POEMAS DE BLUES E JAZZ - A MUSICALIDADE NEGRA DE LANGSTON HUGHES

BLUES AND JAZZ POEMS - THE BLACK MUSICALNESS OF LANGSTON HUGHES

Pedro Tomé[1]

Álvaro Faleiros[2]

RESUMO: A poesia de Langston Hughes, escritor negro estadunidense da primeira metade do século XX, incorporou elementos do blues e do jazz, representando grande inovação literária não só pelo seu caráter de experimentação poética, mas também por consistir em uma forma de autoafirmação cultural do povo negro. O intuito deste artigo é examinar sua poesia engajada, com ênfase especial em sua musicalidade. Analisamos seus *blues poems* e *jazz poems*, identificando suas características principais, de modo a verificar como Hughes executou a difícil tarefa de emular formas e ritmos musicais na poesia. Compreendemos, assim, o modo como a simples opção por homenagear tais estilos possui, independentemente da temática de cada poema (que podia ser social ou não), certa carga de engajamento na causa dos negros.

PALAVRAS-CHAVE: Negritude. Harlem Renaissance. Jazz poetry. Blues. Poesia engajada.

Introdução

Langston Hughes (1902-67) foi um influente escritor estadunidense, autor de poesia, romances, peças de teatro, ensaios e livros infantis. Um dos pioneiros na autoafirmação literária da cultura negra, Hughes situa-se entre os expoentes do movimento cultural conhecido como *Harlem Renaissance*, que teve lugar nas décadas de 20 e 30. Seu pioneirismo abrange também a incorporação, à poesia, de formas e ritmos do blues e do jazz, motivo pelo qual se pode considerá-lo um dos inventores da *jazz poetry*. Tendo como influências Walt Whitman, Carl Sandburg e Paul Lawrence Dunbar, Hughes empregava uma linguagem pouco rebuscada e, por vezes, coloquial. Sua contundência literária granjeou-lhe o título simbólico de "poeta laureado do povo negro", epíteto pelo qual é conhecido até hoje nos EUA.

[1] Mestrando em Letras na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, no programa de Estudos da Tradução. Email: pedro.tome.castro@gmail.com.

[2] Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo. Professor livre-docente do Departamento de Letras Modernas da USP. Email: faleiros@usp.br.

Revista Literatura em Debate, v. 6, n. 10, p. 55-67, ago. 2012. Recebido em: 15 jul. 2012. Aceito em: 25 jul. 2012.

Hughes visava retratar em sua arte as experiências do homem negro comum americano -- ao qual ele se equiparava, refutando a imagem de intelectual afastado do povo -- o que significava captar não só seus infortúnios, mas também sua linguagem e costumes (EMANUEL e GROSS, 1968, p. 200). Possivelmente homossexual, [3] negro numa época em que a negritude ainda padecia de brutal preconceito nos EUA, Hughes foi um poeta social que flertou de perto com o comunismo e deu voz a seu povo de maneira engajada.

Se alguns de seus poemas eram explicitamente panfletários, seus *blues poems* e *jazz poems*[4] davam vazão a essa verve engajada de modo mais sutil. A opção pelas formas musicais dos negros, nesses poemas, transmitia uma declaração estética de valorização de sua cultura. *Song for a Dark Girl*, por exemplo, lida com o linchamento de uma garota negra valendo-se de paralelismos que remetem ao blues:

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.

No Sul Profundo de Dixie
(Meu coração partiu-se)
Enforcaram minha jovem
amada negra
Sob uma árvore numa encruzilhada.

No Sul Profundo de Dixie
(Corpo ferido alto no ar)
Eu perguntei ao Senhor Jesus branco
Para que serve a reza.

