

A SABEDORIA SENSORIAL DO VERBO: DRUMMOND E A TRADUÇÃO DE POESIA

Marcus Rogério Salgado
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Resumo: Em 2003, sob organização de Júlio Castañon Guimarães, foi publicada uma recolha de poemas traduzidos por Carlos Drummond de Andrade. Essa faceta pouco mencionada do poeta não era exatamente uma surpresa, mas, de qualquer forma, a emergência dessas traduções colaborou decisivamente para redimensionar criticamente sua atuação no campo literário brasileiro entre as décadas de 1960 e 1970 e para ampliar o entendimento sobre os diálogos intertextuais que se travam no interior de sua obra. No artigo que segue, focalizaremos duas traduções realizadas por Drummond: a primeira, de um fragmento de “Batuque”, poema de Aimé Césaire; a segunda, de duas séries de poemas-aforismos de Malcolm de Chazal.

Palavras-chave: Poesia brasileira; tradução; poética.

SENSORIAL WISDOW OF THE WORD: DRUMMOND AND THE TRANSLATION OF POETRY

Abstract: In 2003, an anthology of poems translated by Carlos Drummond de Andrade was organized by Júlio Castañon Guimarães. This work might be surprising for some not profoundly acquainted with Drummond’s opus, but it anyway collaborates decisively for a further critical understanding on his role in brazilian’s literary campus between 1960’s and 1970’s and on the intertextual levels operating into his poetry. This article is a study on two cases of poetic translation carried out by Drummond: “Batuque”, a poem by Aimé Césaire, and a series of poetical aphorisms by Malcolm de Chazal.

Keywords: Brazilian poetry; translation; poetics.

1. Liberdade: escrever teu nome

Em novembro de 1963, Carlos Drummond de Andrade publicou no *Jornal de Letras* a tradução de uma passagem do poema “Batuque”, de Aimé Césaire. Não seria a primeira nem a última vez que o poeta atuaria como tradutor de poesia, gênero de escrita para o qual Drummond via-se como praticante bissexto e que para definir o ofício chegou a estabelecer uma analogia entre a poesia traduzida e a circulação de moeda falsa, sem deixar de sublinhar, em tom mais ambíguo ainda, o aspecto “ao mesmo tempo criminoso e nobre, e felizmente vão”¹ implicado no gesto tradutório. Já desde a década de 1920 que, de forma esporádica e a conta-gotas, Drummond colocava em circulação pela imprensa alguns de seus resultados como tradutor de poesia— caso dos versos de “Batuque”, que apareceram no *Jornal de Letras*, precedidos por duas notas: a primeira, dos editores; a segunda, do tradutor. Chamam atenção tanto a tradução (trata-se de poema de elevada elaboração imagética, sem perda da força patográfica) quanto as notas, uma vez que ambas reclamam contra o fato de que a passagem do poeta negro passou despercebida, se não subestimada, sendo bastante incisivo o tom com que Drummond inicia sua nota: “Aimé Césaire esteve no Rio e quem soube? Entretanto fez mais do que passear a paisagem”².

Poucos meses antes, em setembro, o poeta da Martinica estivera no Brasil, tomando parte do I Colóquio América Latina-África. Patrocinado pela UNESCO, pelo Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC) e pelo Centro Latino de Pesquisas Sociais, o Colóquio teve por objetivo o amplo debate sobre as relações políticas, culturais e diplomáticas entre os dois continentes. De fato, a passagem de Césaire – e mesmo o Colóquio – não foi dimensionada de forma adequada pela imprensa da época. Notas discretas sobre o evento e até uma menção específica à presença de Césaire foram publicadas nos principais jornais do Brasil (*Jornal do Brasil*, *Diário Carioca*, *Última Hora*, *Diário de Notícias* etc); o tratamento, contudo, era quase sempre em tom protocolar, sem adensamento informacional. A única exceção talvez tenha vindo do escritor

¹ ANDRADE, 2011, p. 12.

² ANDRADE, 2011, p. 394.

Gasparino Damata, que publicou no *Jornal do Brasil* aos 6 de outubro de 1963 um relatório abrangente das atividades do Colóquio, discutindo suas teses e o possível impacto das discussões.

