

Língua e Literatura, (16), 1987/1988, pp. 93-108.

DRUMMOND EM INGLÊS

John Gledson

Há boas razões para pensar que a poesia de Drummond deve ter uma boa recepção entre os leitores de língua inglesa. Refiro-me nem tanto às suas supostas qualidades “britânicas” – reticência, humor, etc. – nem ao mito segundo o qual os mineiros seriam os “ingleses” do Brasil; menos ainda às raízes escocesas presentes no nome, coisa com a qual o poeta tinha todo o direito de brincar – os críticos acho que temos menos.

Refiro-me antes ao estilo, ao tom, à linguagem de sua poesia, que eram novos em português, pelo menos num poeta tão dono de um estilo quanto Drummond. Mário de Andrade, num comentário dos mais perspicazes que já se fizeram à poesia de Drummond, disse que achava nela “um compromisso claro entre o verso livre e a metrificação”¹. A noção de compromisso – palavra utilizada por Mário no sentido justamente inglês, que não vem registrado no *Aurélio*, por exemplo, de “meio-termo” – pode certamente aplicar-se a outros aspectos da poesia drummondiana. Há compromisso entre linguagem literária e coloquial, entre humor e seriedade, entre obscuridade e clareza, entre indivíduo e sociedade, e assim por diante – compromisso cujas doses variam, é claro, de poema para poema, e de período para período, e que parece ser um

(1) “A poesia em 1930”, *Aspectos da literatura brasileira* (São Paulo: Martins, 1967), p. 32.

produto natural, o jeito do poeta. E pode ser que seja natural, em certo sentido: no sentido em que toda grande poesia o é.

Esse “compromisso”, e a aproximação à língua falada que implica, são também características de poetas ingleses e americanos do nosso modernismo, como T.S. Eliot, Ezra Pound, W.H. Auden e muitos outros; mas tem também raízes muito fortes no nosso romantismo, sobretudo com o Wordsworth dos *Lyrical Ballads* (1798), cuja fórmula “uma seleção da língua verdadeiramente utilizada pelos homens”² sintetiza um ideal da linguagem poética que (com muitas variantes e exceções) caracteriza a tradição poética de língua inglesa desde essa data. Drummond está longe de ser o único poeta da área românica neste século que tentou esta “longa viagem” – poderíamos mencionar também Luis Cernuda e Jaime Gil de Biedma, para citar só dois dos mais importantes do campo espanhol. Mas é dos mais bem-sucedidos e completos, dos que mais sabiamente souberam desenvolver as possibilidades deste “Stilmischung” (como a chama José Guilherme Merquior)³ para criar uma surpreendente variedade de tons e contrastes poéticos. Até na sua poesia mais formal (a dos anos 50, por exemplo, e em particular na poesia erótica), sente-se que a formalidade é em parte uma resposta dialética à tentação de pecar no sentido oposto.⁴ Neste aspecto (e em outros), Drummond tem um paralelo em Philip Larkin, o poeta inglês mais lido e respeitado da nossa pós-guerra, e que às vezes combina um formalismo muito calculado e sutil, com os palavrões nossos de cada dia.

A tradução para uma linguagem poética inglesa existe como possibilidade, e como tarefa atraente, mas não será por isso fácil. Neste mundo de detalhes, de nuances, de ironia e de mudanças de tom, a habilidade e a perícia do tradutor têm que ser grandes. Acresce que Drummond também, e sobretudo em *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo*, busca efeitos mais orquestrais, declarações quase-coletivas. Há perigos imprevistos, e alguns amigos da onça.

Existe outro problema, menos confessável. Há pouca tradição de tradução literária do português para o inglês, e como é bem sabido, a tradução (e mais da poesia) não é atividade que compense em ter-

(2) “A selection of language really used by men”.

(3) *Verso universo em Drummond* (Rio: José Olympio, 1976).

(4) Veja, por exemplo, minha *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, (São Paulo, Duas Cidades, 1981, pp. 211-64).

mos financeiros. Os tradutores são às vezes mais amadores do que profissionais – e autores da envergadura de Machado de Assis, de Graciliano Ramos, e (o que é mais compreensível) de Guimarães Rosa já sofreram bastante às suas mãos. Isto que digo não é pedantismo, nem simples questão de gosto. Devo acrescentar que há exceções, cada vez mais, consequência direta do “boom” da narrativa hispano-americana, que mudou o “status” do tradutor (e outras coisas mais tangíveis); progresso cujos resultados já se fazem sentir no domínio da literatura brasileira.

