



DOI: <http://dx.doi.org/10.22484/2177-5788.2016v42n1p111-127>

O blues de Langston Hughes: tradução poética e palavra cantada

Pedro Tomé de Castro Oliveira

Resumo: O presente artigo visa discutir a possibilidade de musicalização de poemas de Langston Hughes como modo de traduzi-los. Como se sabe, o poeta negro estadunidense escreveu poemas que emulam textualmente os formatos de canção do blues, o que suscita possibilidades de musicalização. Ao longo do artigo, explicaremos em que medida a intervenção da voz pode ser frutífera para a tradução poética neste caso. Buscaremos dar uma fundamentação teórica para esse processo de tradução e apontar caminhos para a prática de musicar traduzindo.

Palavras-chave: Blues. Tradução poética. Tradução de canção. Skopos theory.

The blues of Langston Hughes: poetic translation and the sung word

Abstract: This article aims to discuss the possibility of setting to music Langston Hughes' blues poems as a method to translate them. The American black poet wrote poems that textually emulate the blues song structures, which raises the possibilities of setting them to music. Throughout the article, we will explain to what extent the intervention of a singing voice may be fruitful in terms of poetic translation in this case. We will seek to provide a theoretical support for this particular process of translation and point out practical ways for translating poetry and simultaneously setting it to music.

Keywords: Blues. Poetic translation. Song translation. Skopos theory.



Introdução

Na obra poética de Langston Hughes, há uma parcela mais voltada para a musicalidade do *blues*, que se constitui de poemas apresentados em formatos homólogos aos das letras de canções, suscitando possibilidades de musicalização. A perspectiva de musicar um poema, que envolve a superposição da voz ao texto, pode ser trabalhada também no âmbito da tradução poética. Do ponto de vista dos Estudos da Tradução, a premissa para tal experimentação reside nas afirmações do estudioso de tradução de canções Peter Low, quando compara a tradução poética à teatral, em que a comunicabilidade com o público receptor opera no plano da encenação. Tomando a poesia como arte verbal destinada não necessariamente à leitura silenciosa, mas com propensão para o ato vocal da rítmica ou do canto, pode-se traduzir Hughes em conformidade com uma funcionalidade distinta da usualmente atribuída à tradução poética.

Como coloca Low (2003, p. 93)¹, os tradutores de poesia “deveriam perguntar a si mesmos quanta importância dar a aspectos orais e aurais em suas traduções, e em que medida eles desejam que suas traduções sejam recitadas”. Faz-se possível, assim, um deslocamento do escopo tradutório, com consequentes desdobramentos para questões comumente abordadas na tradução literária, como fidelidade, correspondência, equivalência etc. Veremos que cantar ou recitar o texto envolve criar uma semântica da voz, que, tomada sob o ângulo da *skopos theory*, pode ser um modo de fazer jus à “semântica do texto” dentro de certa finalidade tradutória pré-definida.

Neste artigo, pretendemos propor e fundamentar teoricamente a ideia de musicar e traduzir um poema *blues* de Langston Hughes, tornando-o canção bilíngue. Entendemos poema, aqui, como um texto poético que de algum modo - formal e/ou conteudístico - faça referência ao blues. Não iremos apresentar um poema traduzido, mas antes nos debruçar sobre como a

¹ É de autoria nossa a tradução de todas as citações dos seguintes autores: Peter Low (2003); John Miles Foley (2002); Christiane Nord (1997); Steven C. Tracy (1988) e Katharina Reiss e Hans J. Vermeer (1996). Essa última tradução foi feita a partir do texto em espanhol de Sandra García Reina e Celia Martín de León.



tradução musicada se justifica e, em linhas gerais, traçar uma previsão, para futuras investigações acadêmicas, de como ela se daria na prática. Ao longo da discussão, algumas questões se fazem relevantes: a poética de blues de Hughes; as confluências entre poesia oral e escrita; a leitura de poesia como ativadora da musicalização; a tradução de canção, com base na *skopos theory* e métodos de representação gráfica da voz que entoa um poema/canção.

