

# Drummond tradupoeta, ou Carlos de margem para margem

## *Drummond poetranslator, or Carlos from shore to shore*

Daniel Soares Duarte<sup>1</sup>

Universidade Federal de Pelotas, Centro de Letras e Comunicação, Pelotas, RS, Brasil.

<sup>1</sup> Doutor em Literatura pela UFSC, mestre em História da Literatura pela FURG, professor substituto no Bacharelado em Letras – Tradução da Universidade Federal de Pelotas - UFPel, Pelotas, RS, Brasil.

 <http://orcid.org/0000-0002-8453-5701>

E-mail: [danisoaresduarte@gmail.com](mailto:danisoaresduarte@gmail.com)

### RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar como a poesia de Carlos Drummond de Andrade trabalha criativamente processos de tradução, seja tradução intralinguística, seja no processo de expansão da interpretação de uma palavra, semelhante à forma dos itens culturais-específicos de Javier Franco Aixelá. A análise começa pelo instrumental poético que Drummond recebe do processo tradutório, em uma leitura de um poema de García Lorca, traduzido para o português brasileiro. Em seguida, temos a abordagem de um soneto do livro *A paixão medida*, no qual defendemos que o processo de expansão/tradução de um termo engendra todo o caminho da feitura do poema. O percurso aqui escolhido serve para mostrar a importância dos processos tradutórios como instrumentos centrais na criação e infinita recriação literária, na intertextualidade, no jogo de sentidos e sensações disposto aos poetas e escritores.

**Palavras-chave:** Carlos Drummond de Andrade. Tradução. Escrita criativa. Transcriação.

### ABSTRACT

My main goal in this article is to analyze how Carlos Drummond de Andrade's poetry works out translation processes creatively, whether in intralingual translation, or in the process of expanding the interpretation of a word via translation, similarly to the notion presented by Javier Franco Aixelá's Culture-Specific Items. My analysis begins by approaching what Drummond gains with proper translation processes, by reading a poem by Federico García Lorca he translated into Brazilian Portuguese. Next, I analyze a sonnet from the book *A paixão medida*, claiming that the process of expansion/translation of a term engages and launches the poem as a whole. The examples presented here attempt to show how important translation processes are as core instruments in creative writing, in endless literary recreation, in intertextuality, in the interplay of meaning and feelings and sensations available to poets and writers in general.

**Keywords:** Carlos Drummond de Andrade. Translation. Creative Writing. Transcreation.

## Introdução

Carlos Drummond de Andrade considerava-se tradutor errante e bissexto. Já disse ser a tradução “alguma coisa como a navegação por mares nevoentos, em que você tanto pode salvar-se como topar com um recife, a proa de outro barco, o peixe-fantasma, a mina flutuante e o raio” (ANDRADE, 2011, p. 13). Prudente e reticente quanto a expor o que pensava sobre o processo de tradução, o poeta teve, entretanto, um percurso tradutório rico e variado. Leitor compulsivo, estudioso de línguas e culturas outras, intelectual sem muito pendor para a teorização, preferia sempre comentar, pensar e sentir a arte e a poesia alheias dentro de sua própria poesia, em vez de criticá-las ou teorizar sobre elas em textos não criativos (vale aqui a noção de Antoine Berman (2007, p. 17-18) de que a prática da tradução é necessariamente reflexão). É nesse âmbito, do próprio fazer poético, que se abre para a intimidade emotiva, para a partilha da arte que admirava. Sem nem contarmos as crônicas e contos, nos poemas já assomam citações e intertextos com os mais variados poetas e prosaístas (todas as páginas a seguir são citações de ANDRADE, 2005): García Lorca (p. 297), Mallarmé (p. 1205), Valéry (p. 346), Mario de Andrade (p. 217, 1493, 479), Manuel Bandeira (p. 761, 816), Abgar Renault (p. 819, 397), Murilo Mendes (p. 211, 809), Camões (p. 790, 1207, 1227), Pessoa (p. 251), Virginia Woolf (p. 758), Neruda (p. 115), Dante (no “Poema de sete faces”, p. 5), Bilac (no mesmo poema), Vinicius (p. 115), Ronsard (p. 156) etc. Juan Castañon Guimarães, na introdução da *Poesia traduzida* de Drummond editada pela Cosac Naify, levanta a questão de uma aproximação entre a atividade tradutória e sua própria criação literária (GUIMARÃES, 2011, p. 23). O referido especialista conclui que “além das possíveis afinidades literárias, encontra-se como motivação para certas traduções todo um conjunto de preocupações políticas que moviam Drummond nessa época” (GUIMARÃES, 2011, p. 25).

Nessa aproximação, meu intuito geral é avaliar como a atividade tradutória relaciona-se com a atividade criadora na poesia de Drummond, tanto nas afinidades literárias quanto nas motivações políticas.

## Drummond e a tradução

A interseção de preocupações estéticas e políticas já reduz o número de poetas passíveis de análise. Desejo aqui considerar como o trabalho de tradução dialoga com o trabalho de criação em sua poesia, não apenas tematicamente, mas também nos aspectos formais, tendo Drummond como leitor e receptor, utilizando dispositivos poéticos dos autores que traduz em sua própria poesia. Parto primeiro para os textos e, deles, considero as questões pertinentes à relação entre a atividade tradutória de Drummond e sua produção poética.

