

## A NEGRITUDE EM DOIS POEMAS DE GWENDOLYN BROOKS

Carlos Daghljan

Universidade Estadual Paulista – São José do Rio Preto

Uma das principais vozes da poesia negra norte-americana, Gwendolyn Brooks, nascida em 1917, desde o início de sua carreira artística preocupou-se não só com a identidade pessoal, mas também com a identidade racial; a negritude, que para muitos seria uma grande desvantagem, para ela tornou-se um fator positivo. Ela dizia que, além da experiência americana, o escritor negro tem a experiência negra, o que o valoriza duplamente.

Gwendolyn Brooks é lembrada com frequência ao lado de Langston Hughes (1902-1967), o expoente da poesia negra que a incentivou e influenciou. Entre seus autores favoritos, ela cita Tchekhov, Emily Dickinson, J.C. Ransom, o Joyce de *Dublinenses*, T.S. Eliot, Robert Frost e Merrill Moore enquanto autor dos sonetos dialogais. Os autores que admira compartilham com ela a concisão de estilo e estrutura, a busca do detalhe adequado e o prazer da linguagem.

A obra de Gwendolyn Brooks fundamenta-se numa consciência de raça. Com Ron Karenga, ela admite que a negritude é a realidade última do artista negro. Já em 1950, tendo em mente o papel do poeta negro, ela dizia que o seu dever mais urgente era aprimorar a técnica e o modo de expressar a beleza e a verdade que pretendia transmitir. Mas devia escrever poesia lembrando-se de que era negro. Quase vinte anos depois, em 1969, ela admitia que os poetas negros estavam mais conscientes de sua arte e de sua negritude, pois já sabiam como se

--- 50 ---

dirigir aos irmãos de cor. Na mesma época ela explicava o sucesso de LeRoi Jones como porta-voz de sua geração. Dizia ela que o seu colega negro, antes de tudo, falava aos negros, que gostavam disso, insistindo sempre na necessidade de reconhecerem-se a si mesmos e cultivarem a solidariedade racial. Além disso, a forma poética que usa não poderia ser mais apropriada, pois inspira-se na música negra, considerada como a arte negra por excelência.

Ao referir-se à poesia de Gwendolyn Brooks, há quem fale no seu estilo “branco” em contraste com o conteúdo “negro”. O primeiro poema aqui analisado, “kitchenette building”, seria um bom exemplo disso. Não se deve esquecer, porém, que tanto o conteúdo “branco” como o “negro” apresentam características comuns a toda a experiência humana e que todo bom poeta consegue estabelecer uma relação íntima entre a forma e o conteúdo. Reconhecendo isso, ela dizia: “Quero escrever poemas que sejam significativos para o meu povo sem pôr de lado a constante preocupação com as palavras”.

Gwendolyn Brooks insiste em dizer que o poeta deve escrever a partir do seu ambiente; por isso, faz poemas inspirados nos contatos que mantém e nos acontecimentos que ocorrem na comunidade negra, da qual é integrante. Assim como Yoknapatawpha County constitui-se no universo ficcional de Faulkner, Gwendolyn Brooks fez da imaginária Bronzeville o seu mundo poético, para dramatizar os sentimentos, os valores e as aspirações de sua comunidade. O que acontece com os negros tem, para ela, a maior importância.

Gwendolyn Brooks afirmou, ainda, que não escreve com a preocupação de transformar sua poesia numa força social, mas que sempre achou fascinante escrever sobre os moradores do gueto. Neste contexto, o soneto “kitchenette building” é talvez o mais representativo de seus poemas, pois nele a poetisa associa uma forma poemática “branca” a um conteúdo “negro”. A voz lírica deste poema, incluído em seu primeiro livro, *A Street in Bronzeville*, está subordinada a uma intenção dramática; é como se ela estivesse cantando um blues alheio, para dar um instantâneo fiel da vida no gueto:

--- 51 ---

kitchenette building

We are things of dry hours and the involuntary plan,  
Grayed in, and gray. “Dream” makes a giddy sound, not strong  
Like “rent”, “feeding a wife”, “satisfying a man”.

But could a dream send up through onion fumes  
Its white and violet, fight with fried potatoes  
And yesterday’s garbage ripening in the hall,  
Flutter, or sing an aria down these rooms

Even if we were willing to let it in,  
Had time to warm it, keep it very clean,  
Anticipate a message, let it begin?

We wonder. But not well! not for a minute!  
Since Number Five is out of the bathroom now,  
We think of lukewarm water, hope to get in it.

(edifício de kitchenettes<sup>\*</sup>

Somos coisas de horas áridas e do plano involuntário,  
Acinzentadas e cinzentas. O “sonho” produz um som volúvel, não tão forte  
Como “aluguel”, “sustentar uma esposa”, “satisfazer um homem”.