Hughes e o blues

Langston Hughes (1902-67) foi um influente poeta negro estadunidense pertencente ao movimento cultural conhecido como Renascença do Harlem, que, nas décadas de 20 e 30 do século XX, propugnou artística e filosoficamente a autoafirmação da negritude. Um primeiro contato de Hughes com a música pode ser encontrado em sua infância, quando, ao passear pelas ruas de uma cidade no estado de Kansas, EUA, ouviu o blues pela primeira vez, sendo essa sua inspiração para escrever poesia, como ele mais tarde afirmaria (HUGHES, 1939 apud EMANUEL, 1967, p. 137). Posteriormente, os versos então escutados seriam retomados por um Hughes já adulto em passagens de *The weary blues*, poema que dá nome a seu primeiro livro de poesia, de 1926, e que inauguraria sua poética de blues, uma das vertentes de sua obra literária. A fim de demonstrarmos a similitude entre o blues escrito de Hughes e o blues cantado de sua época, vejamos uma estrofe de *Weary...*, seguida de uma estrofe da canção *Kindhearted Woman*, de Robert Johnson:

*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 died²*

[...]

² Transcrição retirada do livro *The collected poems of Langston Hughes* (1994).



*I got a kindhearted mama
Do anything in this world for me.
I got a kindhearted mama
Do anything in this world for me.
But these evil-hearted women
Man they will not let me be.*³

Ambas as estrofes articulam-se no formato cancional do *twelve-bar blues*. Como esclarece Steven Tracy em obra intitulada *Langston Hughes and the blues*, é natural a suposição de que Hughes tivesse em mente o formato do *twelve-bar* ao compor e, posteriormente, ao registrar por escrito estrofes como essa. Em autobiografia, Hughes (1986) descreve como, no caminho para o trabalho, costumava cantar seus poemas para si mesmo, provavelmente aproveitando melodias de conhecidas canções, de modo a acertar a prosódia dos versos.

Formato mais conhecido do *blues*, o *twelve-bar* tem como característica básica o fato de cada estrofe durar aproximadamente 12 compassos musicais. Comumente, um raciocínio é entoado pelo cantor e depois repetido uma vez - por vezes com alguma variação -, para em seguida ser arrematado por um raciocínio conclusivo. Em forma textual, cada um desses raciocínios é comumente repartido em dois versos, de modo a enfatizar a cesura do canto. Assim, temos seis versos ao longo da estrofe, havendo rima entre o segundo, o quarto e o sexto. De fato, a disposição textual escolhida por Hughes levava em consideração tal cesura, já orientando uma hipotética musicalização, com indicação dos momentos de pausa para respiro. Nesse sentido, ele trazia “mais da performance oral, dos ritmos da música e da voz, para sua poesia” (TRACY, 1988, p. 154).

A coletânea *Blues poems*, organizada pelo poeta e editor Kevin Young (2003), reúne poesia escrita e oral, compilando, de um lado, poemas que de algum modo referenciem o blues e, de outro, letras de canções famosas. Abrem o volume poemas de Hughes (*The Weary Blues* e *Too Blue*, dentre outros), seguidos de outros poetas ligados ao blues, como Sterling A. Brown.

³ Transcrição retirada do livro *Blues poems*, de Kevin Young (2003), com a diferença de que excluímos o espaçamento inserido pelo editor a cada dois versos.



Em seguida, temos a transcrição de célebres canções de compositores e intérpretes como Robert Johnson, Bessie Smith e Willie Dixon. Nessa antologia, Young retoma uma discussão central para a compreensão da poética de Hughes: o significado político, cultural e estético de uma escrita tão marcada pela oralidade das tradições populares negras. Como poeta modernista, Hughes publicou, em formato textual, uma poesia oriunda do canto, que por vezes era vista - por parte da própria classe média e da *intelligentsia* negra, para não falarmos da população branca - como vulgar, inferior, simplória e degradante em relação à imagem do próprio povo negro.

