

Traduzindo Langston Hughes – do texto à voz, da voz ao texto

Pedro Tomé¹

Resumo: *o objetivo principal deste artigo é a apresentação de uma proposta de tradução para o poema “Morning After”, do poeta negro estadunidense Langston Hughes. Como veremos, nossa proposta pressupõe uma compreensão do significado das tradições orais negras, sobretudo as musicais, como expressão da negritude na obra do poeta. Especificamente para este poema, pensamos a tradução a partir da declamação realizada por Hughes no disco “The Weary Blues” (1957), motivo pelo qual faremos uma breve descrição da performance vocal registrada nesse álbum. Em seguida, apresentaremos os fundamentos teóricos de nossa proposta tradutória e, por último, a tradução comentada.*

Palavras-chave: *Langston Hughes, Renascença do Harlem, poesia de blues, performance oral, tradução performativa.*

1) Langston Hughes e a Renascença do Harlem: por um modernismo negro

Langston Hughes foi um dos expoentes da Renascença do Harlem, movimento literário, sociológico, filosófico e político de autoafirmação da negritude sediado em Nova Iorque. Nesta seção, buscaremos primeiramente descrever as convergências e divergências do movimento face a “outros modernismos”, bem como sua posição político-cultural na história negra dos EUA, seja como assimilador das fontes orais da cultura afro-americana, seja como ponto de partida para posteriores manifestações artísticas da negritude. No caso de Hughes, especificamente, veremos de que modo sua poética, calcada numa “estética da simplicida-

1 Doutorando em Estudos da Tradução pela FFLCH-USP.

de” (FORD, 2002, p. 101-122), colocava-se frente às vanguardas modernistas do início do século XX, as quais, em parte, propugnavam uma atitude mais cerebral na poesia. Veremos, ainda, como sua poesia transita entre as dimensões da oralidade e textualidade, entre o verso cantado e o verso escrito, entre a inconstância improvisatória do blues e a perenidade da publicação textual.

O protagonismo das figuras de Ezra Pound e T. S. Eliot na fase inicial do modernismo literário estadunidense é incontestável. Esse período, de modernismo “heroico”, pode ser delimitado 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*” (MITCHELL, 1991, p. 26). Em posição cronologicamente contígua, situa-se o movimento da Renascença do Harlem, que, nas décadas de 20 e 30, constituiria um contraponto para as poéticas eruditas e europeizantes de Pound e Eliot. Nesse sentido, Langston Hughes e outros poetas do bairro negro nova-iorquino do Harlem tinham pontos de contato com os “*populist poets*”², como Vachel Lindsay, Carl Sandburg e Edgar Lee Masters. Tendo na figura de Walt Whitman seu grande precursor, os “*populista poets*” propunham uma poética mais abertamente discursiva, comunicativa e social, numa atitude, como coloca Roger Mitchell (1991, p. 49), “oposta à nova poética modernista, urbana e internacional, esteticamente intrincada, política e socialmente conservadora, e difícil de apreender” (tradução de Pedro Tomé)³. Propondo uma alternativa para “o percurso da lírica moderna no sentido do fechamento do discurso e do isolamento do poeta” (SILVA, 1998, p. 77-78), a poesia de Hughes, portanto, “caminhou na contramão da fragmentação e do isolamento da lírica do século XX. Ousou ser participativa e utilitária. Buscou caminhos próprios para interpretar a experiência do negro. Aceitou o desafio da comunicação (...)” (idem, *ibidem*).

É evidente, porém, a existência de pontos de convergência entre a poesia modernista dita “popular” e a de cunho mais intelectualizado, como o desejo

2 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 a significação de ‘próprio do povo ou para o povo, o homem comum’” (1998, p. 53).