Além da tradução de Drummond e do denso texto de Gasparino Damata, é possível que a passagem de Césaire pelo Brasil e o próprio Colóquio tenham inspirado algo mais. Dali para frente, sempre que o nome de Léopold Senghor (presidente do Senegal) e termos como “negritude” e “negrismo” (conforme a terminologia em circulação no jornalismo da época) eram mencionados, o nome de Césaire apareceu, com particular ênfase nas matérias assinadas em 1964 por Luiz Orlando Carneiro, entre as quais “O Orfeu Negro” e “O som do poder negro”, em que, de par com a apresentação da trajetória política e da obra de Léopold Senghor, a negritude é mencionada, o que serve como elo para menção a Césaire. Indiretamente, contudo, a menção e a presença de Césaire aparecem vinculadas a um episódio que reflete as muitas arbitrariedades ocorridas durante o período.

O jornal *Última hora* de 12 de fevereiro de 1965 informava a prisão e possível expulsão do país de estudantes angolanos, ressaltando, ainda, que a polícia “apreendeu com o grupo valiosa biblioteca sobre a África, a documentação oficial do grupo *Présence Africaine* – que o poeta Aimé Césaire havia deixado no Brasil – e o material de divulgação do Festival de Arte Negra de Dakar, que será promovido pelo próprio governo do Senegal”³. Reportagem de Domingos Meirelles, ainda para o jornal *Última hora*, reforça o impasse ligado à prisão dos estudantes angolanos, salientando que “todo o material cultural para divulgação em nosso país do Festival de Arte Negra de Dakar, aqui deixado pelo poeta Aimé Césaire, foi também apreendido e desapareceu”⁴.

Para além da militância política, a poesia de Césaire teria forte impacto em pelo menos dois poetas brasileiros: o primeiro, Roberto Piva, que em *Coxas* traz um tríptico de poemas reunidos sob o nome de “Batuque”; e o segundo, bissexto, Abdias do Nascimento, em quem é possível encontrar ressonâncias da evocação cósmica da palavra poética de passagens césaireanas como a abertura da “Carta...” – na qual se lê: “como um violento gole de cachaça na garganta de

³ ANÔNIMO, 1965, p. 3.

⁴ MEIRELLES, 1975, p. 10.

Exu a palavra delirou em mim (...)”⁵ –, comparável à abertura de “Padé de Exu Libertador”. Em 1966, é publicada em São Paulo a revista *A Phala*, sob direção do poeta e collagista Sergio Lima, na qual se encontra “Transmutation”, poema extraído de *Soleil cou coupé* (1947), apresentado sem tradução. O poeta Claudio Willer também teria traduzido, à mesma época, o poema “Batuque”, segundo informação prestada pelo próprio tradutor, sem, contudo, chegar à publicação.

Na primeira metade da década de 1960, quando Drummond traduziu o fragmento de “Batuque”, Césaire se destacava como um intelectual com posicionamentos ideológicos bem definidos, atuando em prol da liberdade de expressão em escala global, assinando manifestos e moções, como aquela lançada pela libertação de Régis Debray, na qual se encontra o nome do poeta junto aos de Sartre e Michel Leiris, entre outros. Por essa época, Césaire já era prefeito de Fort-de-France e estava diretamente empenhado na reivindicação do fim do estado departamental da ilha em relação à França – ele que, duas décadas antes, já se empenhara no processo de transformação das antigas colônias em departamentos. Como se percebe, Césaire era um ativo combatente nos campos da cultura e da política – a quem Drummond não hesita em asseverar como um pensador–, de que talvez *Discurso sobre o colonialismo* seja o documento mais incisivo que testemunha essa atuação.

Antes da passagem de Césaire pelo Brasil para o Colóquio, sua circulação era bastante restrita e quase sempre associada à instância política. Fora do movimento negro (no qual era referência desde o Teatro Experimental do Negro), foi eventualmente citado em artigos que se focalizaram na noção de *negritude* ou que se debruçaram sobre o problema do colonialismo no século XX, aos quais se deve acrescentar os casos em que o nome de Césaire surgia lateralmente em textos que tratavam de outras figuras políticas e culturais do Atlântico Negro. É assim que o encontramos em artigos assinados por Libero Malavoglia e, sobretudo, por João Alves das Neves. A carta em que Césaire se demite do Partido Comunista Francês, “Contra o colonialismo do P.C.F.”, também recebeu atenção, sendo, inclusive, traduzida e publicada pelo *Diário de Notícias*, em 1956. Também traduzida foi sua fala no I Congresso Mundial de Escritores Negros, publicada sob o título “Dai a palavra aos povos negros” na revista *Para*

⁵ CÉSAIRE, 2006, p. 15.

Todos. Sua obra poética, contudo, ainda não havia recebido tratamento crítico ou mesmo recebido gestos de empatia como o que se percebe na tradução de Drummond.