No célebre ensaio *The negro artist and the racial mountain* (1926)⁴, o poeta defendia uma arte autenticamente negra, exaltando “o retumbar das bandas de jazz negras e os urros de Bessie Smith cantando blues”. Ao contrário de autores da chamada Velha Guarda da Renascença do Harlem, que nutriam maior apreço pela música religiosa dos *spirituals*, que formalmente deviam muito ao hinário cristão, Hughes, como membro da Nova Guarda, interessava-se também pela música secular negra - blues e jazz. Para Tracy (1988, p. 48), “a passagem do blues para o plano da textualidade era uma forma de institucionalizar culturalmente as marginalizadas tradições culturais negras, sem violar seu espírito.” Definir todas as implicações dessa complexa transição intermediária foge ao escopo desse artigo, mas fica o registro da intenção político-cultural por trás de sua poética de *blues*.

Literariamente, seu tom e temas despojados, populares, simples, constituíam, em certa medida, um contraponto à veia mais cerebral, erudita e difícil de parte das vanguardas modernistas. Seguindo, em parte, a linhagem dos *populist poets* - como Carl Sandburg e Edgar Lee Masters, descendentes literários de Walt Whitman -, Hughes tomou um rumo distinto de muitos de seus contemporâneos ao projetar para o âmbito da literatura não apenas a dimensão da fala cotidiana, mas as próprias tradições da musicalidade de um povo. Se Paul Laurence Dunbar, na virada do século, já havia expressado em poesia a fala dos negros - o socioleto conhecido genericamente como *black english* -, Hughes expressou a fala cantada dos negros,

⁴ Disponível em: <http://www.english.illinois.edu/maps/poets/g_1/hughes/mountain.htm>. Acesso em: 20 mar. 2016.



promovendo assim uma textualidade para certo gênero de canção popular. 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, o popular e o erudito, questão central para este artigo. Como coloca Finnegan (2008, p. 17):

É verdade que no passado acreditava-se por vezes que o interesse literário de formas classificadas como *não-escritas* ou “tradicionalistas” 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”.

Alguns autores problematizam o uso de expressões como poesia oral e literatura oral, incluindo Zumthor (2007), que prefere a expressão poesia vocal, ao mesmo passo que substitui oralidade por vocalidade. Essa última seria:

[...] um dos planos da realização do ritmo. 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)

Tomamos, assim, o cuidado de empregar os termos “oral” e “escrito” entre aspas, cientes da fragilidade desse dualismo diante de tal visão crítica. De todo modo, alguns autores que citamos neste artigo, como Finnegan (autora de *Oral poetry: its nature, significance, and social context*) e John Miles Foley (autor de *How to read an oral poem*), fazem a crítica ao par binário oral/escrito por via algo distinta - embora não discordante - da de Zumthor. Segundo Foley (2002, p. 39), a poesia oral “pode ser detectada [...] mesmo quando camuflada em forma textual”, havendo, assim, aquilo que ele denomina de “poemas orais escritos” (FOLEY, 2002, p. 39), isto é, textos poéticos que “realizam performances” mesmo no silêncio da página. Ao descrever a noção de poemas orais escritos, o autor dá o exemplo de um poeta iugoslavo:

Como pode 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?



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. (FOLEY, 2002, p. 50)

O escocês James Macpherson, que 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” (FOLEY, 2002, p. 52). 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: como já comentamos, ele não raro escrevia sua poesia de ouvido, seguindo melodias de *blues*. Como poeta que retrabalhava materiais da cultura popular, realizando, no sentido de Foley, performances na página escrita, parece razoável afirmar que Hughes compunha poemas orais escritos.