No Sul Profundo de Dixie
(Meu coração partiu-se)
O amor é uma sombra nua
Numa áspera e nua árvore.[5]

O linchamento de negros, prática então comum no sul dos EUA, chegava a uma média de 50 por ano em meados da década de 20 (EMANUEL, 1967, p. 108). A angústia do amante é transmitida no poema de maneira altamente concisa e realista, com algo de irônico no

[3] Sua suposta homossexualidade não foi jamais assumida por ele publicamente. Alguns estudiosos de sua vida e obra lha atribuem, mas outros a negam.
[4] Na crítica literária americana, é comum encontrarmos essas designações, motivo por que as adotaremos aqui, para fazermos referência aos poemas que assimilam elementos do blues e do jazz.
[5] Acerca das traduções aqui apresentadas, cumpre esclarecer que todas são de Pedro Tomé, exceto onde indicado. A maioria das traduções de Pedro Tomé tem o intuito meramente funcional de transmitir o significado mais imediato dos versos originais, motivo pelo qual podem ser consideradas "literais". As duas únicas exceções são as traduções de *The Weary Blues* e *Po' Boy Blues*, que possuem um escopo literário mais intensificado.

primeiro verso de cada estrofe, "emprestado" de uma canção tradicional do estilo *Dixieland*.[6] Como sugere J. Emanuel, a ironia reside no caráter nostálgico do verso, que contrapõe a suposta placidez do sul estadunidense com o sofrimento absurdo de uma garota torturada, sugerindo que a paz social estava longe de reinar naquela terra idílica (idem).

O tema é claramente político-social, e a forma em que foi inserido, próxima ao blues, chama a atenção do leitor tanto quanto o conteúdo, como se colocasse na voz de um *bluesman* esses versos de agrura. Não se trata apenas de relatar -- e condenar -- um ato violento, mas de expressar tal abuso de maneira genuinamente negra, de cantar a dor num formato com o qual o negro se identifique. Segundo Roberto B. da Silva, tanto a poesia de Hughes como a música negra se nutriam de "uma experiência cotidiana de abuso social e privação de direitos que determinava incondicionalmente a vida do negro (...). Hughes reconhecia nestes ritmos a capacidade de representar emblematicamente as oscilações tão próprias da vida do seu povo." (1998, p. 14)

Em sua prolífica carreira literária, que constantemente dialogava com a música, Hughes lançou mais de dez livros de poesia. Publicada em 1926, sua obra de estreia, *The Weary Blues*, continha alguns poemas musicais, como o que dá título ao livro, além de outros, como *Jazzonia*. Seu segundo livro, *Fine Cloths to the Jew*, de 1927, seguiria aproximadamente na linha do primeiro, com *blues poems* como *Song for a Dark Girl* e *Homesick Blues*.

A intensidade de seu diálogo com a música foi variando no decorrer dos anos, e podemos mencionar *Shakespeare in Harlem*, de 1942, e *One-Way Ticket*, de 1949, como outros livros com *blues poems* notáveis. Destaquemos também obras de seus anos finais, que assumiram um caráter um pouco mais experimental. Publicado em 1951, *Montage of a Dream Deferred*, por exemplo, retratava o dia-a-dia dos negros no Harlem, assimilando influências de ritmos negros mais complexos, como o *boogie-woogie* e o *bebop jazz*. Em 1961, ele lançaria o também vanguardista *Ask Your Mama - 12 Moods For Jazz*, que continha notas para acompanhamento musical.

[6] *Dixie* é uma alcunha para o sul dos EUA; e *Dixieland* é uma das mais antigas modalidades de jazz, surgida em Nova Orleans nas primeiras décadas do século XX.

Três anos antes, o poeta havia gravado em estúdio um álbum intitulado *The Weary Blues*,[7] no qual ele lia alguns de seus poemas acompanhado de músicos de jazz, entre os quais Charles Mingus, famoso baixista também engajado na causa dos negros. Nessa gravação, seus poemas não foram transformados em música; o poeta limitou-se a recitar seus versos, sem cantá-los, com os improvisos da banda ao fundo. Ele já havia feito performances com acompanhamento musical anteriormente, mas essa foi sua primeira gravação.

Blues, jazz e poesia

Há algo de fortemente melancólico no blues, mas também se vislumbram nele a perseverança e a celebração. A origem desse gênero musical dual em seu espírito remonta à música folclórica dos negros do sul americano. O blues evoluiu a partir de canções de trabalho (*work-songs*, *field-hollers*) e canções religiosas (*spirituals* e *shouts*) dos escravos negros. Embora esses estilos tenham procedência mais antiga (anterior mesmo à Guerra de Secessão dos anos 1860), a consolidação do formato típico do blues se deu nas décadas finais do século XIX e no início do século XX.

Segundo Hobsbawm, após a emancipação dos negros, o processo de criação do blues "foi enormemente acelerado, inclusive ajudado pelo surgimento de menestréis-pedintes negros, geralmente cegos, que vagavam pelas estradas (...)." O célebre historiador aduz ainda 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).