Entre os poetas importantes na obra de Drummond, ressalta em sua poesia, apesar do pequeno número de traduções, o nome de Federico García Lorca, central poeta e dramaturgo espanhol, a quem o brasileiro tematiza em alguns poemas, na imagem do poeta como agente comunicador (aquele que torna comum o que é de cada um, o que cria comunidade) da humanidade, bem como em sua poética de liberdade e identidade. Essa imagem do poeta aparece, por exemplo, no trecho de uma crônica escrita por Drummond sobre “A morte de Federico García Lorca” (Ricardo Souza de Carvalho utiliza o mesmo texto [2007], a partir de outra fonte):

Porque em García Lorca a Espanha de hoje tinha a sua expressão lírica mais veemente e ao mesmo tempo mais concentrada, mais sutil. Não era homem de partido. Era um poeta, ou seja um indivíduo dotado do poder de recriar os objetos e a atmosfera em que eles se realizam. E era também poeta no sentido medieval e eterno em que a poesia é dom que se distribui, meio de comunicação entre os homens, efusão lírica da massa concentrando-se num indivíduo e refluindo sobre a massa através dos cânticos que o

indivíduo produziu sob sua influência e seu ditado. Sua experiência poética, rica de ensinamentos fecundos, mostra a possibilidade de coexistência de um grande poeta nacional com uma força poética universal. Assim, pôde renovar a tradição gitana dos romances e canções, em versos que têm o colorido forte de Granada, os cheiros e palpitações sensuais daquela terra amorosa, e, ao mesmo tempo, integrar-se na corrente supranacional daqueles que, em diferentes países do mundo, conseguiram depurar a poesia de tudo quanto é acidental, insubstancial ou meramente decorativo. A solução harmoniosa desse pseudo mas comprometedor conflito entre o local e o universal é, para mim, a primeira lição de García Lorca. (Entre nós, haverá a quem aproveite) (ANDRADE, 1944, p. 109-110).

Analisando com cuidado a citação, observamos na leitura que Drummond faz de García Lorca uma reflexão do que sua própria poesia tantas vezes apresenta ou busca. Parafraseando o texto: expressão lírica concentrada, veemente e sutil; poesia que comunica, que torna comum nossa experiência; resolução entre nacionalidade e universalidade; invenção da terra amorosa (Drummond alguma vez visitou Granada?); solução de aporias, ainda que falsas. Preso a si mesmo e a algumas roupas, Drummond não poderia saber se atingira toda a extensão dessas propostas, mas as reconhecia e admirava em Lorca. Porém, na Espanha da guerra civil, “uma voz assim, de um poeta assim [...], era realmente perigosa. Fuzilaram o poeta” (ANDRADE, 1944, p. 114). Drummond encontra no grande poeta moderno espanhol uma voz que vale a pena buscar, que tem muito a ensinar e partilhar. Segundo Ricardo de Souza Carvalho, “Lorca, para Drummond, como também para muitos outros escritores do período, era o grande representante de uma literatura comprometida” (CARVALHO, 2007, p. 184).

Dois poemas, um sobre a Espanha e outro sobre Lorca, são bastante referidos na obra poética drummondiana, “Notícias de Espanha” e “A Federico García Lorca”, ambos de *Novos poemas* (1946).

Aos navios que regressam  
 marcados de negra viagem,  
 aos homens que neles voltam  
 com cicatrizes no corpo  
 ou de corpo mutilado,  
 peço notícias de Espanha.  
 [...]  
 (ANDRADE, 2002, p. 235).

Esse excerto infere a situação política da Espanha à época, recém-saída de uma guerra civil (1936-1939) que culminou na ditadura de Franco e no isolamento do país. Aqui já podemos perceber três recursos poéticos que dialogam com o contexto político da guerra: a forma do verso em redondilha maior (sete sílabas poéticas), o estribilho como forma de expressão da ideia central, aproximado ao canto (a reiteração da expressão “notícias de Espanha” ao longo do poema), e a expressão direta das ideias. “A beligerância exigia que a poesia fosse mais direta”, de modo a identificar inimigos e a comungar com o povo, diz Francisco Caudet (1980, p. 121, tradução nossa)<sup>1</sup>. Embora Caudet mencione a poesia burlesca como arma de combate, o discurso sem meias-luzes, direto e mesmo óbvio é recurso utilizado em todo tipo de tom poético. María del Socorro Guzmán Muñoz reproduz fala do comandante republicano Enrique Líster sobre a força da poesia nas trincheiras:

Eu, que não entendo nada de poética, estou profundamente agradecido aos poetas pelo importante papel que a poesia desempenhou durante a guerra... Um bom poema era, para mim, como várias horas de discurso resumidas em poucos minutos. Pude comprovar muitas vezes que uma poesia capaz de chegar ao coração dos soldados valia mais que dez grandes discursos. É tanta a força da poesia para desenvolver o canto do heroísmo, que os jornais e revistas das unidades militares ficavam cheios de poemas

<sup>1</sup> Do original: la beligerancia requería que la poesía fuera más directa.

feitos pelos próprios combatentes... (BLANCO, 1984 *apud* MUÑOZ, [2013], tradução nossa).<sup>2</sup>

A poesia torna-se, assim, conforme citado anteriormente, instrumento de comunicação entre pessoas, inspirando a luta contra o fascismo. Versos como os de Miguel Hernández (1910-1942) morto em decorrência da tuberculose contraída na prisão ditatorial: “Rosario, dinamiteira, / sobre tua mão bonita / escondia a dinamite / os atributos de fera. / Ninguém ao vê-la creria / que havia em seu coração / uma desesperação / de cristais, de metralha / ansiosa pela batalha, / sedenta por explosão”<sup>3</sup> (HERNÁNDEZ, 1992, p. 579, tradução nossa).

Retornando a Drummond, impressiona nesse trabalho a sonoridade dos versos que, apesar de brancos, trabalham com o que aponta Hécio Martins: a desconstrução, deliberada, de esquemas que se insinuem ao longo dos versos (1967, p. 94). O recurso da enumeração caótica<sup>4</sup> justapõe as “substâncias duras” e as desmaterializa no silêncio referido.

Lorca torna-se o tema do poema seguinte do mesmo livro. Nele encontraremos recursos traduzidos do poeta espanhol, junto à evocação e o louvor ao poeta e sua missão:

Sobre teu corpo, que há dez anos  
se vem transfundindo em cravos  
de rubra cor espanhola,  
aqui estou para depositar  
vergonha e lágrimas.

<sup>2</sup> Do original: Yo, que no entiendo nada de poética, les estoy profundamente agradecido a los poetas por el importante papel que la poesía ha desempeñado durante la guerra... Una buen poesía era para mí como varias horas de discursos resumidos en unos pocos minutos. He podido comprobar muchas veces que una poesía capaz de llegar al corazón de los soldados valía más que diez largos discursos. Es tal la fuerza de la poesía para desarrollar o cantar el heroísmo, que los periódicos y revistas de las unidades militares estaban llenas de poesías hechas por los propios combatientes...