Muito provavelmente a porta de entrada da poesia de Césaire no Brasil foi o artigo “Atualidade literária francesa: para onde vai o surrealismo?”, de Michel Simon, traduzido por Maria da Saudade Cortesão (futura esposa de Murilo Mendes) e publicado no *Correio da Manhã* em 21 de janeiro de 1945. Além de evocar o alto juízo crítico que André Breton tinha sobre a poesia de Césaire, Michel Simon ainda situa sua dicção no âmbito da poesia moderna francesa, afirmando que “os poemas de Aimé Césaire são, na verdade, muito belos, violentos como as tempestades de Isidore Ducasse, agudos como os mais sutis poemas de Michaux”⁶. Lúcia Miguel Pereira chega a mencionar Césaire no artigo “Poesia negra francesa” (1949), mas transcreve como sendo dele um trecho que na verdade é da autoria de Jacques Roumain. Otto Maria Carpeaux dedica algumas linhas a Césaire em “Poesia colonial francesa”, ensaio publicado no *Diário de Notícias* em 1956, mencionando *Les armes miraculeuses* e qualificando-o como “revolucionário que se serve de recursos do surrealismo”⁷.

É difícil precisar quando foi escrito “Batuque”, mas sabe-se que ele já se encontrava no caderno que Césaire enviou a André Breton. Publicado na revista *VVV*⁸ e reunido no volume *Les armes miraculeuses*, só atingiria sua versão final na edição de 1970, sendo marcada por alguns cortes e supressões. É certo que Drummond não labora a partir da versão final, pois seria publicada alguns anos após sua tradução. Independentemente dos problemas de ordem textual, revela-se importante a prospecção direta sobre o texto.

No campo fônico, algumas perdas são inevitáveis na tradução. O jogo com as imagens acústicas de *phasmes* e *fantasmes*, por exemplo, que é importante para se compreender o modo como parte do material no estrato imagético do poema é organizada pela emergência de relações inusitadas entre significantes, acaba por se ausentar, sem qualquer compensação, no poema de Drummond. De um modo geral, as escolhas fônicas são discretas e é de se

⁶ SIMON, 1945, p. 3.

⁷ CARPEAUX, 1956, p. 1.

⁸ Cf: HÉNANE, 2010, p. 120.

reparar como Drummond resiste ao malabarismo sonoro nessa mesma passagem, rica em aliterações e assonâncias, colocadas em segundo plano em prol da ênfase na definição visual da imagem poética: “todos os enfolhados gafanhotos compõem um mar de iúcas azuis e de jangadas”⁹.

No campo sintático, também se verificam alguns distanciamentos em relação ao texto de partida. Uns são mais explícitos, como quando o verso *quand le monde será sans enquête* é traduzido por “quando, sem sindicância, for o mundo”¹⁰. A demanda por uma comunicação mais imediata das imagens faz com que Drummond reorganize o verso *um mât de caravelle oubliée flambe amandier dun aufrage* em outro alinhamento sintático: “flamba, amendoeira de naufrágio, um mastro de caravela esquecida”¹¹. Outros são mais discretos e de menor impacto sobre a leitura, como as vírgulas a separar os órgãos no verso “rosas de Pensilvânia olham os olhos, o nariz, os ouvidos”¹².

De um modo geral, percebe-se que o tradutor não está empenhado, em seu gesto, em ativar processos de reconstituição de informação fônica; de igual forma, verificam-se situações desviantes ao paradigma de transposição de estruturas sintáticas entre textos aproximados pelo ato da tradução, pois o tradutor parece valorizar mais a camada fonopaica, privilegiando, desse modo, a reconstituição do estrato imagético e, com isso, a força de comunicação imediata implicada na imagem.

Definindo-se como tradutor bissexto e sabendo o quanto as traduções em Drummond atingem, por vezes, o grau de arte amadora, é o caso de se indagar sobre as possíveis intencionalidades implicadas no gesto de traduzir “Batuque”, pois, a bem da verdade, em termos estritamente estilísticos, a poesia de Drummond não apresenta pontos notáveis de coincidência em relação ao que é proposto em *Armes miraculeuses* – embora nas obras da década de 60 se verifique certa transparência e clareza na dicção poética de Césaire que tornaria possível algum tipo de aproximação de ordem puramente estética.

Por isso não surpreenderia que tivéssemos como primeira razão uma convergência que parece ser de ordem ética. Embora estivesse à cabeça de uma

⁹ ANDRADE, 2011, p. 115.

¹⁰ ANDRADE, 2011, p. 115.