3 [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]

de retrabalhar a linguagem poética a fim de explorar novos ritmos e modos de expressão, e a radicalização de estéticas no sentido de rompimento com convenções literárias em voga no fim do século XIX. O que buscamos demarcar, aqui, é o que há de diferente nessas visões da renovação literária modernista, especificamente no contexto estadunidense: uma dessas visões era pautada por densa intertextualidade com o cânone literário europeu; a outra, preocupada com questões sociais prementes da atualidade, chegando a buscar inspiração em fontes distintas da literatura escrita.

Se até agora vimos pensando em termos do eixo literário modernista, criado e praticado por brancos, igualmente válido seria um deslocamento axial para o plano da história literária negra, investigando suas origens pré-modernas. A Guerra Civil (1861-65), durante a qual se deu o fim da escravidão, representa uma linha divisória na poesia negra estadunidense, separando-a “entre dois polos históricos: a **plantation** e o gueto” (HATTINHER, 1992, p. 36, grifo do autor). Essa mudança “do *locus* de inserção social do negro norte-americano”, consolidada com as grandes migrações do sul para o 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 canções de trabalho (*work-songs*) e religiosas (*spirituals*). De todo modo, temos, no século XVIII, a figura da poeta escrava Phillis Wheatley; e, no final do século XIX, já num período pós-emancipação, o poeta Paul Laurence Dunbar, filho de escravos que foi pioneiro no uso de socioletos negros na poesia escrita.

Marginalização, linchamentos, Klu Klux Klan, falta de perspectivas de ascensão social, segregação instituída legalmente e preconceito generalizado na sociedade – esse era o panorama desalentador para os negros à época da Renascença do Harlem. Pioneira 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*”⁴, que deveria se reposicionar socialmente meio século depois de emancipado. A Renascença tinha como membros, além de Hughes, autores como Sterling A. Brown e Zora Neale Hurston, e intelectuais como James Weldon Johnson, W. E. B. Du Bois e Alain Locke. Todos eles se reuniam em prol da autoafirmação político-cultural da

4 Alain Locke, um dos membros do movimento, publicaria, em 1925, uma antologia intitulada “*The New Negro*”, motivo pelo qual a Renascença do Harlem também é conhecida como *New Negro Movement*.

negritude, que pode ser definida, segundo Hattner, como “forma de recuperação de uma identidade negra dizimada por séculos de escravidão e discriminação racial” (1992, p. 60).

De um ponto de vista político-cultural, a Renascença do Harlem foi precursora de movimentos como o *Black Arts Movement* (anos 60 e 70) e a tendência musical/poética do *spoken-word poetry* (anos 70), que influenciaria diretamente na criação do rap na década de 80. Quanto ao ativismo político, basta pensarmos que um dos mentores da Renascença do Harlem, W. E. B. DuBois, foi um dos fundadores da *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP) em 1909, associação que teria atuação nos movimentos pelos direitos civis nos anos 50 e 60. Desse modo, a Renascença se situa num ponto nodal da história negra, articulando referências culturais e políticas que vão desde o período da escravidão – entre os séculos XVII-XIX – até a eleição de um presidente negro no século XXI; desde pioneiros da negritude e denunciadores da opressão, como Hughes e DuBois, até a atuação política renovadora de líderes como Martin Luther King e Malcom X; desde uma poesia oral entoada em plantações de algodão por *bluesmen* andarilhos num momento histórico coincidente com o limiar da modernidade, até uma poesia oral recitada nos guetos urbanos metropolitanos na cultura negra contemporânea do “hip-hop”; desde a pioneira da poesia negra feminina, a escrava Phillis Wheatley, até a poeta feminista e professora universitária Harryette Mullen. Uma refração internacional da Renascença do Harlem seria encontrada, na década de 30, no movimento da Négritude, constituídos por intelectuais como Aimé Césaire, Leopold Sedar Senghor, Nicolás Guillén e Léon Damas.