<sup>3</sup> Do original: Rosario, dinamitera, / sobre tu mano bonita / celaba la dinamita / sus atributos de fiera. / Nadie al mirarla creyera / que había en su corazón / una desesperación / de cristales, de metralha / ansiosa de una batalla, / sedienta de una explosión.

<sup>4</sup> Cf. FRIEDRICH, 1978.

Vergonha de há tanto tempo  
viveres – se morte é vida –  
sob chão onde esporas tinem  
e calcam a mais fina grama  
e o pensamento mais fino  
de amor, de justiça e paz.

Lágrimas de noturno orvalho,  
não de mágoa desiludida,  
lágrimas que tão-só destilam  
desejo e ânsia e certeza  
de que o dia amanhecerá.

(Amanhecerá.)

Esse claro dia espanhol,  
composto na treva de hoje  
sobre teu túmulo há de abrir-se,  
mostrando gloriosamente  
– ao canto multiplicado  
de guitarra, gitano e galo –  
que para sempre viverão

os poetas martirizados  
(ANDRADE, 2002, p. 237).

Mas a figura de Lorca não abandona o poeta. Além dos dois poemas tão citados, há outro, publicado em *Viola de bolso* e pouco lembrado:

#### INVOCAÇÃO COM TERNURA

Poeta humílimo, em ritmo pobre,  
todavia me sinto rico  
se em Granada diviso a nobre  
lembrança de ti, Federico.

Toda essa árabe, agreste pena  
de gitana melancolia  
como, à brisa, se faz serena,  
vindo-te nos versos, Garcia!

De um vinho andaluz corre a flama  
por sobre a taça que se emborca.  
Se mil mortes sofre quem ama,  
é de amor que inda vives, Lorca.

E já baixam teus assassinos  
a uma terra qualquer e vã,  
enquanto, entre palmas e sinos,  
tu inauguras a manhã  
(ANDRADE, 2002, p. 314)

Ambos os poemas trabalham o tema da dor e da esperança frente ao presente ingrato. A vida e especialmente a morte de Lorca transformam-se em tema poético. Os elementos cantados são ícones recorrentes da cultura cantada pelo poeta, embora tal canto não fosse único em sua produção. Talvez a tematização de dramas locais com projeção universal, localizados em povoados rurais de Granada, ressoe na realidade brasileira e, por isso, essa parte da produção de Lorca seja mais conhecida aqui do que seus poemas surrealistas ou seus escritos teóricos – Daniel Herrera Cepero considera esta produção de Lorca a mais importante, mais do que a de temática gitana, por exemplo (HERRERA CEPERO, 2017, p. 18). De toda maneira, a morte de Lorca está entre os grandes acontecimentos da literatura na modernidade, como exemplo trágico e doloroso do perigo constante a que estão expostos aqueles a que as tiranias consideram como dissidentes. Lorca foi morto por ser abertamente homossexual? Por sua junção de homossexual, socialista e maçom? Por pertencer a uma família republicana? Mistérios envolvendo sua morte ainda continuam, como o local de despejo do corpo (MONTEIRO, 2016). Drummond, em ambos os poemas, transforma-a em motivo de evocação tanto do poeta assassinado quanto da paz e do “mundo mais justo”, idealizado. Se o momento era noturno – momento longo de um século intenso, com conflitos que se encadeavam uns aos outros – o eu lírico tem certeza de que o dia amanhecerá, com uma repetição do verbo em estrofe isolada, como refrão

pungente de idealismo em um hino à esperança. Por sua vez, “Invocação com ternura” vai enumerando os nomes de Lorca, criando rimas perfeitas para eles nas três primeiras estrofes. A rima dos versos dois e quatro da última estrofe usa a sílaba com /ã/. Dado ser Drummond tão cuidadoso com as rimas, tanto ao torná-las perfeitas quanto ao desrespeitá-las, não é acidente o uso rimático de um som português *sui generis*, sem paralelo em espanhol, para marcar a vinda do poeta (e dos sons do nome) Lorca para a lavra poética de Drummond.

Necessário chamar atenção novamente para “A Federico García Lorca”, no entanto, o faço para destacar o recurso de uma rima toante, no som /i/: “vida”, “tinem”, “fino”, “desiludida”, “destilam”, “abrir-se”. “A Federico...” também se calca na ambiguidade métrica: versos de oito sílabas se alternam com a redondilha maior e com versos de pé quebrado ao final de estrofes. Ainda mais, como é recurso comum em Drummond, alguns versos podem ser lidos tanto como redondilhas quanto como octossílabos (“Vergonha de há tanto tempo», por exemplo, se se escolhe transformar “de há” em ditongo ou hiato, na leitura). O poeta brasileiro não trabalha com tal som e metro por acaso. Podemos ver o recurso utilizado integralmente na tradução que fez de “La casada infiel” (ANDRADE, 2011, p. 216-219), com rimas toantes em /i/ em todos os versos ímpares do poema (ver **Quadro 1**).

#### Quadro 1 – *La casada infiel* – A casada infiel

*Y que yo me la llevé al río  
creyendo que era mozuela,  
pero tenía marido.*

*Fue la noche de Santiago  
y casi por compromiso.  
Se apagaron los faroles  
y se encendieron los grillos.  
En las últimas esquinas  
toqué sus pechos dormidos,  
y se me abrieron de pronto  
como ramos de jacintos.*

E eu que a levei ao rio  
supondo fosse donzela  
quando já tinha marido.

Era noite de Santiago  
e quase por compromisso.  
Apagaram-se os lampiões  
e se acenderam os grilos.  
Já nas últimas esquinas  
toquei-lhe os seios dormidos  
e se me abriram de pronto  
como ramos de jacinto.

Fonte: Andrade (2011, p. 216-217).