A tradução: do poema à canção bilíngue

Se Hughes trouxe o blues para a literatura escrita, há também iniciativas no outro sentido: ele mesmo fez récitas ao som de uma banda de jazz, como registrado no álbum *The weary blues*, de 1957; e alguns de seus poemas foram musicados e interpretados por cantores como Taj Mahal e Nina Simone. Como vimos, os poemas blues de Hughes suscitam evidentes possibilidades de musicalização, não sendo difícil justificar a ideia de compor canções baseadas neles. Porém, como essa ideia se justificaria do ponto de vista tradutório? Por que criar canções bilíngues em vez de traduzir os poemas no formato textual tradicional? O que a musicalização pode agregar ao processo de ressignificação inerente à tradução literária?

Em estudo sobre a palavra cantada, Matos (2008, p. 83) aventa duas “propostas criativas e elaborações crítico-teóricas” para as interações entre poesia e música. Nas suas palavras:

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 poesia \cong



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 poesia + música. Estuda o modo como ambas se vinculam e adéquam na construção dos fatos de palavra cantada, mediante a intervenção de um terceiro fator, que é a voz humana. (MATOS, 2008, p. 83).

Acerca da segunda vertente, aprofunda-se Matos (2008, p. 94), asseverando que “[a]s operações interativas - parcerias - entre poesia e música respondem geralmente a uma ambição de *significar*, reforçar mutuamente a comunicabilidade, o alcance expressivo das duas linguagens”. É justamente esse recrudescimento da comunicabilidade que irrompe, aqui, como justificativa para a tradução musicada.

Segundo Low (2003) é errônea a presunção de que a tradução cumprirá para o público de chegada necessariamente a mesma função que cumpria para o de partida. Retomemos, aqui, a afirmação de tal autor, citada na introdução deste artigo, acerca de uma possível intencionalidade tradutória oral - da fala ou canto - e aural - da escuta. Vêm à tona, nesse contexto, noções sobre a recepção de uma obra num sistema literário e sobre o caráter funcional da tradução.

Segundo a teoria polissistêmica da Escola de Tel-Aviv, “a literatura traduzida constituiria um sistema integrante do polissistema literário, exercendo uma posição central dentro deste” (EVEN-ZOHAR, 2000, p. 200). 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). Em linha similar, Vermeer e Reiss (1996, p. 18), teóricos da *skopos theory*, utilizada por Low no estudo de tradução de canção - dão preferência à noção de “tradução intercultural” em detrimento de “interlingual”. Em sintonia com a Estética da Recepção (de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser), eles sublinham a importância da recepção da obra na língua-cultura de chegada: “[p]ode-se definir o escopo como uma variável dependente dos receptores (‘regra sociológica’)”. (REISS; VERMEER, 1996, p. 85, grifo dos autores).



Reiss e Vermeer (1996, p. 84), após estabelecerem, como princípio dominante de uma tradução, a sua finalidade - *skopos* -, concluem ser mais importante que o resultado do processo de tradução (o *translatum*) “alcance um objetivo dado do que o fato de que se realize de um modo determinado”. Outra teórica da *skopos theory*, seguindo colocações de Reiss e Vermeer, Nord (1997, p. 32), afirma que “[s]e o *Skopos* requer uma mudança de função, o padrão não será coerência intertextual, mas adequação com relação ao *skopos*”.

Aqui está o núcleo de nossa discussão: a ideia de uma tradução que se proponha funcional para o canto, para a voz entoada, e não necessariamente para a leitura silenciosa. Em verdade, ocorre simultaneamente uma alteração funcional quanto ao próprio texto de partida: ambas as versões da poesia de Hughes - em inglês e em português - passam a ser norteadas pelos “processos de articulação entre texto poético ou verbal e texto musical” (MATOS, 2008, p. 83), em que a voz humana assoma como geradora de sentido. Aí está a semântica da voz, que pode denotar surpresa, alegria, raiva, interesse, tédio, seriedade, sarcasmo, dentre tantas outras atitudes. Tal variabilidade, segundo Tatit (1997, p. 121), “é demarcada pela altura, intensidade, duração e timbre de cada som emitido pela voz”. Como coloca Finnegan (2008, p. 29-30):

Pois 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.