Imbuídos de engajamento sociopolítico e conscientes de sua posição de formadores de opinião dentro da comunidade negra, os membros da Renascença 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 oral afro-americana⁵, então inferiorizada? Com base nessa questão, podemos dividir a renascença entre a Velha Guarda (W. E. B. DuBois, James Weldon Johnson e Alain Locke, dentre outros) e a Nova (Sterling A. Brown, Zora Neale Hurston, e Langston Hughes, dentre outros). Segundo Steven Tracy (1988, p. 17), a Velha Guarda nutria certa ambivalência a respeito das tradições orais, numa tentativa de balancear “seu orgulho racial com valores de classe mé-

5 Empregamos, aqui, expressões como “tradição oral” ou “cultura oral” em vez de “folclore”, que seria a tradução mais imediata para “*folklore*”, expressão largamente utilizada na bibliografia em inglês que consultamos. Isso porque “folclore”, em português, envolve certa dificuldade conceitual que preferimos evitar.

dia”, criticando a Nova Guarda por buscar no “submundo negro” a expressão da negritude, em vez de “estabelecer exemplos de negros respeitáveis para outros de sua raça seguirem”⁶ (tradução de Pedro Tomé). De maneira geral, a Velha Guarda via com certo desprezo o blues e o jazz, então considerados vulgares, motivo pelo qual possuíam predileção pela música religiosa – os *spirituals* –, justamente pela afiliação formal desse gênero musical aos modos composicionais do hinário cristão. Já a Nova Guarda preconizava uma ampla aceitação da música secular, e não apenas religiosa, como material oral a ser valorizado pelos Novos Negros, o que envolvia um apreço pelo blues e jazz. Langston Hughes, de fato, defendia uma arte autenticamente negra em sua temática e estética, sem preocupações em agradar ao “bom gosto” dos brancos ou negros de classe média, como esclarece em seu ensaio seminal “*The Negro Artist and the Racial Mountain*”, de 1926.

Porém, nessa mediação entre as origens orais e a veiculação do blues 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 textualmente, 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 filiado a um movimento de intelectuais, diferenciava-o da figura do *bluesman* ambulante semiletrado dos rincões sulistas. 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 (...)”⁷ (tradução de Pedro Tomé). Se pensarmos pela ótica da literatura escrita à qual Hughes imprimia o elemento oral, sua “estética da simplicidade” (FORD, 2002, p. 101-122) lhe rendia acusações de não fazer jus ao hermetismo modernista; pela ótica da oralidade transposta para o texto, há o problema da própria escritura, no “silêncio” da página, de uma poesia derivada diretamente do canto. Essas questões se desdobram em várias outras, que envolvem questionar as fronteiras entre oral/escrito, popular/erudito⁸; e nossos comentários sobre o tema não se pretendem conclusivos no escopo deste artigo.

6 [the Old Guard tended to be more ambivalent in their attitudes toward folk materials, attempting to balance their own racial pride with their middle-class values. For them, the New Guard relied far too much on black underworld characters and “low-life” types in their depictions of African-American experience, rather than setting up examples of respectable Negroes for others of their race to follow]

7 [he wished to be “authentic”, though he knew that he wanted his poems to do more than felt his sources did]

8 Cf. ZUMTHOR, Paul (1993); e FOLEY, John Miles (2002).

Afirmava Hughes (1943 apud TRACY, 1988, p. 44): “[s]into, em certo sentido, que a função do poeta é interpretar não apenas seu povo para o resto do mundo, mas para o próprio povo” (tradução de Pedro Tomé)⁹. Aqui, entramos numa questão sobre fonte e público da obra de Hughes: no que diz respeito a interpretar o povo para si mesmo, Hughes via na tradição oral 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, como que a “institucionalizando” culturalmente –, mas não deveria violar seu espírito (TRACY, 1988, p. 48).