Estas considerações gerais são um preâmbulo necessário ao assunto central deste ensaio, os três volumes de Drummond publicados em inglês – porque, sob uma certa uniformidade de superfície, são bastante diferentes. São eles, na ordem cronológica das suas publicações: *In the Middle of the Road*, Selected Poems of Carlos Drummond de Andrade, Compiled, Edited and Translated by John Nist (Tucson: University of Arizona Press, 1965); Carlos Drummond de Andrade, *The Minus Sign*, A Selection from the Poetic Anthology, Translated by Virginia de Araujo (Manchester: Carcanet New Press, 1981) – não creio que esta antologia tivesse edição americana –; e *Travelling in the Family*, Selected Poems by Carlos Drummond de Andrade, Edited by Thomas Colchie and Mark Strand, with Additional Translations by Elizabeth Bishop and Gregory Rabassa (New York: Random House, 1986). Referir-me-ei a eles, respectivamente, como Nist, Araujo e Colchie (deve-se levar em conta porém que esta última é obra de quatro tradutores). Cada um leva uma introdução, variando entre nove páginas (Colchie), onze (Nist) e trinta-e-oito (Araujo) onde aparece informação básica, histórica e biográfica, sobre o poeta e sua poesia. A razão da extensão relativamente grande da de Araujo é que ela entra pelo assunto da tradução em si, citando, entre outros, um famoso ensaio de Walter Benjamin ⁵. A quantidade de temas também varia, entre 41 (Colchie) 54 (Araujo) e 63 (Nist) – devo dizer, porém, que estas diferenças, já relativamente pequenas, se sentem menos pelo fato de Colchie traduzir vários poemas longos que os outros não traduzem – “Desaparecimento de Luísa Porto”, por exemplo, ou “A um hotel em demolição” Nist é o único a publicar o texto português ao lado da versão inglesa. Nist e Colchie organizam as suas escolhas segundo um critério cronológico; Araujo, segundo um critério temático, com três se-

(5) Só conheço este ensaio na sua versão inglesa: “The Task of the Translator”, em Walter Benjamin, *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1969), pp. 69-82.

ções (“The Individual”, “Land and Family”, “Being-in-the-World”) mais ou menos tiradas da *Antologia Poética* do próprio poeta.

A escolha dos poemas é bastante convencional – poemas célebres como “Poema de sete faces”, “Quadrilha”, “Confidência do itabirano”, “Os mortos de sobrecasaca”, “José”, ou “Procura da poesia” figuram em todas três, e outros poemas cuja ausência pode surpreender em uma antologia figuram nas outras duas: “Não se mate”, por exemplo, ou “Viagem na família”. Nist dá uma seleção mais ou menos equilibrada de todos os períodos até *A vida passada a limpo* (coisa compreensível, dada a data da publicação da sua antologia). Surpreende mais a ausência de toda a poesia publicada depois de 1958 nos outros dois livros, com a única exceção de um poema de *A paixão medida* (“A suposta existência”) no livro de Colchie, vertido por Gregory Rabassa. Fiquei desapontado com a ausência de alguns poemas preferidos: “Elegia 1938” (tenho a certeza de ter lido uma boa tradução, não sei de quem, na *New York Review of Books* há alguns anos), “O mito” (difícil, concordo), “Onde há pouco falávamos”, ou “Mineração do outro”; e certamente é de se lamentar a falta de “Sentimento do mundo”, um dos poemas mais populares e importantes de Drummond. Gostaria de ter lido mais poemas de *Brejo nas Almas*, coletânea tão viva e original, embora, no volume de Colchie, haja surpresas agradáveis como “Casamento do céu e do inferno”, e “Canção da moça-fantasma de Belo Horizonte”, que, banhados no espírito desse livro, compensam uma triagem bastante magra do livro propriamente dito (só “Aurora”, “Em face dos últimos acontecimentos” e “Não se mate”). Araujo é a única a traduzir alguns poemas longos e muito difíceis de *Claro enigma* e *Fazendeiro do ar* – “Os bens e o sangue”, “Escada”, “Elegia”, por exemplo. No caso de Colchie, há uma certa preferência pelos poemas longos de *A rosa do povo*: “Carrego comigo”, “Caso do vestido”, “Morte no avião”, “Indicações”, “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”

São alguns fatos essenciais: entrar em mais detalhes seria talvez aborrecer o leitor. Dos próprios tradutores, sei muito pouco, quase nada além do que nos dizem os seus livros, o que por sua vez é pouco. John Nist era (é?) professor de inglês em Austin College, Texas e é também autor de um livro sobre o modernismo brasileiro. Virginia de Araujo não nos diz nada de si – o que é uma pena, sendo ela a tradutora que tem a visão mais ativa do seu papel. Sei, por uma resenha (muito favorável)

do seu livro em *Poetry Nation Review*, escrita pelo poeta inglês Donald Davie, ⁶ que é americana – por isso escreve seu nome sem acento – e bilingüe. O nome de Thomas Colchie me é familiar como um dos protagonistas mais importantes da divulgação da literatura brasileira nos Estados Unidos nos últimos anos. Deve-se levar em conta, sendo o volume dele o resultado de uma colaboração, que Mark Strand e Elizabeth Bishop são poetas de certo renome em inglês. Esta, sobretudo, que morou muitos anos no Brasil, e faleceu há anos, já é considerada um dos maiores poetas modernos de nossa língua.

