradução, tema do próximo capítulo. Nele, iremos primeiramente expor os fundamentos teóricos da hipótese aqui defendida para, em seguida, retomar aspectos da canção de blues e explicar os modelos de notação musical propostos nesta tese. Por último, estabeleceremos certos critérios práticos de tradução.

3 A TRADUÇÃO MUSICADA

3.1 A musicalização como projeto de tradução

Então, se a poesia tenta transmitir algo além do que pode ser transmitido nos ritmos da prosa, continua, do mesmo modo, havendo uma pessoa falando a outra; e isso também é verdade se você canta, pois cantar é outra maneira de falar. (ELIOT, 1957, p. 31)¹⁴⁵

(...) a tradução desejável é aquela que, em relação com a poética do texto, inventa sua própria poética. (MESCHONNIC, 2010, p. 75)

Pretendemos estabelecer, neste tópico, a fundamentação teórica de nosso projeto de tradução, cuja proposta é apresentar os *blues poems* de Hughes como canções em português. Há uma indagação que conduz o raciocínio a ser desenvolvido aqui: no que diz respeito à linha de pesquisa a que esta tese se filia, “Tradução e poética”, como se justifica a noção de musicalização de poemas? O que ela poderia agregar ao processo de resignificação inerente à tradução literária? E como se dá esse processo de tradução, isto é, em que medida se interconectam as instâncias da musicalização e tradução lingual?

Em última análise, a tradução musicada proposta nesta tese lida com a mesma ordem de problemas colocada pelas principais correntes de tradução poética no Brasil. O ritmo e a rima continuam preocupações candentes, porém repensados em outra chave; e conceitos como “fidelidade”, “correspondência” e “equivalência” são reconsiderados sob a ótica da coerência com relação ao *skopos* de canção popular em português. Nesta subseção, veremos mais aprofundadamente como isso se constrói no plano teórico, para, nas subseções seguintes, passarmos a uma retomada das características musicais do blues, à explanação dos métodos de notação gráfica das canções e à exposição de critérios mais práticos da tradução de canção.

É importante aclarar logo de início que musicar e traduzir são concomitantes em nosso método, não havendo uma clara divisão em etapas. O processo como um todo envolve muitos detalhes não teorizáveis, vinculados que são a uma prática artística empírica, intuitiva.

¹⁴⁵ “So, while poetry attempts to convey something beyond what can be conveyed in prose rhythms, it remains, all the same, one person talking to another; and this is just as true if you sing it, for singing is another way of talking.”

Consequentemente, há algo de fortemente autoral nesta poética do traduzir, o que nos parece aceitável no âmbito de uma tese de doutorado; de todo modo, essa pessoalidade não se confunde com aleatoriedade, tendo em vista a existência de um embasamento teórico por detrás do projeto aqui proposto. Assim, interessa-nos justificá-lo do ponto de vista dos Estudos da Tradução e apontar para certos aspectos que, dentro dessa liberdade criativa aparentemente ampla, conferem ao trabalho uma coerência interna.

Cabe esclarecer, ainda, que nossa proposta não envolve uma exclusão da dimensão escrita dos poemas; e de fato pretendemos apresentá-los transcritos em português nesta tese e em publicações extra-acadêmicas. Porém, o escopo definidor de parâmetros tradutórios, aqui, diz respeito à funcionalidade de canção popular, e os textos transcritos têm a finalidade específica de constituir suporte aos comentários sobre as traduções.

Vimos que, se Hughes trouxe o blues para o plano da escrita, há também iniciativas no sentido de musicar sua poesia, como a performance registrada no álbum “*Weary Blues*”, com a voz do próprio poeta entoando poemas ao som de uma banda de jazz. E há também os poemas tornados canções por intérpretes como Taj Mahal e Nina Simone. Para o cantor e compositor que tenha familiaridade com o blues, muitos poemas de Hughes são letras de canção “prontas” para serem musicadas. E, com efeito, esta pesquisa sobre Hughes tem apontado no sentido de uma extrapolação das margens da escrita, rumo a uma vocalização do traduzir, a uma atualização, na concretude da voz, dos elementos de canto e de fala que conformam a poética de blues: pausas respiratórias, divisão vérica e estrófica segundo formatos cancionais, cadências e linguagem típicas das letras de blues etc. Daí a noção de traduzir musicando, ou musicar traduzindo: encontrar os versos em português através do ato de cantá-los. Essa é a poética da tradução que propomos, em que a musicalização busca acionar os elementos de performance vocal implícitos nesses “poemas orais escritos” (FOLEY, 2002).

Sabe-se do recente interesse acadêmico pelas interrelações poesia/música, tomadas, por vezes, mais pelo ângulo do canto do que pelo do texto escrito. A partir do “II Encontro de Estudos da Palavra Cantada”, realizado em maio de 2006 no Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, organizou-se um volume de artigos intitulado “Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz”. Na introdução desse livro, as organizadoras comentam sobre o caráter interdisciplinar dos estudos da “palavra cantada”, que abrangem temas reconhecidamente pertencentes às áreas de Música, Letras e

Antropologia, mas também “disciplinas de constituição recente e fronteiriças por excelência (Etnomusicologia, Etnopoética, Etnografia da Fala), domínios multidisciplinares ou de configuração acadêmica imprecisa (Estudos Culturais, Estudos da Voz e da Performance)” (MATOS; MEDEIROS; TRAVASSOS, 2008, p.8). De todo modo, “[a] dispersão disciplinar articula-se, porém, com a tentativa de ajuste de foco na questão específica da constituição dos objetos de palavra cantada” (idem, ibidem). Uma das conferencistas e autora de artigo da coletânea, Cláudia Neiva de Matos avança duas “propostas criativas e elaborações crítico-teóricas” para as interações entre poesia e música (MATOS, 2008, p. 83):

A primeira pressupõe, entre poesia e música, uma relação idealizada de parentesco: certa similaridade ou equivalência intrínseca de predicados e poderes em ambas as artes, cujo princípio de harmonização poderíamos representar na fórmula $\text{poesia} \cong \text{música}$. Tal parentesco foi mais frequentemente aventado e debatido com referência a repertórios de música erudita instrumental, por um lado, e poesia literária, escrita, por outro.

A segunda vertente dedica-se principalmente a interrogar as modalidades de parceria entre as duas artes: os processos de articulação entre texto poético ou verbal e texto musical, que poderíamos representar na fórmula $\text{poesia} + \text{música}$. Estuda o modo como ambas se vinculam e adequam na construção dos fatos de palavra cantada, mediante a intervenção de um terceiro fator, que é a voz humana. (grifo da autora)

Acerca da segunda vertente, aprofunda-se a autora: “as operações interativas — parcerias — entre poesia e música respondem geralmente a uma ambição de significar, reforçar mutuamente a comunicabilidade, o alcance expressivo das duas linguagens” (MATOS, 2008, p. 94). É justamente com isso que estamos lidando na tradução musicada: se nosso objeto de partida é um texto literário que claramente trabalha questões atinentes ao parentesco $\text{poesia} \cong \text{música}$, propomos um redimensionamento que trabalhe tal texto na esfera da parceria $\text{poesia} + \text{música}$.

Neste ponto, cabe fazer menção novamente a certas noções relativas à recepção de uma obra num sistema literário e ao caráter funcional da tradução. Em artigo sobre tradução de canções, Peter Low, com base na *skopos theory*, reputa errônea a presunção de que a tradução cumprirá para o público de chegada necessariamente a mesma função que cumpria para o de partida (LOW, 2003, p. 92). O autor provoca os tradutores de poesia a pensarem a tradução sob uma perspectiva vocalizada: assim como os tradutores de peças teatrais, eles

“deveriam perguntar a si mesmos quanta importância dar a aspectos da oralidade e escuta em suas traduções, e em que medida eles desejam que suas traduções sejam recitadas” (LOW, 2003, p. 93)¹⁴⁶.

Para Low, a acessibilidade da canção traduzida para o público-alvo da língua-cultura de chegada é uma questão central, de tal modo que os tradutores devem levar em consideração “aspectos literários e socioculturais daquilo que Even-Zohar (...) chamou de transferência inter-sistêmica” (LOW, 2003, p. 92)¹⁴⁷. Em linha similar, Vermeer e Reiss dão preferência à noção de “tradução intercultural” em detrimento de “interlingual” (1996, p. 18). Como vimos, eles sublinham a importância da recepção da obra na língua-cultura de chegada: “pode-se definir o escopo como uma variável dependente dos receptores (‘regra sociológica’)” (idem, p. 85). Outra teórica da *skopos theory*, Christiane Nord, seguindo colocações de Reiss e Vermeer, afirma que “se o Skopos requer uma mudança de função, o padrão não será coerência intertextual, mas adequação com relação ao skopos” (NORD, 1997, p. 33)¹⁴⁸.

Essa sequência de citações aponta para um deslocamento na relação tradução/original, em que a “fidelidade” ou a “equivalência” são repensadas a partir de parâmetros da língua-cultura meta, de sua adequação a aspectos culturais do sistema que recebe a obra traduzida. Aqui está o núcleo de nossa discussão: a ideia de uma tradução que se proponha funcional para o canto, para a voz entoada e para a compreensão por um público receptor brasileiro no contexto atual. Tendo em vista a já comentada projeção do blues no Brasil ao longo da segunda metade do século XX, parece-nos que o texto traduzido como canção proporciona um acesso à obra de Hughes num formato com o qual o público receptor tenha certa familiaridade. Não se trata de facilitar o acesso; e aqui evitamos a repisada discussão sobre estrangeirização e domesticação, que preferimos não entender como pólos opostos. Antes, o que se busca é propor uma alternativa — não exclusiva, apenas complementar a outras

¹⁴⁶ “It follows, therefore, that just as drama-translator should consider how well their TTs will work in live theatrical performance, so poetry-translators should ask themselves how much importance they should give to oral-auditory features in their TTs, and to what extent they wish their versions to be recited.”

¹⁴⁷ “Frequently, however, attempts are made to transfer the songs’ verbal content into some form accessible to the target audience – attempts at translation. Such attempts should ideally consider not only the words of the song-texts but also the wider literary and sociocultural aspects of what Even-Zohar (1990) has called inter-systemic transfer.”

¹⁴⁸ “If the Skopos requires a change of function, the standard will no longer be intertextual coherence with the source text but adequacy or appropriateness with regard to the Skopos.”

possíveis — para a veiculação do *blues poem* através da senda aberta pela canção de blues no Brasil.

Nesse sentido, exatamente para enfatizarmos a questão da transposição intercultural acima discutida, pretendemos conferir a algumas canções uma feição mais abasileirada, o que significa levar em consideração certos aspectos do blues e do *blues rock* brasileiro, e aqui remetemos à subseção desta tese sobre refrações do blues no Brasil (2.4.). Ainda nessa linha, interessa-nos explorar as convergências, comentadas em 1.2.3.1., entre o universo caipira brasileiro e o do blues rural estadunidense, despontando aqui o uso da viola como modo de remeter a essas convergências.¹⁴⁹ As manifestações concretas desse cantar e tocar o blues “à brasileira” ficarão aparentes quando da exposição dos poemas musicados e traduzidos.

Também no capítulo final, ficará demonstrado como as inspirações estético-musicais por trás de cada composição são, muitas vezes, buscadas numa memória pessoal relativa ao cancionário do blues. Um poema com temática migratória e tom plangente, por exemplo, pode suscitar uma composição inspirada nas tradições do blues rural de inícios do século XX; um poema de versos mais ágeis e humorísticos pode trazer à tona as idiossincrasias interpretativas de um John Lee Hooker ou um Howlin’ Wolf. Vemos, já aqui, como a composição musical e sua interpretação podem ser sugestionadas pela carga semântica de um poema.

Em suma, a ideia é concretizar as canções “diretamente” em português, sem necessidade de uma transposição primeira do texto original para o plano musical. As aspas no advérbio indicam uma ressalva que será desenvolvida adiante. De todo modo, em vez de musicar primeiramente para depois traduzir uma canção já pronta em outra língua, propomos uma criação simultaneamente linguística e musical, que não chega a seccionar-se em etapas propriamente. Temos, sim, alguns parâmetros por detrás desse processo aparentemente tão livre, a fim de impedir uma arbitrariedade: a musicalização com base nas canções de blues, de um lado, e os critérios da tradução de canção, de outro.

Se de início imaginávamos o *translatum* como sendo uma canção bilíngue, aos poucos nos decidimos pela ideia de um produto final apenas em português, de modo a entregar ao receptor um produto artístico autônomo, autossuficiente em sua expressão linguística na língua portuguesa. Assim como poemas traduzidos podem ser, segundo opção editorial e/ou

¹⁴⁹ Tais convergências, facilmente constatáveis, já foram trabalhadas por alguns violeiros brasileiros, mas desconhecemos artistas que tenham consolidado sua carreira como “violeiros de blues” ou “*bluesmen* da viola”, por assim dizer.

do tradutor, veiculados desprendidos do texto de partida, cremos que a canção pode, por assim dizer, “ter vida própria” na língua de chegada. Desse modo, as inserções de versos em inglês, no canto, não serão senão esporádicas, e com vistas a enfatizar certas zonas de contato entre os versos em cada língua, sobretudo no que diz respeito a elementos fônicos: trechos em que houver um deliberado intento de emulação paronomástica podem ser cantados em ambas as línguas e na sequência, promovendo um espelhamento a ser apreendido pelo ouvinte. É o caso, sobretudo, de “Não Sei Onde Blues”, tradução para “*Bound No 'th Blues*”, em que o canto bilíngue, com os versos originais entoados em sua integralidade, não deixa de constituir um modo de relembrar ou cientificar o ouvinte quanto à natureza tradutória do trabalho.

Note-se que a relação deste trabalho com a tradução de canção é bastante sutil e fronteiriça: filiamo-nos, de fato, à linha de pesquisa da Tradução e Poética, porém, mais especificamente, adotamos aqui certos parâmetros de uma área de estudos que pode ser considerada pertencente a tal linha — a da tradução de canção. É verdade que, se o objeto de partida continua sendo o texto em si, não o texto musicado, estamos lidando com tradução de poesia. Mas também lidamos com composição musical, que produz o resultado final da canção em português, aproximando-nos da tradução de canção, ainda que o trajeto seguido não tenha sido exatamente esse, em que se partiria de uma letra cantada já na língua original para depois vertê-la a outra língua. Antes, temos um híbrido processo de composição musical e transposição linguística, em que se cria um blues brasileiro na prática de verificar empiricamente o que “soa bem” na língua de chegada. Tais nuances, por um lado, adensam a complexidade deste trabalho, obscurecendo um intento classificatório; mas por outro, afrouxam as regras criativas, permitindo-nos uma liberdade artística considerável no modo de lidar com o objeto de trabalho.

Augusto de Campos, em trecho de poema em homenagem ao letrista e poeta Torquato Neto, faz uma colocação sobre a especificidade da palavra cantada (apud NETO, 1982, p. 6):

a palavra cantada
 não é a palavra falada
 nem a palavra escrita
 a altura a intensidade a duração a posição
 da palavra no espaço musical
 a voz e o mood mudam tudo
 a palavra-canto
 é outra coisa

Se a palavra escrita é uma virtualidade do gesto vocal, a palavra falada e a cantada podem atualizar essa latência. Em certo sentido, a palavra cantada vai ainda além da falada nas possibilidades de manipulação rítmico-melódica, que se dão através das dinâmicas de oscilação de altura, intensidade, duração, timbre etc. Mas, para os fins do tipo de interpretação vocal que propomos, interessa-nos estabelecer uma proximidade entre o canto e a fala, ou ao menos a fala altamente interpretativa da declamação poética. Se “cantar é outra maneira de falar” (ELIOT, 1957, p. 31), sobrepor a voz ao texto é forçosamente um ato comunicativo em que a fala está implicada: independentemente de a intenção ser a do canto ou a da récita, está presente a noção de um interlocutor a quem se quer transmitir certo conteúdo num plano verbal sonorizado. A relação oral/aural (aural: relativo à escuta) corporifica-se na materialidade da voz, matizada por diversos marcadores de dramaticidade e melodização.

Toda letra de blues é um relato, um testemunho — e nisso vemos uma narratividade que se dramatiza no ato da emissão vocal. Para nós, cantar os blues de Hughes em português deve se dar num plano aproximado ao da fala; esse, antes de tudo, é o método de musicalização/tradução que propomos. Com isso, não queremos dizer que o canto será constantemente marcado pelo baixo teor melódico típico do processo que Luiz Tatit consideraria “figurativização”, a ser abordada na subseção seguinte. Antes, desejamos esclarecer que o *skopos* de produzir canções populares em português nos leva a tratar o poema como uma mensagem a ser falada a um ouvinte. O poema como confissão, desabafo, denúncia, anedota, caso — aí residem os princípios norteadores de nossa abordagem musical e tradutória. Essa percepção do poema como confessional é algo que advém de toda a tradição do blues com a qual Hughes dialoga, e também, em certa medida, dos *populist poets* que ele tinha como referência, conforme vimos no capítulo primeiro.

Outra conferencista do evento “Palavra Cantada”, Ruth Finnegan comenta sobre a vocalização como ativadora da musicalidade textual:

... o ponto central aqui é que a existência de canções é viabilizada pelos múltiplos modos com os quais esse instrumento notável e flexível, a voz humana, explora um complexo conjunto de recursos auditivos. Alguns desses estão em certa medida sinalizados no interior dos textos escritos — rima, aliteração, assonância, ritmo, repetição, paralelismo, pausas, organização estrutural como verso e estrofe —, mas isso é apenas uma pequena amostra. Outros são menos aparentes na escrita e mais bem capturados pelo ouvido humano, podendo ser auxiliados por modernas

tecnologias de áudio, como as sutilezas de volume, altura, tempo, entonação, textura, intensidade, ênfase, timbre, onomatopeia, silêncio — um incrível espectro de recursos. E há também um quase infinito número de modos de emissão: falada, cantada, recitada, entoada, com acompanhamento musical, gritada, sussurrada, suspirada, pranteada, amplificada, feita por voz única, por vozes múltiplas ou alternadas. Uma vez mais precisamos ter em mente o complexo espectro de todos os recursos de que dispõem os intérpretes vocais e não apenas categorizações simplificadas como texto ou música. (FINNEGAN, 2008, p. 29-30)

Aí está a semântica da voz, cujo “complexo espectro de recursos” parte das pistas deixadas por certos marcadores textuais (rima, aliteração, assonância, ritmo, repetição, paralelismo, pausas, organizações estruturais do verso e estrofe) para atingir uma expressividade sonora através das “sutilezas de volume, altura, tempo, entonação, textura, intensidade, ênfase, timbre, onomatopeia, silêncio” — isto é, recursos que, de maneira geral, classificamos como de ordem técnico-musical; e, ainda, através dos “modos de emissão”: voz falada, cantada, recitada, entoada etc., que seriam recursos de natureza interpretativa. Na efetivação desse amplo espectro, denotam-se os sentimentos de surpresa, alegria, raiva, interesse, tédio, seriedade, sarcasmo, dentre tantos outros *moods*, na expressão de Augusto de Campos.

Ainda no volume da “Palavra Cantada”, encontramos um depoimento de Adriana Calcanhotto sobre musicalização de poesia:

Acho que primeiramente o ritmo é uma questão de acento. A melodia vem do acento daquela frase falada, ou lida em voz alta, é mais isso do que um rebuscamento da melodia. (...) Eu lembro um poema do Waly, muito difícil, que eu musiquei: “A fábrica do poema”, que ele leu pra mim no telefone. Quando ele acabou de ler eu já sabia que música seria aquela. Era a música da leitura dele, na verdade.¹⁵⁰ (CALCANHOTTO, 2008, p. 44-45)

Musicar, portanto, seria uma “questão de acento”; e o acento é buscado na “música da leitura”. Sobre essa ponderação de Calcanhoto, comenta Martha Tupinambá de Ulhôa (2008, p. 250) que a cantora “mantém a prosódia natural da letra, o esquema rítmico do verso que é,

¹⁵⁰ O poeta mencionado é Waly Salomão.

em última instância, o elemento ‘musical’ que distingue a poesia da prosa”. Ainda segundo Ulhôa (idem, p. 257), teríamos, em casos como esse, “a ‘música’ da declamação, ou seja, o contorno melódico retórico da recitação exaltada”. Manifestando-se sobre a leitura silenciosa de poesia, já ressaltava Cavalcanti Proença (1955, p. 7) que “a boa leitura de versos se baseia nas diferenças de duração atribuídas às sílabas tônicas, numa gradação que faz as de cesura maiores que as segmentares, e as de fim de verso mais longas que aquelas”. Na leitura de poesia, o que temos então é uma “relatividade de duração entre as diferentes tônicas, de modo que, na leitura, a noção de tonicidade mecânica cede lugar a uma *tonicidade* por assim dizer *declamatória*, criadora de tipos mais complexos de ritmo” (PROENÇA, 1955, p. 7, grifo nosso).

Retomando Zumthor (2007) e Flores e Gonçalves (inédito), temos a leitura enquanto performance, na qual já se insinua embrionariamente a musicalização do poema, através da “voz do pensamento” (FLORES e GONÇALVES, inédito, p. 192). Por conta “da instabilidade performática das leituras”, “a cada releitura os efeitos se alteram: não há um sentido pronto do texto, mas sim relação que se estabelece a cada vez que a virtualidade textual se atualiza” (idem, ibidem). O canto, como uma leitura posterior à leitura silenciosa, vai se alterando em alguns pontos e se consolidando em outros, num processo de (re)performance que não visa atingir a estabilidade. As gravações desta tese, assim, são registros de momentos de execução musical e, se a exposição — rica, porém excessivamente desviante em relação a nossos propósitos — das diferentes versões das canções não é cabível aqui, fica ao menos sugerida a reflexão sobre a evolução da tradução ao longo desse processo de (re)performances, ou de sucessivas camadas de *Signifyin(g)*, sempre com alguma alteração no modo de interpretar.

Interessa-nos, portanto, a música da leitura como um princípio para a vocalização do texto, pois nela já se sugestionam os meandros possíveis da vocalização. Trata-se da “tonicidade declamatória” de Proença, que, se aplicada aos poemas de Hughes, pode constituir um esboço incipiente para a criação rítmica e melódica a ser concretizada no canto em português. Ao longo desta pesquisa, vimos nos habituando com tais poemas, a ponto de praticamente memorizá-los; como decorrência, eles foram deixando uma impressão digital, uma impregnação acústica na imaginação, a ser acionada no momento da criação “diretamente” em português. As aspas no advérbio indicam uma relativização daquilo que havíamos comentado anteriormente nesta subseção, pois “pular a etapa” da musicalização em inglês é um modo didático de expor um processo que se dá de modo mais nuançado. Nesse

sentido, *musicar*, aqui, é um processo de longa gestação, que se dá em consideração a todo o nosso relacionamento com os poemas escolhidos para tradução no decorrer do doutorado; *musicar* tem um início muito anterior ao momento de efetivamente nos sentarmos, com violão em mãos, para cantar e compor.

Como vimos em 1.2.3.2., o ritmo da poesia de blues se ancora primariamente na macroestrutura da estrofe, em que as cesuras, repetições e rimas já constituem, na virtualidade dos 12 compassos (*twelve-bar*), uma fisiologia rítmica que organiza o movimento da leitura e, conseqüentemente, o da vocalização. Haveria ainda certos elementos na micro instância do verso, em que o maior ou menor grau de inflação silábica pode sugerir aceleração ou desaceleração na dicção. Em “*Morning After*”, por exemplo, o verso “*Babe your mouth was open like a well*”, mais longo que os demais, suscita um canto de pronúncia rápida. A musicalização, aqui, busca conjugar os marcadores rítmicos textuais com certas práticas extra-acadêmicas, advindas de uma vivência pessoal calcada na condição de músicos e ouvintes de blues: nossas influências, vocações, estilos, intuições. Assim, já ativada essa música da leitura dos versos em inglês, essa consciência rítmica em relação ao poema original, buscamos musicá-lo em português.

Note-se que não estamos pensando em termos de contagem silábica; não estamos tampouco adentrando nas contradições entre exprimir certo conteúdo respeitando certa extensão vérsica, questão particularmente premente na tradução a partir do inglês, língua notadamente monossilábica. Cremos assim que nosso raciocínio tradutório, em certa medida “descolado” do texto, pode nos levar a algumas contribuições para os Estudos da Tradução. Tomando como exemplo a questão prosódica, partamos de algumas ponderações de James Miles Foley (2002): debruçando-se sobre poesia oral épica sul-eslávica, o autor afirma que, ao tentar transcrever para o papel a letra cantada por um cantor popular (um *guslar*), deparou com versos que pareciam decassilábicos à primeira vista. No entanto, havia alguns versos “muito curtos ou hipométricos (nove sílabas)” e outros “demasiado longos ou hipermétricos (onze sílabas)” (2002, p. 32)¹⁵¹.

Contudo, depois de ouvir atentamente a melodia vocal do *guslar*, bem como seu acompanhamento musical no *gusle*, percebi que era eu quem cometia um

¹⁵¹ “*In the process I met with quite a few lines that seemed to be metrically deficient. Some were too short or hypometric (nine syllables) and others were too long or hypermetric (eleven syllables).*”

erro — e um erro bem básico. Se entendidos nos seus próprios termos, esses versos e outros afins não são nem longos nem curtos. As sílabas “extra” eram em verdade cantadas antes do ponto de partida usual nas melodias vocal e instrumental, através de um padrão decassilábico definido musical e rítmicamente — e não apenas silábica e textualmente. Do mesmo modo, as sílabas “faltantes” na verdade coincidiam como pausas vocais, e tais pausas colaboravam com o padrão decassilábico. O *guslar* começava a cantar as nove sílabas depois do ponto de partida melódico usual. De um ponto de vista multimidiático, nada estava excessivo ou em falta. A música e o silêncio não eram apenas fenômenos concomitantes; eram elementos do verso.