Apesar da grande relevância dessa ruptura ideológica levada a cabo por Hughes e outros poetas negros da época, é preciso reconhecer que, ao longo das décadas, o uso da oralidade 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 aos autores negros outras formas de expressão que trabalhem a linguagem sob uma perspectiva mais textual. 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

9 [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]

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 necessário primeiramente um trabalho de inserção do negro nos espaços de criação artística, legitimando culturalmente seus aspectos identitários mais profundos; e tal trabalho, num momento inicial, só poderia ser feito de “fora” para “dentro” da literatura, através da exaltação da cultura popular negra. Nesse sentido, Hughes e seus colegas do Harlem abriram caminho para que poetas contemporâneos, como Harryette Mullen, possam transitar livremente entre a oralidade e outros modos de experimentação poética.

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.

2) Declamação: o álbum “The Weary Blues”

Langston Hughes foi um dos pioneiros na rícita poética com fundo musical e, embora já tivesse realizado esse tipo de performance em décadas anteriores, foi somente em 1957 que ele lançaria seu primeiro registro oficial, na forma do álbum “*The Weary Blues*”. 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)¹⁰. Acompanhado de uma banda de jazz, que incluía o baixista Charles Mingus e o pianista Leonard

10 Infelizmente, o álbum, raríssimo para compra no Brasil, é também dificilmente encontrável para escuta na internet. De todo modo, em nossa tese de doutorado, utilizaremos algumas das faixas do álbum nos experimentos de gravação, pois nossa poética do traduzir é fundamentalmente pautada na performance vocal, o que envolve nossa voz, como tradutores, bem como a de Hughes.

Feather, Hughes pratica um canto falado, antecipando assim o *spoken-word movement*: sua voz entoia os poemas de maneira altamente cadenciada e interpretativa, com recursos emprestados da atuação teatral e do canto. Nesse sentido, o poeta não se limita a meramente *falar* seus poemas em voz alta; de fato, percebem-se em sua interpretação vocal certos elementos melódicos, como a variação de duração, altura e intensidade das sílabas pronunciadas. É evidente que não se verifica um grau de variabilidade melódica tão grande quanto no canto propriamente dito; por outro lado, tem-se um grau de melodização superior ao da fala pura e simples – daí a designação “canto falado”.

A performance de Hughes, ao mesmo passo que antecipa características da *spoken-word* e do *rap*, remete às antigas tradições do blues mais falado, como o *talkin’ blues*, subgênero do blues desenvolvido sobretudo na primeira metade do século XX. Estabelece, assim, uma relação de conectividade com o passado e o futuro da música negra dos EUA. Cremos que explorar a possibilidade de *tradução do texto recitado* – e não propriamente do texto escrito – é uma forma de prestar tributo a essa relevante contribuição de Hughes para a performance oral negra.

Projeto de tradução

Na tradução, pretendemos simular textualmente as inflexões da voz de Hughes em sua declamação do poema “*Morning After*”, de tal modo a introduzir uma corporeidade maior à tradução poética, para além dos limites da textualidade estrita. Ao aproximarmos a palavra escrita da cantada, cremos fazer jus à poética de blues de Hughes, e nossa premissa teórica para tal experimentação reside nas reflexões de Peter Low em texto sobre tradução de canções. De forma sugestiva, o autor provoca os tradutores de poesia a pensarem a tradução sob uma perspectiva mais performativa (LOW, 2003, p. 93): assim como os tradutores de peças teatrais, eles “deveriam perguntar a si mesmos quanta importância dar a aspectos orais e aurais em suas traduções (...)” (tradução de Pedro Tomé)¹¹.

Cumpre esclarecer primeiramente que, por não podermos, nos limites deste artigo, recorrer ao formato midiático não textual da gravação musical, iremos indicar através do uso de negrito o modo como Hughes declama o poema. Diante da

11 [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]

impossibilidade de escuta da récita por parte do leitor, pretendemos realçar, com tais notações, os aspectos rítmico-melódicos de sua performance, como altura, duração e intensidade das notas atribuídas a cada célula silábica, a fim de passar ao leitor uma ideia de como a declamação se dá. Aplicaremos o mesmo procedimento ao texto traduzido, de tal maneira que se possa constatar a correspondência entre a acentuação dos versos em português e a dos versos originais.