O jazz, por sua vez, surgiu no início do século XX, com muita influência do próprio blues, bem como de tradições musicais africanas e europeias. Sua origem também remete ao sul dos EUA, sendo possível considerar como seu berço a cosmopolita cidade portuária de Nova Orleans.

Como já se disse, Hughes foi pioneiro ao trazer a música negra para a poesia, em que pesem eventuais incursões musicais prévias de poetas como Carl Sandburg, W. H. Auden, Vachel Lindsay, entre outros. O que diferencia Hughes de seus predecessores é um mergulho

[7] N. Y., Verve (Relançamento PolyGram, 1990).

mais profundo no cancioneiro folclórico negro, o que significava um deliberado projeto poético e não meros experimentos esporádicos.

A faceta musical não é a única da obra de Hughes, mas possivelmente representa sua mais marcante inovação artística. Como buscou o jovem poeta essa fusão poético-musical? Tratava-se de um projeto ambicioso, tendo em vista a dificuldade em "comunicar a poesia do blues apenas mediante palavras escritas", conforme coloca James Emanuel (1967, p.137-38, tradução nossa). Porém, o mesmo autor defende o sucesso da empreitada de Hughes, que contribuiu, segundo ele, com um novo tipo de verso para a literatura estadunidense. Desse modo, inauguraria ele a chamada *jazz poetry*.

A *jazz poetry* não pode ser considerada como um movimento literário propriamente dito, dada a inexistência de uma deliberada reunião de escritores contemporâneos com objetivos literários comuns. Trata-se antes de um *élan* musical que permeia parte da poesia americana de vanguarda no século XX, levando certos autores a tentar, de alguma forma, dialogar com o jazz e o blues, na esteira dos experimentos originais de Hughes. Assim é que a *jazz poetry* se perpetuou na atividade de poetas estadunidenses nas décadas seguintes, tais como Sterling A. Brown, Jack Kerouac, Amiri Baraka e Kevin Young, entre outros, cada um contribuindo à sua própria maneira. Parece-nos que a denominação *jazz poetry* é bastante genérica, abrangendo, de um modo geral, toda a poesia influenciada pela música negra, e não apenas aquela que advém do jazz estritamente falando, pois estilos como blues e *spirituals* também se fazem presentes nas obras desses autores.

A musicalidade negra de Hughes

The night is beautiful,	*A noite é bela:*
So the faces of my people.	*Assim os olhos do meu povo,*
The stars are beautiful,	*As estrelas são belas:*
So the eyes of my people.	*Belas são também as almas do meu povo.*
Beautiful, also, is the sun.	*Belo também é o sol,*
Beautiful, also, are the souls of my people.	*Belas também são as almas do meu povo.*[8]

Ao descrever as qualidades dessa tradução de Manuel Bandeira para o poema *My People*, de Hughes, Mário de Andrade tece o seguinte comentário sobre a musicalidade do poeta estadunidense:

[8] Trata-se de uma tradução de Manuel Bandeira intitulada "Poema" (BANDEIRA, 1958).

> Não há dúvida que o tradutor soube preservar todos os valores significativos do negro, aquela simplicidade necessária, aquele sabor improvisatório do *blue*, com seus refrões redundantes, que é todo o banzo rítmico da poesia afro-negra, e o seu valor estético mais característico. E as inversões sintáticas caprichosas, tão expressivas do improviso individualista. Por esta caracterização, aliás, o poema de Hughes não é apenas musicável: ele, por si só, já é música. É o canto. O canto aí não é uma possibilidade dos versos, mas estes, dentro de sua estreita realidade oral, expandem um valor de música, embora estejamos a mil léguas de qualquer "De la musique avant toute chose". (ANDRADE, 1958, p. 570).