Já disse que, apesar das semelhanças (tamanho, escolha, etc.) estes são três livros muito diferentes: o que é mais, só um deles me proporciona um prazer real, sem mistura, tanto que poderia pô-lo nas mãos de um leitor inglês, confiante de que “essa composição que um dia se chamou Carlos Drummond de Andrade” comunicaria apesar de tudo, e daria a esse leitor um *frisson nouveau*. É o livro mais recente, de Colchie. Juízo radical, confesso, mas que tentarei justificar no que segue: as razões encontram-se em parte nas minhas palavras introdutórias. Mas à medida que ia lendo e comparando – atividade fascinante embora às vezes frustradora – ia também elaborando uma espécie de anti-teoria primária sobre as qualidades necessárias ao tradutor de um poeta à primeira vista fácil de traduzir como Drummond, teoria latente em algumas palavras de “Procura da poesia”, mas resumida numa só palavra desse poema: “paciência”

O livro de John Nist é o mais fácil de avaliar. Logo se faz evidente que as duas qualidades *sine qua non* do tradutor de poesia, conhecimento da língua a ser traduzida, e sensibilidade poética, aqui não existem num grau suficiente. Cada poema confirma a mesma síndrome. As traduções parecem ter dependido muito do dicionário (com o auxílio de Yolanda Leite, ajuda reconhecida num agradecimento). Ela, porém, não pôde impedir – por exemplo – que as palavras “nem faço muita questão da matéria do meu canto ora em torno de ti” (“Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”) se tornassem “Nor do I make much of a question from the subject of my song about you now”, palavras que em inglês quase não fazem sentido (“Nem faço muita pergunta do assunto do meu canto ora acerca de ti”?). Nist evidentemente não sabia que “fazer questão de” significa “dar importância a”, “insistir”. No fim de “Canção do berço” traduz as palavras “alías sem importância” por “(Alias: Not Important)” –

(6) “Honey in the mouth” *P N Review* VIII, 3 (1981), p. 63.

“(Pseudônimo: Desimportante.)”, palavras também sem sentido algum dentro do poema. A fonte de tais erros me parece clara: não se sente à vontade com a língua brasileira falada, a que existe, por assim dizer, fora dos dicionários, embora, nos dois casos citados, lá apareça também. Não seria injusto comparar suas traduções a “Painting by numbers” (pintar por números), um método que se usava, e talvez ainda se use, para ensinar as crianças a pintar. Cada área delineada de um quadro recebia um número, e só faltava preenchê-la com a cor correspondente. Algumas vezes surge uma semelhança sofrível, a beleza quase nunca, evidentemente. Falta às traduções de Nist a graxa que faria andar a máquina com eficiência tolerável, sendo essa graxa uma apreciação da língua falada, sem a qual, evidentemente, não se aprecia o ritmo da poesia, nem o tom, nem as mais das vezes a ironia. No caso de Drummond, em especial: embora às vezes não se sinta diretamente, esse contacto com a língua falada é essencial à poesia dele. Neste contexto, pouco importa que Nist suponha que “A bruxa” do poema de José seja uma “witch” (feiticeira) e não a inofensiva borboleta noturna de Drummond. Às vezes, é verdade, o literalismo de Nist pode resultar num poema sem erros e até com um sopro de poesia (“Quero me casar”, ou “Lembrança do mundo antigo”, que tem certa semelhança com um quadro “painted by numbers”): mas é por acaso. Mais freqüente é produzir uma obra em que erros que quase não o são – um adjetivo que noutro contexto podia ter esse sentido, um pretérito que deveria ser um perfeito composto – acumulam-se e criam um galimatias que dá a sensação frustrante ao leitor de que isto quase faz sentido, mas acaba não fazendo. O que é mais estranho, Nist parece não apreciar o ritmo poético em inglês. Às vezes, suas versões, lidas, não se distinguiriam da prosa. É uma versão que seria melhor esquecer, produto da boa vontade e do entusiasmo, sem dúvida, mas onde quase não se vislumbra a poesia drummondiana.