Segundo as notas de Augusto Massi e Júlio Castañon Guimarães ao poema, “não foi possível estabelecer a data [de publicação], porque não encontramos o número da revista em que a tradução foi publicada. [...] Todavia, deve datar de final da década de 1940” (ANDRADE, 2011, p. 409). *Novos poemas*, onde “A Federico...” foi publicado, é de 1946. Não admira Drummond utilizar tais recursos sonoros em sua poesia (redondilha e rimas toantes em /i/), porém lançando mão do recurso desconstrutivo (Hélcio Martins usa o termo “desfazer”) da unidade métrica e rímica (referente a rimas), tão frequentes. Porém, especificamente na tradução de Lorca, Drummond “imita o mestre”, mantém sua métrica, suas escolhas lexicais, seu tom, especialmente suas rimas. As datas entre a publicação do poema e a tradução de Lorca indicam a presença da leitura de Lorca à época, como motivação temática e como objeto literário para tradução, mas, também, como material poético pedagógico para o poeta brasileiro (ver **Quadro 2**).

**Quadro 2** – *La casada infiel* – A casada infiel

<p>[...]  <i>Pasadas las zarzadoras,  los juncos y los espinos,  bajo su mata de pelo  hice un hoyo sobre el limo.  Yo me quité la corbata.  Ella se quitó el vestido.  Yo el cinturón con revólver.  Ella sus cuatro corpiños.  Ni nardos ni caracolas  tienen el cutis tan fino,  ni los cristales con luna  relumbran con ese brillo.  Sus muslos se me escapaban  como peces sorprendidos,  la mitad llenos de lumbre,  la mitad llenos de frío.</i>  [...]</p>	<p>[...]  Atravessando o silvado,  depois dos juncos e espinhos,  sob a sua cabeleira  fiz uma cama no limo.  Tirei a minha gravata.  Ela tirou seu vestido.  Eu, o cinto com o revólver.  Ela, seus quatro corpinhos.  Nem nardos e nem búzios  têm uma cútis tão fina,  nem sob a lua os cristais  relembam com tanto brilho.  Suas coxas me escapavam  como peixes surpreendidos,  metade cheias de lume,  metade cheias de frio.  [...]</p>
---	---

Fonte: Andrade (2011, p. 216-219).

Do ritmo ao narrado, a poesia de Lorca é reconstruída com cuidado e esmero, sem tentativa de fugir, reconstruir ou estranhar o texto de partida. “Búzios” como tradução de “caracolas” nada tem de referência afro: apenas é usada pela manutenção do metro e do ritmo geral. No narrado, o tom e os acontecimentos se mantêm: temos o relato de um gitano (dirá o eu lírico ao final do poema), que em uma noite de Santiago encontrou uma mulher que se dizia donzela, mas que o eu-lírico já sabia ser casada. A tradução mostra-se fiel: “Portei-me como quem sou. / Como gitano legítimo. / Dei-lhe estojo de costura, / grande, de fina palhinha. / Mas não quis enamorar-me / porque, já tendo marido, / me disse que era donzela / quando eu a levava ao rio”. Sendo poeta que joga com paradoxos, e constantemente tão ciente deles, de seus níveis lógicos e emocionais, não admira Drummond ter traduzido fielmente um poema sobre infidelidade. Várias de suas traduções, ao contrário desta de Lorca, mostram-se mais transcriativas, reinventando e recriando os poemas. Em comum, as traduções mais e menos fiéis em geral atêm-se à temática dos textos de partida, porém seus aspectos formais podem ser bastante transformados. A tradução do poema “New Pharisee”, de Jane Merchant (ANDRADE, 2011, p. 232-233), ilustra bem a ideia. Nele, dois quartetos são condensados em um, mesmo assim mantendo a proximidade do tema e padronizando o metro. Abaixo (**Quadro 3**), os textos integrais do poema fonte e da tradução.

**Quadro 3** – *New Pharisee* – Perdão

<p><i>NEW PHARISEE</i>  <i>If I forgive  An injury  Because resenting  Would poison me –</i>  <i>I may feel noble,  I may feel splendid,  But it isn't exactly  What Christ intended.</i></p>	<p>PERDÃO  Se perdôo a quem me injuria  (Pois o rancor me mataria)  Julgo-me excelente. Mas isto  Não é bem o que queria Cristo.</p>
---	--

Fonte: Andrade (2011, p. 232-233).

Estratégia comum nas traduções de Drummond, aparece aqui a mudança do título do poema, cuja tradução literal seria “Novo fariseu”, para “Perdão”, modificando então a explicitação do sentido do texto de partida, que é a de indicar o fariseu, para neutralizar o tema (perdão) e deixar a inferência da incoerência referida entre o que é sentido e a mensagem de Cristo (o orgulho sentido quando se perdoa). De dois quartetos, fez-se um. De dissílabos iâmbicos (versos de quatro sílabas, com a sequência obrigatória átona-tônica-átona-tônica) fez-se octossílabos (versos de oito sílabas). Condensasse, de certo modo, a explanação do segundo quarteto: a iteração de “I may feel noble, / I may feel splendid” é mapeada em “Julgo-me excelente”. A noção de “exactly” é suprimida. Tais artifícios de recriação (estou seguindo aqui a noção de Haroldo de Campos, 2012, 1-18) servem ao significante ou, mais propriamente, ao campo não hermenêutico da performance poética (expressão de Gumbrecht, 1998, sobre as camadas expressivas não passíveis de interpretação, em geral subjugadas à racionalização): o poeta escolhe manter um ritmo, uma cadência, sacrificando a exatidão semântica entre códigos linguísticos.

Para que serve pensar as estratégias tradutórias de Drummond? Com elas, podemos considerar algumas instâncias em que o trabalho com a linguagem, com seu material artístico, demonstra o aprendizado do poeta, sua recepção, suas leituras, seus dispositivos e ferramentas criativas. O próprio Drummond dizia ser necessário o estudo, mais do que o contato com as forças líricas do mundo (1944, p. 138). Nas traduções, como em outros dispositivos literários e artísticos, observamos o diálogo e as divergências com a tradição, a diferença em forma de invenção, recriação, parte do caminho trilhado pelo artista em seu aprendizado constante.