Na musicalidade de Hughes, desponta primeiramente a emulação do formato típico do blues. Como ressalta James A. Emanuel, Hughes muitas vezes empregou rigorosamente esse formato, que se caracteriza pela "dicção simples, repetição e um esquema simples de rima" (1967, p. 138-139, tradução nossa). Vejam-se estes versos de um *blues poem* de Hughes, *Po' Boy Blues*:

I fell in love with	*Eu amei uma garota*
A gal I thought was kind.	*Que eu achava boa à beça.*
Fell in love with	*Amei uma garota*
A gal I thought was kind.	*Que eu achava boa à beça.*
She made me lose ma money	*Mas ela me torrou a grana*
An' almost lose ma mind.	*E também minha cabeça.*

Nota-se que a repetição de frases, com eventuais e pequenas variações, é uma das principais qualidades sonoras de Hughes. Conforme ressalta Élio Ferreira de Souza (2006, p. 258), em Hughes, "[a] linguagem simples, a repetição do mesmo verso no início e no interior do poema, os paralelismos, anáforas, a memória coletiva e autobiográfica indicam a herança oral da poesia negra (...)".

Existem várias estruturas de blues, sendo a mais comum o *twelve-bar blues*, em que cada ciclo dura doze compassos musicais. Trata-se daquele formato típico em que a mesma frase é entoada duas vezes, cada uma acompanhada de um acorde musical, para depois chegar-se a uma espécie de conclusão, na forma de uma outra frase, relacionada à primeira, e por trás da qual se ouve um terceiro acorde. Fecha-se assim o ciclo, que será em seguida reiniciado. A maioria dos *blues poems* de Hughes se encaixa nessa estrutura, mas o poeta também experimentou formatos mais reduzidos, como o *eight-bar blues*. Ele empregava ambas as estruturas, "às vezes com seus próprios toques literários", e fazia "experimentos com padrões de estrofes à maneira dos compositores de *vaudeville*, e poemas em verso livre

com toque de blues para dar-lhes uma qualidade de blues inquestionável" (TRACY, 1988, p. 144, tradução nossa).[9]

Outros recursos, mais tradicionais, também se fazem presentes em sua obra, tais como aliterações, assonâncias, paronomásias etc. Do ponto de vista rítmico, o dinamismo de seus poemas não se limita à variação de pés métricos, típica da poesia de língua inglesa. É interessante, por exemplo, a maneira como os fonemas interagem em sua poesia para acelerar ou retardar o andamento de um poema, de modo a sugerir ambientes de celebração ou de angústia. É o que aduz Roberto B. da Silva (1998, p. 14-15 e 72-75), para quem o uso de fonemas extensos concorre para a lentidão do clima de pesar sugerido pelo poeta em *The Weary Blues*, cujo trecho inicial transcrevemos:

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."

Com um zumbido zonzo e sincopado,
A cantar suave e mexer-se com gingado,
Ouvi um negro tocando.
Na Avenida Lenox de noitinha,
Sob a vil lividez de luz mesquinha,
Fez um balanço brando...
Fez um balanço brando...
Na cadência do Doloroso Blues.
Em teclas de marfim, sua mão de ébano
Fez gemer com melodia o piano.
Oh Blues!
Pra frente e para trás em seu banquinho débil,
Tocava o triste e roto tema como um ébrio.
Doce Blues!
Vindo da alma de um homem negro.
Oh Blues!
Em voz profunda, carregada de pesar
O Negro ouvi cantar, o piano lamentar -
"Num tenho ninguém nesse mundão,
Num tenho ninguém além de mim.
Eu vou largar minha carranca
E deixar ela de lado enfim."

O poema retrata a apresentação de um músico negro num bar na famosa *Lenox Avenue* do Harlem. Segundo Silva (1998, p. 74), das 136 sílabas tônicas do poema, em 102 há fonemas de articulação extensa, como consoantes nasais (m e n), fricativas (f e v) e sibilantes (s), entre outros sons consonantais e vocálicos. Ademais, com exceção dos três versos finais, todas as rimas são compostas por fonemas duradouros. Tais características, somadas à "regularidade de uma batida constante ao longo do poema", contribuem para sua

[9] No final do século XIX e nas décadas iniciais do século XX, Vaudeville era um tipo de entretenimento que envolvia apresentações de diferentes tipos de artistas, como músicos, dançarinos, comediantes, mágicos etc.

vagarosidade, associada ao clima melancólico que permeia os versos, repletos de palavras como "*weary*" e "*sad*", bem como alusões à morte.

Os versos cantados pelo músico descrito no poema foram baseados no primeiro blues que o poeta ouviu na vida, durante sua infância no Kansas. Esse contato inicial foi suficientemente impactante para constituir sua primeira grande inspiração para escrever poesia. O fato de ele ter escrito versos semelhantes aos que ouviu nessa ocasião aponta para um dos seus métodos de incorporação do blues à poesia: o empréstimo de letras de blues tradicionais, completadas ou alteradas conforme fosse conveniente para o poema (TRACY,1988, p. 106 e 193).