¹¹ ANDRADE, 2011, p. 117.

¹² ANDRADE, 2011, p. 115.

posição institucional no campo político (como prefeito – por décadas, diga-se – de Fort-de-France), Aimé Césaire manteve em sua poesia uma demanda em favor da liberdade. Para além disso, lembremos aqui do que escreveu Henri-Marcel Bernfeld sobre Césaire, em artigo que foi traduzido e circulou no Brasil: “Para edificar a epopeia negra, evoca a idade de ouro na África, a servidão e a liberdade; mas ele é, sobretudo, um homem que sofre por todas as injustiças”¹³. Ambas posições – defesa da liberdade e combate às injustiças – são igualmente valores encampados por Drummond em sua poesia. Se para Bernfeld a poesia de Césaire era explosiva, o mesmo se pode dizer de tantos poemas de Drummond, como “Elegia 1938”, nos quais é patente a consciência plena da potência dinâmica da palavra: na impossibilidade de dinamitar, sozinho, a ilha de Manhattan, resta ainda a poesia como território de resistência. Nunca é demais lembrar que Drummond traduziu o poema “Liberdade”, de Paul Éluard, que foi uma verdadeira peça de resistência durante a II Guerra Mundial e no qual encontramos o prazer poético de nomear a liberdade – ou, para sermos justos aos termos do poema, escrever o nome da liberdade. Temos, aqui, aproximados pelo gesto tradutório, não apenas um autor e seu tradutor, mas dois poetas empenhados na produção de uma lírica sensível tanto ao vento da liberdade quanto à contundência das desigualdades.

É importante lembrar que Drummond não escolhe para traduzir um poema recente de Césaire, que em 1960 publicara os excelentes *Ferremets* e *Cadastre*. Pelo contrário: sua escolha recai sobre um poema de quase vinte anos antes. Não é, portanto, como novidade ou modismo que Drummond quer focalizar a escrita de Césaire, elegendo, pelo contrário, um poema que, sendo mais antigo, parece já dar sinais de uma persistência no tempo, com os sinais característicos do grande artifício de eternidade, parafraseando Yeats. É uma escolha que não deixa de expressar certa originalidade, pois tradutores posteriores se desviarão de “Batuque”, uma vez que, além de ser um poema de maior fôlego, apresenta, de igual forma, maior grau de dificuldade nas soluções poéticas a serem cogitadas pelo tradutor. Caudaloso, explosivo e orgânico, obtendo cintilações justamente por sua proclividade imagético-verbal, traduzir o poema em sua

¹³ BERNFELD, 1956, p. 1.

totalidade e assim publicá-lo é tarefa que ainda não encontrou dignatário, sendo, de todo o modo, garantia de um *tour de force*.

Mas há um dado em torno de “Batuque” que justificaria talvez de forma mais direta a opção de Drummond. Como ressalta Kesteloot¹⁴, o poema dá impressão de ter sido escrito após a passagem de Césaire pelo Brasil, quando, na verdade, foi feito anteriormente. Para compreender como essa disjunção cronológica engendra um ponto de vista específico, é necessário confrontar “Batuque” com um poema efetivamente resultante da passagem pelo Brasil, como “Carta da Bahia de Todos os Santos”. Se o último é um poema breve, de tradução até mais fácil e com grande apelo ao leitor nacional (pelas referências às divindades iorubas cultuadas no âmbito afro-brasileiro), há, em relação ao primeiro, uma diferença significativa do ponto de vista cultural que talvez possa ter norteado a escolha. Na “Carta...”, o registro que persiste é o do viajante, não inteiramente invulnerável aos apelos do pitoresco, a refletir nas alusões à fauna e à flora locais (papagaios e frutas) e à cultura culinária (gengibre, pimenta, camarão rosa), tudo com repercussões no campo lexical, fazendo surgir na poesia de Césaire palavras como jacarandá e vatapá, que se sobressaem como incrustações verbais dotadas de apelo sensorial.

Esse registro lexical pautado pelo pitoresco reaparece em outro poema de Césaire em que o Brasil vem à luz, “Le verbe marronner”, numa enumeração em que a sonoridade é o elemento de coesão para as múltiplas sugestões sensoriais: “Cabritos Cantagalo Botafogo/ bate/ batuque à ceux des favelas”. “Batuque”, por sua vez, é um canto no qual é afirmada outra perspectiva cultural: a da dissolução das fronteiras geográficas entre América e África, tornando possível, pelo ritmo e pela poesia, a passagem pelas duas margens do Atlântico Negro. “Batuque” é um poema que “apresenta a marca de uma busca angustiada pela identidade”¹⁵ e é nesse plano que se dá seu combate. Identidade e consciência mais uma vez erigidos como valores fundamentais.