Para concluir a análise do poema e sua relação com a poesia de Drummond, examinemos o final do texto de Lorca (**Quadro 4**), no qual sucedem uma série de peripécias referidas em forma fugaz no canto poético.

#### Quadro 4 – *La casada infiel* — A casada infiel

<p><i>Me porté como quien soy. Como un gitano legítimo. Le regalé un costurero grande de raso pajizo, y no quise enamorarme porque teniendo marido me dijo que era mozueta cuando la llevaba al río.</i></p>	<p>Portei-me como quem sou. Como gitano legítimo. Dei-lhe estojo de costura, grande, de fina palhinha, Mas não quis enamorar-me porque, já tendo marido, me disse que era donzela quando eu a levava ao rio.</p>
--	--

Fonte: Andrade (2011, p. 220-221).

Após a noite de amor, o gitano paga a mulher com um “costurero”, um estojo de costura. Mas diz não se enamorar dela, pois ela já era casada. Essa sucessão de inversões, decepções e infortúnios (ter uma noite de amor com alguém, recusá-lo pela mentira de não expor um compromisso, pagar pelo amor recebido e dado, recusar novamente o sentimento de enamorar-se) ressoam profundamente como forças emocionais que tanto assomam na obra lorquiana, mas também na poesia de Drummond: “O caso do vestido” e “Consolo na praia”, de *A rosa do povo*; “Desaparecimento de Luísa Porto”, de *Novos poemas*; “O marginal Clorindo Gato”, de *A paixão medida*, entre tantos, tematizam dramas universais em acontecimentos cotidianos, com pessoas comuns, com simplicidade, tom buscado em grande parte da produção poética modernista no Brasil, mas com pungência e profundidade, extraindo poesia de uma dicção seca. Dramas que não necessariamente têm desenlace feliz ou triste; ao contrário, como nos versos centrais de “O caso do vestido” (ANDRADE, 2002, p. 162-163)<sup>5</sup>, o drama se apresenta na dor, mas também nos mistérios, nos motivos não ditos sobre as ações humanas.

<sup>5</sup> “Andei pelas cinco ruas, / passei ponte, passei rio, // visitei vossos parentes, / não comia, não falava, // tive uma febre terçã, / mas a morte não chegava. // Fiquei fora de perigo, / fiquei de cabeça branca, // perdi meus dentes, meus olhos, / costurei, lavei, fiz doce, // minhas mãos se escalavraram, / meus anéis se dispersaram, // minha corrente de ouro / pagou conta de farmácia. // Vosso pais sumiu no mundo. / O mundo é grande e pequeno.”

Lembrando a citação sobre as escolhas de Drummond, o poema traduzido lida diretamente com a humanidade de que todos somos parte. Transforma o drama cotidiano, aprofundando-o e conferindo alcance Universal, para além de toda localidade ou especificidade cultural. Drummond escolhe traduzi-lo, cremos, pela exposição no poema das fragilidades do sentimento e das ações humanas: da mulher casada que se entrega a um amor proibido, certamente pelas paixões que carrega no peito, ao gitano que recusa enamorar-se, devido a seu *ethos* cultural. O episódio narrado tem, é claro, toda a tonalidade machista de que somos herdeiros. Tal índice não diminui o drama; ao contrário, aprofunda-o, para a mulher casada que é proibida de dar vazão a seus desejos. No poema de Lorca, a voz feminina está calada. Suas intenções aparecem apenas nos atos de rebeldia que comete. No entanto, a obra de Lorca é prenhe de figuras femininas ativas e empoderadas, ainda que normalmente ambíguas e movidas por paixões. A obra de Drummond, por sua vez, apresenta poucos casos de eu lírico feminino, porém com grande destaque. É o caso do poema “O caso do vestido”, de *A rosa do povo*, que possui um tom de simplicidade e gosto popular (chegou a ser adaptado para TV), conversando com toda a produção de Lorca (apesar de o eu lírico feminino que narra “O caso do vestido” ser a mulher que, ao contrário do empoderamento, precisa tornar-se sábia frente a tantas e fundas humilhações). É este então o primeiro apontamento da tradução como ferramenta criativa para um escritor: o aprendizado prático dos recursos artísticos da tradição, para exercê-los, transformá-los e utilizá-los na obra própria do artista tradutor.

O segundo recurso se coloca como o princípio apresentado por George Steiner em *After Babel*: todo ato de interpretação é um ato de tradução, e vice-versa:

Estou tentando afirmar uma ideia rudimentar, mas decisiva: a tradução interlinguística é o principal objeto deste livro, mas é também uma entrada, um acesso a uma investigação da linguagem em si. A ‘tradução’, entendida corretamente, é um caso especial do arco de comunicação que todo ato de fala bem-sucedido percorre em uma dada língua. No nível interlinguístico, a tradução coloca problemas concentrados e visivelmente intratáveis; porém, esses mesmos problemas são abundantes, em um nível mais profundo ou convencionalmente negligenciado, intralinguisticamente. O modelo ‘do emissor ao receptor’, que representa qualquer processo semiológico e semântico é ontologicamente equivalente ao modelo ‘da língua fonte para a língua receptora’ utilizada na teoria da tradução. Em ambos os esquemas existe ‘no meio’ uma operação de decifração interpretativa, uma função ou sinapse de codificação-decodificação. Quando duas ou mais línguas estão em interconexão articulada, as barreiras no meio serão obviamente mais salientes, e o esforço de inteligibilidade mais consciente. [...] Dentro das línguas ou entre elas, comunicação humana é igual a tradução. Um estudo da tradução é um estudo da linguagem (STEINER, 1998, p. 48-49, tradução nossa)<sup>6</sup>.