A tradução musicada seria uma forma de fazermos um câmbio interlingual/intercultural ao mesmo passo em que fazemos a transição da vertente poesia \cong música (o blues literário de Hughes, como derivado da cultura oral) para a vertente poesia + música. De maneira nenhuma estamos excluindo a possibilidade de publicação textual dos poemas traduzidos; o que estamos



propondo é um experimento cuja finalidade tradutória (*skopos*) seja a do canto bilíngue, o que não exclui o uso do *translatum* para fins de leitura silenciosa.

Como possível contribuição desse tipo de experimentação para os Estudos da Tradução, podemos pensar em desdobramentos distintos, na tradução musicada em relação à tradução literária tradicional/textual, para aspectos como a prosódia. Como exemplo, tomemos o poema *La vie antérieure*, de Charles Baudelaire, que foi musicado por Henri Duparc. Como exemplifica Peter Low, uma tradução literária/textual, feita por James McGowan, optou por decassílabos iâmbicos para fazer jus aos alexandrinos do poeta francês; já a tradução de Low, para ser cantada, não possui um metro definido, mas se molda à melodia da voz naquela canção em particular, “que varia de duas a seis sílabas por compasso e raramente posiciona as notas longas no primeiro tempo” (LOW, 2003, p. 108). cremos que um resultado semelhante seria atingido nas traduções de Hughes em conformidade com o método aqui proposto. De todo modo, a prosódia é apenas um dos aspectos modulados pela tradução musicada; poderíamos pensar em diversos outros, como registro linguístico utilizado e adaptações imagéticas com fins de aclimação geográfica e cultural.

Do poema à canção: a música da leitura

Segundo Tatit (1997, p. 117), “[p]roduzir canções significa produzir compatibilidades entre letras e melodias - às quais se agregam recursos musicais de toda ordem - de modo a configurar um sentido coeso”. Como coloca Augusto de Campos em trecho de poema em homenagem ao letrista e poeta Torquato 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



nha mo da
mi na ra tem
se dos
gre
etc.
&

Musicalização, para nós, tem o sentido de atribuição de melodia, harmonia e ritmo a um poema, com vistas a transformá-lo em canção, dinamizando a oscilação de altura, intensidade, duração e *mood* da palavra escrita tornada “palavra-canto”. As canções inspiradas nos poemas seriam compostas nos moldes do blues, levando em consideração as características de seus principais subgêneros (*delta blues*, *Chicago blues* etc.). Vejamos um depoimento de modo de 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.⁵ (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 Ulhôa (2008, p. 250) que a cantora “mantém a prosódia natural da letra, o esquema rítmico do verso que é, em última instância, o elemento ‘musical’ que distingue a poesia da prosa”. Ainda segundo Ulhôa (2008, p. 257), teríamos, em casos como esse, “a ‘música’ da declamação, ou seja, o contorno melódico retórico da recitação exaltada”. De maneira semelhante, manifestando-se sobre a leitura silenciosa de poesia, ressalta 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” (PROENÇA, 1955, p. 7).

⁵ O poeta mencionado é Waly Salomão.



Portanto, já na leitura silenciosa e individual, que não se reduz a uma prosódia estática, existe potencialmente a dinâmica da fala ou do canto, cuja entonação se reflete, por exemplo, no alongamento e encurtamento de vogais. Assim, o que ouvimos ao ler o texto 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).