Outra característica distintiva dos *blues poems* é a apropriação de temas típicos das letras desse estilo musical, tais como "migração, nomadismo, cidade, melancolia, tristeza, suicídio, euforia, negativismo, trem de ferro e amor infeliz" (SOUZA, 2006, p. 21), todos motivos tradicionais do blues. Tome-se, por exemplo, *Bound Noth' Blues*:

Goin down the road, Lawd,	*Pegando a estrada, Deus Pai,*
Goin down the road.	*Pegando a estrada.*
Down the road, Lawd,	*Pegando a estrada, Senhor Deus,*
Way,way down the road.	*Caminhando, caminhando pela estrada*
Got to find somebody	*Vou encontrar alguém*
To help me carry this load.	*Para me ajudar a carregar este fardo.*
Roads in front o me,	*A estrada na minha frente.*
Nothin to do but walk.	*Nada a fazer, somente caminhar.*
Roads in front of me,	*A estrada está na minha frente,*
Walkan walkan walk.	*Caminhar... e caminhar... e caminhar.*
Id like to meet a good friend	*Eu gostaria de conhecer um amigo*
To come along an talk.	*Para irmos juntos e conversar.*
Hates to be lonely,	*Detesto ficar sozinho,*
Lawd, I hates to be sad.	*Senhor Deus, detesto ficar sozinho,*
Says I hates to be lonely,	*Detesto ficar sozinho e triste.*
Hates to be lonely an sad,	*Digo, detesto ficar sozinho,*
But ever friend you finds seems	*Detesto ficar sozinho e triste,*
Like they try to do you bad.	*Mas todo amigo que você encontra*
	É mais uma dor de cabeça pra você.
Road, road, road, O!	
Road, roadroadroad, road!	*Estrada, estrada, Oh!*
Road, road, road, O!	*Estrada, estrada... estrada... estrada, estrada!*
On the nothern road.	*Estrada, estrada, estrada, Oh!*
These Mississippi towns aint	*Na estrada do Norte.*
Fit fer a hoppin toad.	*Estas cidades do Mississippi não servem*
	Para um sapo andar pulando.[10]

[10] Tradução de Elio Ferreira e Antônio de Sampaio, com revisão de Roland Walter (SOUZA, 2006).

A respeito de tal poema, Élio F. de Souza faz afirmações que poderiam ser estendidas a outros *blues poems* de Hughes:

> Os versos são simples, sonoros e musicais, marcados pela repetição de versos e palavras que lhe dão um caráter de letra de música, de canção popular da tradição oral de origem africana. Beleza, fluência rítmica e discurso de fácil assimilação forjam a pluralidade dos temas poetizados como melancolia, erotismo, nomadismo, infelicidade no amor, a partir da perspectiva autobiográfica do poeta. (SOUZA, 2006, p. 245)

Assim, observam-se no poema em tela, entre outros, o tema da estrada, da perambulação pela vastidão das planícies estadunidenses, assim como em *Homesick Blues*:

De railroad bridge's	*A ponte da ferrovia é*
A sad song in de air.	*Uma canção triste no ar.*
De railroad bridge's	*A ponte da ferrovia é*
A sad song in de air.	*Uma canção triste no ar.*
Ever time de trains pass	*Toda vez que o trem passa*
I wants to go somewhere.	*Quero ir pra algum lugar.*

Nesse último, há ainda o tema do trem, que, no blues, "é um símbolo do movimento que traz liberdade pessoal", e ainda "um símbolo do fluxo da vida, e portanto do destino" (HOBSBAWM, 2004, p. 31). Essa ampla exploração temática da mobilidade através do país remete à Grande Migração ocorrida a partir de meados do século XX, quando milhares de negros, afligidos pela segregação e pela falta de oportunidades no sul, dirigiram-se aos estados do norte.

Já nos seus *jazz poems*, a referência à música se manifesta mais fortemente no plano imagético dos poemas, em que abundam imagens de cabarés do Harlem, com instrumentistas tocando e irradiando alegria e dança. De maneira geral, pode-se afirmar que, nesses poemas, "o poeta não tenta se aproximar do compositor de 'letras' de canções, mas procura ter a música negra 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" (SILVA, 1998, p. 14).