E parece que foi esquecida pelos outros tradutores; não se menciona no livro de Colchie, que se diz “the first full-scale presentation in English of his work” (“a primeira apresentação em escala maior da obra de Drummond em inglês”). Araujo o chama de “conservative and literalist”, o que é verdade, mas só uma parte da verdade completa. Seria talvez descortês acusá-lo de um conhecimento insuficiente do português, embora seja justamente isso o “x” do problema.

Com Araujo, estamos num terreno muito mais seguro nesse aspecto. Há erros, porém, até aqui, e foi por isso que mencionei o bilingüismo da tradutora. Os erros – poucos – que ela faz talvez sejam erros típicos de uma pessoa que sabe muito bem a língua até o ponto (perigoso) de dispensar o dicionário. A palavra “enxovia”, do verso “serei barco, loja de calçados, igrejas, enxovia” (Idade madura”) vem traduzida como “anchovy” (“enxova”); “calcinado”, de “num / calcinado e pungitivo lugar” (“Estâncias”) como “whitewashed” (“caiado”); e o que é muito estranho, o verso “se a madeira, se o pó trouxeram consigo (“Indicações”) vem na seguinte versão: “or the wood itself – or abuse – brought them out” “Pó” é “dust”: será que ela “ouviu” aqui um “pô!” palavra sem dúvida de insulto, ou “abusive” em inglês? São os erros de alguém com excesso de confiança nos seus conhecimentos lingüísticos. Pode parecer injusto focalizá-los sem dar antes uma visão mais abrangente de *The Minus Sign*, mas aqui como no caso em certo sentido oposto de Nist quero identificar as atitudes e os procedimentos que, infelizmente – e apesar do entusiasmo de Donald Davie, poeta e crítico de renome – creio que invalidam este volume como um todo.

Outro caso de erro, um tanto diferente mas igualmente sintomático, aparece em “Os mortos de sobrecasaca” “O imortal soluço de vida que rebentava / que rebentava daquelas páginas” vem assim: “the immortal hiccup of life which exploded / which exploded off the pages” Não sei explicar por que o português lança mão da mesma palavra para designar duas coisas que podem produzir efeitos físicos semelhantes, mas que são tão distintos, nas suas causas e conotações, e justamente por isso precisam ser distinguidas uma da outra. O espanhol tem “sollozo” e “hipo”: por que o português há de ser menos inventivo? A escolha que Araujo faz (Nist e Mark Strand usam “sob”, que é a escolha óbvia, lógica e sem dúvida correta) é uma *interpretação*, no caso desastrada, que transforma um momento de emoção sufocada e subterrânea num contraste incongruente e grotesco.

Não há tradução sem cochilos de Homero. Mas o *hubris* que transpira em tais momentos afeta o livro inteiro em maior ou menor medida, e na longa introdução ao livro leva à criação de uma teoria de tradução feita à medida da tradutora. Vale a pena descrevê-la em alguns dos seus aspectos, por que creio que seus “erros” (que para outros podem ser acertos) são talvez mais difundidos do que pensamos. Podemos vê-la,

primeiro, nas restrições que Araujo faz a Elizabeth Bishop, cujas versões de dez poemas, todas incorporadas no volume de Colchie, já tinham sido publicadas numa antologia que ela editou em 1972⁷ Araujo discorda do método, empregado nesse volume, de dar versões em prosa para alguns poetas americanos, para que, baseando-se nelas, produzissem poemas. O processo pode não ser ideal, mas não vem ao caso discuti-lo, por que Bishop (a única a traduzir Drummond), sabia muito bem o português. Sem dúvida não era “totally bilingual nor wholly at one with that people” (inteiramente integrada no povo brasileiro) – quem é que beneficiaria de tal grau de identificação? Araujo? O próprio Drummond? Mas, e principalmente, por que haveria esta necessidade por parte da tradutora, no fundo romântica no mau sentido, de se aniquilar em favor das entidades – a língua, o “povo” – que falariam através dela, seriam uma espécie de cheque em branco a seu favor? Claro que tal identificação completa e supostamente ideal é uma impossibilidade: e, na prática, chega-nos através de uma *interpretação* geral que a tradutora fez da poesia drummondiana. É no contexto de suas restrições a Bishop que ela a expõe.

Bishop, como poeta, seria bem comportada demais – falta-lhe, segundo Araujo, a “raiva” (“rage”). Os modernistas da geração de Drummond, e que ele tipifica, são mais “vitriolic and brutal” (“ácidos e brutais”, embora “ácidos” não seja palavra tão forte quanto “vitriolic”, realmente muito violenta). Aqui estamos perto do nó do assunto, para Araujo. A tradição anglo-americana, obcecada com o “objective correlative” de Eliot,⁸ busca sempre por instinto a harmonia poética. Drummond é outro peixe. Vemos o porquê do “hiccup”: esse grotesco é um efeito

(7) *An Anthology of Twentieth-Century Poetry* ed. Elizabeth Bishop and Emanuel Brazil (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1972).