A música da leitura, pois, é um possível princípio para a vocalização do texto: assim como Hughes por vezes cantarolava seus poemas para si mesmo no processo de criação, para depois passá-los à página, pode-se, do mesmo ponto de partida, seguir um caminho complementarmente especular ao da escritura, a saber, o da musicalização. A tonicidade declamatória, por si altamente interpretativa, é o fio condutor da melodia do canto; e a partir do texto em inglês com melodia, cria-se uma prosódia para a tradução, que em muito difere da métrica textual, para a qual muitas vezes se busca uma isomorfia métrica na tradução poética. No caso, podemos tomar, como paradigma para a criação melódica, a própria declamação de Hughes, como registrada nas faixas do mencionado álbum *The weary blues*, ou ainda uma interpretação declamatória de nossa autoria.

Para fins de representação da música da leitura na página impressa, utilizamos aqui o método da etnopoética, proposta inicialmente por autores como Dennis Tedlock e Dell Hymes. Segundo Foley (2002, p. 95), a etnopoética busca registrar textualmente todos os aspectos performativos da poesia oral: “timbre vocal, volume, entonação e, especialmente, o silêncio”. Tal registro permitiria, assim, uma “reperformance”, por parte do leitor, da entoação vocal uma vez realizada pelo intérprete originário de um dado poema. Ao representar uma performance, Foley (2002, p. 98) se utiliza de uma série de recursos tipográficos assim arrolados:

= pequena pausa (menos de um segundo)

= longa pausa (um segundo ou mais)

letras^{em ascensão} = entonação ascendente

letras_{rebaixadas} = entonação decrescente

CAIXA ALTA = maior volume



itálico = palavras faladas rápida e conjuntamente⁶

Vejam os uma estrofe do poema que dá nome ao álbum *The weary blues* em transcrição etnopoética de acordo com a récita de Hughes:

I got the Weary BLUES
And I CAN'T # be SAtisfied.
Got the Weary Blues
And CAN'T # be SAtisfied--
' ain't happy no mo'
And I WISH # that I had DIED

Steven Tracy, estudioso de blues e Langston Hughes, criou um método de notação musical para representar graficamente as letras de *blues* e também possíveis musicalizações dos poemas do autor (TRACY, 1988, p. 147). Trata-se de uma notação musical bastante elementar, desprovida de preocupações como a de apontar as notas a serem cantadas. O intuito é fornecer ao leitor a indicação de uma possível posição das sílabas com relação à batida da música.

Uma aplicação desse método ao poema em questão seria:

E
1 2 3 4
I got the Weary Blues
A E
1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3
And I can't be satisfied.
 A
4 1 2 3 4
Got the Weary Blues
 E
1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3

⁶ 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.



And can't be satisfied--
B
4 1 2 3 4
I ain't happy no mo'
A E B
1 2 3 4 1 2 3 4
And I wish that I had died

Em tal representação, os números de 1 a 4 representam os tempos de cada compasso - e note-se que temos, no total, 12 compassos, conforme o modelo do *twelve-bar*. As letras E, A e B representam, respectivamente, os acordes tônico (mi maior), subdominante (lá maior) e dominante (si maior), típicos da harmonia de blues, numa hipotética tonalidade de mi maior. O que temos, então, é um modelo teórico para a musicalização do poema, com um esboço melódico, harmônico e rítmico. Note-se que buscamos seguir, sobretudo quanto ao espaçamento entre palavras, o registro etnopoético previamente apresentado: palavras pronunciadas mais rapidamente na leitura de Hughes ficam aglutinadas em poucos tempos do compasso, como no primeiro verso, que termina antes do fim do compasso. Já as frases mais pausadas têm suas palavras distribuídas em maior número de tempos, como no segundo verso, que não só preenche um compasso completo, mas invade o seguinte. Nesse verso, temos ainda um espaçamento entre *can't* e *be*, que havia sido representado etnopoeticamente pelo símbolo #.