Manifestando-se sobre a leitura silenciosa de poesia, ressalta 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”. Haveria, ainda “as unidades semânticas, muito perceptíveis no ‘enjambement’, os fenômenos da entonação, o acento fraseológico e outros” (idem, *ibidem*). A cadência da leitura se constrói, assim, com base em fatores que dizem respeito sobretudo à respiração (pausas no interior dos versos e entre eles) e ao sentido (unidades semânticas). Ou seja, na própria leitura silenciosa e individual, que não se reduz a uma prosódia estática, existe potencialmente a dinâmica da fala, cuja entonação se reflete no alargamento e contração de vogais, mesmo as que, por serem tônicas, deveriam ter duração igual. Nesse sentido, o que *ouvimos* ao ler o texto, ainda que silenciosamente, é uma “relatividade de duração entre as diferentes tônicas”; assim, “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). Essa “tonicidade declamatória” é escancarada em todos os seus efeitos em récitas como a de Hughes, alterando prosodicamente os parâmetros métricos que se colocam como regra na contagem silábica tradicional/textual.

Peter Low, ao analisar tradução sua para uma composição erudita baseada em um poema de Baudelaire¹², afirma que o ritmo de sua tradução (2003, p. 108) “é baseado não na prosódia do poeta francês (ou de qualquer poeta inglês), mas naquela música em especial – que varia de duas a seis sílabas por compasso e raramente posiciona as notas longas no primeiro tempo” (tradução de Pedro Tomé)¹³. Logo, a prosódia de sua tradução não está mais na métrica do verso alexandrino, mas nos acentos silábicos rearranjados pelo canto. Sob

12 O poema em questão é “*La Vie Antérieure*”, de 1857, e sua musicalização foi feita por Henri Duparc em 1884.

13 [its rhythm, however, is based not on the prosody of the French poet (or of any English ones), but on that specific music – which varies from two to six syllables per measure and seldom places the longest notes at the downbeats]

essa perspectiva, a unidade prosódica condutora do ritmo na tradução passa a ser o compasso, e não mais as células dissilábicas. Nesse sentido, já não se fala mais em correspondência formal, pela qual se utilizaria um metro correspondente ao da língua de partida em termos de quantidade de sílabas poéticas. A plasticidade da emissão de fonemas, que permite um aceleração ou retardamento do andamento, suscita uma substituição do critério da *extensão espacial* de um verso – entendida como contagem silábica – pelo da *duração temporal*. Consequentemente, uma redondilha e um decassílabo, por exemplo, podem ter praticamente a mesma duração, desde que suas sílabas sejam realocadas de modo a soar pela mesma quantidade de pulsos musicais, o que ficará mais claro adiante, quando separarmos alguns versos do poema de Hughes em compassos.

Ainda que todas essas nuances sejam melhor apreciadas numa escuta de gravação, esperamos que as notações visuais aqui propostas possibilitem uma “audição imaginativa” por parte do leitor no que diz respeito ao texto original e à tradução.

O poema “*Morning After*” e sua Tradução¹⁴

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 and looked around me –
Babe your mouth was **open** like a **well**.*

Manhã Seguinte

Ontem **enchi** a cara tanto
Que nem reconhecia ela **mais**.
Vish, enchi a cara e
Nem reconhecia ela **mais**.
Tomei uma **merda** de pinga que
Parecia até do **satanás**.

Eu son**hei** essa noite
Que eu tava lá no **inferno**.
Essa noite sonhei
Que eu tava lá no **inferno**.
Eu acordei e olhei pros lados –
Babe, sua cara era um **poço** boquiaberto.

14 A versão do poema aqui utilizada foi retirada de HUGHES, 1994.

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**.*

Eu falei, Baby! Baby!
 Vê se não ronca tão **alto**.
 Baby! Por favor!
 Vê se não ronca assim tão **alto**.
 Cê é pequenininha mas seu ronco
 Lembra o **centro de São Paulo**.