Todo ato de tradução é, deste modo, um ato de interpretação. Todo ato de interpretar um sentido é um ato de traduzi-lo para outros termos, seja no mesmo idioma, seja para outro. Sem teorizar, mas às vezes expressando tal ideia, na obra poética e em entrevistas, Drummond reflete tal abstração. Primeiramente, o poeta aprecia a tradução que a poesia faz ao comunicar:

<sup>6</sup> Do original: I have been trying to state a rudimentary but decisive point: interlingual translation is the main concern of this book, but it is also a way in, an access to an inquiry into language itself. ‘Translation,’ properly understood, is a special case of the arc of communication which every successful speech-act closes within a given language. On the inter-lingual level, translation will pose concentrated, visibly intractable problems; but these same problems abound, at a more covert or conventionally neglected level, intra-lingually. The model ‘sender to receiver’ which represents any semiological and semantic process is ontologically equivalent to the model ‘source-language to receptor-language’ used in the theory of translation. In both schemes there is ‘in the middle’ an operation of interpretative decipherment, an encoding–decoding function or synapse. Where two or more languages are in articulate interconnection, the barriers in the middle will obviously be more salient, and the enterprise of intelligibility more conscious.

Não é propriamente o julgamento literário, a meu ver, que influi em poesia. O que influi é uma certa capacidade de comunicação que o poeta consegue – ou não, porque nem sempre ele consegue – e que faz com que uma pessoa desconhecida que mora no Piauí escreva pra gente uma carta ... [e diga]: ‘Olha, eu li um poema seu, estava angustiada, estava desesperada. O seu poema é doloroso, é angustioso, mas ele me fez bem’ (Informação verbal)<sup>7</sup>.

Assim, comunicar também é traduzir o que vai por dentro, alcançar os limites da linguagem para converter em língua comum as delicadezas que compõem nosso vasto universo experiencial. Em *A paixão medida*, o soneto “Água-desfecho” canta a invasão da morte em forma de riacho. O texto inicia com um verso em francês, que traduzimos aproximadamente por “um riacho raso [que] calunia”. Esse riacho desce em direção ao eu-lírico, e vem trazendo “fanadas coisas”, até submergir o eu por inteiro. Essa submersão é a imersão do ser no reino pós-vida, e o eu a (d)escreve com a sensação de um fluxo de água a aproximar-se.

Un peu profond ruisseau calomnié  
desce em meu rumo, vem-se aproximando.  
Se o ouvido sutil de Mallarmé,  
ouço-lhe embora o ruído grave e brando.

Boiam fanadas coisas na corrente:  
uma quermesse, Vozes, o violino  
em febre ouvido, a cor de uma serpente  
enovelado sobre meu destino

Já provo o antessabor da linfa amara  
a penetrar-me a língua e a percorrer  
o mais furtivo porto de consciência.

Pois submergido estou, a vida é clara,  
e não mais necessita de clemência  
o epilgado, esvaecido ser  
(ANDRADE, 2002, p. 71).

<sup>7</sup> Entrevista concedida a Leda Nagle, reprisada no Programa “ArquivoN” da GloboNews, Agosto de 2002. O trecho citado inicia em 12’34”.

A referência explícita a Mallarmé cria ligações acerca do teor metafísico expresso no soneto. A intertextualidade, na citação quase completa do primeiro verso, mostra como o engenho do poeta soube traduzir a morte. O primeiro verso do soneto drummondiano é retirado quase inteiramente do último verso do soneto “Tombeau de Paul Verlaine”, de Mallarmé<sup>8</sup> (2006, p. 210). Comparando, temos um soneto alexandrino no poeta francês e um decassílabo em Drummond, que cortou as duas últimas sílabas do verso mallarmaico: “*la mort*”, no original.

Cortar o verso, transformando-o em decassílabo e convenientemente retirando a morte da expressão na palavra, dá ao poema essa instância de traduzir o tema através de sua transformação em corrente aquática. O restante do soneto é uma tradução-interpretação-expansão do vocábulo elidido. Tal estratégia foi chamada de “explicitação” por Javier Franco Aixelá em sua análise do que chama “itens culturais-específicos”: na categoria “explicitação intratextual”, o teórico afirma que a explicitação “consiste em explicitar algo que está só em parte revelado no texto original” (AIXELÁ, 2013, p. 198). No caso presente, a explicitação não ocorre por carência de referentes culturais, mas por laboração poética, quando se lida com o limite de expressão de uma língua para referir a um signo, emoção ou conceito abstrato.

Avaliemos como ocorre essa tradução por explicitação. O poeta itabirano coloca-se frente ao Nada, à destruição do corpo, e espera que esta cumpra seu desígnio. Esse Nada vem em forma de água, que, como já dissera Affonso Romano de Sant’Anna, é na obra de Drummond o

<sup>8</sup> Le noir roc courroucé que la bise le roule / Ne s’arrêtera ni sous de pieuses mains / Tâtant sa ressemblance avec les maux humains / Comme pour en bénir quelque funeste moule. // Ici presque toujours si le ramier roucoule / Cet immatériel deuil opprime de maints / Nubiles plis l’astre mûri des lendemains / Dont un scintillement argentera la foule. // Qui cherche, parcourant le solitaire bond / Tantôt extérieur de notre vagabond - /Verlaine ? Il est caché parmi l’herbe, Verlaine // A ne surprendre que naïvement d’accord / La lèvres sans y boire ou tarir son haleine / Un peu profond ruisseau calomnié la mort.

elemento da transitoriedade, da impermanência, e que se relaciona amiúde com a temporalidade e a morte. Sant’Anna também estuda os elementos relacionados à água ao longo da obra. Sobre o vocábulo “Rio”, destaca que

A ideia do rio surge abrangendo inicialmente dois aspectos da vida: fluxo interior e fluxo exterior. Referindo-se às memórias e a seu passado, à tradição familiar que transporta em seu sangue, esse rio tem suas fontes nos “áureos tempos” e vem trazendo homens, coisas frágeis, sábados, namorada, cão paralítico e o próprio rosto do poeta refletido no círculo de água. [...] Mais do que uma imagem narcisística ingênua, esse rio diacrônico é o elemento de ligação do poeta à sua história familiar. Diferente do ser debruçado sobre águas calmas de um lago, o gauche está diante de uma correnteza meio caótica [...]. O rio é parte de uma “geografia perplexa” de um “país inconcluso”, cheio de “condutos subterrâneos” (SANT’ANNA, 1980, p. 154-155).