É neste ponto que a tradução de Drummond deixa de ser um ato de impacto e ressonância limitados ao campo literário, revelando-se carregada de potenciais efeitos no campo cultural. Como vimos, a tradução de Drummond,

¹⁴ Cf: KESTELOOT, 1973, p. 50.

¹⁵ HÉNANE, 2010, p. 120.

além de ser uma amostragem de um poema maior, não reproduz contornos sintáticos do texto de Césaire, restando claro que o partido tradutório adotado para o caso nunca foi o de engendrar um gesto imitativo. Ao fugir do gesto de imitação, o poema traduzido se posiciona no sistema literário como um ato de intervenção cultural, pelo qual é identificada e reconhecida a importância da poesia de Aimé Césaire enquanto lírica carregada do sentido de revolta diante das contingências sociais e enquanto ponte capaz de propiciar mediações culturais entre sistemas – o que conduz a uma concepção norteadora do gesto tradutório concebido como intervenção cultural e como marco de identificação e reconhecimento erguido à contrapelo da história. Sem deflagrar completa autonomia em relação ao texto de origem, o poema traduzido se afirma, nesse processo, como inscrição simbólica no interior de um sistema cultural.

2. O senso plástico da poesia

Em dezembro de 1972, Drummond traduziu e publicou, para o “Caderno B” do *Jornal do Brasil*, uma primeira série de fragmentos de Chazal extraídos de *La vie filtrée*. Drummond apresenta três blocos de fragmentos traduzidos, que são intermediados por dois trechos com considerações biográficas e poéticas sobre Chazal.

Pouco depois, Drummond repete a dose, trazendo fragmentos extraídos de *Sens plastique*. Dessa vez os fragmentos são agrupados em treze blocos temáticos apresentados em ordem alfabética: água, animal, ar, beijo, cipó, cor, coração, corpo, deus, flor, gosto, nudez e voz.

Igualmente restrita era a circulação da poesia de Chazal no Brasil. Antes das traduções de Drummond, Chazal tivera uma circulação discreta entre nós. Em 1948, no suplemento *Letras e Artes*, encontramos o artigo “*Vient de paraître* sensacional”, no qual, de par com a notícia da publicação estrondosa de *Sens plastique*, são apresentados sete poemas-aforismos traduzidos por Otto Maria Carpeaux. Em 1949 e em 1951, o mesmo suplemento publica entrevistas com André Breton e Jean Paulhan, respectivamente, nas quais são afirmadas a originalidade e a importância da obra de Chazal. Em 1950, na seção “Recado de

Paris” do *Correio da Manhã*, assinada por Rubem Braga, é dada notícia do impacto da obra de Chazal em Paris naquele momento. Pouco depois, um artigo assinado por Jorge Maia, “Mauritius: Ilha literária”, publicado no mesmo *Correio da Manhã* em 1954, tratava de Malcolm de Chazal e Loys Masson, dois poetas nascidos na referida ilha, e que granjeavam de prestígio literário na França.

Um artigo de Leyla Perrone Moisés, datado de 1961 e publicado no “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*, menciona Malcolm de Chazal e a importância da volúpia em sua poesia. Em 1966, é publicada em São Paulo a revista *A Phala*, sob direção do poeta e collagista Sergio Lima, em que se encontram fragmentos de Chazal, autor fundamental para se compreender a obra plástica e verbal de Lima, a tal ponto que, pouco depois, em *O corpo significa* (1976) e *Collage em nova superfície* (1984), Sergio Lima traduziria diversos poemas-aforismos e passagens da obra de Chazal.

As traduções de Drummond mantêm a economia sintática dos aforismos, com simplicidade e eficácia apostos em idêntica proporção. O investimento sobre as camadas fonológica e logológica da informação poética é mantido nas traduções. No entanto, não se verifica um gesto imitativo, antes um fenômeno de justaposição de vozes, em que, no texto de chegada, registra-se esse instante de aproximação entre os harmônicos vocais de Chazal e Drummond, mantidas, mais uma vez, as especificidades de cada dicção – afinal, embora o texto em português mantenha a força epifânica do texto de partida, ele se afasta, de forma intencional, da dissolução utópica do *pensar por imagens* propugnado por Chazal, conforme veremos mais adiante.