(8) O que Eliot diz, num ensaio chamado “Hamlet and his problems”, (em *The Sacred Wood* (London: Methuen, 1964), pp. 95-103, à p. 100, é o seguinte: “The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”: in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion: “(A única maneira de exprimir emoção em forma artística é achando um “correlativo objetivo”: noutras palavras, um grupo de objetos, uma situação, uma série de acontecimentos que serão a fórmula dessa emoção” Como se vê, a formulação é muito geral, e seria difícil excluir dela qualquer poeta que sabe o que quer dizer. Creio que Araujo se refere mais a certa tendência a objetivar, e a esse ponto excluir a emoção, que talvez caracterize certa poesia inglesa.

buscado, e que ela acha que corresponde à essência da poesia dele. Essa interpretação da poesia e das tradições poéticas pode ou não ser errada. Por minha parte, creio que é absoluta e simples demais. E confesso que esta “violência” drummondiana, aparente em alguns poemas mais, em outros menos, parece ter laivos de um certo “latino-americano” caricatural, resumido numa frase feliz de Gabriel García Marquez: “un hombre de bigotes, con una guitarra, un revólver”⁹ Felizmente, não vem ao caso, por que não estamos interpretando e sim traduzindo, duas atividades que sem dúvida têm processos psíquicos em comum, mas que Araujo, para seu e nosso mal, tende a identificar.

Uma decorrência lógica, e típica, desta atitude é o desprezo manifesto pelo que chama de “literalism” Já vimos isto no caso de Nist, mas no de Bishop, dá um exemplo concreto. Em “A mesa”, diz que Bishop “cromou a corrosão (drummondiana) com dicção clássica (high diction)” – e isto, por força de traduzir “literalmente” Os versos que exemplificariam isto são os seguintes: “Oh que ceia mais celeste / e que gozo mais do chão!”, que Bishop traduziu assim: “Oh what more celestial supper / and what greater joy on earth!” Mas justamente, estes versos *não* são uma tradução literal. A palavra “mais” aqui repetida não quer dizer “more” (mais restritamente comparativa no seu sentido). Funciona como enfática: e neste caso, com efeito, a tradução de Araujo é a melhor: “God! What a holy supper! / What pleasures of the earth!” De “gozo” podemos dizer a mesma coisa: “joy” é alegria, contentamento, mas “pleasure” é prazer, gozo, deleite (e alegria, por que nada é simples). Mas o que importa é isto – estes são os significados “literais”, de dicionário (e de fato tirei-os do meu). Atacar deste jeito um literalismo caricato, e erigir no seu lugar o instinto, o tradutor que “sabe que é assim”, equivale ao “Deus é morto, logo tudo está permitido” de Neitzsche. Conseqüência lógica é que nem só “hiccup” como também “anchovy” são interpretações, e não erros. É outra cara do romantismo de Araujo.

Uma coisa que não mencionei ainda, mas que creio ter muito a ver com essa posição, é uma linha de tradutores entre os poetas modernos, talvez remontando a Ezra Pound, de tradução livre, ou “re-criação”, sobretudo de poetas difíceis e/ou antigos. O exemplo mais extraordinário em inglês talvez seja Robert Lowell. Num livro explicita-

(9) *El coronel no tiene quien le escriba* (Buenos Aires: Sudamericana, 1968), p. 34.

mente intitulado *Imitations*,¹⁰ ele recria, no idioma dele, Lowell, poemas de Safo, Villon, Heine, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Rilke, Pasternak, entre outros – no caso do último, confessa que, ignorando o russo, lançou mão do “velho uso” das traduções em prosa. Eles (Pound, Lowell, e os concretistas paulistas que também abordaram a mesma experiência) têm uma dívida com a poesia, que pode ser inspirada por qualquer coisa – uma paisagem, uma pessoa, um quadro... ou outro poema.¹¹ O caso de Araujo não é o mesmo. Ficamos, assim, a hesitar entre competência e inspiração, o Drummond das palavras dos seus poemas e a interpretação geral que a tradutora fez da poesia como um todo. Não sabemos se a tradutora é poeta, crítica ou tradutora *tout court*.