Mas poderia um sonho fazer subir através de fumaças de cebola  
O seu branco e violeta, lutar contra as batatas fritas  
E o lixo de ontem que amadurece no corredor,  
Vibrar, ou cantar uma ária nestes quartos

Mesmo se estivéssemos querendo deixá-lo entrar,  
Tivéssemos tempo para aquecê-lo, deixá-lo bem limpo,  
Antecipar um recado, deixá-lo começar?

Gostaríamos de saber. Mas agora não interessa!  
Pois o Número Cinco já saiu do banheiro,  
Estamos pensando na água morna, esperamos entrar nela.)

A rima irregular, a métrica tendendo para o pentâmetro e a forma do soneto desfalcado de um verso no início refletem um ambiente, num pequeno apartamento de gueto, em que

--- 52 ---

tudo parece estar em posição oblíqua, como desmoronando. Parece que nada funciona direito: o lixo do dia anterior vai se decompondo no corredor e a paciência só tem a recompensa de um banho morno no banheiro comunitário do edifício. O poema coloca a questão dos sonhos adiados ou procrastinados, “a uva passa ao sol” (“raisin in the sun”) de que Langston Hughes falou para expressar o seu temor com relação ao destino que os sonhos poderiam ter.

O primeiro verso já nos remete ao “The Hollow Man” de T.S. Eliot; a frase concisa e alatinada dá uma imagem compacta do cenário. As “coisas de horas áridas, acinzentadas e cinzentas” sugerem o ser humano enquanto vítima das condições dissolventes da vida e do cotidiano, seja ele branco ou negro, uma vez que o cinza sugere a fusão das duas cores. Em seguida, o sonho é

contrastado com vários elementos prosaicos, que podem sufocá-lo: “aluguel”, “sustentar uma esposa”, “satisfazer um homem”.

A segunda estrofe descreve a dificuldade humana de aspirar, no duplo sentido, enquanto se respiram as fumaças da realidade cheirando cebola. Assim, o poeta pergunta se a aspiração conseguirá vencer as “fumaças de cebola”, as “batatas fritas” e outros elementos da constelação de pobreza que se apresenta. As cores do sonho são o “branco” e o “violeta”. Gwendolyn Brooks disse que tais cores foram escolhidas por sua “delicadeza” e que, embora os sonhos possam transformar-se em pesadelos, ela preferiu tratá-los como se fossem “coisas lindas e alegres” (“lovely lightsome things”). O violeta é a cor de uma flor solitária, melíflua e auto-polinizante; por isso, pode estar sugerindo a idealização e a intangibilidade do sonho. Já o branco é, em parte, irônico, pois alude aos valores da sociedade branca. No final desta estrofe o poeta manifesta sua dúvida quanto à possibilidade de sobrevivência da arte, representada pela ária cantada pelo sonho num ambiente físico como o descrito pelo poema.

O sujeito da terceira estrofe ainda é o sonho.

Na última estrofe a voz dramática antecipa um banho morno, agora que o Número Cinco saiu do banheiro. Trata-se de uma expectativa menor, que substitui o grande sonho simbolizado pela ária da segunda estrofe. Por isso, o último verso do poema cria, ao mesmo tempo, um certo impacto e uma

--- 53 ---

sensação de fragilidade, que nos lembra da precariedade da vida. Em outras palavras, a quarta estrofe mostra que os moradores pobres do gueto não sonham alto; muito pelo contrário, eles se contentam com pouco e se consideram felizes desde que tenham o mínimo para sobreviver. E, como podemos perceber, este mínimo ainda não lhes foi assegurado. A linguagem simples e a cesura antes de “hope”, que nos faz sentir o prazer momentâneo da espera do morador da kitchenette, identificam-nos com ele. Entretanto, nada se diz da capacidade que um indivíduo pode ter de encontrar satisfação num ambiente precário, de tão poucas perspectivas, e esta pode ser a questão mais importante levantada pelo poema.

O poema seguinte, um dos mais conhecidos de Gwendolyn Brooks, é, também, um dos mais interessantes do ponto de vista técnico:

WE REAL COOL  
The Pool Players.  
Seven at the Golden Shovel.

We real cool. We  
Left school. We

Lurk late. We  
Strike straight. We

Sing sin. We  
Thin gin. We

jazz june. We  
Die Soon.

--- 54 ---

(ESTAMOS REALMENTE FRIOS\*  
Os Jogadores de Bilhar.

## Sete no Pá de Ouro.

Nós estamos realmente frios. Nós  
Fugimos da escola. Nós

Ficamos escondidos até tarde. Nós  
Damos golpes certos. Nós

Cantamos o pecado. Nós  
Diluímos o gin. Nós  
Brincamos com June. Nós  
Morremos Cedo.)

Trata-se de uma biografia coletiva, do retrato de um grupo de jovens do gueto negro, sete meninos, que estão jogando sinuca num salão de bilhar chamado “A Pá de Ouro”.