Me afastando da perspectiva textual, pude ver que (assim como todo mundo) eu estava definindo um verso de poesia oral de maneira muito textual, transcrevendo suas sílabas para fora de sua performance e para dentro da página para consumo visual, deformando o verdadeiro formato do verso poético mediante um descarte de aspectos cruciais de sua auto-definição. A tradução da realidade vocalizada para a camisa-de-força da página, sustentada evidentemente pela tecnologia e mentalidade que governam nossas presunções sobre arte verbal, tinham me induzido a uma paralaxe deformante. A unidade mais fundamental da poesia épica sul eslávica — o verso poético — precisava de redefinição radical. (2002, p. 33, grifo nosso)¹⁵²

As sílabas a mais, no exemplo dado, seriam cantadas como anacruse, antecedendo o início do compasso; as sílabas faltantes correspondem a pausas vocais. Som e silêncio, emissão vocal e respiro, inspiração e expiração, acentuação e suavização — a cadência do canto estabelece uma dinamização para além da prosódia meramente entendida como

¹⁵²“However, after listening carefully to the *guslar*’s vocal melody and his own instrumental accompaniment on the *gusle*, I realized that I was making the mistake, and a very basic one at that. If understood on their own terms, these lines and others like them were neither too long nor too short. The “extra” syllables were actually sung before the usual starting-point in the vocal and instrumental melodies, outside the ten-syllable increment as defined musically and rhythmically – and not just syllabically and textually. Likewise, the “missing” syllables actually coincided with vocal rests, and those rests were full partners inside the ten-syllable increment. The *guslar* started singing the nine-syllable after the usual melodic starting point. From a multimedia point of view, nothing was superfluous or lacking. Music and silence weren’t just adjunct phenomena; they were part of the line.

Stepping back from the textual perspective, I was able to see that (along with everyone else) I had been defining an oral poetic line much too textually, transcribing its syllables out of performance and onto the page for visual consumption, deforming the true shape of the poetic line by stripping away crucial aspects of self-definition. The translation from voiced reality to the strait-jacket of the page, supported of course by the technology and mind-set that govern our presumptions about verbal art, had induced a disfiguring parallax. The most fundamental unit of South Slavic epic poetry – the poetic line – needed radical redefinition. It was a unit of utterance, a byte of oral poetry, and should be treated as such.”

alternância do forte e do fraco. As conclusões de Foley apontam para um fator crucial, a saber, a capacidade vocal de controlar o andamento do verso conforme a intencionalidade do intérprete: uma plasticidade melódico-acental. O texto é retrabalhado não mais no eixo espaço-visual, mas no temporal-vocal; e essa mudança rearticula as sílabas sob a dimensão da *duração* em detrimento da *extensão* de um verso. Nosso controle, na condição de compositores/intérpretes, nos permite, por exemplo, o uso de anacruses, pausas respiratórias, variação na intensidade de pronúncia de vogais, aceleração ou retardamento etc.

Pensar a partir daquela leitura inicial dos versos em inglês, para em seguida emular, em linhas gerais, esse movimento rítmico na língua de chegada, nos permite chegar a um resultado em que os versos, ainda que díspares na contagem silábica, tenham certa relação do ponto de vista da cadência. E tal relação resolve o problema métrico-prosódico sob uma perspectiva diferente daquela usualmente pensada na tradução poética. A esse respeito, esclarecem Flores e Gonçalves (inédito, p. 88):

O ponto, na tradução de poesia musicada, é que ela precisa caber não no metro, mas no som — e o metro textual é apenas uma medida possível para o som, ele nunca resume as possibilidades harmônicas, como qualquer um que já parou pra estudar o verso livre deve saber. Em outras palavras, a canção é uma forma de poesia oral, que deve ser experimentada & avaliada como tal, porque ela se dá aos ouvidos, não aos olhos.

Aqui chegamos, finalmente, à hipótese que preside a este trabalho: através de um aprofundamento na poética musical de Hughes, podemos pensar a tradução de seus *blues poems* sob uma perspectiva vocal, com vistas a uma amplificação dos marcadores textuais da voz inscritos no texto poético, em concomitância com sua transposição linguístico-cultural para o português brasileiro. A música da leitura, tomada como um momento inicial de performance, aponta para a tradução como leitura segunda, como (re)performance. E é aqui que nos libertamos de critérios metro-rítmicos na tradução, pois se trata do ritmo textual como entendido pelo corpo, pelo pulsar do texto em nossa sensibilidade musical. Com o *skopos* da funcionalidade de canção popular, pretendemos apresentar um *translatum* que se coloque em relação de acessibilidade com o público receptor na língua-cultura de chegada, tendo em vista a já atestada penetração do blues no circuito cultural brasileiro. Mediante recursos de volume, altura, duração, timbre, intensidade etc.; e mediante os modos de emissão da voz falada, sussurrada, cantada etc., atinge-se um modo de expressividade na tradução distinto do usual.

Os desdobramentos dessa abordagem, na reconstrução do texto, se projetam em aspectos como a prosódia, a sintaxe e a semântica. Questões tradicionais da tradução poética não são ignoradas, porém recolocadas e resolvidas sob outra perspectiva, que pode ser fecunda para os Estudos da Tradução, seja do ponto de vista da experimentação por si só (e aqui retomamos a provocação de Peter Low sobre uma tradução poética que promova um deslocamento funcional), seja do ponto de vista da produção de resultados práticos que provavelmente seriam distintos numa abordagem tradutória mais tradicional. Não se trata de musicar para traduzir nem traduzir para musicar: um ato é determinante, é reflexo, do outro. Não há fôrma melódica para encaixar os versos traduzidos nem fôrma métrica para moldar uma melodia; não se trata exatamente de tradução de canção nem de musicalização de poema traduzido. Mas ambas as áreas são tangenciadas.

3.2 A canção: forma e notação

Nesta subseção, retomaremos a canção de blues, a fim de demonstrarmos certos aspectos de composição relevantes para a tradução cantada aqui proposta. Em seguida, apresentaremos a metodologia para a representação gráfica das letras cantadas nas gravações. A ideia é demonstrar ao leitor, para fins de facilitação dos comentários a respeito dos poemas traduzidos, aspectos harmônicos, rítmicos e melódicos da canção. Trata-se de três métodos, que dão conta dessas questões com ênfases distintas: (i) o desenho melódico de Luiz Tatit (1997); (ii) a notação rítmica de Tracy (1988); e (iii) a transcrição gráfica (Foley, 2002).¹⁵³ Nem todas as canções serão submetidas a todos os métodos: convém identificar, em cada uma delas, as questões mais relevantes e assim escolher o método correspondente.

Segundo Luiz Tatit (1997, p. 117), “produzir canções significa produzir compatibilidades entre letras e melodias — às quais se agregam recursos musicais de toda ordem — de modo a configurar um sentido coeso”. O poema musicado é o resultado de uma criação artística que envolve entoação vocal e, em geral, acompanhamento instrumental, através dos recursos musicais atinentes às dimensões da melodia, harmonia e ritmo. A

¹⁵³ Chegamos a cogitar a notação da partitura, mas não a consideramos interessante para os fins desta tese. Ainda que não com o rigor de detalhe da partitura, a harmonia e melodia já estão explicitadas em outros modelos, que colocam em evidência mais claramente a letra, tão central numa pesquisa sobre tradução poética. De todo modo, breves inserções de partitura serão utilizadas para descrição de células rítmicas da batida no violão/viola/guitarra.

composição das canções, nesta tese, se dá em conformidade com os moldes do blues, levando em consideração as características estilísticas de suas principais ramificações.

Retomemos brevemente a descrição dos formatos cancionais do blues efetuada no capítulo anterior, acrescentando-lhe detalhes musicais importantes para a composição. Primeiramente, quanto ao plano do ritmo, o compasso do blues costuma ser o quaternário (4/4), embora o improviso intuitivo do *bluesman* possa levá-lo a estender ou reduzir os tempos de certos compassos, tornando-os, por exemplo, 5/4 ou 3/4. No *twelve-bar blues*, temos aproximadamente 12 compassos por estrofe; no *eight-bar*, oito. O andamento pode ser acelerado ou lento, a depender do teor da canção; e aqui citamos as considerações de Tatit (1997, p. 24) sobre a importância do andamento da música “na construção do sentido tanto no plano do conteúdo quanto como no plano da expressão”, pois “o controle da velocidade em seus diversos níveis de ocorrência constitui uma das chaves para a compreensão do ato criativo”.

No tocante à harmonia musical, tem-se a combinação dos acordes tônico, subdominante e dominante, que podem ser tocados em ordem razoavelmente variável, com eventual acréscimo de sétimas. A mudança de acorde, na progressão harmônica do blues, costuma coincidir com o primeiro tempo do compasso e, apesar de a baixa quantidade de acordes parecer restritiva, o fato é que o *bluesman* dispõe de considerável variedade no modo de tocá-los. Em primeiro lugar, a alternância entre eles pode variar em intensidade: em alguns casos, por exemplo, transita-se entre todos eles nos compassos finais da estrofe; em outros, omite-se o acorde subdominante nessas passagens. O canto pode iniciar-se no acorde tônico ou, por vezes, diretamente no subdominante; em alguns casos, a canção pode ser inteiramente centrada apenas no tônico. Ademais, pode-se tocar os acordes em uma região mais ou menos grave do violão; com um som mais “cheio” (mais cordas de violão) ou menos; com dedilhados abrangendo várias cordas ou com baixos intercalados por floreios em regiões agudas; com uso do *bottleneck slide* ou com *riffs* graves; dentre outras tantas possibilidades.

Como se sabe, a colocação do material melódico sobre o suporte rítmico, no blues, dá-se em consideração às pausas no canto. Já explicamos detalhadamente os modos como essas pausas ocorrem, sendo preenchidas por passagens instrumentais, em geral com fraseados de violão ou guitarra. As melodias, no blues, usualmente pertencem às escalas diatônicas, porém com a adição da *blue note*, que corresponde ao procedimento de abemolar o terceiro, quinto e sétimo graus da escala.

Neste ponto, passamos à exposição das notações musicais para descrição das canções, começando pela de Steven Tracy, estudioso de blues e Langston Hughes, que criou um método de notação musical para letras de blues (TRACY, 1988, p. 147). Não se apontam, aqui, as notas da melodia, mas sim uma possível posição das sílabas cantadas com relação ao desenvolvimento temporal da canção. Ao ser aplicado à letra de uma canção, o método de Tracy permite que o leitor imagine aproximadamente sua cadência, mesmo sem a ter ouvido (TRACY, 1988, p. 147). Vejamos como Tracy transcreveu a canção “*Lonesome Blues*”, de Tommy Johnson¹⁵⁴:

	(compasso)		(compasso)		(compasso)	(compasso)
1	2 3 4	1 2	3	4	1 2 3 4	1 2 3
<i>I woke this mornin' said my mornin' prayer</i>						
4 1	2	3 4	1 2	3 4	1 2 3 4	1 2 3
<i>I woke up this mornin' I said my mornin' prayer</i>						
4 1	2	3	4 1	2	3 4	1 2 3 4
<i>I woke up this mornin' babe I said my mornin' prayer.</i> ¹⁵⁵						

Aí, o número 1 sempre representa o início de um compasso, que dura quatro unidades de tempo, representadas pelos números 1 a 4. Assim, a posição silábica, no interior do compasso, fica indicada com certa precisão; e os espaços em branco, sem palavras embaixo dos números, representam passagens instrumentais. Nos trechos cantados, quanto maior o espaço entre os números, maior a quantidade de sílabas entoadas num curto espaço de tempo, e portanto maior o aceleração no canto. Pela quantidade de compassos, é possível aferirmos qual a modalidade estrutural do blues em questão: no exemplo, temos um twelve-bar blues.

O próximo método é o da transposição gráfica de Foley (2002, p. 95), que procura registrar os aspectos vocais da performance oral: timbre vocal, volume, entonação, silêncio. Tal registro permitiria, assim, uma “(re)performance”, por parte do leitor, da entoação vocal uma vez realizada pelo intérprete originário de um dado poema (idem, p. 96). Foley lança mão desse método para representar graficamente uma performance urbana de *slam poetry*, através dos seguintes recursos tipográficos (FOLEY, p. 98):

= pequena pausa (menos de um segundo)

¹⁵⁴ No exemplo aqui presente, reproduzimos fidedignamente o modelo de Tracy conforme aplicado à canção “*Lonesome Blues*”. Quando formos apresentar os modelos para nossas próprias canções, acrescentaremos as letras que representam as cifras (C=dó; D=ré; etc.), para fins de uma representação do plano harmônico das canções.

¹⁵⁵ “Acordei hoje de manhã e fiz minha reza matinal” (3x).

= pausa longa (um segundo ou mais)

letras^{em ascensão} = entonação ascendente

letras_{rebaixadas} = entonação decrescente

CAIXA ALTA = maior volume

itálico = palavras faladas rápida e conjuntamente¹⁵⁶

Como exemplo de aplicação do método nesta tese, registramos um trecho da performance de Hughes no álbum “*Weary blues*”:

i got the Weary BLUES
and i CAN'T # _{be} *SAtisfied.*
got the Weary Blues
and CAN'T # _{be} *SAtisfied*
i ain't happy no _{mo'}
and i _{WISH} # *that i had* _{DIED}

Por último, temos o desenho melódico de Luiz Tatit. Antes de o abordarmos, porém, cabe uma breve introdução sobre a análise teórica de Tatit, que conjuga semiótica à canção popular. Tatit propõe os “critérios tipológicos para a melodia” (1997, p. 118-121), que seriam a tematização, a passionalização e a figurativização. José Wisnik (1996) afirma que tais instâncias constituem “o tecido da relação entre melodia e letra na canção em geral” (WISNIK, 1996, p. 202). Com base nas ideias de Tatit, Wisnik assim apresenta, resumidamente, tais conceitos:

(...) na *tematização* predominam os ataques consonantais e a regularidade interna dos motivos melódicos e rítmicos, enfatizando um objeto decantado. Na *passionalização*, predomina o alongamento das vogais e o tensionamento do campo das alturas, enfatizando o próprio sujeito colhido na instância emocional das distâncias e aproximações, encontros e desencontros. A *figurativização* encena no ritmo e na melodia as instabilidades características da fala. Os três modos não se excluem nas canções, mas se combinam com predominância maior de um ou outro (1996, p. 219).

A tematização de expressão, segundo Tatit, (1997, p. 118-119), seria um “processo de reiteração, aceleração e regularização da pulsação rítmica, engendrando motivos bem

¹⁵⁶ Foley aponta ainda outros recursos, que não mencionamos por não serem de interesse para os fins aqui propostos, como a indicação da gesticulação do intérprete.

definidos”, em que a “periodicidade rítmico-melódica favorece a produção de motivos reincidentes em forma de encadeamento”, demarcando “uma regularidade de pulsação e de tempo forte”. Dá-se uma prioridade às consoantes, “que funcionam como interruptoras de sonoridade”, havendo “uma redução da permanência vocálica, efeito produzido pela disseminação ágil dos acentos”, o que leva “a uma valorização das células rítmicas como portadoras de pulsação e estímulos somáticos”.

Já a passionalização de expressão corresponderia à tensividade criada pela ampliação “do campo de tessitura melódica, das durações vocálicas e das próprias pausas entre as frases”, com uma “tendência para grandes saltos intervalares e para a exploração da região aguda.” Dá-se “a desaceleração rítmica e o abrandamento da pulsação substituindo os efeitos somáticos por efeitos psíquicos geralmente ligados a conteúdos afetivos” (TATIT, 1997, p. 119).

Por último, a figurativização enunciativa de expressão apresenta um processo de “distensão e, conseqüentemente, de desinvestimento do percurso melódico, (...) por intermédio de um tratamento que esbarra no limiar da pura entoação linguística.” Assim, “tanto a reiteração dos motivos quanto a configuração dos contornos melódicos perdem sua força tensiva reduzindo-se às ondulações essenciais próximas ao discurso oral”, de tal modo que “a métrica de expressão fica a serviço da ordenação argumentativa e narrativa do conteúdo linguístico” (TATIT, 1997, p. 120). Temos, assim, uma presentificação da “relação *eu/tu* (enunciador/enunciatário) num aqui/agora” que contribui para “a construção do gesto oral do cancionista”. Recursos como vocativos, imperativos e demonstrativos nos dão “a impressão mais acentuada de que a melodia é também uma entoação linguística e que a canção relata algo cujas circunstâncias são revividas a cada execução” (idem, ibidem).

Numa mesma canção, os três critérios tipológicos da melodia podem estar presentes: “a presença simultânea da tematização, da passionalização e da figurativização no mesmo campo sonoro e o revezamento das dominâncias de um processo sobre o outro constituem o projeto geral de dicção do cancionista” (TATIT, 1997, p. 102-103).

O desenho melódico de Tatit baseia-se em uma exposição da variação de altura das notas cantadas, proporcionando ao leitor uma visão nítida do fraseado melódico de cada verso. Vejamos o exemplo da canção “Amarra o Teu Arado a uma Estrela”, de Gilberto Gil (TATIT, 2003):

No exemplo aqui presente, reproduzimos fidedignamente o modelo de Tatit conforme aplicado ao primeiro verso da canção em questão. Note-se que a posição das sílabas nesse quadro indica o percurso intervalar do canto; e a divisão em linhas lembra uma partitura, embora sem permitir uma identificação exata das notas cantadas. Nos modelos para nossas próprias canções, acrescentaremos as notas (dó, ré, mi etc.) ao lado do quadro, em conformidade com a proposta apresentada por Cintrão (2016).

Resumidamente, o modelo de Tracy é mais rítmico e harmônico, indicando a distribuição das sílabas ao longo dos tempos do compasso e da progressão de acordes. Tendo em vista o enfoque na questão da duração de notas, podemos dizer que sua abordagem enfatiza uma dimensão mais temporal do canto. A transposição gráfica de Foley, por sua vez, aponta aspectos como volume altura, duração, intensidade, além dos modos de emissão da voz: falada, sussurrada, cantada etc. Já o método de Tatit descreve as curvas entoativas dos versos, demonstrando com nitidez as variações de altura das notas no fraseado melódico. Os métodos de Tatit e Tracy nos dão uma noção mais ampla e estrutural da canção, permitindo-nos uma projeção mental rítmico-melódica dela; a transposição gráfica, de Foley é instrumental para comentários sobre as inflexões interpretativas do canto.

3.3 A canção: composição e tradução

Tendo revisto esses aspectos gerais da canção de blues e apresentado os métodos de notação gráfica, vejamos em que medida os critérios da tradução de canção, de Peter Low, podem ser aplicados aqui. É importante destacar que a teoria de Low deve ser vista com certa restrição no que tange aos fins desta tese, pois uma aderência estrita a seus postulados pode

levar a uma objetividade, na tradução, que não se coaduna com certos pontos da tradução criativa que propomos. Todavia, ainda vale a exposição da teoria de Low e seu emprego - ainda que com uma consciência crítica -, pois ela ajuda a lidarmos com o complexo fenômeno semiótico da canção, com sua estrutura dúplice dos códigos linguístico e musical.

A transposição intercultural, sob uma perspectiva finalista, permite-nos falar em flexibilização de alguns elementos textuais. Para Low, na tradução de canção, é desaconselhada “qualquer visão a priori que identifique algum aspecto do texto de partida como sacrossanto: quanto maiores as margens de flexibilidade disponíveis, maior a chance de um resultado bem sucedido” (2005, p. 185)¹⁵⁷.

Com base na *skopos theory*, Low considera ser desejável, na tradução de canção, seguirem-se cinco critérios práticos cujo conjunto é apresentado através da metáfora do pentatlo, modalidade olímpica composta por cinco provas. O “princípio do pentatlo” (“*pentathlon principle*”, 2005, p. 191-92) é constituído pelos seguintes itens: *cantabilidade*, *sentido*, *naturalidade*, *ritmo* e *rima* — critérios que o tradutor deve seguir em respeito, respectivamente, ao cantor, ao autor do texto, ao ouvinte e ao compositor da melodia, sendo a *rima* um caso à parte. Seguindo a metáfora esportiva, afirma Low que a pontuação final do “atleta” decorre de sua performance na totalidade das “provas”, de modo que pode ser-lhe estrategicamente vantajoso economizar energia em uma(s) dela(s), tendo em vista sua meta final. No âmbito da tradução, isso leva o tradutor a pensar a canção como um todo, o que envolve flexibilizar aspectos particulares em prol do efeito geral que o *translatum* deve proporcionar ao ouvinte. A grande utilidade prática do princípio do pentatlo reside em sua natureza de norteador geral, dentro do qual podem ser adotadas diferentes estratégias, levando o tradutor a um maior investimento em certos aspectos em detrimento de outros, desde que nenhum seja negligenciado e que o efeito geral da canção cumpra seu escopo. A estratégia tem de ser definida em consideração à singularidade de cada canção (LOW, 2005, p. 200).

Vejamos, um por um, os critérios do princípio do pentatlo, ainda que eles não se apliquem exatamente do mesmo modo neste trabalho, por conta de algumas peculiaridades que escapam às considerações de Low.

Começando pela *cantabilidade*, o autor aponta uma série de fatores que entram em jogo para tornar uma letra cantável, principalmente no que tange ao aspecto fônico das

¹⁵⁷ “*Translators are warned against any a priori view that identifies a single feature of the source text as absolutely sacrosanct: the more margins of flexibility available, the greater chance of a successful result.*”

palavras e à sua relação com a dicção do canto. Isto é, palavras de difícil pronúncia deveriam ser evitadas, sobretudo num andamento acelerado, ainda que sua substituição por outra(s) implique certa perda semântica. Notas longas devem ser sustentadas por vogais que permitam uma acurada articulação do som, devendo-se evitar sons vocálicos que dificultem o canto nas notas agudas, notadamente “i” e “u”. É interessante a relação estabelecida por Low entre a *cantabilidade* e o *sentido*: certas palavras podem ser enfatizadas pelo compositor ou intérprete através de, por exemplo, notas agudas ou de grande intensidade ou duração, o que remonta a toda a discussão que fizemos sobre música da leitura e tonicidade declamatória (PROENÇA, 1955).

Quanto ao *sentido*, Low defende flexibilização em alguns pontos, permitindo-se ao tradutor certa manipulação da carga semântica de forma conveniente para a canção. Essa flexibilização envolveria não só o uso de vocábulos do mesmo campo semântico de uma dada palavra, mas eventual alteração na própria imagem em questão, desde que a metáfora sucedânea tenha funcionalidade análoga à original num determinado contexto — pode-se falar em uma aclimação imagética.

O terceiro critério de Low é a *naturalidade* da letra a ser cantada, que se manifesta pela escolha lexical e fluência sintática da tradução. A comunicação deve ser imediata, desenvolvendo-se enquanto a canção é entoada, pois o tempo de processamento das informações por parte do ouvinte não é o mesmo do leitor de poesia, que pode ler à sua própria velocidade e ainda reler trechos à vontade. O aspecto temporal da música implica, assim, um imediatismo que permite ao tradutor de canção certas liberdades usualmente vedadas ao tradutor de poesia (LOW, 2005, p. 195).

Aqui, temos de nos debruçar sobre uma questão delicada: a da possibilidade de uso de variações linguísticas regionais na tradução. Como vimos, um traço marcante da *blues poetry* de Hughes é a presença do socioleto *black english*, perceptível no léxico, nos desvios em relação à norma culta do inglês e na grafia que emula o sotaque: não é incomum encontrarmos “*de*”, “*mo*” e “*wants*”, no lugar de, respectivamente, “*the*”, “*more*” e “*want*”. Na tradução, empregamos um linguajar simples, típico do português falado brasileiro, com uma escolha vocabular que não fuja ao conhecimento geral e com eventuais desvios em relação ao português padrão. No entanto, não aderimos a nenhuma vertente regional da língua portuguesa, pois a questão da variante não é pertinente no âmbito daquilo que propomos nesta tese. Nos comprometermos com um determinado socioleto poderia ser excessivamente

restritivo, causando um enrijecimento tradutório capaz de prejudicar os esforços empreendidos nas questões que realmente nos interessam aqui.

A respeito da tradução de variantes linguísticas, Paulo Vizioli (1991, p. 152) afirma que traduzir um dialeto por outro pode funcionar em alguns casos — como no uso do linguajar caipira brasileiro para dar conta do *hillbilly* norte-americano —, mas pode “cortejar o desastre” em outros. Assim, evitamos até mesmo a especulação sobre a existência de um possível socioleto brasileiro que dê conta do *black english* na tradução.