Com efeito, esse riacho que se aproxima do eu traz, e a segunda estrofe explícita, certas coisas fanadas, mortas, desaparecidas, que a memória teima em resgatar. Mas, mesmo a memória parece carecer de contingente para trazer à consciência do eu. Nenhum episódio ou personagem ou narrativa completa, mas apenas elementos desgarrados, último estoque de evidências da vida vivida: “uma quermesse, vozes, o violino / em febre ouvido, a cor de uma serpente / enovelada sobre o meu destino”.

Não obstante o fanar das coisas na corrente, que levará toda vivência, a arte da palavra aparece, como sempre, brilhante. A aliteração do /v/ nas coisas boiando faz-se eco dos versos de Cruz e Souza em “Violões que choram”<sup>9</sup>. O momento de sentir a morte é organizado na palavra, em seu aspecto formal. Embora esse possa ser o momento em que o ser perde toda amarra com o mundo imanente, sensual, em direção (quicá) ao

desconhecido, o canto poético, organizador, oferece contraponto ao medo, suaviza o drama, na forma pacífica do soneto.

A morte, advinda no sabor amaro da linfa, (i.e., água, portanto, fluxo e tempo), penetra o ser, ao mesmo tempo absorvendo-o (vide o primeiro verso do segundo terceto). A consciência prossegue, no entanto. A linfa amara, conforme o primeiro terceto, percorre até “o mais furtivo poro de consciência”, sem, contudo, apagá-la. Já sem a vida da memória, roubada nos violinos e nas vozes do segundo quarteto, resta apenas a vida menor do agora, submersa pela água da morte.

Pois submergido estou, a vida é clara,  
e não mais necessita de clemência  
o epilogado, esvaecido ser  
(ANDRADE, 2002, p. 71).

O eu está então submergido, isto é, envolto pela escuridão aquática, e contrapõe esse estado coordenando de modo justaposto a sentença seguinte: a vida é clara. Luz e escuridão como significado de fases da vida, o eu encontrando-se agora no lado escuro, tendendo, então, ao fim. Mas não está apenas tendendo ou mesmo no fim; sente-se já epilogado, esvaecido. O ser esvaecido é o ser que permanece, ainda que sua essência tenha-se ido; o epílogo é o fechamento após a ação da narrativa. Esse ser é assim o ser que sente o momento agônico da morte presente, tendo já ultrapassado a vida onde a morte se fazia futuro certo, mas distante. Epilogado e esvaecido são ainda termos cujo participio indica passado, acontecimento ocorrido em tempo anterior. No entanto, aparecem como adjetivos do ser, que é presente. O paradoxo sintático é o paradoxo da vida: viver é morrer, pouco a cada dia. Neste sentido, “[a] vida apresenta-se como um cultivar de antíteses: esse crescimento para baixo, essa viagem que se nega, esse tempo que se destrói. Ser já é começar a não-ser. Ser é ser para a morte” (SANT’ANNA, 1980, p. 182).

<sup>9</sup> “Vozes veladas, veludas vozes, / Volúpias dos violões, vozes veladas, / Vagam nos velhos vórtices velozes / Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas” (SOUZA, 1995, p. 51).

O ser, mesmo em seu epílogo, não cessa. Era própria da personalidade do poeta a inquietude. Em depoimento a Geneton Moraes Neto, Ziraldo dirá das confidências feitas pelo poeta:

‘Quando eu era jovem’, ele me dizia, ‘eu ansiava pela velhice porque acreditava que ela pudesse ser a paz, que ela pudesse conter todas as respostas. Agora que fiquei velho, descubro que é tudo a mesma coisa, a mesma ânsia, a mesma aflição, a mesma angústia, todas as mesmas perguntas sem respostas’ (MORAES NETO, 1994, p. 158).

A inquietude frente à morte, lida nas próprias palavras como na obra do poeta, servirá como mote para estabelecermos os dois escopos principais aqui abordados: 1) o exercício da tradução como índice das ferramentas aprendidas pelo escritor e 2) a ampliação e a interpretação (no caso, de um termo específico) como forma de tradução, não apenas entre línguas ou culturas, mas como expansão intelectual, emocional e física (sonora) em português brasileiro da palavra francesa *mort*. Walter Benjamin já atribuíra a tradução como modo de levar uma obra à *pós-vida*: “Assim como as manifestações da vida estão intimamente conectadas com o fenômeno da vida sem terem importância para ela, uma tradução parte do original – não tanto de sua vida, mas de sua pós-vida” (BENJAMIN, 2000, p. 16). Traduzir atualiza autores para as novas gerações, propiciando novas releituras e a conseqüente renovação do conhecimento. Traduzir, como no caso de Drummond ao traduzir Lorca, propicia o estudo das ferramentas criativas para um autor a qualquer tempo. Essa afirmação faz eco à famosa citação de Drummond, do texto “Autobiografia para uma revista”: “Entendo que poesia é negócio de grande responsabilidade [...]. Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromisso” (ANDRADE, 1944, p. 73; 1992, p. 1344-1345). Não basta o contato com “as forças líricas do

mundo”, expressão de Drummond. É preciso estudar e praticar. Seja como teórico, acadêmico, seja como tradutor, praticando a recriação de textos alheios em língua materna, canibalizando-os, apropriando o que é deles para fazer de seus recursos nossos recursos. Note-se que a hesitação de Drummond em considerar-se tradutor não se relaciona ao que se pode aprender com o gesto tradutório, mas com os resultados das traduções, que facilmente desgostam um autor exigente com a precisão vocabular como a do poeta. Além disso, os motivos para traduzir podem variar do desejo de traduzir um autor para compartilhá-lo à obrigação contratual, ao exercício intelectual ou à necessidade de trabalho — vide o depoimento do poeta sobre a tradução de *As relações perigosas*: “Concluído o trabalho, e como a necessidade batesse à porta, ofereci-o à Livraria do Globo” (ANDRADE, 2011, p. 14). Todos eles contribuem para vencer a morte das obras. Traduz-se por amor, por dever, por favor, mas sempre para aprender.