É evidente que musicar um poema é um processo mais espontâneo e empírico do que esse modelo sugere: não se compõe uma canção através de um diagrama concebido a priori e por escrito. Antes, o que queremos demonstrar é o raciocínio composicional que norteia a prática da musicalização a partir de uma música da leitura; em outras palavras, como podem se dar os encadeamentos rítmicos e harmônicos, na poesia de blues, a partir da voz que entoia. Feita a composição musical, pode-se pensar numa tradução que siga, na unidade do verso, a cadência vocal do canto em inglês, respeitando, em linhas gerais, as pausas, as variações de intensidade e altura, bem como a distribuição silábica ao longo dos compassos.



Considerações finais

Não nos propusemos, nos limites deste artigo, a apresentar uma tradução de poema, mas sim a apontar os possíveis caminhos para uma tradução musicada da poesia de Hughes. Para tanto, primeiramente esmiuçamos a fundamentação teórica desse tipo de tradução, buscando referência teórica em autores que abordem questões de “oralidade”; e de fato as colocações de Foley nos levaram a concluir que Hughes escrevia “poemas orais escritos”, na definição proposta pelo teórico. A vocalização de um texto poético, por sua vez, aproxima-nos da tradução de canção, área de estudos em que buscamos como referência Peter Low, o qual, por sua vez, utiliza-se da *skopos theory* como abordagem funcionalista adequada para essa complexa transposição intermediária e intercultural.

Sobre a musicalização de poemas propriamente dita, as considerações de alguns autores sobre a música da leitura e a tonicidade declamatória nos foram de valia para estabelecermos um modelo etnopoético de representação de poemas. Tal modelo, aliado à notação gráfica de Tracy, que aponta a distribuição silábica através dos compassos, fornece-nos, finalmente, um vislumbre de possível musicalização. Vimos, assim, como a ressignificação de um texto, na língua-cultura de chegada, pode envolver a voz como agente transmissora - e criadora - de sentido. Vimos, ainda, o exemplo de uma prosódia diferenciada como possível consequência desse tipo de experimentação.

O próximo passo, que pretendemos desenvolver em atividade acadêmica futura, seria a consecução prática do canto em inglês e português, sendo este último pautado, ao menos em parte, pela melodia pré-estabelecida. Desse modo, dá-se uma tradução de texto em forma de canção - e uma pergunta fica a ser enfrentada: o *translatum* obtido funcionaria, no sentido da *skopos theory*, também no plano textual ou seria utilizável apenas como letra de canção?



Referências

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.

EMANUEL, James A. **Langston Hughes.** Nova Iorque: Twayne Publishers, 1967.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The position of translated literature within the literary polysystem. In: VENUTI, Lawrence. **The translated studies reader.** Nova Iorque; Londres: Pluto Press, 2000.

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.

FOLEY, John Miles. **How to read an oral poem.** Urbana: University of Illinois Press, 2002.

HUGHES, Langston. **The big sea.** Nova Iorque; Londres: Pluto Press, 1986.

HUGHES, Langston. **The collected poems of Langston Hughes.** Nova Iorque: Vintage Books, 1994.

LOW, Peter. Translating poetic songs: an attempt at a functional account of strategies. **Target - International Journal of Translation Studies,** New Zealand, v. 15, n. 1, p. 91-110, 2003.

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.

NORD, Christiane. **Translating as a purposeful activity: functionalist approaches explained.** Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Ritmo e poesia.** Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.

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.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica: ensaios.** São Paulo: Annablume, 1997.

TORQUATO NETO. **Os últimos dias de Paupéria.** São Paulo: Max Limonad, 1982.

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.

YOUNG, Kevin (Ed.). **Blues poems.** Nova Iorque: Everyman's Library, 2003.



OLIVEIRA, Pedro Tomé de Castro. *O blues* de Langston Hughes.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz:** a "literatura" medieval. Tradução de Amálio Pinheiro (Parte I) e Jerusa Pires Ferreira (Parte II). São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Pedro Tomé de Castro Oliveira – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - USP | São Paulo | São Paulo. Contato: pedro.tome.castro@gmail.com

Artigo recebido em abril de 2016 e
aprovado em junho de 2016