Diante dessa discussão, complexa por natureza, consideramos que o caráter autoral deste projeto encerra uma necessidade de o canto soar natural¹⁵⁸. cremos, pois, que o nosso próprio modo de falar é o mais adequado. Temos, assim, uma linguagem falada atual do Brasil contemporâneo, marcado pelas inevitáveis matizes da linguagem falada de um paulistano de certa faixa etária, e em determinado contexto social. Trata-se de um “registro da oralidade brasileira contemporânea”, assim como aquele utilizado por Christian Schwartz e Caetano W. Galindo ao traduzirem canções do compositor norte-americano Lou Reed (apud REED, 2010, p. 23). Ainda que não se opte por um dialeto específico, não se trata de propor uma neutralidade linguística, um apagamento do sotaque que nos identifique como pertencentes a certa região do país:

É certo também, como sempre nessas discussões sobre normas linguísticas vivas num país do tamanho do Brasil, que a impossibilidade de estabelecer um padrão de oralidade que valha para o país todo fará transparecer aos olhos/ouvidos dos leitores de outras regiões o nosso padrão (vale a informação: a dupla de tradutores é curitibana). Viva a diferença (GALINDO; SCHWARTZ apud REED, 2010, p. 23-24).

¹⁵⁸ Parece-nos que, por detrás da discussão sobre a existência de um socioleto “negro” brasileiro, paira a discussão sobre os modos como se dá a discriminação racial no Brasil e nos EUA, que, apesar de terem pontos em comum, são indiscutivelmente divergentes em certos aspectos, com consequências sociais e culturais diretas. Não se trata, evidentemente, de avaliar levemente qual país é mais ou menos racista: lá, a segregação racial instituída legalmente; aqui, os meandros mais dissimulados que subjazem ao mito da democracia racial. Portanto, não estamos de maneira alguma negando a existência de uma cultura negra independente no Brasil, sob as falsas premissas de que o negro seria verdadeiramente integrado à sociedade neste país de ampla miscigenação, ficando diluídas características culturais mais específicas. Antes, estamos admitindo que a identificação cultural e, especificamente linguística, de traços da negritude brasileira envolve um estudo aprofundado ao qual esta tese não se propõe. De todo modo, fica sugerida essa riquíssima possibilidade tradutória para futuras traduções de Hughes e de outros poetas negros estrangeiros. Para um cotejo entre a segregação racial nos EUA e na África do Sul, de um lado, e o “racismo assimilacionista” brasileiro, Cf. RIBEIRO, 1995, p. 126.

Voltando ao princípio do pentatlo, temos o critério do *ritmo*, que de algum modo já foi abordado na subseção anterior, quando tratamos da cadência acentual das sílabas/notas musicais ao longo dos versos/compassos. Segundo Low, o tradutor deve “identificar quais notas da canção foram acentuadas pelo compositor (em geral, no primeiro tempo do compasso)” e acentuar uma sílaba naqueles mesmos momentos da linha melódica do verso traduzido (LOW, 2005, p.197)¹⁵⁹. Além disso, a identidade na quantidade de sílabas, ainda que desejável, não é necessária, por conta da plasticidade melódico-acental da canção popular, também já discutida na subseção anterior. Segundo o autor:

(...) a contagem de sílabas não é uma medida acurada do ritmo. Ritmo, em canções, não se confunde com o metro da escanção poética tradicional. Um verso octossilábico da poesia em inglês ou alemão pode ser analisado como, digamos, um tetrâmetro iâmbico, em virtude de seu padrão de sílabas acentuadas; porém, quando se pretende cantar um texto em inglês, deve-se considerar não apenas os acentos mas a duração das notas — que pode variar de colcheia a semibreve. (LOW, 2005, p. 197)¹⁶⁰

Se nossa perspectiva é vocal, se nossa prosódia é pensada a partir da música da leitura, não nos é interessante encarar os versos como meros agrupamentos de células rítmicas: troqueus, iambos etc. Podemos identificar, na música da leitura, certos pontos de acentuação no verso original, em geral correspondentes a ênfases semânticas e/ou sintáticas, e buscar uma emulação geral desse percurso rítmico, podendo-se acrescentar sílabas átonas entre tais pontos se for o caso. Assim é que, em “*The Weary Blues*”, o iâmbico “*he made that poor piano moan with melody*” se torna “ele faz aquele piano velhinho chorar assim”. Identificamos em “*moan*” um ponto de acentuação, como se na leitura tal verbo monossilábico soasse prolongado; na tradução, um ponto aproximado seria a sílaba tônica de “velhinho”. E, de fato, a interpretação

¹⁵⁹ Usually the translator will identify which notes in the song have been stressed by the composer (mostly down-beats) and will find a corresponding stressed syllable in English.

¹⁶⁰ “In any case, syllable-count is not an accurate measure of rhythm. Rhythm in songs is not the same as metre in traditional poetic scansion. An octosyllabic line of English or German verse can be analysed as (say) an iambic tetrameter, by virtue of its pattern stressed syllables; but when a text is to be sung in English, one must consider not only the stresses but also the length of notes — which may vary between a quaver and a semi-breve. What one seek is not a replication of the SL poem’s musical form, it is a match for the existing music. For these reasons, a song-translator must pay attention to the length of vowels — as indicated above in the section on “singability” — without ignoring the role of consonants either. In some cases one must also take account of rests. For example, a line which on paper was unbroken may in music contain a significant rest — the translator must avoid placing this gap in the middle of a word.”

vocal do verso em questão é construída em torno dessa ênfase proeminente, de tal maneira que as demais palavras sejam pronunciadas aceleradamente. A plasticidade da palavra cantada minimiza problemas de inflação silábica, de modo que pouco importa o fato de tal verso em português ser mais longo. Assim, a partir de uma leitura do original em inglês que já desconfigure a prosódia iâmbica, propondo um ritmo da voz mais do que da escrita, concebemos um desenho rítmico para o canto em português.

Podemos, ainda, pensar numa enunciação toda pausada, entrecortada por suspiros, como em “*Song for a Dark Girl*”, em que as cadências trocaicas e iâmbicas são totalmente quebradas em alguns versos, em favor de um arranjo que redistribui os acentos. Trata-se de um *modo de dizer*, de uma interpretação vocal. Este é um ponto central no tocante à nossa justificativa para a não adoção de regras engessadas, sobretudo no que diz respeito à prosódia.

A *rima*, por último, é um critério frequentemente tratado com certo rigor. Low desaconselha tanto a tradução em versos brancos, quanto uma abordagem centrada em rimas “perfeitas” e posicionadas de maneira exatamente igual ao texto original. Tal rigor poderia moldar a construção de todo um verso, com uso de inversões sintáticas, por exemplo, apenas para atender às premências da rima. A palavra-chave, aqui, é novamente a flexibilização; para tanto, aconselha-se o eventual uso de rimas imperfeitas a fim de atender a outros aspectos do pentatlo. Retomando a metáfora esportiva, trata-se de realizar o maior esforço possível para “pontuar” bem nessa modalidade, sem que isso, porém, comprometa a performance final (2005, p. 198-199).

É necessário ressaltar, aqui, que Low propõe essa teoria como ideal para uma situação em que o tradutor se debruça sobre uma canção de autoria alheia e com a intenção de criar uma letra a ser cantada, na língua de chegada, por um terceiro. No nosso caso, a situação é distinta: a figura do tradutor se confunde com a do compositor e intérprete da canção em português. Como consequência, não se tem a necessidade de trabalhar a *cantabilidade* num plano teórico, como quem prepara um texto a ser entoado por outrem e toma o cuidado, por exemplo, de seguir convenções como a de evitar as vogais “i” e “u” nos registros mais agudos. Pelo contrário, a resolução da *cantabilidade* se dá na prática, pois há uma concomitância entre cantar e traduzir: só consolidamos a tradução de versos de determinada maneira após aferirmos, empiricamente, se são cantáveis ou não. Num contexto em que se confundem as figuras do tradutor e compositor/intérprete, o cantável é resolvido de pronto, no momento elementar da musicalização. Portanto, não seria interessante seguir todas as orientações de Low para cada um dos critérios, pois não partimos de uma canção já composta

na língua original e, portanto, não há uma melodia pré-existente a condicionar a tradução. Todas essas circunstâncias nos conferem notável liberdade tradutória e, em verdade, boa parte das questões, na tradução, resolve-se pela *cantabilidade*, aqui entendida mais amplamente do que em Low.

Para nós, o cantável é aquilo que se afere pela prática de cantar e ouvir, de testar empiricamente o que soa bem e o que não soa; e nesse sentido, a *cantabilidade* abarca elementos prosódicos, rítmicos, semânticos, sintáticos etc. A *cantabilidade*, assim, constitui uma espécie de supracritério, que paira sobre os demais como algo que é aferido no momento mais incipiente, espontâneo, da composição. Em outras palavras, a canção não chegaria a ser gravada se não tivesse, ainda num estado bruto, passado pelo crivo da *cantabilidade*. Por tais motivos, não abordaremos especificamente tal critério ao longo dos comentários sobre os poemas no capítulo seguinte, entendendo que ele fica implícito como uma espécie de “pano de fundo” para os demais parâmetros.

Cabe ainda destacar que os critérios do *sentido* e *naturalidade*, na prática do traduzir, mostraram-se intimamente entrelaçados. Muitas vezes, o que é “natural” no registro da fala/canto demanda uma alteração no plano do sentido. Com efeito, os maiores “desvios semânticos” serão motivados por essa intenção de interlocução com o ouvinte, trazendo um efeito (humorístico, emotivo etc.) atrelado a uma realidade referencial brasileira. Poderíamos pensar em um “modo de dizer” que seja peculiar à oralidade do canto, isto é, algo que mesmo num texto escrito pretensamente próximo à fala seria colocado de maneira diversa. De fato, isso é um ponto central da tese: o *modo de dizer* do canto. Em “*The Weary Blues*”, o verso “*I heard a Negro play*” seria mais imediatamente traduzido como “ouvi um Negro tocar”; mas, pelas questões que estamos discutindo aqui, o verso resultante em português é “Nêgo faz um som”. Vê-se, neste ponto, um entrelaçamento entre *cantabilidade*, *sentido*, *naturalidade*; e de fato, nos comentários aos poemas, no capítulo seguinte, a separação entre tais critérios não será estanque. Eles são eficazes como norteadores teóricos, mas na prática se realizam de modo inextricável.

Aqui, gostaríamos de chamar atenção para o *Signifyin(g)* como possível constructo teórico que justifique uma tradução criativa que transcenda os critérios do pentatlo, tendo em vista a possibilidade de reescritura (tradutória) baseada numa articulação de elementos das culturas em jogo numa dada tradução. Assim é que, ainda no exemplo de “*The Weary Blues*”, criamos, na tradução, uma ambientação de boemia paulistana para fazer jus ao cabaré do

Harlem do original. No mesmo poema, fizemos, ainda, referência a uma canção clássica do repertório de MPB - “Chega de Saudade” -, talvez sugerindo algo sobre “saudade” como um sentimento irmanado ao blues.

Por último, note-se que, quando fizermos pontuais inserções de versos em inglês, haverá um interessante espelhamento original/tradução, com grande interatividade entre versos originais e traduzidos, de uma maneira tal que seu imediato cotejo pelo ouvinte passe a ser quase inevitável. É como se a canção, nesses pontos, se tornasse até “mais bilíngue” do que um poema apresentado em duas línguas; e cremos, com isso, explicitar, mais do que seria possível numa tradução exclusivamente escrita, tanto os aspectos em comum (ex: afinidades vocálicas) quanto as discrepâncias (ex: desvios de sentido) da tradução. Tem-se assim uma dinâmica que ora nos aproxima e ora nos distancia do texto de partida, enfatizando a característica nuclear da arte tradutória: por um lado, toda boa tradução pode captar com eficácia certos elementos do texto de partida, suscitando no receptor uma impressão de aprovação, como se a tradução fosse “correspondente” ou “fiel” ao original. Mas não deixa de ser um texto criativo à parte, que, se não goza de total independência em sua concepção, está sujeito em grande parte ao engenho de seu criador (HUTCHEON, 2006) e às particularidades da língua/cultura de chegada.

Trata-se, pois, de pensarmos na tradução também como diferença, e não apenas como busca incessante de replicação: instaura-se uma relação dialógica, que sempre ocorre à sombra de um outro, de uma outra voz. A “voz é sempre uma relação” (ZULAR, 2014, n. 19, p. 73), e se a sombra não for mais disfarçada com vistas a um apagamento do próprio processo tradutório — e do tradutor —, então vemos que traduzir “é habitar um espaço de ressonâncias, de ecos, de implicações recíprocas” (idem, *ibidem*). Aqui, cabe lembrar a questão do apagamento do tradutor, amplamente discutida nos Estudos da Tradução: superada a visão de uma necessária subserviência ao texto de partida, há espaço para a personalidade do ato tradutório. O tradutor, assim, “está em pé de igualdade com o autor enquanto produtor de texto, realizador do poema na língua-cultura de chegada”, ainda que essa criação segunda em que consiste o ato tradutório tenha “suas especificidades se comparada à criação original” (LARANJEIRA, 2003, p. 38).

Afinal, não estamos apenas fazendo blues, mas fazendo blues *brasileiro*. E aí está o cerne do próprio processo de tradução — reemitir, não replicar, o poema, levando em consideração certos aspectos da língua-cultura de chegada. O poema traduzido é, como objeto autônomo, um poema brasileiro; no caso específico desta tese, uma canção brasileira.

4 POEMAS DE BLUES TRADUZIDOS E COMENTADOS

Transformar os *blues poems* de Hughes em blues cantados no Brasil envolve, como defendemos neste trabalho, um trabalho profundo de reinvenção. Neste capítulo final, escolhemos algumas dessas experiências que nos foram mais marcantes e que nos permitiram explorar de modo mais vivo e intenso a tradução musicada.

Diante da trajetória poética de Hughes, que expusemos no primeiro capítulo, decidimos selecionar, para tradução e musicalização, seis poemas do período 1924-27 e um da década de 40. Cronologicamente, o mais antigo, em termos de publicação, é “*The Weary Blues*”, publicado no livro homônimo de 1926. Seguem-se quatro poemas de “*Fine Clothes to the Jew*”, do ano seguinte: “*Hey!*”, “*Hey!Hey!*”, “*Bound No’th Blues*” e “*Song for a Dark Girl*”. A ênfase nesse livro, em particular, deve-se a motivos já comentados previamente, que dizem respeito sobretudo a essa ser a fase mais prolífica de Hughes em relação à poética de blues, lidando com diferentes personas e situações. Já “*Morning After*”, de “*Shakespeare in Harlem*” (1942) — aliás, o poema que abre o CD e, portanto, as subseções deste capítulo — justifica-se, primeiramente, por ser um típico *twelve-bar poem* de Hughes, com a estrutura de três estrofes. Justifica-se, ainda, por seu conteúdo jocoso, que traz um contraste interessante com os demais, profícuo para a tese por envolver uma faceta do blues não tão presente nos outros textos.

Três desses poemas foram incluídos por Keving Young na coletânea “*Blues Poems*” (2003): “*The Weary Blues*”, “*Song for a Dark Girl*” e “*Morning After*”.

Cremos possuir um corpus que, por um lado, é uniforme, coeso. Por outro lado, nosso recorte caracteriza-se por uma abrangência na escolha dos poemas, que representam, ainda que não exaustivamente, os diferentes modos como Hughes cantou o blues na página escrita. Nesse sentido, temos uma variedade de temas (a estrada, o amanhecer/anoitecer, a morte da mulher amada etc.); tons (lamento, humor, reflexão); enunciadores (alguém que confessa, alguém que narra uma cena); e formatos poéticos (o “*twelve-bar*” da maioria dos poemas, o “*eight-bar*” de uma estrofe de “*The Weary Blues*”, o formato mais livre de “*Song for a Dark Girl*”).

Para dar conta de todas essas questões e tornar nossa poética mais observável, na análise de cada poema incluímos considerações da seguinte natureza: (i) aspectos do texto de partida considerados mais relevantes; (ii) descrição geral da canção; e (iii) considerações sobre a tradução e musicalização, levando em conta tanto os métodos de representação gráfica (modelo de Tracy, transposição gráfica de Foley, desenho melódico de Tatit) quanto os critérios do princípio do pentatlo, de Peter Low (2005).

Cabe esclarecer, primeiramente, que, no item (i), não nos propomos a uma análise exhaustiva dos poemas, pois nosso intuito é evitar o excesso de citações, que poderiam avolumar desnecessariamente o texto. Optamos, pois, por traçar apenas comentários que informem de modo mais direto nossas análises, partindo da bibliografia consultada ao longo desta pesquisa.

É necessário, ainda, ressaltar que algumas canções podem prescindir de um ou outro dos métodos de representação gráfica, sendo a escolha do método condicionada àquilo que identificarmos como mais central em cada caso. Por exemplo, em “*Song for a Dark Girl*”, cujo canto é ritmicamente muito livre, a discussão sobre ritmo fica minimizada, motivo por que deixamos de lado o modelo de Tracy. Ademais, num mesmo poema pode ser interessante utilizarmos certo método de representação para algum trecho em particular: em “*The Weary Blues*”, por exemplo, o desenho melódico seria pouco frutífero nas partes mais faladas, mas se mostrou interessante para descrever trechos cantados.

Outra ressalva é que nossa abordagem, no que diz respeito ao item (iii), terá uma organização distinta de acordo com as características de cada poema: o modelo de Foley pode, por exemplo, ser usado para embasar comentários sobre o critério do *ritmo*, de Low; podemos partir do desenho melódico para discorrer sobre algum aspecto do *sentido* ou *naturalidade*; é possível, ainda, não haver relação direta entre as representações gráficas e os critérios do pentatlo. Ocorre que a prática de escrever sobre as canções demonstrou a ineficácia de uma ordenação rigorosa, pré-definida, pois cada poema tem suas nuances de musicalização/tradução, ensejando uma sequência particular de comentários. Nossa abordagem, vale lembrar, coaduna-se com o preceito de Peter Low no sentido de criar estratégias considerando as particularidades de cada canção. Em “*Bound No'th Blues*”, por exemplo, o critério da *rima* desempenhou um papel determinante, e por isso os comentários sobre ela estão situados no início. Em outros momentos, a prática da escrita mostrou-nos ainda que, por vezes, certa opção tradutória quanto ao critério do *sentido* pode igualmente ser justificada do ponto de vista da *naturalidade*.

4.1 Morning After

Morning after

*I was so sick last night I
 Didn't hardly know my mind.
 So sick last night I
 Didn't know my mind.
 I drunk some bad licker that
 Almost made me blind.*

*Had a dream last night I
 Thought I was in hell.
 I drempt last night I
 Thought I was in hell.
 Woke up and looked around me —
 Babe your mouth was open like a well.*

*I said, Baby! Baby!
 Please don't snore so loud.
 Baby! Please!
 Please don't snore so loud.
 You jest a little bit o' woman but you
 Sound like a great big crowd.*

Manhã Seguinte

Passei tão mal essa noite,
 Nem respondia mais por mim.
 Passei tão mal,
 Nem sabia mais de mim.
 Minha vista embaçou
 Por causa de um goró ruim.

Eu sonhei, essa noite,
 Que eu tava lá no inferno.
 Sonhei, essa noite,
 Que eu tava lá no inferno.
 Acordei e olhei pros lados —
 Baby, sua boca era um bueiro aberto.

Eu falei, Baby! Baby!
 Vê se não ronca tão alto.
 Baby! Faz favô!
 Vê se não ronca tão alto.
 Você é pequenininha, mas seu ronco
 Lembra o centro de São Paulo.

Publicado em “*Shakespeare in Harlem*”, de 1942, “*Morning After*” é composto no formato do *twelve-bar blues*, como se percebe pelas estruturas de repetição nas estrofes. Aqui, Hughes recorre ao lado humorístico do blues: em tom jocoso, o enunciador relata que, na noite anterior, após abusar de uma bebida alcoólica de qualidade duvidosa, teve pesadelos em que se via no inferno. Ao acordar, deparou com sua companheira roncando boquiaberta num volume ensurdecedor. As imagens apresentadas mostram certo apelo ao grotesco, com a mulher sendo comparada a um poço aberto e a uma multidão ruidosa. Poderíamos pensar numa espécie de devaneio experimentado pelo enunciador, que vai se intensificando com a sobreposição de sucessivas camadas: a embriaguez, o pesadelo e o estímulo sensorial dos sons de ronco. Se as duas primeiras estrofes soam como relatos, com verbos no passado, a terceira já se coloca como uma interpelação à mulher para que deixe de roncar tão intensamente, com verbos no imperativo e uso de vocativos e de exclamações, como se o enunciador replicasse o que teria falado no momento da cena. Quanto à linguagem, as expressões e a grafia das palavras remetem ao inglês falado: “*licker*” em vez de “*liquor*”, “*I drempt*” em vez de “*I dreamed*”; “*you jest*” em vez de “*you’re just*”.

Já comentamos que Hughes, de fato, desejava que “*Shakespeare in Harlem*” fosse “um livro de versos leves” (HUGHES, 1942, p.1 apud TRACY, 1988, p.4)¹⁶¹. Como outro exemplo nesse sentido, poderíamos mencionar “*Sylvester’s Dying Bed*”, em que um homem comenta sobre sua própria morte com humor, mencionando a presença de todas as mulheres da cidade para lamentar o fato mórbido:

*I woke up this mornin’
 ’Bout half-past three.
 All the womens in town
 Was gathered round me.*¹⁶²

O conteúdo humorístico de “*Morning After*” nos fez pensar em *bluesmen* que transmitam certa malícia na interpretação, não necessariamente pelo tema da canção, mas pela abordagem vocal. As principais referências, assim, seriam Howlin’ Wolf e John Lee Hooker, ambos expoentes do blues pós-Segunda Guerra, como vimos anteriormente. Hooker, oriundo do Mississippi, como muitos de seus colegas do *Chicago Blues*, mas radicado em Detroit, tinha, na fase inicial de sua carreira, um estilo caracterizado pela instrumentação mínima, em que guitarra e voz são no máximo acompanhadas pela percussão da batida do pé no assoalho. Buscamos inspiração estética para o arranjo e composição de “*Morning After*” em canções suas como “*Wandering Blues*”, “*Hobo Blues*” e “*Boogie Chillen*”, com seus *licks* e *riffs* de violão percussivos, tocados em resposta aos versos cantados. Como vimos, o canto de Hooker é grave e calmo, com eventuais arroubos vocais nos momentos em que a música se adensa. Muito próximo da fala, seu modo de cantar soa como um prostrar: se “cantar é outra maneira de falar”, no dizer de T. S. Eliot (1957), Hooker realiza essa comunicabilidade expressiva, tão típica do blues, em sua plenitude:

De um lado, temos canções associativas que utilizam em parte o canto falado; são frequentemente cantadas de maneira quase modal em cima de um único acorde e geralmente não são nem mesmo articuladas em estrofes distintas: é o caso das tradições rurais do blues e de certos famosos cantores de blues, como, por exemplo, John Lee Hooker (nascido em 1917) ou Robert Pete Williams (nascido em 1914); tais tradições são apreciadas porque

¹⁶¹ “(...) *a book of light verse.*”

¹⁶² “Acordei hoje de madrugada/ Por volta das três horas/ Todas as mulheres da cidade/ Estavam reunidas à minha volta”.

admitem uma organização muito livre do ritmo e da letra. (MILLER, 1975, p. 33-34)

Similarmente, detectamos um tom anedótico, de relato pessoal, no poema de Hughes, donde a ideia de cantar de maneira pouco melódica, quase recitativa, como quem acorda meio tonto da ressaca e desorientado pelas visões de uma noite delirante. Assim, privilegiamos certas inflexões da voz que denotem ironia, súplica etc., num canto cujo caráter teatral se acentua particularmente na estrofe final, quando a voz adquire um timbre rouco, frouxo, meio nauseado — e aqui destacamos também a influência de Raul Seixas. Ainda quanto ao arranjo, é digno de nota o uso da viola caipira, que confere um sabor brasileiro à gravação; e a afinação de Cebolão em Ré Maior, típica da música sertaneja de raiz, provou-se propícia para a emulação dos *riffs* de Hooker na tonalidade de Lá Maior. A batida do pé no chão constitui certo acompanhamento percussivo para o toque da viola, no estilo de Hooker.

A canção tem um andamento médio, nem acelerado nem lento, com compassos quaternários. A batida executada na viola é a do *shuffle* de blues, em que o compasso quaternário é dividido em grupos de três notas, das quais se acentuam principalmente a primeira e a terceira. Sua célula rítmica, numa partitura, seria esta: ¹⁶³

Na notação gráfica de Tracy, poderíamos assim apresentar a letra:

A				D					
1	2	3	4	1	2	3	4	1	
Passei tão mal essa noite,									
					A		A7		
2		3	4		1	2	3	4	1 2 3 4
Nem respondia mais por mim.									
D									
1	2	3	4						
Passei tão mal,									

¹⁶³ O crédito dessa notação em partitura é do usuário *Hyacinth*, da enciclopédia online “Wikipedia”: “*By Hyacinth at the English language Wikipedia, CC BY-SA 3.0*”. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=30598723>>. Acesso em: 25/01/2017.

A

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Nem sabia mais de mim.

E

1 2 3 4

Minha vista embaçou

A

D

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Por causa de um goró ruim.

D

1 2 3 4 1

Eu sonhei, essa noite,

A A7

2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Que eu tava lá no inferno.

D

1 2 3 4 1

Sonhei, essa noite,

A

2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Que eu tava lá no inferno.

E

1 2 3 4

Acordei e olhei pros lados –

A

D

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Baby, sua boca era um bueiro aberto.

D

1 2 3 4 1 2 3 4

Eu falei, Baby! Baby!

A A7

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Vê se não ronca tão alto.

D

1 2 3 4

Baby! Faz favô!

A

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3

Vê se não ronca tão alto.

E D
 4 1 2 3 4 1 2
 Você é pequenininha, mas seu ronco
 A
 3 4 1
 Lembra o centro de São Paulo.