O segundo aspecto é mais sutil, mas também presente. Seguindo o raciocínio de Steiner, citado acima, todo ato de interpretar, rephrasear, explicar, expandir, resumir, é um ato de tradução, no qual procuramos equivalência entre pensamentos, conceitos, formas, referentes abstratos e de difícil definição. Gilberto Mendonça Telles expressou com perfeição a ideia de que “O poeta *sente* mais do que pode realmente exprimir” (TELLES, 1976, p. 171). Ao buscar seu caminho original, “o poeta se atira contra as fronteiras do idioma, ampliando-as e tornando maleáveis as estruturas que as convenções gramaticais haviam ‘fixado’ num ‘plano ideal’, mas estático”. Tal ampliação e flexibilização das línguas são modos de processos tradutórios, de transformação de ideias, sentimentos e intuições em formas linguísticas. Entendo, portanto, a tradução como operação interpretativa também entre operações mentais e estruturas linguísticas.

## Considerações finais

Em suma, o trabalho tradutório proporcionou a Drummond o contato íntimo com obras literárias consideradas exemplares, importantes no contexto da literatura na modernidade mundial. Outros autores, também muito importantes para a formação do poeta de Itabira, não foram explicitamente tratados, como é o caso de Jules Supervielle (cuja grande influência em Drummond é estudada por John Gledson, 2003). O intuito deste trabalho foi apresentar como alguns dispositivos tradutórios podem dialogar com a obra literária própria de um autor, seja em quesitos formais ou em temática (como no caso do poema de Lorca) ou em processo de expansão/interpretação (como no caso do vocábulo final do verso de Mallarmé). É possível então considerar a tradução um dispositivo conectivo em grande escala entre sistemas literários, ponto de contato entre experiências, formas e resultados. Os autores lidos são o fermento dos escritores, poetas e dramaturgos em formação. Os autores estrangeiros amados são parte essencial do arsenal de qualquer escritor, para quem as fronteiras nacionais deveriam significar muito pouco.

## Referências

AIXELÁ, Javier Franco. Itens Culturais-Específicos em Tradução. Tradução de Mayara Matsu Marinho e Roseni Silva. *In-Traduções*, Florianópolis, v. 5, n. 8, p. 185-218, jan./jun., 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia traduzida*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra poética completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos Drummond de Andrade: poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. <https://doi.org/10.17851/2359-0076.24.33.371-374>

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro: Americ=Edit, 1944.

BERMAN, Antoine. *A Tradução e a Letra ou o Albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Frulan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2016v36n3p319>

CAMPOS, Haroldo de. *Transcriação*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CARVALHO, Ricardo Souza de. Drummond e a Espanha: apontamentos para duas recepções. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v. 14, p. 183-193, 2007. Disponível em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/3251](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3251). Acesso em: 08 out. 2018. <https://doi.org/10.17851/2358-9787.14.0.183-193>

CAUDET, Francisco. La poesía burlesca de la guerra civil española. *Tiempo de historia*, Salamanca, n. 71, ano VI, p. 118-124, 1980. <https://doi.org/10.3726/978-3-0353-0779-5/14>

CRUZ e SOUSA. *Poesias Completas de Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

DARIN, Leila Cristina De Melo; VIEIRA FILHO, Edgar Rosa. Carlos Drummond de Andrade tradutor: prática antropofágica. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 18, p. 179-193, julho de 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2017i18p179-193>. Acesso em: 08 out. 2018. <https://doi.org/10.23925/1983-4373.2017i18p179-193>

GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. Tradução de Frederico Dentello. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. <https://doi.org/10.18309/anp.v1i16.566>

GLOBONEWS. *Programa Arquivo N. Carlos Drummond de Andrade*. Agosto de 2002. (21m47s). Disponível em: <https://youtu.be/MQTIJgtqVsl>. Acesso em: 10 out. 2018.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Introdução. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia traduzida*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GUMBRECHT, Hans U. *Corpo e forma*. Tradução de João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

GUZMÁN MUÑOZ, María del Socorro. El fusil o la pluma. La participación de los intelectuales republicanos durante la guerra civil española. *Unidad Cívica por la República*. [S.l.], 23 feb. 2013. Disponível em: <http://www.unidadcivicaporlarepublica.es/index.php/nuestra-memoria/cultura-de-la-memoria/6718-los-intelectuales-y-la-republica>. Acesso em: 10 out. 2018. <https://doi.org/10.4000/books.sdh.270>

HERNÁNDEZ, Miguel. *Obra completa: poesía*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

HERRERA CEPERO, Daniel. 1925-1929: La gran ciudad en la probeta pre-neoyorquina de Lorca. *Poéticas: revista de estudios literarios*, Granada, n. 5, p. 17-41, jun. 2017. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6046770.pdf>. Acesso em: 10 out. 2018.

MALLARMÉ, Stephane. *Collected Poems and Other Verse*. Nova York: Oxford University Press, 2006. 210p.

MORAES NETO, Geneton. *O dossiê Drummond*. São Paulo: Globo, 1994.

MONTEIRO, Maria João. García Lorca: 80 anos depois, o mistério da morte continua. *Público*. [S.l.], 19 ago. 2016. Disponível em: <https://www.publico.pt/2016/08/19/culturaipilon/noticia/garcia-lorca-80-anos-depois-o-misterio-da-morte-continua-1741724>. Acesso em: 10 out. 2018. <https://doi.org/10.9771/gmed.v8i1.17495>

MUÑOZ, María del Socorro Guzmán. Los intelectuales y la República. Disponível em <http://www.unidadcivicaporlarepublica.es/index.php/nuestra-memoria/cultura-de-la-memoria/6718-los-intelectuales-y-la-republica>. Acesso em: 12 maio 2019. <https://doi.org/10.4000/books.sdh.270>

TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond, a estilística da repetição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Recebido em: 14/10/2018.

Aprovado em: 30/1/2019.

Publicado em: 20/6/2019.