O jazz, ao contrário do blues, não tem uma forma fixa, além de possuir forte ênfase no aspecto instrumental da música, muitas vezes mais do que no vocal, de sorte que não se pode

alegar a existência de motivos temáticos típicos de letras de jazz, ao menos não da mesma maneira como no caso do blues. Logo, buscou o poeta outros caminhos para assimilar o jazz à sua poesia, os quais envolvem, em grande parte, tratar a própria música e a dança como um tema por si próprias - daí a reiterada descrição de apresentações musicais em cabarés.

Em *Harlem Night Club*, por exemplo, Hughes confere dinâmica ambientação jazzística aos versos, de modo a reproduzir "a atmosfera efusiva e feliz dos cabarés e a sensualidade do *jazz*, fazendo com que as palavras 'dancem' aos sentidos do leitor" (SILVA, 1998, p. 14-15). No poema em questão, há variados recursos -- fonéticos, de pontuação, de grafia -- responsáveis pelo ritmo acelerado. Eis seus versos iniciais:

Sleek black boys in a cabaret	*Garotos negros lustrosos num cabaré*
Jazz-band, jazz band, -	*Banda de jazz, banda de jazz, -*
Play, plAY, PLAY!	*Toca, toCA, TOCA!*
Tomorrow... who knows?	*Amanhã... quem sabe?*
Dance today!	*Dance hoje!*

Jazzonia é outro bom exemplo de *jazz poem*:

Oh, silver tree!	*Oh, árvore de prata!*
Oh, shining rivers of the soul!	*Oh, rios brilhantes da alma!*
In a Harlem cabaret	*Num cabaré do Harlem*
Six long-headed jazzers play.	*Tocam seis "jazzers" de cabeças alongadas.*
A dancing girl whose eyes are bold	*Uma dançarina de olhos sem vergonha*
Lifts high a dress of silken gold.	*Ergue demais o vestido de seda dourada.*
Oh, singing tree!	*Oh, árvore cantante!*
Oh, shining rivers of the soul!	*Oh, rios brilhantes da alma!*
Were Eve's eyes	*Seriam os olhos de Eva*
In the first garden	*No primeiro jardim*
Just a bit too bold?	*Um pouco mais sem-vergonha?*
Was Cleopatra gorgeous	*Cleópatra seria esplêndida*
In a gown of gold?	*Num vestido de ouro, assim?*
Oh, shining tree!	*Oh, árvore brilhante!*
Oh, silver rivers of the soul!	*Oh, rios brilhantes da alma!*
In a whirling cabaret	*Num cabaré giratório*
Six long-headed jazzers play.	*Tocam seis "jazzers" de cabeças alongadas.*[11]

James Emanuel atenta para a imagem cubista que se vislumbra no início da segunda estrofe, afeta à natureza extravagante do jazz. Trata-se dos jazzistas de cabeças alongadas, que

[11] Tradução de Guilherme de Almeida (1955).

remetem às figuras de Picasso. O estudioso chama a atenção também para a enfática sensualidade da garota dançante. (EMANUEL, p. 143).

Por último, uma característica marcante nos poemas musicais é o tom coloquial, espontâneo e natural dos versos. É bastante comum o emprego de registros linguísticos correspondentes à fala do negro americano da época, abrangendo seu sotaque, linguajar e expressões idiomáticas -- trata-se do *Black English* (SILVA, 1998, p. 11). Assim, frequentemente, o poeta alterava a grafia de palavras para reproduzir a pronúncia usual dos negros, empregando, por exemplo, "*de*" no lugar de "*the*", como ocorre em *Homesick Blues*. "*Gal*" (*Po' Boy Blues*) e "*Lawd*" (*Bound Noth' Blues*) são outros exemplos. Outro recurso consiste em empregar expressões típicas da linguagem falada de seu povo, como *ain't*, que tem valor de negação, como neste verso de *The Weary Blues*: "*ain't got nobody in all this world".*