Como fica claro, o canto muitas vezes começa em anacruse, pois as primeiras sílabas do verso ocupam tempos finais do compasso antecedente. Note-se, ainda, que o campo harmônico, aqui, é o tradicional do blues, em que se alternam os acordes tônico, subdominante e dominante. A tonalidade escolhida foi a de Lá Maior, ficando a harmonia configurada em torno dos acordes de Lá, Ré e Mi. Optamos por uma sequência não tão previsível, em que se começa a cantar o primeiro e terceiro versos no acorde subdominante (Ré Maior), em vez do tônico (Lá Maior), como seria mais intuitivo. Tal estrutura é encontrável em canções como “*Little Red Rooster*”, de Willie Dixon, cuja versão mais famosa é a interpretada por Howlin’ Wolf.

Retomemos aqui o rol de notações tipográficas de Foley (2002):

= pequena pausa (menos de um segundo)

= pausa longa (um segundo ou mais)

letras^{em ascensão} = entonação ascendente

letras_{rebaixadas} = entonação decrescente

CAIXA ALTA = maior volume

itálico = palavras faladas rápida e conjuntamente

Esta seria uma possível transposição gráfica do poema musicado:

passsei TÃO # mal essa noite,

nem resPONDia MAIS por MIM.

passsei tão MAL,

nem SABia mais de MIM.
 minha vista emba^ÇOU
 por causa de UM goró ruIM.

eu sonhei, essa noite,
 que EU tava LÁ no inFERno.
 sonhei, essa noiTE,
 que EU tava LÁ no inFERno.
acordei e olhei pros laDOS –
 BAby, sua BOca era um BUeiro aBERto.

eu falei, # baby! baby!
 vê se não ronca tão ALto.
 baby! FAZ FAVÔ!
 vê se não ronca tão ALto.
 você é pequenini^{NHA}, *mas seu ronco*
 lembra o CEntro de são PAU₁₀.

Há uma dinâmica oscilatória na intensidade rítmica e vocal, que fica clara a partir do modelo de Foley. Como exemplo, logo na introdução, após uma abertura ritmicamente pujante, tem-se um arrefecimento no toque da viola, que propicia um canto tranquilo, como quem “puxa conversa” despretensiosamente — “passei tão mal essa noite...”. Nota-se um aumento da tensão no terceiro e quarto versos de cada estrofe, que são semanticamente equivalentes aos dois primeiros, mas significativamente cantados com mais ênfase. Ao final das estrofes, no momento da passagem para o acorde dominante, o adensamento vocal é maior ainda, o que se reflete não só na intensidade da pronúncia (representada pelo uso de maiúsculas), mas pelo aceleração prosódico (representado pelo itálico e também perceptível no modelo de Tracy, em que a quantidade de sílabas entre cada número aumenta

nesses trechos). Assim, a voz acompanha o toque de viola mais intenso, como forma de enfatizar o efeito de surpresa usualmente desejável no desfecho da estrofe de blues. De fato, o final da primeira estrofe tem caráter explicativo, em que se revela ser a bebida a causa do enjoo do enunciador; os últimos versos da segunda estrofe apresentam a imagem curiosa da mulher roncando como relacionada ao pesadelo infernal do enunciador; já a terceira estrofe sintetiza, nos versos finais, os motivos pelos quais ele está rogando a sua companheira que pare de roncar.

O modelo de Foley nos mostra que os versos pares tendem a uma curva entoativa decrescente, indicando que o raciocínio iniciado nos versos ímpares é concluído em notas graves e enfáticas. Tem-se assim uma espécie de jogo de pergunta e resposta, em que a indagação, de tendência mais aguda, é prolongada por certo tempo de silêncio até ser arrematada por uma afirmação. De todo modo, a melodia trabalha num registro predominantemente grave, com pouca variação de notas: a alternância intervalar praticamente se restringe ao âmbito da fala, com notas mais agudas nos momentos de súplica, por exemplo. E é justamente por conta desse baixo grau de melodização que não consideramos tão interessante explorar aqui o desenho melódico de Luiz Tatit. Cabe ressaltar, porém, que na terminologia de tal autor, “*Morning After*” teria como critério tipológico predominante o da figurativização, tendo em vista o “canto falado” praticamente constante na canção.

Vejamos em que medida o “princípio do pentatlo”, de Peter Low, se projeta nessa canção, partindo do critério do *sentido*, que vem em grande medida atrelado à *naturalidade*. Assim, buscamos, no plano semântico e sintático, um modo de dizer que retome o caráter direto do inglês de Hughes, de um lado, e o tom de “conversa entre amigos” que buscamos transmitir no texto entoado em português. No início da canção, “*didn’t hardly know my mind*” — literalmente, “eu mal reconhecia minha mente” — foi traduzido por “nem respondia mais por mim” e “nem sabia mais de mim”. Nesse ponto, omitimos o termo “mente”; de todo modo, transmite-se a sensação, típica da embriaguez, da perda da própria consciência. O “*bad licker*” tornou-se “goró ruim”, numa tradução que valoriza a linguagem falada, além de remeter à noção de “goró” como designador geral de bebida alcoólica, assim como “*liquor*” em inglês. A questão da quase cegueira causada pela bebida (“*almost made me blind*”) é talvez amenizada em “minha vista embaçou”; mas se preserva a noção desse transtorno ocular causado pelo excesso alcoólico.

A segunda estrofe, de maneira geral, foi traduzida com grande aderência semântica, exceto no verso final, em que “*your mouth was open like a well*” — “sua boca estava aberta como um poço” — tornou-se “sua boca era um bueiro aberto”. A substituição de “poço” por “bueiro” justifica-se, sobretudo, pela aliteração da consoante “b”; e aqui temos um exemplo de exagero tradutório com a finalidade deliberada de acentuar o caráter grotesco da imagem, uma vez que “bueiro” pressupõe um estado de sujidade maior do que “poço”. Na estrofe final, mantivemos o vocativo “*baby*” em inglês, tendo em vista a relativa disseminação dessa palavra no Brasil contemporâneo, consagrada em canções de rock nacional por bandas como Mutantes (“Desculpe Baby”) e Barão Vermelho (“Baby Suporte”). Em comentário sobre a tradução de canções de Lou Reed, Galindo e Schwartz abordam a questão de não traduzir palavras que, por pertencerem a um vocabulário compreendido pelo público de certo gênero musical, ficam melhor se mantidas na sua língua de origem, e o exemplo dado é justamente a palavra “*baby*”:

Tentamos igualmente preservar, quando possível, aquilo que acreditamos que seria uma espécie de “vocabulário rock’n’roll”, mais ou menos universal, que via de regra gera mero *nonsense* se traduzido e tende a ser mais que compreendido por quem, acreditamos, seja o leitor típico deste volume. Basta pensar no título da canção “Ooohhh Baby” (REED, 2010, p. 24).

Tal observação, aliás, aplica-se à própria palavra “blues”, usada frequentemente nesta tese, e sempre em inglês. Traduzir “blues” seria como traduzir “jazz” ou “rock”: além de desnecessário, promoveria um danoso apagamento da carga semântica implícita no vocábulo.

Quanto ao último verso de “*Morning After*”, note-se que a “grande multidão” de “*great big crowd*” foi substituída pelo “centro de São Paulo”. Mencionar o centro da capital paulista constitui uma forma de aclimação metafórica, procedimento comum em tradução de canção. Assim, não só damos conta do efeito humorístico dos versos originais — em que o ronco da pequena moça é comparado a uma multidão barulhenta —, mas passamos ao público receptor brasileiro uma sensação de familiaridade, tendo em vista a referência à maior cidade do país. E, de todo modo, parece-nos que a noção de multidão ruidosa está implícita na ideia geral de centro de uma grande metrópole.

Nota-se que, na segunda e terceira estrofes, as rimas são toantes e, portanto, incompletas (“inferno/boquiaberto”; e “alto/Paulo”), mas a ampliação das possibilidades de

rima nos permitiu evitar inversões sintáticas ou perífrases, mantendo a naturalidade na expressão. De todo modo, as terminações rítmicas da primeira estrofe são completas, tendo em vista pronunciarmos a palavra “ruim” como oxítona: “mim/ruim”.

Quanto ao critério do *ritmo*, retomemos aqui a ideia de criação de uma prosódia embrionária a partir da leitura do poema em inglês como um possível modelo para a acentuação prosódica em português. É assim que “*didn’t hardly know my mind*”, possivelmente interpretado como uma célula rítmica demarcada por três acentuações, tornou-se “nem respondia mais por mim”. No verso “*you jest a little bit o’ woman but you*”, entendemos as duas primeiras sílabas (“*you jest*” em inglês e “você” em português) como anacruse, distribuindo-se os três acentos pelo restante do verso: “você é pequenininha, mas seu ronco”. Esse tipo de movimento prosódico nos interessa na tradução, de tal modo que eventuais sílabas átonas inseridas ao longo do verso, longe de produzirem uma inflação silábica, podem ser organizadas em torno das acentuações de acordo com a intencionalidade do intérprete. Assim, o que importa é a preservação geral — não exata, matemática — de um ritmo imaginado a partir de algumas sílabas tônicas que representem, no verso original, maior valor semântico, em detrimento, por exemplo, de preposições, conjunções etc.

Creemos, por fim, que “Manhã Seguinte” cumpre bem a função de inaugurar a sequência de canções desta tese, soando talvez como uma conversa de bar, cuja simplicidade se reflete no próprio arranjo instrumental, com apenas viola e batida do pé no chão, e com uma voz que busca ser amigável, como quem se apresenta a alguém com um amigável relato, e não com uma confissão profunda, como ocorrerá mais adiante em outras canções. E assim nos apresentamos ao ouvinte, com a esperança de que esta se coloque como uma canção que funcione autonomamente em português, sem necessidade de remeter ao poema original para justificar sua existência.

4.2 *Bound No’t’h Blues*

Bound No’t’h Blues

*Goin’ down the road, Lawd,
Goin’ down the road.
Down the road, Lawd,
Way, way down the road.
Got to find somebody
To help me carry this load.*

*Road's in front o' me,
 Nothin' to do but walk.
 Road's in front of me,
 Walk...an' walk...an' walk.
 I'd like to meet a good friend
 To come along an' talk.*

*Hates to be lonely,
 Lawd, I hates to be sad.
 Says I hates to be lonely,
 Hates to be lonely an' sad,
 But ever friend you finds seems
 Like they try to do you bad.*

*Road, road, road, O!
 Road, road...road...road, road!
 Road, road, road, O!
 On the no'thern road.
 These Mississippi towns ain't
 Fit fer a hoppin' toad.*

“*Bound No'th Blues*” — “Blues Rumo ao Norte”, numa tradução literal — já havia sido publicado em revista em 1926, mas também foi incluído em “*Fine Clothes to the Jew*” no ano seguinte, inserindo-se num contexto de vários poemas que de algum modo abordam a questão da locomoção, da escapatória, da busca por uma vida melhor em outro lugar. À mesma época, foram escritos e publicados “*Po' Boy Blues*”, “*Bound Noth' Blues*”, “*Homesick Blues*”, “*Wide River*”, “*Lonesome Place*” — todos eles, em maior ou menor grau, guardam semelhanças com o poema em questão, motivo pelo qual faremos breves cotejos quando conveniente.

“*Bound No'th...*” é um blues de estrada, área temática que constitui um *tropos* desse gênero musical, sendo certo que todo *bluesman* costuma ter canções estradeiras em seu repertório. O enunciador, aqui, encontra-se no caminho para o norte, e então deparamos com um tema bastante comum, dentro daquele *tropos* geral: o da migração para as cidades nortistas dos EUA, numa fuga das violências infligidas aos negros no sul e em busca de melhores condições socioeconômicas, tema já abordado nesta tese. Em “*Bound No'th...*”, vemos uma frenética insistência na imagem da estrada e no ato de caminhar — a palavra “*road*” é repetida 18 vezes ao longo dos 24 versos. Em certo sentido, o poema é mais redundante do que outros de Hughes, como se a estrada se tornasse um mantra obstinado.

As três primeiras estrofes são bastante similares ao associarem a estrada com a solidão, ao apresentarem a andança como única escolha possível, mas uma andança triste, sozinha. O homem deseja encontrar um amigo para ajudá-lo com esse fardo, mas se sente

enganado pelas pessoas que encontra, pois, ao fim, são todas mesquinhas. Caminhar é, então, um ato não de esperança, mas de resignação talvez; ou ainda algo que se faz apenas por inércia: “se eu parar, eu caio”. Andar é tudo, a estrada é tudo — nunca se sai dela, nunca se pega a saída para alguma cidade, e nesse sentido ela não representa a liberdade, mas sim uma forma de condenação em aparente liberdade, um limbo. A estrada como um longo beco sem saída que constantemente se dilata: ela só leva a mais estrada e não a uma chegada; ela só conduz, numa perene ida. De fato, “essas cidades do Mississippi não servem para um sapo saltitante”, ele afirma ao final, demonstrando insatisfação com o mau acolhimento que supostamente teria recebido nessas localidades.

Há algo de desesperado na fala do enunciador, preso a um espaço que é imensamente aberto — a *open road* whitmaniana —, mas em certa medida claustrofóbico; preso à condição de negro liberto, mas incapaz de libertar-se da marginalização social; preso, ainda, aos sentimentos contraditórios de um homem que escapa do sul opressor, com esperanças em relação ao norte, mas saudoso de sua terra natal e sabedor de uma provável desilusão futura. Porém, ao contrário de outros poemas de Hughes, tais inseguranças estão apenas implícitas, pois o homem não expressa exatamente arrependimento; ele não quer voltar, ele ainda segue adiante. É o poema do interregno, do meio do caminho, da travessia, em que ainda não se manifesta explicitamente a desilusão com o norte nem a nostalgia sulista, embora fique pairando uma tensão quanto às incertezas da migração. Comparativamente, poderíamos pensar em “*Homesick Blues*”, poema que já inclui a saudade de casa no próprio título, e cujo enunciador vai à estação buscar, em vão, um trem que o devolva a seu sul de origem:

*I went down to de station,
Ma heart was in ma mouth.
Went down to de station.
Heart was in ma mouth.
Lookin' for a box car
To roll me to de South.*¹⁶⁴

Já o pobre rapaz de “*Po' Boy Blues*”, transcrito em 1.2.3.3, lamenta o frio do norte onde se encontra, relembando o sol dourado sulista, para em seguida comentar sobre uma desilusão amorosa e confessar seu desejo de jamais ter nascido. Com efeito, muitos dos poemas dessa fase de Hughes apresentam um enunciador com pensamentos suicidas: desde a falta de vontade de viver do “*Po' Boy*” até a expressa intenção de se matar, em poemas como

¹⁶⁴ “Fui à estação/ Com o coração na boca/ (2x) / Procurando um vagão/ Para me levar ao Sul”.

“*Suicide*”, “*Wide River*”, “*Fortune Teller Blues*”, “*A Ruined Gal*”, “*Lament Over Love*”, apenas para mencionarmos alguns. Em “*Lonesome Place*”, também transcrito em 1.2.3.3, o suicídio é cogitado de maneira mais sutil, fazendo menção às águas do rio como possível local para esquecimento dos problemas mundanos. Aí, o enunciador quer se evadir da cidade onde mora, que é um lugar solitário (“*lonesome place*”), onde, assim como em “*Bound No’t*h”, ele não encontra um rosto amigo (“*A po’, po’ boy can’t/ Find a friendly face*”). No entanto, a ideia não é buscar outro espaço terreno para ocupar, mas antes render-se de uma vez à derrota implicada no próprio viver: “*This life’s so weary,/’S’ bout to overcome me.*”

“*Bound Noth...*” se diferencia dos demais pela segura imagética, que se concentra em torno da estrada e nada mais, e também pelo estado de espírito que, embora triste, não chega a ser depressivo. Nesse poema, o enunciador opta por seguir pela estrada, pois “não há nada a fazer senão andar”, e de fato a sabedoria popular de língua inglesa reza que “uma pedra que rola não cria musgo”: “*a rolling stone gathers no moss*”, ditado referido por Muddy Waters no título de “*Rollin’ Stone (Catfish Blues)*”. Neste ponto, vemos talvez algo próximo de um otimismo, ainda que débil: não se pensa em suicídio, mas na continuidade da vida, e se pode enxergar o caminhar não necessariamente como vão escapismo, mas como uma eterna possibilidade de recomeço. Ainda resta ao homem ser um sapo saltitante (“*hoppin’ toad*”), que não acumula musgo e tem coragem para encarar o desconhecido. Essa noção de “andarilhos possuídos pelo *hobo*, desejo irrefreável de viagem e mudança” (MIRANDA, 2003, p. 28-29) pertence ao imaginário do blues, muitas vezes expressa não necessariamente de um modo negativo, mas como uma recusa do conforto, uma recusa em relação a se acomodar e viver a mesma rotina pelo resto da vida.

Feitos esses comentários prévios, segue a tradução:

Bound No’t

Goin’ down the road, Lawd,
Goin’ down the road.
Got to find somebody
To help me carry this load.

Road’s in front o’ me,
Nothin’ to do but walk.
I’d like to meet a good friend
To come along an’ talk.

Não Sei Onde Blues

Tô nesse chão sem fim, meu Deus,
Rumo a nem sei onde.
Eu tô sem norte, sem ninguém
Pra me ajudar a cruzar a ponte.

Tem chão aqui e chão adiante,
Do Chuí ao Oiapoque.
Ei você aí, não quer se unir a mim
Nesse rumo sem norte?

Hates to be lonely,
Lawd, I hates to be sad.
But ever friend you finds seems
Like they try to do you bad.

Road, road, road, O!
On the no'thern road.
These Mississippi towns ain't
Fit fer a hoppin' toad.

Odeio essa solidão,
Ah Deus me livre, cruz-credo!
E quando eu penso que achei um amigo,
Logo ele se despede.

Chão e mais chão e mais chão, ah não!
Rumo a nem sei onde.
Eu sou um sapo saltitante
Num incessante esconde-esconde.

“*Bound No'th ...*” não é rico em imagens, e ao contrário dos outros poemas que citamos, não menciona trens, rios, variações climáticas etc. Alternativamente, sua expressividade reside justamente na obsessão sonora da repetição, que “desgasta” as palavras “*road*” e “*walk*” a ponto de quase as esvaziar de sentido. Interessaram-nos, aqui, as possibilidades de exploração fônica numa tradução cantada, e talvez este seja o principal exemplo de um poema cuja escolha foi motivada pelo próprio processo tradutório específico que estamos propondo. Isto é, numa tradução mais tradicional, não cantada, talvez o descartássemos por não ser um dos momentos mais instigantes de Hughes na página escrita. Decidimos traduzi-lo exatamente para emitirmos em voz alta esse grito preso na garganta do enunciador, que se comunica “em tempo real” com seus interlocutores: ele caminha enquanto fala na página poética, num solilóquio marcado por exclamações, reticências e verbos no gerúndio. A estrada é apresentada como o cenário de onde se enuncia o poema (“*road's in front of me*”), passando uma noção de tempo presente na narratividade poética.

Em nossa canção, a decisão sobre a estrutura da letra, com alternância entre inglês e português, foi motivada justamente por essa fixação na textura fônica de “*road*”, que nos suscitou o vocábulo “onde” em português. A ideia, no caso, seria levar às últimas consequências a questão da emulação fonética na tradução, produzindo um canto bilíngue cujo mote tradutório giraria em torno de uma obsessão sonora, mais do que semântica. O que nos interessa, no caso, é a exploração dos jogos sonoros (i) com as palavras “*road/onde*”; (ii) com as afinidades vocálicas das terminações rítmicas nas duas línguas; e (iii) com as afetações vocais da pronúncia de “chão” na estrofe final.

Nos itens (i) e (ii), o que se tem é o recurso, bastante comum em traduções de canção, de emular fonicamente certa passagem marcante na canção original. É o caso, por exemplo, do conectivo “porque” utilizado por Gilberto Gil para traduzir o trecho em que a canção original (“*I Just Called to Say I Love You*”, de Stevie Wonder) continha a expressão “*to say*”.

Como demonstra Cintrão, o termo usado por Gil “recupera perfeitamente as sonoridades vocálicas” da expressão em inglês (2007, p. 143). Tal procedimento costuma ocorrer em refrãos e em notas prolongadas, seja no final de versos ou em momentos que precedem uma cesura no interior do verso.

Esse espelhamento bilíngue foi a motivação para uma reestruturação do poema, cujas estrofes foram editadas de maneira a eliminarem-se as repetições dos dois primeiros versos. Obtém-se, assim, uma estrofe de quatro versos em cada língua, oito no total, que em muito se assemelha a uma modalidade de *twelve-bar blues* razoavelmente comum, que pode ser exemplificada através de “*Walkin’ Blues*”, um *standard* gravado por Son House, Robert Johnson e Muddy Waters, dentre outros:

*Well got up this morning,
Feeling 'round for my shoes
Know about that,
I got the walkin' blues
I said I got up this morning,
I was feeling 'round for my shoes
I said you know about that now,
I got the walkin' blues.*¹⁶⁵

São quatro versos replicados, portanto oito no total. Essa é a estrutura estrófica na nossa tradução, mas com a diferença de que cada metade é em uma língua:

*Goin’ down the road, Lawd,
Goin’ down the road.
Got to find somebody
To help me carry this load.
Tô nesse chão sem fim
Rumo a nem sei onde.
Eu tô sem norte, sem ninguém
Pra me ajudar a cruzar a ponte.*

Tomando “*Walkin’ Blues*”, canção estradeira do *Delta Blues*, como principal modelo estrutural, musicamos o poema seguindo as seguintes características gerais: canto enfático, incisivo; guitarra e violão com afinação aberta em Sol Maior; e uso melódico do *bottleneck slide* na guitarra, que complementa a batida do violão. A instrumentação abrange violão de corda de aço, guitarra, baixo e batida do pé no assoalho. O andamento é relativamente lento, e novamente a célula rítmica principal é a do *shuffle* de blues:

¹⁶⁵ “Acordei hoje de manhã/ Procurando meus sapatos/ Você sabe disso/ Eu tenho o Blues da Andança (2x)”.

A introdução envolve um breve solo de *slide*, seguido de um *turnaround*, após o qual se inicia o canto, com a alternância inglês/português. Entre a terceira e quarta estrofes, há um solo de guitarra com a duração de uma estrofe, isto é, 12 compassos. Então, cantamos a estrofe final, com um desaceleramento nos dois últimos versos em português, seguindo-se um *turnaround* para encerrar a canção.

Conforme já comentado, a questão do canto bilíngue nos levou à proposta de realizar uma emulação fônica nos segmentos rimantes, de modo que a *rima* se torna uma questão candente nesta tradução em particular, afetando, em certa medida, o critério do *sentido*. Os pares seriam os seguintes: (i) “road/load/onde/ponte”; (ii) “walk/talk/Oiapoque/norte”; (iii) “sad/bad/cruz-credo/despede”; e (iv) “road/toad/onde/esconde-esconde”. Assim, na primeira estrofe, a estrada em que o homem anda (“*goin’ down de road*”) se torna um “chão sem fim” na tradução, em que ele vagueia “rumo a nem sei onde”. Se o verso final da estrofe fala em encontrar alguém que auxilie o homem a carregar seu fardo (“*carry this load*”), dá-se na tradução a substituição pela metáfora de “cruzar a ponte”, em que se preserva a ideia geral de um amigo que o ajude a seguir em frente.

Na segunda estrofe, “Oiapoque” e “Chuí” trazem uma ambientação brasileira à canção. Aqui, cabe um breve comentário sobre o ofuscamento do norte como destino da caminhada, o que traz a vantagem de evitar uma discussão migratória intrincada, pois no Brasil o fluxo tradicional seria o contrário: do norte/nordeste ao sul/sudeste. O título da canção, “Não Sei Onde Blues”, já aponta para a indefinição dessa encruzilhada existencial, em que o enunciador não sabe situar-se, e a circunstância de ir para o norte é menor: sua bússola está desajustada, sua vida, em verdade, está “sem norte”, como afirmado no terceiro verso da primeira estrofe. De todo modo, há uma menção, ainda que discreta, ao destino setentrional em “do Chuí ao Oiapoque”, em que se notam os ecos aliterativos de “chão” (2x) e “Chuí”. O amigo hipotético a que se refere o enunciador no texto de partida (“*I’d like to meet a good friend/To come along an’ talk*”) torna-se mais concreto na tradução, em que a interpelação “Ei, você aí” dá a entender que o caminhante de fato faz um convite a um desconhecido na estrada para unir-se a ele nesse “rumo sem norte”.

Na terceira estrofe, a rima é toante, e a interjeição religiosa “cruz-credo” soa cabível num contexto em que Deus (*Lawd*) é evocado com frequência. A menção ao amigo que “logo se despede” do enunciador é um modo de sugerir a desconfiança que ele parece nutrir em relação a qualquer pessoa que dele se aproxime (“*but ever friend you finds seems/like they try to do you bad*”). Note-se que a informalidade de expressões como “cruz-credo”, “ah não”, “esconde-esconde” aponta para uma noção de conversação entre o cantor e o ouvinte.

As rimas na estrofe final são completas. E “incessante esconde-esconde” seria um modo lúdico de sugerir a índole inquieta desse homem andarilho, que não se assenta em cidade alguma. Há aqui certo deslocamento da culpa por essa inquietude, que no original é atribuída às próprias cidades do Mississippi, que não o recebem bem, e não à sua predisposição a continuar na estrada. Na tradução, é ele quem assume a postura de esconder-se, nos desvãos da estrada, da vida em cidade, da vida em “civilização”.