Como fizemos em relação a Césaire, cabe aqui investigar as possíveis razões da escolha recair sobre Chazal. Antes de tudo, vale notar que, como ocorrera em relação a Césaire, Drummond escolhe em Chazal passagens das obras *Sens plastique* e *La vie filtrée*, publicadas mais de vinte anos antes, portanto sem proximidade cronológica com as datas das traduções. Embora tenha escolhido obras anteriores, a escolha de Chazal pode ter alguma relação com o fato de que o poeta de Ilha Maurício publicara, pouco antes, o volume *Poèmes*. Teríamos, aqui, uma amostragem de como Drummond se mantinha atualizado como leitor de poesia, atento ao modo como voltava à circulação um autor que causara impacto nos meios literários de finais da década de 1940 e em cuja obra

encontramos hiatos, rompidos em 1968, com a publicação de *Poèmes*. Da mesma forma com que Chazal elogia a descoberta da aderência ao cotidiano como forma de conhecimento (em oposição à invenção, que procura excluir do horizonte criativo as interferências do acaso e daquilo que não foi planejado), para Drummond a tradução se converte em “um modo de repetir a aventura da descoberta do livro, de prolongá-la”¹⁶, em uma aventura dentro da aventura.

Com grande probabilidade, a escolha de traduzir Malcolm de Chazal se relaciona com o interesse de Drummond pelo aforismo – e é nesse ponto que se vislumbra nas traduções do poeta “alguma possível aproximação entre essa atividade e sua própria criação literária”¹⁷. Como se sabe, Drummond chegaria a publicar um livro de aforismos, *O avesso das coisas*. Na introdução ao volume, Drummond explica que, para si, o aforismo estaria associado a um certo tipo de deambulação do pensamento, resultando no que chama de “anotações vadias”¹⁸. Assim, o aforismo, com seu caráter relativamente gratuito – à maneira de uma *flânerie* –, recusa-se à moldagem no encaixe teleológico do pensamento filosófico, apresentando notável proximidade com a poesia. Sendo a função do aforismo drummondiano a revelação do avesso das coisas, nele também a emergência da poesia se faz pela via da prosa – afinal, embora o aforismo carregue em si uma visão de mundo não raramente marcada por epifanias e outros modos inusitados de acesso à realidade, ele é alinhavado graficamente como uma peça de prosa.

Em *O avesso das coisas* os aforismos são organizados de acordo com seus temas, em sucessão alfabética que vai de “Academia” a “Zoológico”. Em alguma medida, o problema de selecionar os aforismos de Chazal a serem traduzidos e sua posterior organização em núcleos temáticos pode ter colaborado para a concepção geral de *O avesso das coisas*. A organização de um volume de aforismos é sempre um ato de busca de identidade: no caso de Drummond, haveria um *continuum* entre vivência e escrita, o que aproximaria a aforística do registro confessional ou autobiográfico; porém, persistindo a visão de mundo a partir das relações entre as coisas e as palavras, entre o perceber e o nomear,

¹⁶ DRUMMOND, 2011, p. 13.

¹⁷ GUIMARÃES, 2011, p. 23.

¹⁸ ANDRADE, 1990, p. 7.

entre o ver e o dizer, retorna-se – ou, melhor dizendo, mantém-se – aos domínios da poesia. E, se a lírica é a poesia focada na subjetividade, o poema-aforismo propõe, a partir desse *continuum* entre vivência e escrita, “o lirismo como forma definitiva de conhecimento”¹⁹.

Embora Drummond não se refira a Chazal na apresentação de *O avesso das coisas*, e sim aos moralistas e suas máximas, encontramos, aqui e ali, aforismos dotados de cintilações entre imagem e pensamento deflagradas no campo poético que permitem aproximações com aquelas propostas por Chazal. É o caso do aforismo que trata da água: “Tudo é simples diante de um copo d’água”²⁰. Também em aforismos que se impõem como reflexões sobre a volúpia (tema tão caro a Chazal), como nesse que trata do beijo: “A boca beijada não guarda marca de êxtase; ele fica na boca de quem a beijou”²¹. Ou, ainda, na imbricação entre sexualidade e formas biológicas (vinculadas em uma visão de mundo transfigurada pelo olhar poético), cultuada por Chazal e que em Drummond reaparece em um aforismo sobre a flor: “Ao colher a flor, tenho a sensação de amputar um sexo”²². Também nos aforismos que são reflexões sobre o corpo e a representação da corporeidade, como esse que trata da nudez: “A nudez é sempre incompleta; nunca se vê o corpo de todos os lados”²³.