Os trechos em negrito indicam palavras que o poeta pronuncia de maneira mais enfática, seja por variações em altura (registro mais agudos), duração (pronúncia desacelerada) ou intensidade (aumento no volume). Para fazer jus a essa tonicidade declamatória nos limites do texto escrito, realizamos emulações fônicas, com vistas a atingir uma afinidade vocálica em relação às palavras enfatizadas pelo poeta na récita. Trata-se de um recurso comum em traduções de canção, como, por exemplo, no caso 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). Na nossa tradução, temos alguns exemplos, como as palavras que ocupam posição rimante, desfechando versos: *mind*/mais, *blind*/satanás, *hell*/inferno, *well*/boquiaberto, *loud*/alto, *crowd*/Paulo.

Quanto ao sentido dos versos, temos alguns desvios: uns menores, como a omissão da palavra “*sick*” na primeira estrofe, cuja noção geral, de todo modo, fica implícita na tradução; e alguns maiores, como os versos finais da segunda e terceira estrofes. No caso do primeiro verso, o que ocorreu foi uma explicitação: se, no original, o enunciador guarda certo mistério sobre a causa de ter passado mal, deixando-a para o final da estrofe, na tradução a questão da “bebedeira” é anunciada logo no primeiro verso. Se, por um lado, deixamos de lado a questão da surpresa que normalmente se constata ao final da estrofe de blues, cremos, por outro lado, ter criado um jogo de palavras que contribui para a irreverência do texto: o enunciador “encheu tanto a cara” que já nem reconhece mais o próprio rosto (“*didn't hardly know my mind*”). Ao final da primeira estrofe, a menção à cegueira causada pela bebida ruim é omitida. A má qualidade da pinga, porém, fica subentendida na sugestão de sua proveniência diabólica. Sabe-se, de todo modo, o quão comum é a referência a satanás (“*devil*”) nas letras e poemas de blues.

Ao final da segunda estrofe, a tradução para o verso “*Babe your mouth was open like a well*” – “Babe, sua cara era um poço boquiaberto” – não apresenta perda imagética, mas apenas um pequeno desvio semântico. Já o verso final do poema apresenta modificação maior, que atinge a imagem da metáfora associada pelo

enunciador do poema à sua amante: se, no original, temos uma “*great big crowd*” (“grande multidão”), o verso traduzido fala em “centro de São Paulo”. Aqui seguimos novamente o critério da emulação fônica (“*great*/centro”; “*crowd*/Paulo”); e, de todo modo, parece-nos que a noção de multidão ruidosa está implícita na ideia geral de centro de uma grande metrópole. Ademais, na área da tradução de canção é comum o procedimento de aclimatar certas metáforas com vistas a uma maior comunicabilidade com o público receptor (LOW, 2005).

Do ponto de vista da duração de cada verso, indicamos abaixo, através de uma notação musical simplificada, os compassos correspondentes a cada unidade da pronúncia de Hughes. Tal forma de notação, utilizada por Steven Tracy para outros poemas ou canções (1988), visa demonstrar, através de números consignados acima das palavras, o posicionamento de cada sílaba em relação aos pulsos musicais, isto é, aos tempos de cada compasso. Sabe-se que o compasso mais comum no blues – e na música popular ocidental, de maneira geral – é o de quatro tempos, motivo pelo qual os números correspondentes a cada pulso vão de um a quatro. Após o quarto tempo, entenda-se que novo compasso se inicia; e quando não há números encimando palavras, trata-se de pausas no canto, preenchidas por passagens instrumentais. Vejamos esse método aplicado à primeira estrofe:

1 2 3 4 1 2
I was so sick last night I
 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4
Didn't hardly know my mind.
1 2 3 4 1
So sick last night I
 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4
Didn't know my mind.
 1 2 3 4
I drunk some bad licker that
1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4
Almost made me blind.