Para fins de discussão do critério do *ritmo*, poderíamos assim representar, de acordo com o modelo de Tracy, a primeira estrofe:

G

1 2 3 4
Goin' down the road, Lawd,

1 2 3 4
Goin' down the road.

1 2 3
Got to find somebody

G7

4 1 2 3 4
To help me carry this load.

C

1 2 3 4
Tô nesse chão sem fim, meu Deus,

G

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2
Rumo a nem sei onde.

D

3 4 1 2 3 4
Eu tô sem norte, sem ninguém

C

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4
Pra me ajudar a cruzar a ponte.

O fato de cantarmos oito versos num espaço de tempo usualmente destinado a seis torna o canto um pouco apressado, sem tantas pausas. De fato, a maior pausa se dá logo após o sexto verso (segundo verso em português), quando se seguem dois compassos de respiro antes de o canto retornar. A harmonia, assim como no paradigma “*Walkin’ Blues*”, constrói-se de maneira que o acorde tônico é repetido durante os quatro primeiros versos. Apenas no quinto verso passa-se ao subdominante, e logo em seguida retorna-se ao tônico durante a pausa instrumental, para, ao fim, passar-se ao dominante e ao subdominante no sétimo e oitavo versos, respectivamente, seguindo-se um *turnaround* para encerrar a estrofe.

Levando em consideração o modelo de Tracy, podemos aqui fazer uma comparação entre o canto em cada uma das línguas conforme a distribuição de acentos pelos tempos do compasso nesta estrofe. Ainda que a melodia em português não seja equivalente à do inglês, há certa prosódia em comum que confere uniformidade à canção. Assim, as sílabas iniciais de cada verso tendem a ser fracas e aceleradas, de modo que a primeira acentuação mais contundente vem no segundo ou terceiro tempo do compasso. Em “*goin’ down the road, Lawd*”, a primeira palavra mais enfatizada é “*road*”; em “tô nesse chão sem fim, meu Deus”, seria “fim”.

Como exemplo de desenho melódico, vejamos a terceira estrofe da canção:

Mi																
Ré#																
Ré																
Do#																
Do																
Si																
Si ♭	hates	to	be	lo			hates	to	be	sad						
Lá																
Sol#																
Sol					nely					I						
Fá#																
Fá																
Mi										Lawd						

Sol	try									
Fá#										
Fá										
Mi										
Ré#										
Ré	but	ever	friend	you	find	seems	like	they	to	
Do#										
Do	do									
Si										
Si b										
Lá										
Sol#										
Sol	you bad									
Fá#										
Fá										
Mi										
Sol	livre									
Fá#										
Fá										
Mi										
Ré#										
Ré	cruz cre do									
Do#										
Do	ah Deus me									
Si										
Si b	dão									
Lá										
Sol#										
Sol	o	dei	o	es	so	li				
Fá#										
Fá										
Mi	sa									

Sol

Fá#

Fá

Mi

Ré#

Ré e quan do eu pen so que a chei um a go

Do#

Do mi

Si

Lá#

Lá

Sol#

Sol

Fá#

Fá

Mi

Mi

Ré#

Ré

Do#

Do

Si

Si ♭ pe

Lá

Sol#

Sol lo go e le se des de

Fá#

Fá

Mi

No canto em inglês, há primeiramente uma insistência na terça menor (si bemol), que se choca com a terça maior do acorde de Sol. Depois, passa-se à quinta (ré) e, brevemente, pela nota sol, oitavada, no monossílabo “*try*”, nota mais aguda da melodia; então, suaviza-se o canto na nota sol em “*to do you bad*”. Em seguida, passamos ao acorde de Dó, momento em que se inicia o canto em português, que se alterna entre as notas sol, mi, si bemol, sol agudo e ré. Por último, passa-se ao acorde de Ré, momento em que predomina melodicamente a nota tônica do acorde; e em seguida, ao acorde de Dó, durante o qual se suaviza o canto através da alternância entre sol e si bemol (“logo ele se despede”). Assim, retorna-se ao acorde de Sol Maior através do *turnaround*.

Em alguns momentos, predomina a figurativização, como nas interjeições “Deus me livre, cruz-credo!”. Novamente, a principal referência, ao menos no canto em português, seria a de Raul Seixas, particularmente nesses versos mais “falados”, ritmicamente menos demarcados em termos de acentuação. Predomina na canção uma índole vocal queixosa, porém com certa auto-ironia, por vezes ressaltada pelos falsetes, ficando afastada uma pretensão de circunspeção lamentativa. Como exemplo de transposição gráfica segundo o modelo de Foley, poderíamos assim transcrever a última estrofe:

road, road, road, road, o!

ROAD,ROAD, ROAD, ROAD, ROAD, ROAD, ROAD, ROAD

on the no'thern road.

THESE MISSISSIPPI TOWNS AIN'T

FIT FER A *HOPPIN' TOAD.*

CHÃO e mais CHÃO e mais CHÃO # AH NÃO!

rumo a nem sei onde.

eu sou um SApo saltiTANte

num incessante
esconde-es CON de.

Primeiramente, tem-se a melodia da voz acompanhando a descida cromática do *turnaround* que sinaliza o fim do solo: “*road, road, road, road*”. Em seguida, dá-se a mesma repetição de palavras, porém com muito mais ênfase, e num registro vocal mais agudo, havendo certa insinuação de queixume. A repetição de “*road*” — e, depois, de “chão — aponta para o estado de frenesi hipnótico do homem, que se vê às voltas com a estrada perene.

Se, em “*on the no’thern road*”, o canto é mais grave e suave, nos dois versos seguintes a tensão retorna, com uma afetação exclamatória, acelerada e pouco melódica. O canto em português, em grande medida, emula tais inflexões melódicas e interpretativas: o tom de reclamação do primeiro verso, com uma curva entoativa ascendente, seguido de um alívio no segundo; e o caráter assertivo dos versos finais, embora com a diferença de que há, aí, uma desaceleração condizente com a frenagem que prepara o encerramento da canção. Há, ao longo desses versos, uma sucessão de ecos entre “onde”, “sapo saltitante”, “incessante” e “esconde-esconde”, o que é acentuado pelo fato de haver aqui, assim como nas outras estrofes do poema, um prolongamento das sílabas finais dos versos pares, que invadem, por assim dizer, os tempos do compasso seguinte.

Através de um clima de bate-papo despretenso, porém já com uma maior agonia existencial em comparação com a primeira canção, esperamos que esta tradução cantada soe como a conversação que o enunciador tanto deseja ter com algum amigo ao longo da imensa estrada.

4.3 *Song for a Dark Girl*

Song for a Dark Girl

*Way Down South in Dixie
(Break the heart of me)
They hung my black young lover
To a cross roads tree.*

*Way Down South in Dixie
(Bruised body high in air)
I asked the white Lord Jesus
What was the use of prayer.*

*Way Down South in Dixie
(Break the heart of me)
Love is a naked shadow
On a gnarled and naked tree.*

Para uma Garota Negra

Na estrada de um quilombo
(Dói demais meu coração)
Foi lá que enforcaram meu amor
Numa encruzilhada do sertão.

Na estrada de um quilombo
(Um corpo cheio de chagas no ar)
Eu perguntei ao Jesus branco
De que adianta rezar.

Na estrada de um quilombo
(Me parte o coração)
O amor é a sombra seca
De um galho torto e seco do sertão.

“*Song for a Dark Girl*” é mais um poema de “*Fine Clothes to the Jew*” (1927), porém se diferencia dos demais em alguns aspectos. Primeiramente, nota-se a ausência da palavra “*blues*” no título ou ao longo do poema. Não vemos tampouco o formato do *twelve-bar*, embora se possa pensar em *eight-bar*, tendo em vista a divisão em estrofes de quatro versos.

De todo modo, apesar de menos explicitamente construído como emulação de letra musical, o poema evoca uma impressão de canção, e sua inclusão no volume de Kevin Young dedicado à poesia de blues (2003) é um forte indicativo nesse sentido. O vocábulo “*song*”, no título, não é despropositado, tendo em vista a estrutura de recorrências muito bem demarcada: o primeiro verso é o mesmo nas três estrofes e, na primeira e última, o segundo verso também coincide.

O enunciador do poema trata da morte de sua amada através de um enforcamento com motivações racistas. Sabe-se do quão comum era a prática de linchamentos, enforcamentos e outras formas de violência contra negros no sul dos EUA durante boa parte do século XX. A região de *Dixie*, referida no poema, corresponde a certos estados do sul dos EUA, sobretudo àqueles mais diretamente associados à Guerra de Secessão (1861-65): Mississippi, Alabama, Louisiana, Geórgia, Texas, Virgínia, Tennessee, Carolina do Norte, Carolina do Sul, Flórida e Arkansas. Até hoje, sobrevive em parte dessa região certa herança cultural e talvez política dos Estados Confederados, que pretendiam emancipar-se dos EUA, e foi justamente nesses estados que ocorreu maior inconformismo com a libertação dos escravos ao fim da Guerra. O *klu klux klan*, os linchamentos, a aversão aos direitos civis — todas essas manifestações do racismo eram mais intensas no sul do que norte. A noção de “*Way Down South*”, em “*Song for a Dark Girl*”, nos faz pensar no “sul profundo” de estados como Alabama, Mississippi e Louisiana. O uso de maiúsculas nas iniciais seria talvez uma forma de *nomear* o sul profundo como se ele de fato constituísse uma região à parte, oficialmente (ou culturalmente) reconhecida como tal. Herzhaft comenta sobre o significado dessa linha divisória imaginária que, mesmo após o término da guerra, continuou representando o alijamento social do negro nos EUA:

Desde antes da Guerra de Secessão, numerosos negros haviam fugido à escravidão para encontrar refúgio no Norte junto a organizações abolicionistas. A partir de 1875 e da implementação da segregação nos estados do Sul, esse movimento migratório foi tomando amplitude. A “Mason-Dixie Line” marcava a fronteira entre os Estados de legislações racistas e os outros, fazia uma reprodução do corte em dois dos Estados Unidos, sendo que a velha Confederação aplicava integralmente a segregação. *Move on up the line* — atravessar a linha — tornou-se o sonho de muitos jovens negros, que pôde concretizar-se ainda melhor, dado que o desenvolvimento da indústria no Norte era ávido por mão-de-obra dócil e barata, que era encontrada entre os migrantes negros sedentos de liberdade. (HERZHAFT, 1989, p. 31)

O poema é construído em três estrofes de quatro versos, com rimas entre o segundo e o quarto. Os versos têm extensão de cinco, seis e sete sílabas, com predominância de métricas trocaicas e iâmbicas. Como já observado, as repetições e paralelismos são acionados de maneira particularmente incisiva neste poema, trazendo um efeito de redundância estética altamente expressiva. A referência geográfica que abre cada estrofe vem na forma de uma locução adverbial que cria certa expectativa quanto a um verbo; porém, o segundo verso traz uma quebra sintática, entre parênteses, postergando a ação verbal para o terceiro. Na primeira e terceira estrofes, tal quebra corresponde a uma espécie de interjeição de lamento; na segunda, à imagem do cadáver dependurado.

O enforcamento da jovem garota negra se dá na árvore de uma encruzilhada. Tal imagem de entrecruzamento de veredas, como se sabe, é consagrada no imaginário do blues e, portanto, significativa no poema: o conflituoso encontro do negro com o branco, do ser humano com seu destino (muitas vezes, com o diabo), da vida com a morte. O corpo da jovem, ferido, fica exposto no ar; e o enunciador então se dirige a Jesus, que também morreu suspenso verticalmente, e numa cruz, objeto cujo formato desenha no ar uma encruzilhada. “Qual o propósito da reza, diante de tamanha hediondez?” — ele indaga ao “*white Lord*”, em tom algo irônico, pois a brancura desse Deus representa a religiosidade dos opressores. E a palavra “*Lord*”, que, além de “Senhor” no sentido bíblico, também denota “patrão” ou “senhor de escravos”, parece não ter sido usada por acaso. Por último, o amor, para o enunciador, passa a ser a sombra nua de uma árvore nua e nodosa.

O poema não transmite uma dor exaltada, melodramática, mas antes um desespero contido (na aparência), ou a densa aflição de quem sofre loucamente, mas também quer fazer um relato sóbrio, na medida do possível. A primeira estrofe narra um fato de modo quase jornalístico: “no sul profundo dos EUA, enforcaram minha amada negra numa árvore”. Nunca vemos exclamações, e mesmo a interjeição de lamento vem entre parênteses, num sussurro. A invocação a Deus se projeta mais como crítica à fé do que como uma súplica baseada em tal fé. E, por último, o amor é materializado naquilo que resta de um assassinato brutal — uma sombra pendente de uma árvore, metáfora cuja secura atinge a própria árvore, que é nua, desprovida de folhas (de vida), assim como sua imagem projetada no chão. O relato é intenso, porém nunca exacerbado, nunca gritado. Antes, ele se dá na dimensão da voz contemplativa, ora soluçada, ora indignada, sempre embargada por um soluço que não cicatriza. Pensamos na

possibilidade de certo distanciamento temporal em relação ao fato: o homem narraria um evento traumatizante, mas não tão recente.

De todo modo, “*Song for a...*” mescla o tom de lamento a um tom de forte denúncia, o que o aproxima de outros poemas politizados de Hughes acerca da violência racista, como “*Ku Klux*”:

*They took me out
To some lonesome place.
They said, “Do you believe
In the great white race?”*¹⁶⁶

Decidimos musicar “*Song for a Dark Girl*” como um lamento, sem seguir nenhuma estrutura convencional, mas com forte inspiração em “*Dark Was the Night, Cold Was The Ground*”, de Blind Willie Johnson. Tal canção não possui letra: seu canto é um improviso de fraseados, quase gemidos em alguns momentos, como se essa expressão vocal, mas não verbalizada, fosse a mais condizente com essa situação de solidude em que a noite é escura e o solo, frio. É uma canção melancólica, mas há nela alguma reminiscência de espiritualidade cristã, como um hino religioso ou um *spiritual*, interpretação que ganha corpo diante da constatação de que Blind Willie era pastor protestante, e de fato seu estilo é por vezes referido como *gospel blues*.

Nossa canção, na mesma linha, tem um aspecto geral meditativo. É melancólica, mas talvez tenha algo da espiritualidade de Johnson; é denunciadora, mas não abrasiva. A influência de “*Dark Was the Night, Cold Was The Ground*” realizou-se em diversos aspectos: na tonalidade de Ré; no canto plangente, acentuado pelo uso do *bottleneck slide* deslizando pelas cordas; e na ausência de uma batida, isto é, de um ritmo identificável. Esse último aspecto confere ao canto uma natureza metricamente solta, quase como se desprovido de um alicerce rítmico e, nesse sentido, seria difícil pensarmos em termos de compassos, pois a regularidade temporal, ainda que existente como pano de fundo da canção, fica obscurecida, motivo pelo qual não utilizaremos aqui o modelo de Tracy. Na tripartição cancional melodia/harmonia/ritmo, é a pulsação melódica — seja a da voz, seja a da viola — que conduz esta canção, embora a harmonia e o ritmo estejam implícitos, assim como num canto *a capella*.

¹⁶⁶ “Eles me levaram/ Para um lugar ermo/ Eles disseram: Você acredita/ Na grande raça branca?”

A harmonia se concentra praticamente em torno de um único acorde, o de Ré Maior, com breves intromissões de Sol Maior no meio e fim das estrofes. O canto se desenvolve na escala de blues, com as alterações na terça, quinta e sétima notas (*blue notes*). Em termos de arranjo, o uso da viola caipira, novamente na afinação de “Cebolão”, equivalente à utilizada por Johnson, suscita uma convergência de tradições: o *bottleneck slide*, do Delta Blues, deslizando pelas cordas duplas do instrumento brasileiro.

Na introdução da canção, são tocadas frases musicais inspiradas em “*Dark Was the Night, Cold Was The Ground*” e nas músicas da trilha sonora do filme “*Paris, Texas*”, compostas por Ry Cooder com forte influência da canção de Blind Willie. Há algo de paisagístico no fraseado de Cooder, que projeta imensidões de estrada no imaginar do ouvinte, e tentamos captar algo dessa aura fantasmagórica na introdução relativamente longa de “*Song for a...*”. Em seguida, inicia-se o canto, que ora se dá em uníssono com a viola, ora se distancia dela; ora se tensiona, ora se afrouxa. Não há mais momentos instrumentais, pois o canto se dá num *continuum* até o fim da canção.

Vejamos sua transposição gráfica segundo o modelo de Foley:

na estrada ## de um quiLOM_{bo}
 (dói demais meu # coração)
 foi lá ## que enfor CARAM meu aMOR
 numa encruzilhada ## do sertão
 na estrada ## de um quiLOM_{bo}
 (um corpo chei o de chagas no ar)
 eu pergun TEI # ao Jesus branco
 de que a#dianta reZar
 na estrada ## de um quiLOM_{bo}
 (me parte o cora_ção)

o a MOR é a SOMBRA SE ca

de um galho tor#to ## e seco ## do ## ser#tão

Quanto ao critério do *ritmo*, o caráter solto do canto permite uma liberdade prosódica maior: inexistindo as constrictões do compasso, é possível estender um verso a gosto do intérprete, e de fato esse tipo de canção, altamente aberta ao improviso, realiza-se na espontaneidade do momento, ainda que com certos parâmetros pré-fixados. É claro que, antes de gravarmos, já havíamos esboçado uma melodia, mas o que queremos destacar são justamente os espaçamentos propiciados pela frouxidão rítmica: o verso tem a propriedade de ser silabicamente dilatável. Esse canto solto proporciona uma fixação maior na imagem, sobretudo pelo prolongamento das notas e pela possibilidade de pausas estratégicas: o “corpo cheio de chagas no ar”, por exemplo, paira suspenso por um átimo, reverberando até a vinda de um novo impulso sonoro. Foi por conta desses prolongamentos e pausas, que desconfiguram uma regularidade metro-rítmica, que abrimos mão do método de Tracy. Os respiros e lacunas vocais, em “*Song for a ...*”, são em maior quantidade e duração do que em outras canções desta tese, como se o silêncio representasse um modo de expressão nesse contexto de morte, ausência. A sequência de pausas ao final é particularmente expressiva, com as palavras entrecortadas numa espécie de hesitação na fala. Ademais, ao longo da canção, há certa minúcia na pronúncia silábica, numa dicção que muitas vezes evita junção de vogais adjacentes, como em “de/ um galho/ torto/ e seco”. A transposição gráfica demonstra, ainda, como o canto, em “*Song for a...*” é sussurrado em alguns trechos, como no segundo verso da canção, cujos parênteses indicam uma intervenção lamentativa no curso sintático da estrofe. Imaginamos, para o poema em inglês, uma música da leitura em andamento “ralentado”, fragmentado, com pequenas interrupções, prolongamentos e repetições internas ao verso. Foi assim que pensamos, por exemplo, o terceiro verso, “*they hung, oh yes they hung...*”, em que a repetição das duas primeiras palavras aponta para uma demora na fala, um titubear que foi incorporado ao “foi lá... foi lá”. Aí está uma prosódia possível, que se constitui a partir de certa intervenção imaginativa no original para a criação de uma prosódia para o canto em português. Assim, relegam-se a segundo plano questões de pés métricos específicos, pois a cadência se dá a partir de uma reorganização do verso, reconstruído nesse jogo quebradiço de ressonâncias e lacunas silábicas. Vejamos o desenho melódico de duas estrofes da canção:

Ré	
Do#	
Do	
Si	
Lá#	
Lá	de um qui lom
Sol#	
Sol	es
Fá#	na tra bo
Fá	
Mi	
Ré#	
Ré	da
Dó#	
Do	
Si	
Ré	
Do#	
Do	
Si	
Lá#	
Lá	
Sol#	
Sol	
Fá#	dói de mais co ção
Fá	
Mi	meu ra
Ré#	
Ré	dói mais
Do#	
Do	
Si	de

Ré

Do#

Doemca meu

Si foi foique for ram a

Lá#

Lá lá lá mor

Sol#

Sol

Fá#

Fá

Mi

Ré#

Ré

Do#

Do

Si

Ré

Do#

Do

Si

Lá#

Lá

Sol#

Solcru

Fá#ma en zi do

Fá

Mi lha da

Ré#

Ré nu tão

Do#

Do

Si ser

Ré	
Do#	
Do	
Si	
Lá#	
Lá	de um qui lom
Sol#	
Sol	es
Fá#	na trada bo
Fá	
Mi	
Ré#	
Ré	da
Do#	
Do	
Si	
Ré	
Do#	
Do	
Si	
Lá#	
Lá	chei
Sol#	po o
Sol	
Fá#	um cor de ar
Fá	
Mi	no
Ré#	
Ré	cha gas
Do#	
Do	
Si	

Ré			
Do#			
Do			
Si			
Lá#			
Lá	ei	ao	
Sol#			
Sol	Je		
Fá#	te	sus	
Fá			
Mi	gun	bran	co
Ré#			
Ré	eu	per	
Do#			
Do			
Si			
Ré			
Do#			
Do			
Si			
Lá#			
Lá			
Sol#			
Sol			
Fá#			
Fá	a		
Mi	de	que	dian
Ré#			
Ré	ta	zar	
Do#			
Do			
Si	re		

A melodia vocal tem extensão de pouco mais de uma oitava e é caracterizada por melismas que dialogam com os sons da viola. Quanto aos critérios tipológicos da melodia, predomina a passionalização, sobretudo por conta da lentidão no andamento e duração das notas, algumas das quais situadas numa região relativamente aguda do registro vocal. O primeiro verso tem melodia praticamente equivalente em cada estrofe, o que se justifica pela equivalência total da letra (“perto de um quilombo”). A parte intermediária das estrofes passa por uma variação considerável, enquanto o verso final tende a se uniformizar. A quinta menor (sol sustenido), que corresponde à *blue note*, é enfatizada em alguns momentos, principalmente no terceiro verso da segunda estrofe. Logo em seguida, tem-se uma referência, nos planos verbal e melódico, a “Asa Branca”, de Luiz Gonzaga: “eu perguntei a Deus do Céu” torna-se “eu perguntei ao Jesus branco”, tradução para “*I asked the white Lord Jesus*”. cremos que as referências ao sertão como local da encruzilhada justificam a menção à icônica canção nordestina.

A tradução de “*Dixie*” se mostrou problemática: por motivos históricos e sociológicos, é difícil pensarmos em uma região brasileira que de algum modo se assemelhe, no que tange a práticas racistas, a esses estados dos EUA. Sabe-se das complexidades e particularidades da discriminação no Brasil, tema que não pretendemos abordar no âmbito limitado desta tese. De todo modo, optamos por uma referência genérica a um, dentre tantos locais (p. ex.: “favela”), próximo do qual poderia haver assassinatos por motivações racistas: o quilombo, originalmente reduto de combate à escravidão e atualmente um “patrimônio cultural de grupos sociais de maioria afro descendente”, como coloca Cunha Jr. (2012, p. 166). Para o autor, “no presente, as comunidades de quilombos estão inseridas na luta pela terra do povo brasileiro e nas lutas contra o racismo anti-negro” (idem, ibidem). Cunha Jr. atesta, ainda, que os quilombos “transcenderam a materialidade dos territórios físicos e se resignificaram como territórios imaginários. Quilombo tornou-se um conceito, uma forma de pensar um ideal de sociedade socialista fundada em valores sociais dos povos africanos tradicionais” (idem, ibidem).

Nos arredores de um quilombo, certamente houve outrora assassinatos de escravos fugidos; e pode haver, até os dias de hoje, homicídios de lideranças quilombolas, por

exemplo, e de fato há notícias apontando nesse sentido¹⁶⁷. No caso, imaginamos um quilombo localizado no sertão nordestino, ou, se tomarmos “sertão” mais genericamente, como uma localização interiorana do Brasil¹⁶⁸. Situar o relato historicamente fica ao arbítrio da interpretação do ouvinte: se se trata dos tempos de escravidão ou da atualidade.

De maneira geral, as referências a “quilombo” e “sertão” reportam-se não só ao critério do *sentido*, mas também ao da *naturalidade*, pois houve aclimações conceituais para o contexto social e histórico do Brasil, com vistas a uma maior compreensão pelo público receptor. De todo modo, “sertão” ainda tem a vantagem de rimar com “coração”; e, de fato, todas as rimas desta canção são completas: “coração/sertão” e “ar/rezar”.

Na primeira estrofe, “*black young lover*” tornou-se “meu amor”. Apesar de a omissão da cor da pele parecer prejudicial ao conteúdo geral do poema, cremos que a referência ao quilombo, bem como o título da canção (“Para uma Garota Negra”) evidenciam a motivação racial do crime. A justificativa, neste caso, reside em questões de *cantabilidade* e *naturalidade*, pois não conseguimos encontrar uma solução semântica precisa que soasse bem no canto: descartamos as opções “amor negro”, “amada negra”, “namorada negra”.