Certa confusão – ou contínua inversão de perspectiva – entre sujeito e objeto tão cultuada por Chazal se faz presente, por exemplo, no aforismo sobre a tarde: “Tarde é sentir que as coisas mudam de forma ao se desprenderem de nós”²⁴, no qual se percebe claramente aquela inversão de perspectivas característica da poesia de Chazal, pela qual “o homem e o mundo não apenas se refletem: fundem-se sem se confundirem em transparência recíproca”²⁵. Ou mesmo no aforismo sobre zoológico: “No zoológico os animais não vivem; são vividos pelos olhos do visitante”²⁶. Em um e outro a busca pelo “efeito de fusão

¹⁹ ANDRADE, 1972, p. 5.

²⁰ ANDRADE, 1990, p. 8.

²¹ ANDRADE, 1990, p. 12.

²² ANDRADE, 1990, p. 27.

²³ ANDRADE, 1990, p. 96.

²⁴ ANDRADE, 1990, p. 135.

²⁵ RIVAS, 1994, p. 15.

²⁶ ANDRADE, 1990, p. 165.

entre o intelecto e a sensibilidade”²⁷, o que significa uma recusa ao binarismo e às antinomias conceituais e uma refutação em linguagem poética contra “o divisionismo do cérebro”²⁸.

Além da celebração da “sabedoria sensorial”²⁹, há que se reparar ainda no senso geral de economia linguística que orienta a aforística dos dois poetas, materializado em uma escrita escoimada de adjetivos e que na prevalência do substantivo sinaliza para as relações entre palavra e real a partir de uma dinâmica verbal ancorada no mínimo – o que faz com que Drummond chame seus aforismos de “mínimas”, em vez de “máximas”, como preferiam os moralistas. Não ocorre, portanto, o processo de acumulação semântica que caracteriza a máxima, na qual se verifica a expansão da enunciação rumo à sedimentação verbal, sendo mantido o signo verbal em regime semiótico de abertura no qual são valorizadas as subdivisões prismáticas e tudo aquilo que é mínimo. As consequências ontológicas desse programa estético são notáveis, pois, ao evitar o fechamento da enunciação em uma forma retórica sedimentada, a aforística renuncia a qualquer pretensão normativa de sentenciar sobre a vivência, ainda que dela se alimente.

Restam e afirmam-se, porém, diferenças entre Chazal e Drummond. Uma irreduzibilidade quase inevitável (e até previsível) que marca as relações de aproximação entre poetas vindos de sistemas literários distintos, escrevendo em línguas distintas e com vivências distintas. Nesse diálogo entre dois poetas de elevada magnitude, causadores de abalos sísmicos nos sistemas literários de circulação de suas obras, a tradução se reconhece com busca de identidade, também. Afinal, é difícil perceber as múltiplas acepções dessa palavra sem atentar para o fato de que “o mero pensamento de identidade reclama um não-identico a partir do qual a identidade possa enunciar-se exclusivamente”³⁰.

Uma das principais diferenças entre a aforística de Chazal e a de Drummond é que no primeiro há uma abertura direta para ideias utópicas de consistência nem sempre resistente a ataques frontais da crítica analítica (sobretudo quando confrontadas com noções palpáveis de intervenção sobre o

²⁷ MEUNIÉ, 1983, p. 10.

²⁸ MEUNIÉ, 1983, p. 10.

²⁹ ANDRADE, 1973, p. 5.

³⁰ ADORNO, 1972, p. 16.

real, como a de *Real Politik*, para ficarmos em um exemplo palpável, extraído do campo empírico). Nos aforismos de Drummond persiste uma negatividade que é a recusa a uma estabilidade enunciativa entre sujeito e mundo, a refletir no modo como palavra poética e palavra pensante se articulam em *O avesso das coisas*. Mais uma vez, retorna-se à questão da busca de identidade, que aqui se equivale à busca do conhecimento.

Para Agamben, em última instância a própria cisão entre palavra poética e palavra pensante é sintoma e testemunho da “impossibilidade da cultura ocidental de possuir plenamente o objeto do conhecimento”³¹, uma vez que “o problema do conhecimento é um problema de posse, e todo problema de posse é um problema de gozo, ou seja, de linguagem”³². Assim, se Chazal tenta romper com a dicotomia entre palavra poética e palavra pensante pela via do *pensar por imagens* (retomando, com isso, uma linhagem que remete aos tratados geomânticos e alquímicos, à arte da memória de Giordano Bruno e Ramon Llull, entre outros), em Drummond persiste a dúvida – que, neste caso, converte-se em dádiva, pois, ao destituir a palavra de conteúdos prévios, desmonta os mecanismos e dispositivos controladores da convicção e, de par com eles, cai também o modo de funcionamento do pensamento padronizado pelas rotinas linguísticas.