1 2 3 4 1 2
 Ontem fiquei num estado
 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4
 Que eu nem me conhecia mais.
 1 2 3 4 1
 Fiquei num estado
 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4
 Que nem me conhecia mais.
 1 2 3 4
 Tomei uma merda de pinga que
 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4
 Tentou até me cegar.

Note-se que, apesar de a grande maioria dos versos, na tradução, ter extensão mais longa do que os do original, bastam pequenas adaptações de pronúncia para moldar os versos traduzidos numa linha rítmico-melódica análoga aos originais. Assim, se pensarmos na lógica da canção de blues, com suas pausas vocais para respiro e com sua notável maleabilidade melódica, em que sílabas podem ser aceleradas ou desaceleradas conforme a intencionalidade do intérprete, ambos os textos poderiam ser entoados de maneira melodicamente similar, como pertencentes à mesma canção. Ademais, as palavras mais enfatizadas pelo poeta, que acima estavam em negrito, ocupam, na tradução, a mesma posição: por exemplo, no original, as palavras “*bad*” e “*licker*” ocupam respectivamente o terceiro e quarto tempos do compasso; o mesmo pode ser dito acerca de “merda” e “de pinga”.

Conclusão

Neste artigo, propusemos um experimento de tradução que, segundo esperamos, poderá fornecer certa contribuição para os estudos da tradução poética, com valorização da corporeidade do gesto vocal latente no texto. Com efeito, o objeto de partida das traduções, aqui, não era mais o poema em seu formato textual, mas antes o texto do modo como recitado por Hughes - ou seja, não um objeto escrito, mas antes vocalizado. Portanto, o objeto de partida já era uma forma de derivação; na tradução, propusemos uma reescritura desse formato derivado, trazendo-o de volta ao plano textual após a intermediação pela voz do poeta. É evidente que, pelo escopo limitado do artigo, deixamos de lado várias questões

caras à tradução literária, como registro linguístico utilizado, escolha vocabular, rimas, aliterações etc. Porém, esse recorte temático mais específico, voltado para a questão da declamação de Hughes, permitiu-nos um aprofundamento na questão. E, retomando a primeira seção deste artigo, parece-nos que esse experimento tradutório de natureza mais performativa é uma maneira adequada de começarmos a pensar a tradução da poesia de blues de Hughes, tão marcada pela expressão da negritude via performance oral.

Referências bibliográficas

- AMORIM, Lauro Maia. *Cores Desinventadas – A Poesia Afro-Americana de Harryette Mullen*. São Paulo: Dobra Editorial, 2014.
- CINTRÃO, Heloísa Pezza. “Gilberto Gil e Haroldo de Campos: in(con)fluências, transcriação da canção”. In: *Revista de letras*, v. 47, n. 1, jan./jun. 2007, pp. 129-153.
- 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*. Nova Iorque: Chelsea House Publishers, 2002 (série *Bio Critiques*), pp. 101-122.
- HATTNER, Álvaro Luiz. *A expressão da negritude na poesia de Langston Hughes e Solano Trindade*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto da UNESP, São José do Rio Preto, 1992.
- HUGHES, Langston. *The Collected Poems of Langston Hughes*. Nova Iorque: Vintage Books, 1994.
- LOW, Peter. “The Pentathlon Approach to ‘Translating Songs’”. In: GORLÉE, Dinda L. (Ed.). *Song and Significance – voices and virtues of vocal translation*. Nova Iorque: Rodopi, 2005.
- _____. “Translating Poetic Songs – an attempt at a functional account of strategies”. In: *Target – International Journal of Translation Studies*, v. 15, n. 1, 2003, pp. 91-110.
- 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.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e Poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955, 3 ed.
- SILVA, Roberto Bezerra da. *Langston Hughes: Poesia Negra e Engajamento*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- TRACY, Steven C. *Langston Hughes and the Blues*. Chicago: University of Illinois Press, 1988.
- 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.