Na segunda estrofe, o corpo ferido de “*bruised body*” tornou-se “corpo cheio de chagas”, que se justifica pela referência às chagas de Jesus. Note-se, ainda, a ausência de “árvore” na primeira e última estrofes. Apesar da flexibilidade melódica do canto, o verso “numa encruzilhada do sertão” já estava excessivamente longo, motivo pelo qual omitimos a referida proparoxítona. De qualquer modo, no verso final, o “galho” mencionado denota, por metonímia, a ideia de árvore. E o galho, na tradução, é “seco” em vez de “nu”, pois essa última palavra se provou pouco audível em gravações que efetuamos. Por questão de coerência, o a “*naked shadow*” do verso anterior se tornou “sombra seca”. Na descrição geral do poema, vimos que a noção de *secura* pode ser entendida como central no poema, sobretudo se entendida como correlata a um vazio que se contrapõe à vivacidade. Assim, justifica-se seu uso nos versos finais da canção, na qual visitamos um aspecto muito mais sombrio do blues do que nas canções anteriores: aqui, há um pesar profundo, uma lamentação elegíaca.

¹⁶⁷ Há um caso de 2016, ocorrido no Maranhão. Disponível em: <<http://www.seppir.gov.br/central-de-conteudos/noticias/2016/02-fevereiro/nota-de-repudio-pelo-assassinato-da-lideranca-quilombola-maranhense-francisca-das-chagas-silva>>. Acesso em: 18/01/2017.

¹⁶⁸ O sertão pode ser entendido como “zona fisiográfica do Nordeste brasileiro, correspondente ao domínio do clima semi-árido e da caatinga” ou como “região agreste afastada dos centros de povoação e das terras cultivadas”; “local pouco povoado, afastado da costa”; “o interior do país” (LAROUSSE CULTURAL, 1998, p. 5340).

4.4 The Weary Blues

The Weary Blues

*Droning a drowsy syncopated tune,
Rocking back and forth to a mellow croon,
I heard a Negro play.
Down on Lenox Avenue the other night
By the pale dull pallor of an old gas light
He did a lazy sway . . .
He did a lazy sway . . .
To the tune o' those Weary Blues.
With his ebony hands on each ivory key
He made that poor piano moan with melody.
O Blues!
Swaying to and fro on his rickety stool
He played that sad raggy tune like a musical fool.
Sweet Blues!
Coming from a black man's soul.
O Blues!
In a deep song voice with a melancholy tone
I heard that Negro sing, that old piano moan —*

*"Ain't got nobody in all this world,
Ain't got nobody but ma self.
I's gwine to quit ma frownin'
And put ma troubles on the shelf."
Thump, thump, thump, went his foot on the floor.
He played a few chords then he sang some more —
"I got the Weary Blues
And I can't be satisfied.
Got the Weary Blues
And can't be satisfied —
I ain't happy no mo'
And I wish that I had died."*

*And far into the night he crooned that tune.
The stars went out and so did the moon.
The singer stopped playing and went to bed
While the Weary Blues echoed through his head.
He slept like a rock or a man that's dead.*

Blues Ruim

Entortando as teclas de uma canção
Pra frente e pra trás num suingue bão
Nêgo faz um som.
Aqui no Baixo Augusta, Sampa Midnight
Ele se esconde atrás do neon de uma boate
Nêgo faz um som...
Num balanço bom...
Cantando o Blues Ruim.
Com suas mãos de ébano nas teclas de marfim,
Ele faz aquele piano velhinho chorar assim:
Oh Blues!
Num vaivém no banquinho raquítico
Ele faz um groove torto meio fora de si
Sweet Blues!
Vindo da alma de um homem negro.
Oh Blues!
Com uma voz profunda e meio deprê,
Eu ouço o homem cantar e o piano gemer:

"Eu tô sozinho nesse mundo
Não tenho ninguém, e ninguém liga
Mas vou arrancar do rosto essa carranca
E empurrar a vida com a barriga"
Tum, tum, tum: seu pé batendo no chão
Ele brinca com os acordes e volta pra canção:
"O Blues Ruim
Não sai de mim, não sai
O Blues Ruim
Não sai de mim, não aguento mais.
Quem me dera, quem me dera,
Morrer, descansar em paz."

E ele segue cantando pela madrugada,
A lua e as estrelas já desligadas.
Mas agora ele parou e está indo dormir...
E, no seu sonho, ele improvisa ainda o Blues Ruim:
"Ou eu tô dormindo que nem uma rocha ou então já morri."

“*The Weary Blues*” dá título ao primeiro livro de Langston Hughes, de 1926, e ao álbum musical que ele lançaria praticamente 30 anos depois. É o poema que venceu o concurso literário que lhe deu grande publicidade na juventude; e representa, ainda, o momento inaugural da poética de blues em sua obra. O enunciador, aqui, é o espectador de uma cena que se passa em um bar do Harlem certa noite, onde um *bluesman* canta e toca ao piano uma canção sincopada, se sacudindo no banquinho e batendo o pé no chão, sob uma fraca luz de gás, entoando uma canção (que também se chama “*Weary Blues*”) com uma voz suave, mas também profunda e melancólica, vinda da alma de um homem negro.

É o mais complexo dos poemas com que estamos trabalhando nesta tese, seja por sua extensão de 35 versos, seja por sua natureza híbrida, que alterna versos avulsos (agrupados em pares rimantes, em geral) com estrofes de blues, uma em *eight-bar*, outra em *twelve-bar*. Em sua maior parte, predominam os dísticos rimantes, com eventuais intervenções de frases curtas como “*I heard a Negro play*” ou de interjeições como “*Oh Blues*”. É apenas no décimo nono verso que se inicia a primeira estrofe de blues, que vem entre aspas, indicando uma mudança de voz no corpo do poema, pela qual o enunciador dá a palavra ao cantor. Terminado esse primeiro momento de transcrição do canto, seguem-se dois versos em que o enunciador retoma a palavra brevemente, devolvendo-a então ao cantor. Como já comentado nesta tese, os versos cantados pelo *bluesman* seriam aqueles que um Hughes ainda criança teria escutado nas ruas de Kansas City, Kansas. Por último, os cinco versos finais apresentam uma mudança de tom, pois a apresentação acabou, e o enunciador não mais parece estar sob seu encantamento. Ele assume maior seriedade para narrar o momento em que o personagem vai deitar-se, extenuado, para dormir “como uma pedra ou um homem morto”.

Não há propriamente uma narrativa, tendo em vista o caráter estático da situação descrita: o único acontecimento, além da própria execução musical pelo personagem, é o fato de ele finalizar sua apresentação e ir dormir. Nesse sentido, há uma forte recorrência auto-referencial entre os versos, que muitas vezes *reapresentam* informações semânticas: o balanço do cantor, num movimento pendular (versos 2, 6, 7 e 12); as exclamações “*Oh Blues/Sweet Blues*” (11, 14 e 16); o gemido do piano (10 e 18); além de tantas referências à voz do homem e ao ato de cantar. É como se o próprio poema nos passasse uma sensação rítmica de vaivém, indo para a frente e para trás num “balanço bom” (“*lazy sway*”).

Como destaca Steven Tracy (1988, p. 221), há uma ambiguidade sintática nos versos iniciais, pois os verbos em gerúndio “*droning*” e “*rocking*” poderiam ter como sujeito tanto o personagem descrito quanto o próprio enunciador. É evidente que a interpretação mais natural

seria a de atribuir a ação verbal ao *bluesman*, mas essa sintaxe algo retorcida parece indicar uma simbiose entre o espectador e o intérprete, quase como se o primeiro participasse da música do segundo, tamanho o seu grau de envolvimento. Essa ambivalência repercute, sobretudo, nas exclamações “*Oh Blues/Sweet Blues*”, que podem tanto representar o canto do *bluesman* quanto interjeições de empolgação desse espectador interativo — e por que não pensarmos nos dois cantando juntos, um no palco, outro na plateia? Há, ainda, algo de simbiótico na relação do *bluesman* com o piano, que começa a gemer melodicamente como se também *cantasse* o “*Weary Blues*”.

No que tange à musicalização, a primeira grande questão que enfrentamos foi a de demarcar, na canção, as vozes dos dois personagens envolvidos no poema. A solução foi recitar o poema nos momentos de fala do enunciador, numa entoação que poderia ser considerada um *spoken word*, como aquele praticado pelo próprio Hughes e por Gil Scott-Heron; e, no Brasil, por Itamar Assumpção em alguns momentos. Trata-se de explorar a dimensão mais “falada” do canto de blues, que sempre foi praticada pelos *bluesmen*. Já nos momentos de canto do pianista, nossa entoação é mais presa a um fraseado melódico, inclusive com a progressão harmônica típica do blues. As repetições de “*Oh Blues*” — e variações — são entoadas melodicamente, ressoando como breves bordões eventuais. A voz, nos momentos mais falados, assume uma entonação que não chega a ser jocosa, mas é de uma sagacidade espirituosa. Nos momentos cantados, ela é um pouco mais introspectiva, plangente, emotiva.

Note-se que a simbiose entre as personas intensifica-se, na canção, pelo fato de as vozes dos personagens fundirem-se ao serem emitidas por um mesmo aparelho fonador. A ambiguidade, então, não é mais propriamente sintática, mas está presente em toda a canção na corporeidade de uma só voz que entoa, pois, ainda que ela transite entre os módulos da fala e do canto, continua sendo emanada do mesmo intérprete. Ao recitar o poema no álbum musical, Hughes faz algo semelhante, pois é a sua voz que declama o poema o tempo todo, e embora ele não chegue a produzir um canto nos trechos de estrofes de blues, é possível perceber certa inflexão de voz diferenciada nesses momentos.

Harmonicamente, a tonalidade escolhida foi a de Mi Maior. Na parte do canto falado, praticamente não há variações harmônicas, sendo o acorde de Mi constantemente tocado de um modo abafado e numa região grave da guitarra. Na introdução e em certos momentos entre os versos, tocamos *riffs e licks* de blues inspirados sobretudo em canções de Muddy

Waters, como “*Rollin’ Stone (Catfish Blues)*”, e de John Lee Hooker, como “*I’ll Never Get Out Of These Blues Alive*”. A guitarra é acompanhada de contrabaixo acústico, piano e bateria e violão de corda de aço no trecho do solo.

Quanto ao ritmo da canção, o andamento é relativamente lento, com predominância de compassos quaternários, com a levada predominante do *shuffle* mais uma vez:

O poema original começa com a aliteração de “*droning a drowsy*”; a tradução principia com “entortando as teclas”. Já aqui é necessário tecer comentários sobre o critério do *sentido*: uma tradução literal para o primeiro verso seria algo como “fazendo uma canção sincopada com um zumbido zozzo”. Primeiramente, a noção de “entortar as teclas” já transmite algo da noção de síncope, isto é, de um ritmo “quebrado”, com suas acentuações deslocadas em relação ao padrão ocidental mais convencional. Transmite-se assim a imagem do piano com teclas meio quebradas, típico dos bares sulistas dos EUA onde se toca com pianos semi-desafinados (*honky-tonk bars*). E sabe-se que, adiante, no poema, o enunciador se refere ao instrumento como “velho” e “pobre”, e ao banquinho como “raquítico”.

O segundo e terceiro versos, em tradução literal, seriam respectivamente: “se balançando para frente e para trás num canto suave” e “ouvi um negro tocar”. Mas retomamos aqui as questões de *cantabilidade*, *naturalidade* e, mais especificamente, de certo entretenimento que consideramos crucial neste projeto. O “canto suave” parece uma alternativa demasiadamente sisuda para “*mellow croon*”, beirando certa insipidez que consideramos indesejável no canto, ao menos para o tipo de arranjo proposto para “*The Weary Blues*”. Daí o “suingue bão”, que é menos próximo semanticamente, mas talvez soe mais instigante. Do mesmo modo, justifica-se o “nêgo faz um som” do terceiro verso, aqui entendido “nêgo” como uma gíria genérica para referir-se a um homem, assim como “cara”. Note-se que a ação verbal foi deslocada para o presente, pois a expressão “fazer um som” parece soar mais espontânea nesse tempo verbal do que no pretérito imperfeito, como teríamos numa tradução mais literal. Por uma questão de coerência, todas as ações supervenientes também passam a dar-se no presente, o que amplifica o efeito de performance, presentificando o tempo, que não é mais de um relato pretérito mas de um testemunho ainda em curso.

Nêgo faz um som.

4 1 2 3 4
Aqui no Baixo Augusta, Sampa Midnight

1 2 3 4
Ele se esconde atrás do neon de uma boate

1 2 3 4
Nêgo faz um som...

1 2 3 4
Num balanço bom...

1 2 3 4 1 2 3 4
Cantando o Blues Ruim

Pretendemos comentar particularmente os três versos iniciais. O começo da canção se dá em anacruse, recurso comum nesta canção, usado a fim de permitir o cabimento de versos longos, através de uma antecipação. Assim, “entortando as...” ocupa o final de um compasso, e a primeira sílaba de “teclas” ocupa o primeiro tempo do compasso seguinte. Considerando-se, ainda, que pronunciamos a primeira palavra como proparoxítona, alterando a posição de sua sílaba tônica, desenvolve-se uma cadência dactílica nesse primeiro verso: “entortando as teclas de uma canção”, com quatro sílabas tônicas, que de algum modo fazem referência aos quatro acentos de “*droning a drowsy syncopated tune*”.

O segundo verso, no original, tem uma cadência trocaica, com cinco acentuações. Na tradução cantada, o verso começa em anacruse, com o monossílabo “pra” ocupando um espaço temporal entre o quarto tempo de um compasso e o primeiro do compasso seguinte. Então, inicia-se uma cadência dactílica, embora seja necessário considerar a pausa logo após “trás” e também a pronúncia proparoxítona de “suingue”: “pra/frente e pra/trás_num/suingue/bom”. A ideia, sobretudo na tradução desses três primeiros versos, é fazer a voz acompanhar o ritmo da batida musical, que se acentua conforme o *shuffle* de blues, dividido em grupos de três (tercinas), como vimos. No terceiro verso, é de novo um ritmo ternário que predomina: “1 2 nêgo/faz 2 um/som 2 3”.

Adiante, surge finalmente a expressão que dá título ao poema; e, então, “*Weary Blues*” torna-se Blues Ruim. Palavra comum em diversos *blues poems* de Hughes, “*weary*” significa “cansado”, “enfasiado”, “enfadonho”, “abatido”, “triste”. Essa última, aliás, foi a escolhida por Souza (2006) em sua tradução do poema. Tentamos diversas possibilidades, incluindo palavras mais longas (como “baqueado” e “horrível”) ou mais curtas (“deprê”), além da

possibilidade de manter a palavra em inglês. Nossa pesquisa envolveu até mesmo uma busca pelas diversas traduções de “*The Raven*”, de Edgar Allan Poe, cujo primeiro verso se encerra com a palavra “*weary*”. Ao final, a solução foi simplificar, adotando a palavra mais trivial e, na aparência, menos expressiva possível: “ruim”. O fato é que, do ponto de vista da *cantabilidade e naturalidade*, “Blues Ruim” provou-se mais eficaz. Ademais, é justamente a neutralidade de “ruim” que torna tal palavra preferível a outras, pois “*weary*”, neste poema, parece passar-nos uma sensação de melancolia apática, uma letargia mental em relação ao simples fato da existência humana; e “ruim” é genérico o suficiente para dar conta de um sentimento que seria expresso de maneira possivelmente mais redutora por uma palavra mais específica.

As “mãos de ébano nas teclas de marfim” representam um contraste, que Hughes quis explicitar, entre a cor de pele do músico e a das teclas brancas do piano. No verso seguinte, quando enunciamos que o piano *chora* (como se ele mesmo emitisse o “*Oh Blues*”), damos um passo além do poeta em relação a personificar o instrumento musical. Em seguida, há duas complicadas questões tradutórias em “*he played that sad raggy tune like a musical fool*”. O termo “*raggy*” faz simultaneamente menção ao gênero musical do ragtime e ao substantivo “*rag*” (trapo), do qual deriva o adjetivo “*ragged*” (esfarrapado). “Groove torto” foi a solução encontrada: a palavra “groove”, de origem inglesa mas incorporada ao vocabulário do português brasileiro, faz uma menção genérica a ritmo musical, apagando-se a especificidade do *ragtime*, gênero pouco conhecido na língua-cultura de chegada. A noção de “torto”, além de remeter novamente à sincopação musical, foi um modo de fazer jus ao aspecto “esfarrapado” da canção.

Já “*musical fool*”, expressão difícil, parece apontar para o cantor num estado de aparvalhamento causado pela música. Na tradução, obtivemos “fora de si”, cuja sílaba final em “i” ecoa a tônica de “raqúitico” do verso anterior; e tentamos pronunciar o verso seguinte, “*Sweet Blues*”, como se formasse uma palavra só juntamente com o monossílabo “si”, passando uma impressão de proparoxítona (“raqúitico/si sweet blues”). Essa possibilidade de rima entre oxítona (ou monossílaboônico) e proparoxítona é comum na língua inglesa, e o próprio Hughes se vale desse recurso dois versos antes, com o par rimante “*key/melody*”.

Adiante, começa o canto do *bluesman*. Essa estrofe, em *eight-bar*, aborda a solidão como implacável, de um modo semelhante a tantos outros *blues poems* de Hughes (“*Bound Noth’ ...*”, “*Po’ Boy...*” e “*Lonesome Place*”, por exemplo), em que um pobre rapaz depara

com a verdade de que, em última análise, ele só tem a si mesmo como companhia. De todo modo, a desolação não é total, pois ao final ele demonstra a determinação de seguir em frente, tirando do rosto a expressão da testa franzida (“*quit ma frownin*”) e adiando seus problemas (“*put ma troubles on a shelf*”). Na tradução, “arrancar do rosto essa carranca” faz jus à primeira expressão; e “empurrar a vida com a barriga” parece encerrar a noção de procrastinar as preocupações, artificialmente fingindo sua não existência.

Essa atitude forçada parece de fato não ser muito eficaz, pois algumas estrofes depois a canção retorna, ainda mais desalentadora, dessa vez num *twelve-bar* em que fica claro como o “*Weary Blues*” tomou conta da alma do homem, deixando-o perenemente insatisfeito (“*I can’t be satisfied*”, frase tão comum no blues, é o título de uma canção de Muddy Waters). A impossibilidade de restituir uma felicidade de outrora o desanima a ponto de ele desejar a morte, como fica claro ao final da estrofe. Questões de *cantabilidade* e *naturalidade* afastaram traduções como “não posso ficar satisfeito” ou “só me deixa insatisfeito”, que não soam como uma queixa natural de se fazer num português falado. Em vez disso, preferimos enfatizar o caráter irremovível dessa dor que o corrói por dentro: “o Blues Ruim/não sai de mim, não sai”, numa deliberada referência a versos de “Chega de Saudade”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (“e a melancolia/que não sai de mim/não sai de mim, não sai”). “Não aguento mais” seria uma espécie de adendo, cabível dentro das possibilidades de improviso nas repetições vérsicas do blues. Por último, expressa-se o desejo da morte e da paz dela decorrente: “quem me dera, ô quem me dera/morrer, descansar em paz”, ficando implícita a ausência de felicidade mencionada no texto de partida (“*I ain’t happy no mo*”).

Entre essas duas estrofes cantadas, há dois versos em que o enunciador relata certas ações do *bluesman*: ele bate enfaticamente o pé no chão, acompanhando a pulsação da música, toca alguns acordes no piano e volta a cantar. A onomatopeia de “*thump, thump, thump*” foi traduzida por “tum, tum, tum”, e nesse momento tocamos a guitarra em *staccato*, acompanhando a gestualidade vocal. Em seguida, a tradução do verbo “*play*” por “brincar”, preterindo a aceção mais natural de “tocar”, foi uma deliberada menção ao improviso musical como brincadeira, jogo.

Após a estrofe em *twelve-bar*, o enunciador retoma a palavra para expressar como o cantor continuou com a performance noite afora, provavelmente até o amanhecer, uma vez que até as estrelas e a lua sumiram do céu. Neste ponto, a opção por “lua e estrelas já desligadas” foi um modo de fazer referência ao apagamento das luzes (as luzes do bar, a fachada em neon) ao fim da noite. Em seguida, o *bluesman* finalmente vai deitar-se numa

cama (que curiosamente parece situar-se no próprio bar), com o “*Weary Blues*” ainda ecoando em sua cabeça: depois de horas, seu corpo finalmente parou de executar a canção, mas sua mente ainda a escuta. Ele dorme, então, um sono de pedra ou de homem morto; em verdade, ele parece desmaiar, de maneira profunda e sem sonhos.

Assim como na canção “*Morning After*”, cremos que um final chocante pode trazer certo grau de entretenimento desejável a uma canção popular. Imaginamos que o músico do poema de Hughes, após tocar até sua completa exaustão física e mental, vai deitar-se, mas dorme um sono que, apesar de profundo como uma rocha, é inquieto. Nos seus sonhos, ainda ecoa o “Blues Ruim”, e ele não pode parar de improvisar. Nessa espécie de transe, em que ele não tem mais consciência sobre estar vivo ou não, um dos versos improvisados seria o auto-irônico “ou eu tô dormindo que nem uma rocha ou então já morri”. Dar a palavra final da canção uma vez mais ao *bluesman*, o que não acontece no texto de partida, pareceu-nos um modo expressivo de encerrar um poema tão marcado por uma interlocução entre dois personagens, ainda mais considerando a possibilidade de essa frase representar, de fato, sua fala final na vida.

Vejamos o desenho melódico das duas estrofes de blues da canção. Primeiramente, aquela em *eight-bar*:

Si			
lá#			
Lá			
Sol#			
Sol			
Fá#			
Fá			
Mi	eu	to	so
Ré#			
Ré			
Do#			
Do			
Si			

Si								
Lá#								
Lá								
Sol#	zi	nes	mun					
Sol	guém							
Fá#	nho	se		não	te	nho	nin	
Fá								
Mi	do							
Ré#								
Ré								
Do#								
Do								
Si								

Si												
Lá#												
Lá												
Sol#												
Sol	nin	guém	li									
Fá#												
Fá												
Mi	e	ga							mas	vou	ar	
Ré#												
Ré												
Do#												
Do												
Si												

Si					
Lá#					
Lá					
Sol#					
Sol					
Fá#					
Fá					
Mi	car	ros	sa	ran	
Ré#					
Ré					
Do#	ran	do	to	es	car
Do					
Si	ca				

Si											
Lá#											
Lá											
Sol#											
Sol						vi	da	com	a	bar	ri
Fá#	e	em	pur	rar	a						
Fá											
Mi	ga										
Ré#											
Ré											
Do#											
Do											
Si											

Vejamos agora a estrofe que corresponde ao formato do *twelve-bar*:

Si

Lá#

Lá

Sol#

Sol

im

não

sai

mim

não

sa

Fá#

Fá

Mi

o

Blues

Ru

de

i

Ré#

Ré

Do#

Do

Si

Si

Lá#

Lá

Sol#

Sol

im

não

sai

mim

não

sa

Fá#

Fá

Mi

o

Blues

Ru

de

i

Ré#

Ré

Do#

Do

Si

Si					
Lá#					
Lá					
Sol#					
Sol		ô	quem	me	de
Fá#	quem	me	de	ra	
Fá					
Mi	ra				
Ré#					
Ré					
Do#					
Do					
Si					

Si										
Lá#										
Lá										
Sol#										
Sol										
Fá#										
Fá										
Mi	mor	rer	des	can	sar	em	paz			
Ré#										
Ré										
Do#										
Do										
Si										

Essas duas estrofes são tocadas como um típico blues lento em Mi Maior, à moda de “*I’ll Never Get Out Of These Blues Alive*”, de John Lee Hooker. Na primeira estrofe, o canto se inicia no acorde tônico (Mi), passando-se logo no segundo verso ao acorde dominante (Si), como muitas vezes acontece no *eight-bar blues*. Durante a segunda metade do segundo verso (“... e ninguém liga”), toca-se o acorde subdominante (Lá), para então retornar-se ao tônico no terceiro verso e, por último, finalizar-se com o dominante, seguindo-se um *turnaround*. Totalizam-se oito compassos.

Na segunda estrofe, o canto se inicia no acorde tônico (Mi), passando-se já no segundo verso ao subdominante (Lá), para, em seguida, retornar-se brevemente ao tônico. No terceiro e quarto versos, toca-se o subdominante; no quinto, o dominante (Si); e no sexto, o subdominante novamente. Conclui-se com um *turnaround* e retorna-se ao acorde tônico.

A melodia é bastante simples em ambas as estrofes, transitando entre as notas mi, fá sustenido, sol e sol sustenido, com passagens breves pelo si e dó sustenido. O sol natural, terça menor do acorde de Mi, causa aquela dissonância típica do blues, decorrente do choque com o sol sustenido do acorde de Mi Maior. O *eight-bar blues* soa emotivo na gravação, com notas mais intensas e duradouras, de modo que os versos parecem emendar entre si, como se não houvesse pausa entre eles, o que é típico de um formato estrófico mais enxuto, compactado em oito compassos. No *twelve-bar*, destaque-se que a curva entoativa tende a ser descendente no final dos versos pares, após uma insinuação mais aguda nos ímpares, dando uma sensação de encerramento na região grave.