Os resultados podem ser vistos na prática como na teoria: sobretudo, nos poemas já traduzidos por Bishop, nos quais um desejo de ser original parece tê-la dominado por completo. Contentemo-nos com um exemplo: “Viagem na família” Já o seu título é – literalmente – errado, porque “Travelling as a family” seria “Viagem em família”: o artigo, justamente, transmite uma sensação da família como um espaço dentro do tempo, que o poema abrirá. “Suas histórias de amor” torna-se “his anecdotes on sex” Este Drummond “ácido e brutal” tem menos papas na língua que o original, e, como consequência, é muito menos irônico (Bishop tem “his tales of love-affairs”, o que talvez soe um pouco suave demais, mas no contexto funciona perfeitamente bem). O que é mais desconcertante, às vezes Araujo cai num erro oposto, e freqüente em tradutores das línguas românicas para o inglês. Nossa língua muitas vezes tem um equivalente *formal* da palavra original, tomada de empréstimo ao francês ou ao latim, e outra palavra de origem anglo-saxônica, que, sendo a mais corriqueira ou usual, faz com que a outra tenha um significado e/ou conotação mais cultos. Assim, “meu anseio de fugir” é “my urge to run away” (Bishop) e não “my anxiety to leave” (Araujo). Pelo contrário, “revolta” é muito sério demais para “tiff” (“arrufo”). Se comparei as traduções de Nist a uma máquina mal engraxada, podemos comparar esta a uma montanha-russa, em que o leitor de língua inglesa acaba sem saber se o tom sobe ou desce. Nos dois casos, a viagem não é das mais agradáveis.

Há poemas – “Dentaduras duplas”, “*O Lutador*”, por exemplo, e alguns dos mais curtos de *Claro enigma* – onde a versão do poeta que ela nos oferece corresponde suficientemente à verdade (isto é,

(10) *Imitations* (New York: Noonday Press, 1968).

(11) É curioso notar que *Imitations* existe em parte como função do poeta Lowell, e das suas necessidades poéticas. Confessa (à p. xii) que o escreveu “quando estava incapaz de fazer qualquer coisa de minha”.

onde a frustração e a fúria estão perto da superfície) em que se sai muito melhor. Dou este exemplo, “O quarto em desordem”, de *Fazendeiro do Ar*:

At the sharp curve of my fifty years
I struck and spun on love. What pain! What
torment as this secret hidden petal
hurls me to the flower synthesis

nobody can define or make: Love
in the word's quintessence, and dumb
with its native silence, can't contain
despite tenderness and wide practices

the cloud shape which, ambiguous, unshapes
to become this other, vaguer than cloud
is, and more criminal: flesh! flesh, flesh

truth so final, thirst so various,
and this stallion bucking across the bed,
cropping his lover's life for sustenance.¹²

Até aqui, tenho restrições. Estas “wide practices” não têm equivalente no português, e não fazem muito sentido em inglês (“práticas espaçosas”?), e, como de costume, Araujo exagera as conotações de “defeso” (proibido e criminal não são a mesma coisa). Em compensação, nos versos introdutórios e finais, realmente difíceis pela força expressiva dos verbos “derrapar” e “passear”, ela conseguiu, com verdadeira perícia, interpretar o som e o significado drummondianos. Com um pouco de liberdade no segundo caso sobretudo, pois que essa “cropping his lover's life for sustenance” (“colhendo, (ou pastando) a vida do seu amante para seu sustento”) não está no original, mas tem paralelo, por exemplo, em “Escada” (“faminta imaginação atada aos corvos / de sua

(12) O original:

Na curva perigosa dos cinquenta
derrapei neste amor. Que dor! que pétala
sensível e secreta me atormenta
e me provoca à síntese da flo

que não se sabe como é feita: amor,
na quinta-essência da palavra, e mudo
de natural silêncio já não cabe
em tanto gesto de colher e amar

a nuvem que de ambígua se dilui
nesse objeto mais vago do que nuvem
e mais defeso, corpo! corpo, corpo,

verdade tão final, sede tão vária,
e esse cavalo solto pela cama,
a passear o peito de quem ama.

própria ceva”). Sem dúvida, foi muito corajoso abordar poemas difíceis de traduzir como “Elegia” com seu complicado esquema de assonâncias em *i-o* e *i-a*, e algumas dessas tentativas são das mais interessantes do livro – talvez justamente por que aqui o poeta, em toda a sua complexidade, se impõe à tradutora, deixando menos lugar à interpretadora.