Conclusão

A opção de Hughes pela musicalidade foi consciente e trouxe diferentes desdobramentos. Em primeiro lugar, ela divulgou a tradição popular negra cujas origens remontavam aos escravos do século XIX, e que se cristalizara na forma do blues. Ao poetizar tal tradição, Hughes, demonstrou que o abismo entre arte popular e poesia podia ser abolido ou, no mínimo, bastante reduzido. Ademais, sua musicalidade aproximou-o de seu povo: os *blues* e *jazz poems* eram voltados para o cotidiano e o sofrimento de negros e, embora sua poesia fosse universal, tinha como destinatários mais imediatos os negros. O blues é "uma forma de poesia folclórica", constituindo "a alma do trabalho de Langston Hughes, pois é a própria essência das almas da gente negra que era tão importante para a expressão artística de Hughes" (TRACY, 1988, p.2, tradução nossa). Toda essa exaltação da negritude evidencia a musicalidade como engajamento político-social na obra do poeta.

Como atributos dos *blues poems*, cabe mencionar primeiramente seu formato mais rígido, que se aproxima de letras de canções. A variante linguística do *Black English* é uma constante nesses poemas, caracterizados também pela ampla assimilação dos temas tradicionais do blues, tais como migração, trens e tristeza. Já os *jazz poems* possuem um viés

levemente mais experimental, caracterizando-se pelo uso de diferentes recursos, inclusive de grafia e pontuação, para trazer a música à poesia. A imagética de tais poemas é muito forte, com descrições de performances musicais e dança, muitas vezes mediante técnicas com qualidades cubistas e cinematográficas.

É certo que a incorporação do blues e do jazz à poesia trouxe valiosos ganhos para a obra de Hughes, seja do ponto de vista da inovação estética, seja em termos da projeção social de sua obra. A experimentação poético-musical o posicionou historicamente como pioneiro da *jazz poetry*, ao mesmo tempo em que estabeleceu um vínculo com sua comunidade negra, divulgando a rica cultura desta. É possível concluir, portanto, que a musicalidade negra de Hughes se desdobra em uma pujante declaração de engajamento na causa de seu povo, marginalizado nuns Estados Unidos ainda muito distantes dos tempos em que Obama ascenderia ao poder.

ABSTRACT: The poetry of Langston Hughes, a black American writer from the first half of the twentieth century, incorporated elements from both jazz and blues, which constituted a huge literary innovation, not only for its vein of poetical experimentation, but for being a statement of cultural self-affirmation of the black people. The aim of this article is to examine his socially-aware poetics, with a particular emphasis toward his musicalness. We analyze his blues and jazz poems and identify its most prominent features, so as to verify how Hughes performed the difficult task of imitating the forms and rhythms of music within poetry. We understand thus how the very option of paying a tribute to these musical styles has, regardless of each poem's theme (which can or not be social), a certain degree of adherence to the cause of the black people.

KEYWORDS: negritude, Harlem Renaissance. Jazz poetry. Blues. Social poetry.

Referências

ALMEIDA, Guilerme de. *Jazzonia*. In: MARQUES, Oswaldino. *Poesia dos Estados Unidos.* Coletânea de poemas norte-americanos. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.
ANDRADE, Mário. *Tradutores Poetas*. In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia e Prosa*. vol. 1. Rio de Janeiro: José Aguilar, p. 569-573, 1958.
EMANUEL, James A. *Langston Hughes*. Nova Iorque: Twayne Publishers, 1967.

EMANUEL, James A. e GROSS, Theodore L. (editores). *Dark Symphony - Negro Literature in America*. Nova Iorque: Free Press, 1968.

HATTNHER, Álvaro Luiz. *A expressão da negritude na poesia de Langston Hughes e Solano Trindade*. São José do Rio Preto, 1992. Dissertação de mestrado em Estudos Literários apresentada ao Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto da UNESP.

HOBSBAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. 4ª ed. Tradução: Ângela Noronha. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

HUGHES, Langston. *The Collected Poems of Langston Hughes.* RAMPERSAD, Arnold (org.). Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1995.

SILVA, Roberto Bezerra da. *Langston Hughes: Poesia Negra e Engajamento*. São Paulo, 1998. Dissertação de mestrado em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana, apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

SOUZA, Elio Ferreira de. *Poesia Negra das Américas - Solano Trindade e Langston Hughes*. Recife, 2006. Tese de doutorado em Teoria da Literatura apresentada ao Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco.

TRACY, Steven C. *Langston Hughes and the Blues*. Chicago: University of Illinois Press, 1988.