Vejamos agora o modelo de Foley aplicado à estrofe final da canção:

e ele segue canTANdo pela madruGAda,

a LUa e as esTRElas já desliGAdas.

mas agora ele paROU ## e está indo dorMIR

e, no seu SONho, ele improvisa ainda o **BLUES RUIM**

“ou eu tô dormindo que nem uma rocha ## ou então já morRI

Esta sequência de versos exige uma pronúncia acurada, pois não há tempo para grandes pausas respiratórias. Na maior parte do poema, os versos longos se agrupam em pares, havendo logo em seguida uma “quebra” através de um verso curto (“*he did a lazy sway*” ou “*Oh Blues*”). Essa quebra é estratégica, uma vez que permite a retomada de fôlego, ao mesmo passo que se preenche o espaço deixado pelo canto com um *lick* de guitarra. Nesse bloco final, porém, o raciocínio é ininterrupto. É o momento em que o *bluesman* toca até seu esgotamento completo, e então ele decide parar e ir dormir. A ação parece dar-se de uma só vez, como se, poucos instantes após a performance, o incansável músico estivesse desacordado, num quase coma. Assim, tivemos de pronunciar as palavras aceleradamente, sobretudo nos dois versos finais, em que o itálico demonstra graficamente essa rapidez. O toque de guitarra cessa antes do último verso, que é então recitado sem acompanhamento instrumental e, portanto, com mais liberdade cadencial. Trata-se do verso mais longo do poema traduzido, e consideramos interessante inserir uma pausa relativamente comprida logo após a palavra “rocha”, proporcionando um efeito dramático antes dos surpreendentes dizeres finais: “ou então já morri”.

Da lamentação profunda e rural da canção anterior, passamos, em “*The Weary Blues*” a um clima metropolitano, talvez mais bem humorado pelo lado boêmio, mas com o desejo de morte — e sua possível efetivação — presente como uma assombração inquietante.

4.5 *Hey! Hey! Hey!*

Hey!

*Sun's a settin',
This is what I'm gonna sing.
Sun's a settin',
This is what I'm gonna sing:
I feels de blues a comin',
Wonder what de blues'll bring?*

Hey! Hey!

*Sun's a risin',
This is gonna be ma song.
Sun's a risin',
This is gonna be ma song.
I could be blue but
I been blue all night long.*

Hey!

Anoitece,
E eu vou cantar pr'ocêis.
Anoitece,
Dá licença d'eu cantar pr'ocêis.
É que o blues bate à minha porta -
O que é que ele quer dessa vez?

Hey! Hey!

Amanhece,
E eu vou cantar minha toada.
Amanhece,
E eu vou cantar minha toada.
E espantar essa tristeza
Que eu ruminei de madrugada.

Os poemas “Hey!” e “Hey! Hey!” representam respectivamente a abertura e o fechamento de “*Fine Clothes to the Jew*”, e suas semelhanças estruturais e temáticas são evidentes. Certamente, Hughes pensou em um como retomada do outro. Em ambos os casos, trata-se de um *twelve-bar blues* de apenas uma estrofe, em que o enunciador estabelece uma relação entre o amanhecer/anoitecer e sua vontade de cantar. Por último, ele comenta sobre o sentimento de tristeza — o blues — que de algum modo o afeta. É digno de nota o fato de o poema “Hey” abrir também o álbum “*Weary Blues*”: após uma introdução instrumental de menos de um minuto, a voz do poeta entra e recita *a capella* o curto poema, com a banda retornando apenas no último verso para dar continuidade a uma longa sequência de poemas declamados.

Se, tendo em vista os marcadores temporais do amanhecer e anoitecer, entendermos “*Fine Clothes to the Jew*” como um livro que, por assim dizer, cobre certo período do dia, o ponto inicial desse período seria, significativamente, o pôr-do-sol, sendo o ponto final a aurora. É à noite que o blues muitas vezes chega a nós — “*I feels de blues a comin’*”, e daí a noção do anoitecer como um início. E, de fato, há certa tradição, na canção de blues, de contemplar o anoitecer como um momento de desalento: em “*St. Louis Blues*”, de W. C. Handy, o enunciador odeia assistir ao descer do sol: “*I hate to see de eve’-nin’ sun go down*”; em “*Death Letter Blues*”, de Son House, um homem recém enviuvado só sente verdadeiramente a falta da mulher ao cair da tarde: “*you know I didn’t feel so bad, ’til the good ol’ sun went down*”. O simples fim do período diurno nos abate, talvez por nos fazer pensar no quanto vã é a atividade humana diante da inexorabilidade do tempo, cuja passagem representa sempre uma perda, algo que fugazmente se esvaiu com mais uma rotação da Terra. É essa melancolia algo abstrata que o enunciador parece abordar, pois sua certeza é meramente sobre a vinda do blues, não sobre o seu conteúdo específico.

A dúvida colocada pela indagação ao final de “Hey!” faz pairar um suspense: “*Wonder what de blues’ll bring?*”. Em certo sentido, o que o blues trará, após essa indagação, é a longa jornada de *blues poems* de “*Fine Clothes to the Jew*”, em que diversas situações são relatadas na primeira pessoa por enunciadores distintos, em tom confessional. Ao final do livro, “Hey! Hey!” nos traz o amanhecer, e sabemos que a noite foi dolorosa, estando o enunciador exaurido: “*I could be blue but/I been blue all night long*”. Ele não soa feliz pela vinda da manhã, pois ela não representa, por si só, uma atenuação de seus pesares; antes, ele parece resignado, talvez pela ideia de que o nascer do dia sempre indique a possibilidade de um recomeço.

Os dois poemas musicados estão unidos em uma só gravação, o que é cabível não só pela relação de continuidade existente entre eles, mas também pela circunstância de serem canções curtas e na mesma tonalidade. Decidimos musicar segundo padrões harmônicos e rítmicos do blues, porém com uso da viola caipira. Em “Hey!”, mesclamos os ritmos caipiras com a harmonia do blues. O toque da viola corresponde ao ritmo do pagode caipira, cuja métrica sincopada e acelerada de certo modo se coaduna com a turbulência da chegada noturna do blues e seus demônios. A voz assume um ânimo de determinação, de assertividade, como quem se propõe a fazer algo a respeito da chegada do blues. Vejamos a célula rítmica do pagode caipira no formato de partitura¹⁶⁹:

Em “Hey! Hey”, valemo-nos de uma batida mais suave, refletindo o aspecto plangente de alguém que está sem forças para continuar sofrendo e se vê sem outra opção senão entregar-se à rotina, num ato de inércia mais do que determinação. A voz, coerentemente, adota um *mood* contemplativo, melancolicamente sereno, denotando um estado de fragilidade emocional. O dedilhado, nesse caso, aproxima-se mais da ramificação do *East Coast Blues* do que das levadas caipiras brasileiras. Como vimos anteriormente, o *East Coast* aparenta maior leveza do que o *Delta Blues*, caracterizando-se por baixos alternados que criam “uma impressão de indolência e descontração, ainda afirmada pelo virtuosismo instrumental da maior parte dos intérpretes, que criaram um estilo de guitarra muito particular, o ragtime” (HERZHAFT, 1989, p. 41-42).

Apesar dessa similitude com o *East Coast Blues*, esta canção talvez seja a mais “abrasileirada” da tese, sendo difícil apontar especificamente algum cantor de blues estadunidense como referência. Antes, o que se tem é uma inspiração geral do blues e, sobretudo, uma forte presença da canção caipira brasileira: cremos que as melodias — e mesmo a dicção do canto em alguns trechos (“cantar pr’ocêis”) — trazem mais influência de intérpretes como Renato Teixeira e Almir Sater do que de *bluesmen* dos EUA. Essa decisão surgiu espontaneamente ao longo do processo tradutório, pois talvez a fixação imagética em

¹⁶⁹ Notação retirada de CORRÊA, 2002, p. 213.

torno dos eventos naturais do amanhecer e anoitecer, sem referência a um contexto de urbanidade, nos tenha subconscientemente suscitado uma ambientação rural para o poema. Donde a emergência de palavras como “toada” e “ruminar” na tradução e, consequentemente, uma composição e arranjo com influência do sertanejo raiz. Do ponto de vista melódico, por exemplo, nota-se a eventual presença de uma segunda voz harmonizando com a primeira numa relação intervalar de terça, também comum na música caipira.

Do ponto de vista rítmico, a primeira parte da canção tem um andamento levemente acelerado. A segunda tem um andamento lento, sendo ambas as partes construídas em torno de compassos quaternários. Na notação gráfica de Tracy, poderíamos assim apresentar a letra:

D
1 2 3 4 1 2
Anoitece,
D
3 4 1 2 3 4 1 2 3
E eu vou cantar pr'ocêis.
4 1 2 3 4 1 2
Anoitece,
D
3 4 1 2 3 4 1 2
Dá licença d'eu cantar pra ocêis.
A A7
3 4 1 2 3 4 1 2
É que o blues bate à minha porta –
D
3 4 1 2 3 4 1 2 3 4
O que é que ele quer dessa vez?
D
1 2 3 4 1 2 3 4
Amanhece,
1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4
E eu vou cantar minha toada.
G
1 2 3 4 1 2 3 4 1 2
Amanhece,
D
3 4 1 2 3 4 1 2 3 4
E eu vou cantar minha toada.

A

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

E espantar essa tristeza

G/A D

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Que eu ruminei de madrugada.

O canto se inicia com a alternância entre “*sun’s a settin’*” e “anoitece”, num jogo de espelhamento verbal que nos permite apreciar as afinidades vocálicas entre as frases em inglês e em português. Em seguida, começa a letra propriamente; e, após o fim da estrofe, há um pequeno trecho instrumental antes do retorno aos dois versos finais, que vêm com uma variação (“o que será que ele quer dessa vez”, em vez de “o que é que ele quer dessa vez”). Um pouco adiante, a batida do pagode cessa e dá lugar a um dedilhado mais sereno, introduzindo-se o *riff* de “*Hey! Hey!*” aos poucos. Ao final da estrofe, há uma repetição das palavras “de madrugada”, e em seguida a intensidade da canção vai diminuindo de forma natural até o toque cessar completamente.

Note-se que a canção está em Ré Maior, mas a primeira parte (“*Hey!*”) tem a sutileza da omissão do acorde subdominante (Sol Maior), de tal modo que a harmonia se reduz aos acordes de Ré e Lá, com eventuais acréscimos de sétimas. No terceiro e quarto versos da estrofe, momento em que usualmente se teria uma mudança harmônica, mantém-se o Ré Maior e faz-se a variação apenas no canto, que passa a um registro mais agudo. Do mesmo modo, omite-se o subdominante no verso final, mantendo-se o Lá Maior para em seguida retornar-se ao Ré. Já na segunda parte (“*Hey! Hey!*”), a harmonia é a mais tradicional do *twelve-bar blues*, com todas as transições esperadas pelo ouvinte, incluindo o acorde subdominante.

Vejamos agora a representação a partir da transposição gráfica de Foley:

Anoitece,
 e eu vou canTAR pr’ocÊIS.

Anoite^{CE},
 dá liCENça d’eu CANtar
pr’ocêis.

é que o BLUES BAte # À minha porta

o que é que ele quer dessa VEZ?

ama#nhece,

e EU VOU can#tar minha toada.

ama#nhece,

e eu vou cantar minha toada.

e espan#TAR essa tristEza

que eu ruminei de madrugada.

Esse modelo deixa claro, primeiramente, como as curvas entoativas, nos versos pares, tendem a uma entonação decrescente em ambos os poemas. Deixa claro, ainda, a maior intensidade do canto na primeira parte, em que a presença de maiúsculas e itálico é maior. A segunda parte, ao contrário, é mais serena, com pausas internas às palavras e, portanto, um prolongamento maior de vogais.

Primeiramente, as rimas da canção são completas: “ocês/vez” e “toada/madrugada”. Note-se que o primeiro par de rimas, por conta da pronúncia de português falado que imprimimos ao canto, nutre afinidade vocálica com a palavra “*hey*”, título do poema, que é entoada logo em seguida ao verso final da estrofe.

Quanto ao *ritmo*, gostaríamos de comentar especificamente sobre o segundo verso de “*Hey!*”. “*This is what I’m gonna sing*” poderia ser facilmente escandido como trocaico, mas nos interessa uma possível ênfase maior nas palavras “*this*” e “*sing*”, as mais relevantes semanticamente de acordo com nossa música da leitura. Desse modo, os vocábulos dispostos entre o primeiro e o último seriam ditos mais apressadamente, e a própria récita de Hughes, no álbum musical, demonstra isso. Identificadas, assim, duas sílabas como pontos fortes de acentuação no verso, podemos cantar de modo semelhante em português: “e eu vou cantar pr’ocêis”, conforme nossa tradução.

Vejamos o desenho melódico da canção:

Ré										
Do#										
Do										
Si										
Lá#										
Lá										
Sol#										
Sol	noi					can				
Fá#	a	te			e		eu	vou		tar
Fá										
Mi										
Ré#										
Ré	ce					pr'o cêis				

Ré																	
Do#																	
Do			ce		dá		li		cen		ça		d'eu		can		
Si																	tar
Lá#																	
Lá		a		noi		te									pr'ô		cêis
Sol#																	
Sol																	
fá#																	
Fá																	
Mi																	
Ré#																	
Ré																	

Ré	
Do#	
Do	
Si	
Lá#	
Lá	é que o blues ba te à mi nha por ta
Sol#	
Sol	
Fá#	
Fá	
Mi	
Ré#	
Ré	

Ré							
Do#							
Do							
Si							
Lá#							
Lá	o	que	é	que	e	le	quer
Sol#	des						
Sol	sa						
Fá#	vez						
Fá							
Mi							
Ré#							
Ré							

Ré										
Do#										
Do										
Si										
Lá#										
Lá										
Sol#										
Sol	mi									
Fá#	a	ma	nhe		e	eu	vou	can	tar	nha
Fá										
Mi										
Ré#										
Ré	ce to a da									

Ré													
Do#													
Do													
Si													
Lá#													
Lá													
Sol#													
Sol	a	ma	nhe	ce		e	eu	vou	can	tar	mi	nha	to a
Fá#													
Fá													
Mi													
Ré#													
Ré	da												

[illegible]

Ré								
Do#								
Do								
Si								
Lá#								
Lá								
Sol#								
Sol	que	eu	ru		nei	de	ma	ga
Fá#	mi							dru
Fá								
Mi								
Ré#								
Ré								da

Percebe-se que, em ambos os poemas, a melodia tende a transitar entre as notas fá sustenido e ré nos primeiros versos, com eventuais passagens pelo sol. No terceiro e quarto versos do primeiro poema, passa-se à nota lá e, eventualmente, ao dó, nota mais aguda da canção. Nos dois versos finais, enfatiza-se o lá, para, em seguida, resolver-se o fraseado melódico em fá sustenido após uma sequência cromática decrescente que passa pelas notas sol sustenido e sol natural. No segundo poema, a melodia, no terceiro e quarto versos, enfatiza o sol para depois resolver-se em ré. Ao final, há uma insistência no lá, para depois passar-se pelo sol e fá sustenido e, mais uma vez, terminar-se em ré. Não há grandes saltos intervalares, e a melodia mantém-se dentro do espectro de uma oitava.

Quanto ao critério do *sentido e naturalidade*, vemos que em “*Hey!*” há o acréscimo de interlocutores na tradução, aos quais o enunciador se dirige: “vou cantar pr’ocêis”. Tal interferência cria certo grau de proximidade com o ouvinte, além de permitir a rima com “vez”. No penúltimo verso, há outro acréscimo: a imagem do blues batendo à porta, que de todo modo se coaduna com o procedimento, já existente no poema original, de personificação desse sentimento através de verbos como “*come*” (“vir”) e “*bring*” (“trazer”). A noção de “trazer”, aliás, é substituída por “querer”; e a pergunta “o que é que ele quer dessa vez?” denota certa irritabilidade com mais uma chegada do sentimento melancólico à alma do enunciador.

Em “*Hey! Hey!*”, vimos que as escolhas lexicais de “toada” e “ruminar” buscam fazer referência a uma ambientação rural, tendo em vista a proposta da canção. Nos versos finais, há um pequeno desvio: se a tradução literal seria “eu poderia ficar triste, mas/já fiquei a triste a noite toda”, optamos por “e espantar essa tristeza/que eu ruminei de madrugada”. A noção de “espantar” advém do ditado popular brasileiro “quem canta os males espanta”: o canto como redenção ou como anestesia para as dores psicológicas, no espírito do “*laugh to keep from crying*”, atitude típica do blues, nas palavras do próprio Hughes.

Outra questão a ser comentada diz respeito à opção por verbos no tempo presente do indicativo no primeiro e terceiro versos de ambos os poemas: “amanhece/anoitece” como traduções de “*sun’s a risin*” e “*sun’s a settin*”. É certo que o verbo é conjugado no gerúndio no texto de partida, além de ser essa a maneira mais natural de se expressar em português: “está anoitecendo” ou “o sol está nascendo”. Aliás, houve também o desvio de sentido consistente na perda da imagem do sol. Tudo isso se justifica, porém, pela nossa intenção de brevidade, pois parece-nos que Hughes teve uma particular intencionalidade de concisão

nesses poemas, estruturados em apenas uma estrofe e com versos curtos. Os versos trissilábicos, excepcionalmente enxutos até para os padrões de Hughes ou do blues, chamaram-nos a atenção, pois eles parecem sugerir uma cesura maior do que o normal antes da vinda do próximo verso. É interessante explorar tal circunstância no plano da entoação vocal, e de fato o modelo de Tracy demonstra a quantidade relativamente grande de tempos de compasso sem canto nesse trecho. É como se a anunciação do anoitecer/amanhecer pairasse inconclusa num primeiro momento: “anoitece... mas e daí? O que mais o *bluesman* tem a dizer sobre esse simples fato?”. Nos versos finais, mais longos no original e na tradução, essa suspensão cede lugar a um maior preenchimento dos tempos do compasso com o canto.

A canção “*Hey!/Hey! Hey!*” é um desfecho possível para este álbum. A ideia de recorrência do blues, sentimento que vai e vem como o dia e a noite, é central aqui: há alegrias, há o divertimento noturno, mas há sempre alguma insatisfação pendente, algum demônio oculto que pode despertar. E há também o ímpeto de seguir em frente, aquela resignação do blues que já abordamos. Entendemos que a canção, metaforicamente, termina em reticências, pairando inconclusa, pronta para um recomeçar. Recomeçar como mais uma execução do mesmo álbum? Como uma reperformance nossa em uma apresentação ao vivo? Como um retorno à leitura silenciosa dos poemas de Hughes, para os quais o ouvinte pode ser direcionado pela escuta?

Ao longo deste capítulo, vimos como os poemas em inglês se tornaram canções em português, cada um deles suscitando questões de natureza distinta, embora haja características gerais, decorrentes de um mesmo processo de musicalização, que os unifiquem. Para cada poema traduzido, uma contextualização imaginativa: o John Lee Hooker violeiro de “Manhã Seguinte”; o Blind Willie Johnson nordestino de “Para uma Garota Negra”; o “nêgo dito” Itamar Assumpção cantando na madrugada paulistana de “Blues Ruim”. Para cada poema, um possível subtítulo nas subseções deste capítulo: “Manhã Seguinte — o caso da ressaca”; “Nem Sei Onde Blues — no meio do caminho tinha uma *rolling stone*”; “*The Weary Blues* — o Blues da Sampa Midnight”. Para cada poema, uma questão mais proeminente como estratégia tradutória: as obsessões fônicas e rítmicas de “Nem Sei Onde Blues”; o canto solto, entrecortado e hesitante de “Para uma Garota Negra”; a alternância entre o canto falado e o canto melódico de “Blues Ruim”.

Sabe-se que a noção de canção de blues muitas vezes se confunde com uma espécie de clichê do que seria o “arranjo de blues”, seguindo-se uma previsível combinação de linhas

melódicas e progressões harmônicas, com a típica instrumentação baseada em guitarra, baixo, bateria, gaita, teclado. Todavia, entender o blues como poesia, e entender cada poema de Hughes em sua individualidade, nos permitiu não replicar esses clichês. Nesse sentido, musicamos a partir do poema, a partir de uma leitura, ou uma performance da leitura. O canto, assim, principia com uma voz, mesmo que apenas mental; uma voz que sugere que “*Hey!*” seja tocada em ritmo de pagode caipira sem que, por isso, deixe de ser blues.

CONCLUSÃO

Tudo, nesta tese, parece dual. Extrair música da poesia, extrair o português do inglês. Projetar a imagem de Langston Hughes no salão de espelhos dos *bluesmen*, encontrando várias reflexões possíveis: Robert Johnson, Muddy Waters, John Lee Hooker. E depois, via tradução, redimensionar essas imagens em formas aproximadas às de Raul Seixas, Itamar Assumpção, violeiros caipiras.

A dualidade entre o urbano e o rural; EUA e Brasil; África e América; erudição e cultura popular; Langston Hughes e Pedro Tomé & Álvaro Faleiros. A dualidade de Hughes como poeta vanguardista de origens humildes, que trabalhava no ponto mais nuclear desse universo em que coabitam o poema cantado e o poema escrito. A ambivalência da poesia mesma, em suas origens musicais remotas (ou não tão remotas?). Tudo é pendular, como a voz que entra no texto, sai dele e para ele retorna.

Este é, afinal, um trabalho ambivalente também em sua natureza: tese acadêmica e, secundariamente, produto artístico. Neste escorregadiço fiel da balança, em que por vezes se mostrou difícil a tarefa de levantar questões bilateralmente intrigantes, como se cria a canção a partir do texto em tradução? O blues envolve uma sutileza criativa por vezes difícil de assimilar. Não à toa, muitos o consideram repetitivo e monótono, pois é comum o intérprete recair numa confortável repetição de fórmulas que se replicam sem novidade para o ouvinte.

De fato, o formato está dado, isto é, o poema de Hughes já chega a nós como um *twelve-bar blues*. Então, escolhe-se uma tonalidade, cria-se uma melodia genérica e — pronto — tem-se a canção. Se assim fosse, teríamos um resultado eficaz, coeso, mas ficaríamos aquém do desejado em ambas as propostas do trabalho.

Estamos traduzindo poesia, e no âmbito acadêmico. Estamos criando um blues que, de certo modo, estabelece um elo entre o *Mississippi Delta* e a Paulistânia, entre Chicago e São Paulo. Não nos interessa um processo mecânico, uma fácil reprodutibilidade. O entrelaçamento entre as esferas de canção artística e tradução literária pode ser condensado na expressão “tradução intercultural”, que emprestamos de Reiss e Vermeer, e que parece dar conta da multiplicidade de fatores em jogo aqui. O baixo número de poemas escolhidos é um indicativo da nossa intenção de trabalhar cada um deles em sua individualidade, como pequenos fragmentos não só do amplo repertório imaginário da poesia de Hughes, mas do próprio universo de personagens, situações e dicções do blues.

Escolher um autor para traduzir lança luz sobre sua história e sobre o lugar que ocupa num sistema literário. Há uma dimensão política por detrás da atuação de Hughes na Renascença do Harlem, que ficou nítida no capítulo primeiro. Fica sugerida aí uma atitude inescapavelmente política na tradução que realizamos. Mas isso não ficaria mais em evidência se tivéssemos escolhido poemas como “*I, Too*” ou “*Let America Be America Again*” em vez dos *blues poems*?

Queremos mostrar o caráter político que existe no ato de lidar com todo o peso de uma tradição, com a estética do blues rural dos negros estadunidenses, cristalizada na poesia do mais representativo poeta da negritude dos EUA, e trazê-la para outro contexto. Contexto que, aliás, já tem um viés de envolvimento com a questão racial através da obra de Solano Trindade, grande poeta da negritude brasileira e principal refração de Hughes em nosso sistema literário.

Há pouco, mencionamos a reiteração de fórmulas composicionais que muitas vezes acabam por banalizar a própria noção de blues no Brasil. As letras e arranjos de blues não raro repetem lugares-comuns sem que se pare para questionar quais são os significados culturais dessa antiga tradição. Esta tese tem, portanto, a pretensão de, mediante um estudo aprofundado do blues, da Renascença do Harlem e de Langston Hughes, sugerir algo sobre o próprio blues enquanto canção popular.

O processo de *Signifyin(g)* só ocorre verdadeiramente se ele escapa da mecanicidade da réplica, passando a dizer, numa atitude metalinguística, algo sobre o próprio ato de estar se referindo a uma tradição prévia. É nisso que, afinal, consiste o próprio processo tradutório do modo como o entendemos: tradução intercultural, em que para ressignificar, é necessário assumir-se como uma voz que não se irradia de um mesmo lugar. O blues que se mistura às canções da Paulistânia ou do nordeste é justamente o blues que se reinventa como música de raiz, não como meramente um *rock and roll* tornado mais lento e “elegante”, como muitas é entendido.

Aqui, gostaríamos de ressaltar a ideia de *Signifyin(g)* como possível suporte teórico para um projeto tradutório: a tradução como intertextualidade, como reescritura. Referências ao cancionário da língua-cultura de chegada (o “não sai de mim, não sai”, de “Blues Ruim”, numa apropriação de versos de “Chega de Saudade”; ou a menção melódica a “Asa Branca”, em “Para uma Garota Negra”) sugerem algo acerca do constante processo de ressignificação da poesia e da canção.

Certas suposições sobre a originalidade sacralizada do texto “original” ficam relativizadas: as estrofes em formato de blues de “*The Weary Blues*” não foram retiradas de uma canção escutada por Langston Hughes? Do mesmo modo, as canções em português, circulando num dado contexto cultural, não estariam forçosamente numa relação dialógica com certos cancioneiros populares: o do blues estadunidense e o da música brasileira?

Essa transposição cultural multifacetada impõe um desafio à composição/arranjo musical: extrair do poema uma ambientação cênica, sugestionada através de uma sinestésica audição de suas imagens. Aí está um primeiro *finding* da tese: evocar, na memória pessoal de músicos e ouvintes aficionados, estéticas de blues estadunidense a serem tomadas como referência, bem como um entrecruzamento com certa musicalidade brasileira. Foi necessária, assim, uma pequena epifania para cada poema, capaz de despertar a fagulha inventiva que, de uma só vez, instigaria um modo de compor, executar e traduzir.