Mas, infelizmente, há que concluir que as duas versões que vimos atraíam seriamente o poeta, por razões opostas – conhecimentos insuficientes e excesso de confiança; literalismo excessivo, e rejeição do literalismo em favor da inspiração/interpretação da tradutora. O que Nist não pode, e Araujo não quer fazer vem definido com bastante exatidão em “Procura da poesia” – “Convive com teus poemas, antes de escrevê-los. / Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam. / Espera que cada um se realize e consume / com seu poder de palavra / e seu poder de silêncio” Ou, alternativamente de “Campo de flores”: “Há que amar diferente. De uma grave paciência / ladrilhar minhas mãos” O vocabulário, o tom, os ritmos, os próprios temas da poesia drummondiana não são em geral nem muito obscuros, nem (sobretudo depois da convivência) muito artificiais; não deviam ser, portanto, difíceis de reproduzir noutra língua. O convívio, a paciência, até a humildade que Drummond preconiza são qualidades que os tradutores deveriam também cultivar. E o prazer que o poeta encontra em submeter-se ao “mundo”, à realidade, até ao dicionário (“Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário”) seria bom que o tradutor o adotasse também, perante a poesia. Isto pode parecer excessivamente vago, e até, por falar em humildade, uma maneira estranhamente moralista de encarar a tradução. Não quero oferecer uma teoria geral do ofício do tradutor, mesmo porque acho que, neste mundo de acertos e erros relativos, generalizar pode ser muito perigoso. Por exemplo, não é preciso muito senso comum para saber que alguns poemas (por serem rimados, etc.) são muito difíceis de traduzir satisfatoriamente. Sugiro só que, submetendo-se ao poema, a essa realidade complexa que já constitui, bem como a outras realidades objetivas como a linguagem drummondiana, às línguas portuguesa e inglesa, o tradutor tem mais chance de sair-se bem, do que confiando num conceito da poesia estabelecida *a priori*, que pode ou não ser errado, mas que em todo caso será uma interpretação, e que fatalmente prejudicará a capacidade do tradutor de se abrir às possibilidades do poema e da(s) língua(s).

Felizmente, esta história tem um “happy end” – espero, antes, que seja um “happy beginning” A antologia de Colchie e Strand apareceu nos Estados Unidos no ano passado (1986): não sei se foi bem recebida. Muitas das suas traduções já tinham sido publicadas em revistas

como a *New Yorker* e a *New York Review of Books*. Foi nesta há dois ou três anos, que li a tradução de Colchie de “Indicações” e fiquei logo convencido da sua qualidade. Já o fato do livro ser uma colaboração é talvez indício da humildade que apregão. As outras versões nos forçam a questionar as bases dos seus projetos: as traduções de Elizabeth Bishop podem não ser perfeitas, como já indiquei num caso, mas são suscetíveis de melhorias dentro dos seus próprios pressupostos, e do seu idioma poético (e em geral são excelentes).

Strand muitas vezes escolheu poemas que se ajustam bem à sua preferência por um ambiente que hesita entre a realidade e a fantasia: “Canção da moça-fantasma de Belo Horizonte”, “Os rostos imóveis”, “Nos áureos tempos”, “Interpretação de dezembro” Há erros aqui também; mas poderiam ser corrigidos, em outra edição talvez, sem pôr em perigo o projeto inteiro, por que estamos nos ajustando a Drummond, e não a uma versão dele estabelecida *a priori*. E os erros são poucos. “És todo certeza, já não sabes sofrer” (“Os ombros suportam o mundo” torna-se “It is obvious you no longer know how to suffer”; é provável que o verbo na segunda pessoa tenha sido mal interpretado, assimilado talvez ao espanhol “es” (“é”). Numa tradução muito feliz de “Caso do vestido”, também obra de Strand, os versos:

bebi fel e gasolina
rezei duzentas novenas

traduzem-se por:

drank down faith and gasoline
prayed two hundred novenas

É fácil ver que o tradutor confundiu “fel” (gall, em inglês) e “fé” (faith). A conjunção resultante, na versão errada, de fato é um traço estilístico muito freqüente do poeta, e justamente no período de *A rosa do povo* – cf. “O mito”: “pensando com unha, plasma, / fúria, gilete, desânimo” Mas curiosamente, não há exemplo estritamente paralelo em “Caso do vestido” E, pensando bem, não ficaria tão bem neste poema, “fala” de uma mulher infeliz, quanto em “O mito”, obra explícita do “poeta precário / que fez de Fulana um mito”... “que a sei embebida em leite / carne, tomate, ginástica, / e lhe colo metafísicas, / enigmas, causas primeiras” Há outros pontos em que não estou de acordo: “Vosso marido sumiu” acho

que não significa “has vanished” (o que implicaria em que ainda andasse desaparecido), senão “vanished”, acontecimento já situado no passado, e que mantém viva, portanto, a ambigüidade de sua presença agora (“Minhas filhas, eis que ouço / vosso pai subindo a escada”). Mas estamos no nível dos detalhes mínimos e discutíveis; o principal é que, no nível do estilo e do ritmo, as soluções de Strand são muito inteligentes. Abandona o ritmo forte, com laivos de paródia, que Drummond utiliza como base (“Minhas filhas, boca presa, / vósso pái evém chegádo”). Em inglês um ritmo marcado assim soaria talvez demais a poema para criança, e não a balada dramática. Às vezes, tem soluções verdadeiramente felizes: “Her fancy dress” para “seu vestido de renda” faz melhor efeito do que a tradução estritamente literal, que seria “her lace dress”