Embora nenhuma paráfrase satisfaça plenamente, podemos parafrasear o poema, para dar o seu significado geral, da seguinte maneira: Abandonamos a escola, costumamos ficar fora de casa até tarde da noite e, quando entramos numa briga, damos facadas para valer (os golpes certos referem-se também à greve, ao ato de “matar aula”); nossa linguagem é vigorosa e “pé-no-chão”. Gostamos de tomar gin com água e de contar vantagem à namorada.

“We Real Cool” é uma expressão difícil de ser traduzida até mesmo para o inglês padrão. Ela pode significar algo como “somos os maiores, os melhores”. O título do poema, coincidente com quase todo o primeiro verso, denuncia a presença do dialeto negro no poema: a omissão da forma do verbo “to be” constitui-se numa de suas características. Já o termo “frio” não se restringe ao dialeto negro; é geralmente usado na gíria em sentido positivo, podendo referir-se a coisas, pessoas ou situações, para se dizer que “está tudo bem”. E o uso do adje-

--- 55 ---

tivo “real” no lugar do advérbio “really” é próprio do inglês informal.

O “sete” do subtítulo é um dos números preferidos dos jogadores e aí sugere a falta de planejamento e o papel do acaso nas vidas dos adolescentes. Já o significado de “Pá de Ouro” vai ficar claro no último verso.

A própria autora dá uma explicação para o significado do pronome colocado no fim de cada verso, que ela lê fazendo uma pausa logo em seguida, como que para dar aos meninos a oportunidade de se auto-questionarem e refletirem sobre suas incertezas e sobre a validade do seu comportamento. A pausa que Gwendolyn Brooks faz na leitura produz uma síncope, enfatizada pela aliteração e pela epístrofe (repetição de palavras no fim de frases seguidas). Tais recursos respondem pelo brilho sutil do poema. As repetições fônicas e verbais eliminam a sensação de continuidade ou desenvolvimento na vida dos jovens; elas nos dão a impressão de que eles estão marcando passo na vida. Somente o último verso, que se refere à morte, não termina com o pronome. Enquanto o poema apresenta várias rimas, internas e finais, o pronome rima com ele mesmo, assim como os jovens só se relacionam entre eles.

Houve quem dissesse que a sucessão da forma pronominal lembra a canção infantil “Este porquinho foi ao mercado”, em que o porquinho, por não ter encontrado “roast beef”, volta para casa gritando “wee, wee, wee, wee, wee,...” durante todo o percurso. Os adolescentes do poema parecem não ter “roast beef” ou quaisquer outras coisas, a não ser uma conduta aparentemente sofisticada oriunda de sua consciência de grupo.

Gwendolyn Brooks serve-se do aspecto visual ou gráfico para dramatizar a condição de insegurança dos rapazes: os versos curtos limitam o campo visual e os enjambements interrompem o pensamento no pronome “We”. As iniciais maiúsculas do pronome no fim dos versos compensam as maiúsculas do início. As maiúsculas prendem os olhos do leitor, assim como a vida aprisiona os

jogadores. A intimidade e a delimitação do grupo refletem-se no paralelismo dos versos curtos, nos acentos semelhantes, nas rimas e nos pronomes repetidos. O olho salta de dístico em dístico sem se distanciar para a esquerda ou para a direita no sentido horizontal; tal salto como que determina o ritmo do poema.

--- 56 ---

O ponto central do poema está na frieza dos jogadores, que também se constitui na característica principal de suas personalidades. A frieza equivale a uma alienação, que se manifesta no abandono da escola, na bebida, no deboche e na morte. Os jogadores defendem-se contra a derrota, o desespero e a indiferença rejeitando as normas sociais. O poema lamenta a forma de desperdício manifesta na agressão contra o próprio eu. Embora narrado em voz coletiva, o poema insinua uma repreensão branda e maternal aos rapazes por sua falta de esperança.

A maneira como Gwendolyn Brooks trata da negritude nestes dois poemas lembra-nos a afirmação de Soyinka quando disse que o tigre não precisa proclamar a sua “tigridade”; ele salta. Assim é que, sem falar ostensivamente na negritude, ela dá um salto poético para, de alguma forma, exaltá-la ou dramatizá-la.

Notas

\*Traduzido pelo autor deste trabalho.

Bibliografia

DEMBO, L. S. & PONDROM C. N., eds. *The Contemporary Writer: Intervimos with Sixteen Novelists and Poets*. The University of Wisconsin Press, 1972, pp. 233-252.

JAFFE, D. “Gwendolyn Brooks: An Appreciation from the White Suburbs”, in *The Black American Writer II: Poetry and Drama*, ed. C. W. E. Bigsby. Baltimore, MD: Penguin, 1971, pp. 89-98.

MELHEM, D. H. *Gwendolyn Brooks: Poetry and the Heroic Voice*. The University Press of Kentucky, 1987.

SLAGER, W. R., ed. *English for Today, Book Six: Literature in English*, New York / São Paulo: McGraw-Hill, 1972, pp. 250-259.