Não queremos, com isso, dizer que essas três instâncias nos vinham repentinamente, num arroubo de inspiração. Pelo contrário, conforme salientado nesta tese, cada poema envolveu um longo período gestacional, uma longa convivência nestes cinco anos de doutorado. O ponto, aqui, é a performance da leitura como ativadora daquela fagulha. Passamos os olhos muitas vezes por “*Morning After*” até *lermos* nele, imaginativamente, uma possível *performance*: John Lee Hooker encarnando a persona do enunciador que Hughes inscreveu nesse poema. Hooker contando, para quem queira ouvir, sobre sua noite de bebedeira, tirando sarro, guitarra em mãos, a voz grave, sentado sozinho no palco, com um misto de seriedade e ironia estampado no semblante.

Mas então ocorre a guinada da tradução: a reencarnação desse tal enunciador, que não é mais Hughes ou o personagem por ele criado, e não se confunde com Hooker tampouco. Quando tentamos tocar “Manhã Seguinte” na guitarra, na ânsia da imitação do *bluesman* de Detroit, algo estava travando o processo. Era talvez o demônio da tradução: cantar o poema em português exigia algo a mais, cantar o poema no Brasil exigia algo a mais — uma troca de voltagem.

A reviravolta, para tal poema, veio na forma da viola caipira. Os mesmos *riffs* e *licks* de Hooker, executados no instrumento brasileiro e matizado por seus ritmos característicos, trouxe fluidez ao canto, trouxe a dose necessária de “domesticação”, que se fundiu harmoniosamente com a emulação que é, por natureza, implícita a toda tradução poética com pretensões estéticas.

E, assim, o CD se inaugura com a frase “passei tão mal essa noite”, como quem puxa assunto, suscitando curiosidade: “e por que você passou mal? O que aconteceu ontem à noite?”. Aí está um *modo de dizer*, questão central nesta tese. As sete sílabas do original (“*I was so sick last night I*”) foram vertidas ao português num verso cuja escansão poderia indicar uma redondilha maior. E o mesmo ocorre no segundo verso, inclusive, à primeira vista, com o ritmo trocaico de alternância entre tônicas e átonas (“*didn’t hardly know ma mind*”/“nem sabia mais de mim”).

Falharíamos, porém, se tentássemos fundamentar a tradução nessa questão prosódica, até por conta da tonicidade alterada de “sabia”, que no canto se torna proparoxítona, minando a oscilação forte/fraco do troqueu. A questão, antes, é a *música da leitura* (dos versos em inglês) e o *modo de dizer* (em português): a partir de uma entonação do verso original que privilegiasse “*so sick*”, como se numa exclamação, buscamos imaginar o modo como nós mesmos contaríamos esse relato em português. E o resultado mais natural foi “passei tão mal essa noite”, com a acentuação exagerada de “tão mal”.

Dessa crônica caseira sobre uma curiosa noite conjugal, passa-se a outros cenários: a estrada oceânica de “*Bound No’t h Blues*”, a tragédia rural e racista de “*Song for a Dark Girl*”, a boemia noturna de “*The Weary Blues*”, a contemplação do horizonte de “*Hey!/Hey! Hey!*”. Fica tenuemente esboçada uma narratividade na ordem das canções, que transitam pelo lamento sertanejo e pela auto-irônica decadência urbana; pelo queixume meio jacososo e pela lamentação profunda.

O álbum se encerra com o amanhecer de “*Hey! Hey!*”, logo após a madrugada pesarosa de “*Hey!*”. Se o ouvinte reiniciar a escuta do início, ouvirá de pronto o verso “passei tão mal essa noite”, ficando clara a continuidade cíclica de um álbum que trânsita pelo diurno e noturno.

Uma das preocupações que tivemos ao longo da tese foi a de não incorrer em uma superabundância de critérios tradutórios. Percebemos que a liberdade advinda de uma tradução musicada, que não se prende a modelos textuais de isoformia, seria minada pelo estabelecimento de regras específicas. O que nos interessa são as grandes premissas da *música da leitura* e do *modo de dizer*, as quais, juntas, configuram uma *cantabilidade* para os poemas. Ora, a necessidade de seguir certos modelos prosódicos, como redondilhas maiores

por exemplo, iria de encontro aos fundamentos mesmos de nossa hipótese, que justifica a existência desta tese.

É possível, porém, que os pontos apresentados no Capítulo 3 suscitem no leitor certa impressão de vagueza conceitual, em que se cairia num jogo tradutório no qual “vale tudo”. Haveria uniformidade entre as traduções? Haveria um roteiro minimamente planejado a ser seguido?

Sim. Nossa tese é de que o “cantar com um violão em mãos”, como método, já implica uma delimitação considerável de possibilidades; ele já representa, num momento primeiro da tradução, uma nivelção, uma circunscrição do rol de recursos cabíveis e não cabíveis. Quais deles acionar em cada caso é, em certa medida, uma decisão discricionária, mas sempre se reportando à natureza semântica/formal de cada texto de partida.

De resto, o próprio Peter Low recomenda que a estratégia tradutória, dentro do “princípio do pentatlo” por ele proposto, seja definida caso a caso, havendo assim uma necessária maleabilidade no modo de aplicação dos critérios. O que nos interessa é ter o *skopos* de funcionalidade de canção popular, que se define a partir do pentatlo.

E como este trabalho retorna aos Estudos da Tradução? Em que medida contribui, especificamente, para a tradução de poesia no Brasil? Almejamos que ele, juntamente com outros trabalhos atuais que entendem a tradução como performance, aponte no sentido da vocalização como método de tradução.

Essa abordagem poderia ser válida até em casos de tradução com o objetivo restrito do formato da mídia escrita: mesmo que o tradutor não pretenda gravar sua tradução ou declamá-la em público, ele pode *imaginar*, na concretude de sua voz, a música da leitura. Se o resultado será ou não satisfatório, é impossível prever *a priori*, pois nada é garantido, nada é previsível na areia movediça da tradução.

A questão é justamente demonstrar como a obsessão com rigores isomórficos, quase matemáticos, ainda que pretensamente garantidores da boa tradução, são apenas uma das abordagens possíveis. De resto, vocalizar o poema original e sua tradução significa visitar os caminhos rítmicos que possivelmente tenham habitado a voz (ainda que mental) do próprio poeta criador original.

Se a prática de entoar a tradução para si mesmo, a fim de verificar se ela *soa* bem, é talvez mais comum do que parece, ainda não cremos, porém, haver uma consideração desse

método como justificável por si só. É, talvez, por isso que não raro surgem parâmetros rigorosos que acabam por engessar a tradução ou os paratextos referentes a ela.

Ao apresentarmos as letras das canções transcritas no Capítulo 4, nós as “devolvemos” ao formato de poema escrito. Embora a produção da mídia escrita não tenha de modo algum norteado nosso método de tradução, inegavelmente ela acaba se concretizando no momento de comentar a dimensão verbal das canções. E também se concretizaria como encarte de um possível CD a ser lançado. Se os poemas traduzidos funcionariam exclusivamente no formato escrito, sem o acompanhamento das gravações, não cabe a esta tese averiguar; fica aí um questionamento a ser investigado em futuras pesquisas.

O fato é que, nesta tese, a apresentação da letra como um ente à parte, virtualmente separável do plano musical da canção, demonstra, na visibilidade do papel, os desdobramentos da tradução vocalizada para a tradução literária. Desdobramentos esses que, em termos poundianos, são da ordem da logopeia, melopeia e fanopeia; ou seja, em última análise, estamos discutindo tradução de poesia, não importa o quão desviante, na aparência, tenha sido o arco traçado em função do nosso *skopos*.

E, por outro lado, também estamos discutindo tradução de canção, ainda que o objeto de partida não seja musical. Se Langston Hughes propôs uma reverberação da musicalidade do blues no processo de criação de textos escritos, esta tese também busca provocar uma interferência da lógica cancional/oral na lógica escrita/letrada. Porém, o fazemos através da etapa necessária da concretização musical, isto é, da composição e gravação, que se encontravam em estado de virtualidade no processo criativo do poeta do Harlem. Trata-se, aqui, de propor uma performance musical que saia da escrita e a ela retorne.

Do ponto de vista dos Estudos da Tradução, esta tese pretende, então (i) contribuir para um embasamento teórico da prática da tradução vocalizada, calcada em noções de tradução (*skopos theory*, polissistemas, recepção, princípio do pentatlo, tradução e performance) e em certas áreas da Teoria Literária (estudos da voz, palavra cantada, confluências entre poesia e música etc.); e (ii) apresentar o resultado prático desta poética do traduzir, demonstrando a viabilidade da musicalização concomitante com a tradução.

Quanto ao fato de traduzirmos especificamente a *blues poetry* de Hughes para o português, a contribuição seria no sentido de propor que ela seja acessada pelo público

brasileiro por meio da música e, mais especificamente, por meio de um gênero musical já conhecido na língua-cultura de chegada.

Por último, se tudo é pendular nesta tese, por que não pensar a tradução como inoculadora de estéticas num contexto cultural? E, assim, quem sabe sugerir caminhos, *através de* Langston Hughes, para cantar o blues no Brasil.

REFERÊNCIAS

ALBIR, Amparo Hurtado. **Traducción y Traductologia** — Introducción a la Traductologia. 4. ed. Madri: Ediciones Cátedra, 2008.

ALI, Said. **Versificação Portuguesa**. Sao Paulo: Editora da Universidade de Sao Paulo, 1999.

AMORIM, Lauro Maia. **Cores Desinventadas** — A Poesia Afro-Americana de Harryette Mullen. São Paulo: Dobra Editorial, 2014.

BACK, Sylvio. **Traduzir é poetar às avessas** — Langston Hughes por Sylvio Back. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina 2005.

BANDEIRA, Manuel. **Poemas Traduzidos**. Rio de Janeiro: R. A. Editora, 1945.

_____. **Poesia e Prosa**. Vol. 1. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

BENTON, William; BENTON, Helen Hemingway (Eds.). **The New Encyclopedia Britannica**. Chicago: University of Chicago, 1979, vol. IV.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da Poesia à Prosa**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BLOOM, Harold (Ed.). **Langston Hughes**. New York: Chelsea House Publishers, 2002 (série *Bio Critiques*).

CALCANHOTTO, Adriana. A Fábrica da Canção. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs.) **Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 44-54.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. **Para o Estudo da Fonêmica Portuguesa**. Rio de Janeiro: Simões, 1953.

CAMARGO, Luís. Apresentação. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de... [et al]. **Literatura e Música**. São Paulo: Senac São Paulo/Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 9-16.

CINTRÃO, Heloísa Pezza. Gilberto Gil e Haroldo de Campos: in(con)fluências, transcrição da canção. **Revista de letras**, São Paulo, v. 47, n.1., p. 129-153, jan./jun. 2007.

_____. **Transcrição melódica de “Mr. Tambourine Man”, de Bob Dylan**. 2016. Mimeo.

CORRÊA, Roberto. **A Arte de Pontear a Viola**. 4^a ed. Brasília, Viola Corrêa, 2002.

CREMASCO, M. A. Tradução de poemas de Langston Hughes. **Babel: Revista de Poesia, Tradução e Crítica**, Santos, p. 148-152, 01 ago. 2004.

CUNHA JR., Henrique Antunes. Quilombo: patrimônio histórico e cultural. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, Universidade Estadual de Maringá, n^o 129, Ano XI, p. 158-167, 2012. Disponível em: <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/viewFile/14999/8667>>. Acesso em: 27/02/2017.

DEUTSCH, B. **Poetry Handbook** — a Dictionary of Terms. London: Jonathan Cape, 1962.

DIOP, Samba. The West African Griot Tradicion And Oral Heritage In The New World. In: **Oralidade em tempo & espaço**. FERREIRA, Jerusa Pires (Org.). São Paulo: FAPESP, 1999.

DRURY, J. *The Poetry Dictionary*. Ohio: Story Press, 1995.

DYSON, Cindy. Biography of Langston Hughes. In: BLOOM, Harold (Ed.). **Langston Hughes**. New York: Chelsea House Publishers, 2002 (série *Bio Critiques*), p. 5-52.

ELIOT, T. S. **On Poetry and Poets**. London: Faber and Faber, 1957.

EMANUEL, James A. **Langston Hughes**. New York: Twayne Publishers, 1967.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem. In: VENUTI, Lawrence. **The Translated Studies Reader**. New York/London: 2000, p. 205-214.

FALEIROS, Álvaro. **Traduzir o Poema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

FALEIROS, Álvaro Silveira; TOMÉ, Pedro. As Traduções do poema Jazzonia, de Langston Hughes. **Revista Belas Infiéis**, Brasília, Universidade de Brasília, v. 1, p. 19-29, 2012.

_____. Poemas de Blues e Jazz — A Musicalidade Negra de Langston Hughes. **Literatura em Debate**, Westphalen, Universidade Integrada do Alto Uruguai e das Missões, v. 6, p. 55-67, 2012.

FEINSTEIN, Sacha. **Jazz Poetry: From the 1920s to the Present**. Westport: Praeger, 1997.

FINNEGAN, Ruth. O Que Vem Primeiro: o Texto, a Música ou a Performance?. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs.). **Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 15-43.

FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. **Algo Infiel — Corpo Performance Tradução**. 2017. No prelo.

FOLEY, James Miles. **How to Read an Oral Poem**. Urbana: University of Illinois Press, 2002.

FORD, Karen Jackson. Do Right to Write Right: Langston Hughes's Aesthetics of Simplicity. In: BLOOM, Harold (Ed.). **Langston Hughes**. New York: Chelsea House Publishers, 2002 (série *Bio Critiques*), p. 101-122.

FLYNN, Keith. At the Crossroads: the Intersection of Poetry and Blues. In: PENCE, C. (Ed.). **The Poetics of American Song Lyrics**. Jackson: University Press of Mississippi, 2012, p. 90-105.

GATES JR., Henry Louis Gates. **The Signifying Monkey** — A Theory of Afro-American Literary Criticism. New York/Oxford: Oxford University Press, 1988.

GORLÉE, Dinda L. (Ed.). **Song and Significance** — Voices and Virtues of Vocal Translation. New York: Rodopi, 2005.

HATTNHER, Álvaro Luiz. **A expressão da negritude na poesia de Langston Hughes e Solano Trindade**. 1992. Dissertação (Mestrado) — Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto

_____. Presença de Autores Afro-americanos no Brasil: as Traduções. **Revista Crop** — Revista da Área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, São Paulo, Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, Edições 4/5 (1997/1998), p. 297-313. Disponível em <<http://200.144.182.130/revistacrop/images/stories/edicao45/v045a19.pdf>>. Acesso em: 20/02/2016.

HERZHAFT, Gérard. **Blues**. Campinas: Papirus, 1989.

HOBSBAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. Tradução de Ângela Noronha. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

HUANG, Hao. Enter the Blues: Jazz Poems by Langston Hughes and Sterling Brown. **Hungarian Journal of English and American Studies**, Debrecen, University of Debrecen, vol. 17, nº 1, 2011.

HUGHES, Langston. **The Collected Poems of Langston Hughes**. New York: Vintage Books, 1994.

_____. **The Big Sea**. New York/London: Pluto Press, 1986.

_____. **Weary Blues**. New York, PolyGram Records, 1990. 1 CD (ca. 44 min).

HUGHES, Langston. I, Too. Tradução de Abgar Renault. In: RENAULT, Abgar (Org.) **Poesia: tradução e versão**. Seleção, tradução, versão e introdução. Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. I, Too. Tradução de Orígenes Lessa. In: MARQUES, Oswaldino (Ed.). **Poesia dos Estados Unidos. Coletânea de poemas norte-americanos**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

_____. I, Too. Tradução de Oswaldino Marques. In: MARQUES, Oswaldino (org). **Videntes e Sonâmbulos**. Rio de Janeiro: Edições do Ministério de Educação, 1955.

_____. I Too e Minstrel Man. Tradução de Sérgio Milliet. In: MILLIET, Sérgio (org). **Obras-Primas da Literatura Univeral**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1954, p. 256-361.

_____. Minstrel Man. Tradução de Costa Galvão. In: BUTCHER, Margaret Jus. **O Negro na Cultura Americana**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura Pública, 1960.

_____. Minstrel Man. Tradução de Paulo Henriques Britto. In: **Folha de São Paulo**, São Paulo, 01/04/1989.

_____. Minstrel Man e The Negro Speaks of Rivers. Traduções de Geraldo Pinto Rodrigues e Guilherme de Almeida, respectivamente. **Revista Brasileira de Poesia**, São Paulo, n.º 1, Dez.º 1947.

_____. The Negro Speaks of Rivers. Tradução de Hélio Pólvora. In: NEAL, Larry. **Langston Hughes: Black America's Laureate**. Tradução publicada em: KOSTELANETZ, Richard (org). **Viagem à Literatura Americana Contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. Nórdica, 1985.

_____. The Negro Speaks of Rivers. Tradução de Lúcia Granja. In: PAES, José Paulo (Ed.). **Transverso** — Coletânea de Poemas Traduzidos. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York/London: Routledge, 2006.

ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura** — uma Teoria do Efeito Estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. 3^a ed. São Paulo: Cultrix, 1970.

JAUSS, Hans Robert ... et al. **A Literatura e o Leitor** — Textos de Estética da Recepção. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JONES, Le Roi. **O Jazz e Sua Influência na Cultura Americana**. Tradução De Affonso Blacheyre. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1967.

KING, B. B.; RITZ, David. **Blues All Around Me** —The Autobiography of B. B. King. New York: Avon Books, 1996.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da Tradução**. 2^a ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

LAROUSSE CULTURAL. **Grande Enciclopédia**. Nova Cultural, v. 22 e v. 24, 1998.

LEFEVERE, Andre. **Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária**. Tradução de Cláudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LOW, Peter. The Pentathlon Approach to Translating Songs. In: GORLÉE, Dinda L. (Ed.). **Song and Significance** —Voices and Virtues of Vocal Translation. New York: Rodopi, 2005.

_____. Translating Poetic Songs —an attempt at a functional account of strategies. In: **Target** — International Journal of Translation Studies, v. 15, n^o1, pp. 91-110, 2003.

LONGABUCCO, Matt. The Poetics and Prose of Langston Hughes. In: BLOOM, Harold (Ed.). **Langston Hughes**. New York: Chelsea House Publishers, 2002 (série *Bio Critiques*), p. 53-74.

MARQUES, Oswaldino (Ed.). **Poesia dos Estados Unidos** — Coletânea de poemas norte-americanos. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

MATOS, Cláudia Neiva de. Poesia e Música: Laços de Parentesco e Parceria. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs.) **Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 83-98.

MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth. Introdução. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs.) **Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 7-14.

MEDEIROS, Sérgio. Outras vozes: breve apresentação da etnopoética. In: FERREIRA, Jerusa Pires (Org.). **Oralidade em tempo & espaço**. São Paulo: FAPESP, 1999, p. 183-190.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do Traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MILLER, Manfred. O Blues. In: **História do Jazz**. Apresentação por Joachim-Ernst Berendt. Tradução de Carlos Sussekind. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 30-45.

MITCHELL, Roger. Modernism Comes to American Poetry: 1908-1920. In: MYERS, Jack; WOJAHN, David (Eds.). **A Profile of Twentieth-Century American Poetry**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991, pp. 25-53.

MIRANDA, Carlos Eduardo Ortolan. Poesia e Blues: cem anos de amores, dores e versos. **Revista Cult**, São Paulo, ano VI, nº 71, 2003, p. 28-30.

MOORE, Geoffrey (Ed.). **The Penguin Book of American Verse** — Revised Edition. London: Penguin Books, 1983.

MOYA, Virgilio. **La Selva de la Traducción** — Teorías Traductológicas Contemporáneas. Madri: Cátedra, 2004.

MUNDAY, Jeremy. **Introducing Translation Studies: Theories and Applications**. London/New York: Routledge, 2001.

NETO, Torquato. **Os Últimos Dias de Paupéria**. 2^a ed. São Paulo: Max Limonad, 1982.

NORD, Christiane. **Translating as a Purposeful Activity** — Functionalist Approaches Explained. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de... [et al]. **Literatura e Música**. São Paulo: Senac São Paulo/Instituto Itaú Cultural, 2003.

ORTIZ, Renato. **Cultura popular: românticos e folcloristas**. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1985.

OLIVER, Paul. **Screening the Blues** — Aspects of the Blues Tradition. New York: Da Capo Press, 1968.

PADGETT, R. (Ed.). **Handbook of Poetic Forms**. 2^a ed. New York: T&WBooks, 2000.

PAES, José Paulo (Ed.). **Transverso** — Coletânea de Poemas Traduzidos. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Ritmo e Poesia**. 3^a ed. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.

RAMBERSAD, Arnold. **The Life of Langston Hughes — Vol. 1: 1902-1941 — I, Too, Sing America**. New York: Oxford University Press, 1986.

_____. **The Life of Langston Hughes — Vol. 2: 1941-1967 — I Dream a World**. New York: Oxford University Press, 1988.

REED, Lou. **Atravessar o Fogo** — 310 letras de Lou Reed. Tradução e prefácio de Christian Schwartz e Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

REISS, Katharina; VERMEER, Hans J. **Fundamentos para Una Teoría Funcional de la Traducción**. Tradução para espanhol de Sandra García Reina e Celia Martín de León. Madrid, Akal, 1996.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SILVA, Roberto Bezerra da. **Langston Hughes**: Poesia Negra e Engajamento. 1998. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SOUZA, Elio Ferreira de. **Poesia Negra das Américas** — Solano Trindade e Langston Hughes. 2006. Tese (Doutorado em Letras) — Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

SPINA, Segismundo. **Na Madrugada das Formas Poéticas**. São Paulo: Ática, 1982.

SPINELLI, Vincenzo. **A Língua Portuguesa nos seus Aspectos Melódico e Rítmico**. Lisboa, Edições Quadrante, 1946.

TATIT, Luiz. Elementos para a Análise da Canção Popular. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, Araraquara, Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa da FCLAr/Unesp, vol. 1, nº 2, dezembro de 2003. Disponível em: <<http://piwik.seer.fclar.unesp.br/casa/article/viewFile/623/538>>. Acesso em 09/12/16.

_____. **Musicando a Semiótica** — ensaios. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. **Semiótica da Canção** — melodia e letra. 2ª ed. São Paulo: Escuta, 1999.

TOMÉ, Pedro. A Tradução de Dois Blues Poems de Langston Hughes. **Cadernos de Literatura em Tradução**, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, v. 13, p. 75-84, 2012.

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

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Perdão Emília! Transmissão oral e aural na canção popular. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs.) **Palavra Cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 249-67.

VALE, Flausino Rodrigues. **Elementos de Folclore Musical Brasileiro**. 2^a ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

VERMEER, Hans J. Skopos and Commission in Translational Action. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). **The Translation Studies Reader**. London/New York: Routledge, 2000, pp. 221-232.

VILELA, Ivan. **Cantando a Própria História** — Música Caipira e Enraizamento. São Paulo, Edusp, 2013.

VINSON, James (Ed.). **20th Century American Literature**. New York: St. Martin's Press, 1980.

VIZIOLI, Paulo. A Tradução de Poesia em Língua Inglesa: Problemas e Sugestões. In: COULTHARD, M; COULTHARD, C. R. C. (orgs.). **Tradução**: Teoria e Prática. Florianópolis: UFSC, 1991.

WANDERLEY, Jorge. **Antologia da Nova Poesia Norte-Americana**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1992.

WISNIK, José Miguel. Cajuína Transcendental. In: BOSI, A (Org.). **Leitura de Poesia**. São Paulo: Ática, 1996, p. 191-219.

_____. **Machado Maxixe: O Caso Pestana.** São Paulo: Publifolha, 2008.

YOUNG, Kevin (Ed.). **Blues Poems.** New York: Everyman's Library, 2003.

_____. It Don't Mean a Thing: the Blues Mask of Modernism. In: PENCE, C. (Ed.). **The Poetics of American Song Lyrics.** Jackson: University Press of Mississippi, 2012, p. 43-74.

ZULAR, Roberto. Apresentação. **Literatura e Sociedade,** São Paulo, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, nº 18, 2014a.

_____. Apresentação. **Literatura e Sociedade,** São Paulo, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, nº 19, 2014b.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a "literatura" medieval.** Tradução de Amálio Pinheiro (Parte I) e Jerusa Pires Ferreira (Parte II). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Performance, Recepção, Leitura.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

APÊNDICE — CD com as canções

1. Manhã Seguinte (*Morning After*)
2. Não Sei Onde Blues (*Bound No'th Blues*)
3. Para uma Garota Negra (*Song for a Dark Girl*)
4. O Blues Ruim (*The Weary Blues*)
5. Hey!/Hey! Hey! (*Hey!/Hey! Hey!*)

Ficha técnica

Pedro Tomé: voz, viola caipira, violão, guitarra e baixo (em “Não Sei Onde Blues”)

Pietro Henrique Delallibera: bateria em “O Blues Ruim”

Marcus Paradizo: piano em “O Blues Ruim”

Marcos Paiva: contrabaixo em “O Blues Ruim”

Leandro Henrique: captação de som e edição

Alexandre Fontanetti: mixagem e masterização

A gravação se deu nos dias 05, 08 e 15 de março de 2017, no estúdio Space Blues (São Paulo — SP).