É impossível dar tanta atenção às outras traduções deste livro. Tenho a impressão que Colchie prefere os poemas com ambiente mais nitidamente realista: “Edifício Esplendor”, “Indicações”, “Desaparecimento de Luísa Porto”, “A um hotel em demolição”, até “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, onde os detalhes dos filmes significam tanto.¹³ Vou acabar citando sua tradução da primeira estrofe de “Indicações”:

Perhaps a keener sensitivity to the cold
and inclination to get home earlier
that hesitation before opening the long-awaited
peckage of books delivered in the mail.

- (13) Meu colega da Universidade de Manchester, Giovanni Pontiero, a quem devo o generoso empréstimo do livro de Nist, também me deixou ver uma versão sua deste poema, publicado, com introdução, em *New Directions*, (New York), vol. 39, p. 51-62. A comparação com a versão de Colchie é fascinante; esta é mais livre, e como em “Indicações”, adapta a pontuação bastante, escolhendo palavras também nem sempre esperadas. A de Pontiero é mais fiel. Confesso que não sei escolher; felizmente, não é preciso rejeitar uma para aceitar outra. Ambas são válidas. Existem certamente outras versões de outros poemas, dos quais não tenho notícia. Como já indiquei, um dos aspectos mais simpáticos do volume de Colchie é seu feitio cooperativo: seria bom que um Drummond adequadamente inglês/americano sáisse do esforço de vários tradutores.

Wondering, shall I go to a movie?
From the three possibilities of your night, you choose none.
Perhaps that look, more serious though not burning,
You sometimes turn upon things, and they comprehend. ¹⁴

Esta estrofe exemplifica, em seus detalhes, o que já disse da paciência e do tacto necessários ao tradutor. O significado do trecho não apresenta grandes dificuldades, e uma tradução tipo Nist não faria muitos erros (este poema não consta de *In the Middle of the Road*). Mas para dar uma versão digna do original, sente-se que o tradutor deu atenção ao ritmo, ao vocabulário, até à pontuação (que modificou, tirando vírgulas e pontos para manter o ritmo) tudo sem sair, nem ter que sair das várias soluções “literais” possíveis que o poema permite. “Keener” é uma tradução perfeita de “maior”, onde “greater” teria sido a escolha óbvia. Há um tom deliberadamente, mas não exageradamente, formal, no uso, por exemplo, de “comprehend” em vez do anglo-saxônico “understand”, e de “upon” em vez de “on” – que mantém também o ritmo: estabelece-se assim o tom um pouco distante próprio de um poema sério e meditativo. Sobretudo, há uma corrente constante, sem ritmo insistente, e a linguagem nunca chama atenção para si mesma, dando embora a sensação de ser exata, cuidadosamente escolhida. O resultado é que este poema, tão representativo de

(14) O original:

Talvez uma sensibilidade maior ao frio,
desejo de voltar mais cedo para casa.
Certa demora em abrir o pacote de livros
esperado, que trouxe o correio
Indecisão: irei ao cinema?
Dos três empregos de tua noite escolherás: nenhum.
Talvez certo olhar, mais sério, não ardente,
que pousas nas coisas, e elas compreendem.

A versão de Araujo: (que ela intitula “Symptoms”)

Maybe a heightened sensitivity to cold,
a wish to come home earlier.
A slight delay getting to the crate of books
– long-awaited – that the mailman just delivered.
Indecision: Shall I go to the movies?
Of the evening’s three possible tasks: None chosen.
Maybe a waiting look, more serious, non-ardent,
you rest on things, and that things understand.

um certo Drummond – com sua impressão do lento processo do tempo, da acumulação de coisas mínimas que entretanto constituem uma família, e, subjacente a tudo, do peso da morte – já pode comunicar-se ao leitor de língua inglesa. Até aqui há coisas com as quais não concordo: “risco” não é “scratch” (arranhão”), confusão proveniente do verbo “riscar”: deve ser “shape” ou “line” (Araujo escolhe a primeira).

As traduções do livro de Colchie são mais do que “um ramo de flores absurdas mandado por via postal ao inventor dos jardins” Mas são só um começo. Quarenta-e-um poemas não é o suficiente, e sem dúvida há detalhes que poderiam ser mudados. Apesar da importância fundamental dos anos 30 e 40, os livros anteriores e posteriores merecem também mais versões adequadas. Mas não devo me queixar: com seu cuidado, sua humildade perante as palavras drummondianas, estamos no bom caminho. Não é que queira desanimar outros – muito antes pelo contrário – mas também espero uma segunda edição, ampliada.