Há, ainda, uma fugacidade na aforística de Drummond que consegue a proeza de recolocar a escrita no real (fonte da qual, segundo a ideia do aforismo-vivência, teria retirado sua matéria-prima). *O avesso das coisas* é uma escrita que não quer projetar-se na tela da eternidade; pelo contrário, seu âmbito é o da captura e do registro do fugaz, daquilo cuja consistência é frágil como a espuma dos dias. Portanto, se os dois reafirmam as ligações indissolúveis entre criação e reflexão, o projeto aforístico de Drummond, além de marcado pela observação do fugaz, é também caracterizado por uma resistência ao projeto de conhecimento totalizante como ponto de fuga para o pensamento, reafirmando, contudo, a liberdade como valor que não pode ser esterilizado pelo saber disciplinar e compartimentado.

³¹ AGAMBEN, 2007, p. 12.

³² AGAMBEN, 2007, p. 12.

Em Drummond, essas relações dialéticas implicadas na escrita aforística não são vividas como um amplexo amoroso (como ocorre em Chazal), mas sim registradas em suas tensões insolúveis, que possibilitam o adiamento perpétuo do fechamento da cadeia simbólica. Daí sua concepção da aforística não como solução (pretensão dos moralistas e cogitada também por Chazal no corte utópico que marca sua escrita) e sim como problema de conhecimento, razão pela qual seria, por si, capaz de mobilizar a atenção de um poeta – e duplamente, no caso de um poeta e tradutor, ou poeta-tradutor.

Referências

ADORNO, T. W. *Filosofia y superstición*. Madrid: Alianza Editorial, 1972.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A vida filtrada. In: *Jornal do Brasil – Caderno B*. 26 de dezembro de 1972, p. 5.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Sabedoria sensorial. In: *Jornal do Brasil – Caderno B*. 13 de fevereiro de 1973, p. 5.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O avesso das coisas*. Rio de Janeiro: Record, 1990.

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

ANÔNIMO. Expulsar angolanos é ceder a Salazar. In: *Última hora*. Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1965, p. 3.

BERNFELD, Henri-Marcel. A poesia negra. In: *O Jornal do Rio de Janeiro*. Caderno “Revista”. Domingo, 3 de junho de 1956, p. 1.

CARPEAUX, Otto Maria. Literatura colonial francesa. In: *O Jornal do Rio de Janeiro*. Caderno “Revista”. Domingo, 8 de janeiro de 1956, p. 1.

CÉSAIRE, Aimé. *Poemas*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2006.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. (2011). Introdução. In: ANDRADE, C. D. de. *Poesia traduzida*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

HENANE, René. "Les armes miraculeuses": avatars et metamorphoses. In: *Aimé Césaire à l'oeuvre: actes Du colloque international*. Paris: Archives Contemporaines, 2010, pp. 112-129.

KESTELOOT, Lilyan. Première lecture d'un poème de Césaire, "Batouque". In: *Études littéraires*. Volume 6, número 1, abril, 1973, pp. 49-71.

MEIRELLES, Domingos. Os angolanos: seu crime é sonhar com a liberdade. In: *Última hora*. Rio de Janeiro, 23 de junho de 1965, p. 10.

MEUNIÉ, Eric. Préface. In: CHAZAL, Malcolm de. *Sens magique*. Paris: Lachenal & Ritter, 1983.

RIVAS, José Manuel de. Malcolm de Chazal: el universo parlante. In: CHAZAL, Malcolm de. *História del Dodo*. Coyoacán: Vuelta, 1994.

SIMON, Michel. Atualidade literária francesa: para onde vai o surrealismo? In: *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1945, pp. 1-3.

Currículo abreviado do autor

Marcus Rogério Salgado é doutor em Literatura Comparada e mestre em Letras Vernáculas. Autor de dois livros de ensaios (*A vida vertiginosa dos signos* e *A arqueologia do resíduo: os ossos do mundo sob o olhar tropical*) e de artigos em diversos periódicos da área de Letras (*Teresa, O eixo e a roda, Outra travessia, Ilha do Desterro* etc). Lecionou Teoria da Literatura e Literatura Brasileira em instituições no Brasil (UnB e UFF) e fora dele (Universidade de Santiago de Compostela). Atualmente é professor adjunto de Literatura Brasileira na UFRJ.

Recebido em 19/11/2017.

Aprovado em 14/12/2017.