

Língua e Literatura

DEPARTAMENTOS DE LETRAS • UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ANO XIII - V. 16 - 1987

Língua e Literatura

REVISTA DOS DEPARTAMENTOS DE LETRAS DA FACULDADE
DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

| | | | | | |
|---------------|-----------|----------|-------|------------|---------|
| Língua e Lit. | São Paulo | Ano XIII | v. 16 | p. 1 - 126 | 1987/88 |
|---------------|-----------|----------|-------|------------|---------|

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor:– José Goldemberg

Vice-Reitor:– Roberto Leal Lobo e Silva Filho

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor:– João Baptista Borges Pereira

Vice-Diretor:– João Paulo Gomes Monteiro

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Chefe: José Carlos Garbuglio

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

Chefe: Italo Carone

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA

Chefe: Cidmar Teodoro Paes

DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ORIENTAIS

Chefe: Jaffa Rifka Beresin

LÍNGUA E LITERATURA

Comissão Editorial:

Beth Brait

Carlos Alberto da Fonseca

Flávio Wolf de Aguiar

Jorge Schwartz

Lígia Chiapini Moraes Leite

Maria Cristina F.S. Altman

Norma Hochgreb

Zenir Campos Reis

Projeto de Capa: Moema Cavalcanti

APRESENTAÇÃO

O número 16 de *Língua e Literatura* dá continuidade à opção por números temáticos, prestando homenagem ao poeta Carlos Drummond de Andrade.

A partir deste número a revista apresenta um novo visual, em sintonia com o dinamismo que ela vem adquirindo.

A Comissão Editorial

SUMÁRIO

ARTIGOS

Alcides Villaça

Um elefante de mentira e de verdade 9

Izidoro Blikstein

A poética do tempo/espço em *A Mesa* 23

Maria do Carmo Campos

Borges e Drummond em *Seita Blasfema: A Biblioteca da Torre* 43

Frederick G. Williams

Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Sena e prêmios internacionais. Uma correspondência pessoal 53

Olga Savary

Drummond entre nós 71

Fernando Py

Edições dos livros de Carlos Drummond de Andrade 77

Celeste Henriques Marquês Ribeiro de Sousa

A obra de Carlos Drummond de Andrade em tradução alemã 89

John Gledson

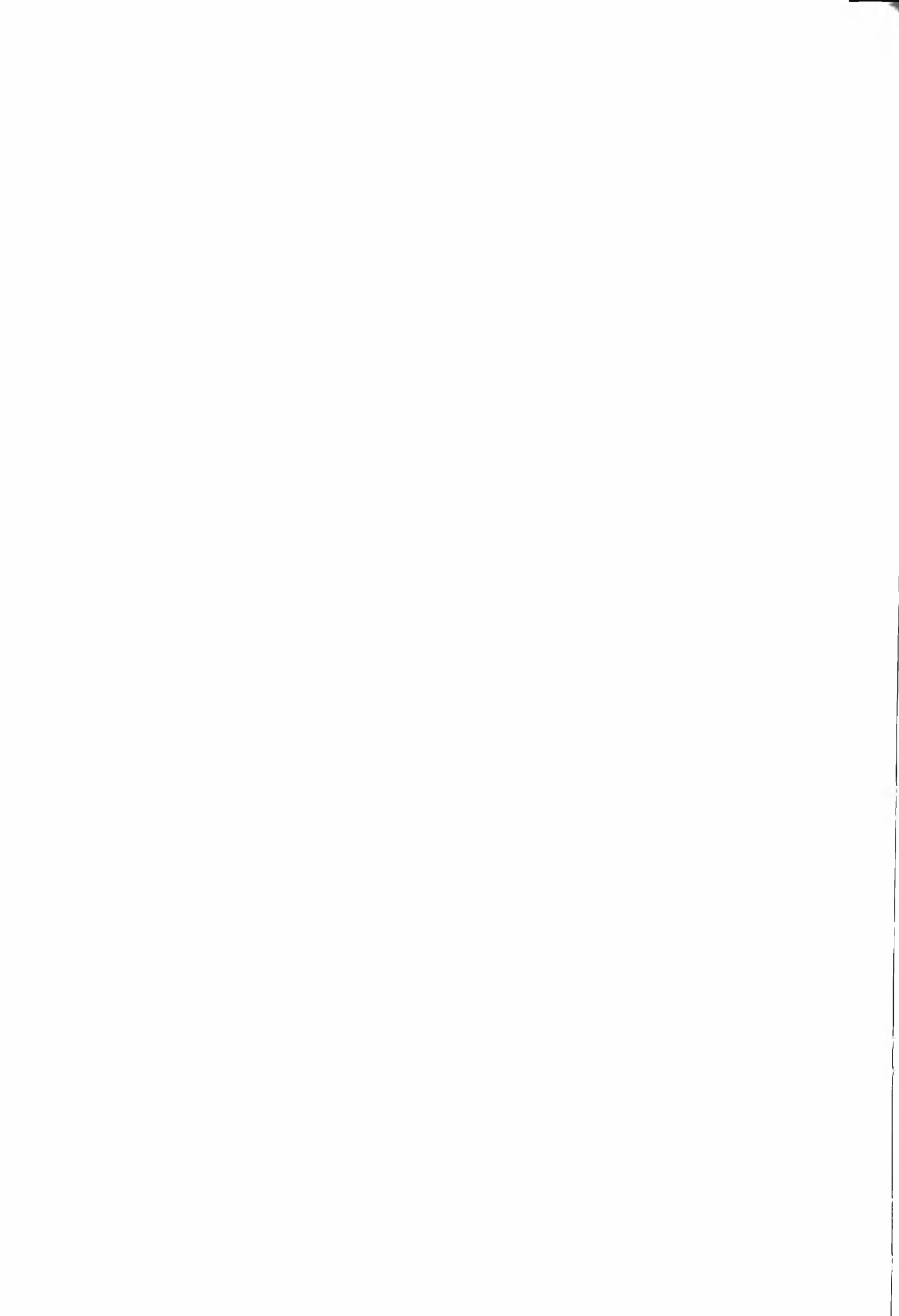
Drummond em inglês 93

DOCUMENTO 109

RESENHAS 113

COLABORADORES 128

ARTIGOS



Língua e Literatura, (16), 1987/1988, pp. 9-22.

UM ELEFANTE DE MENTIRA E DE VERDADE

Alcides Villaça

À medida que a examinamos, a figura do *gauche* que Drummond projeta sobre si mesmo vai-se tornando mais complexa: como *persona* poética, como síntese psicológica, como lugar social. Se o que logo salta à vista são as carências implícitas da figura, a força com que se dá sua expressão deixa o efeito de uma consciência final, lucidamente compensatória. A timidez e o desajustamento já chegam ao leitor devidamente ponderados pelo próprio sujeito, dono do seu espelho. Impossibilitados de nos distrairmos com o só-patético, temos que nos haver com a problemática composição entre estado lírico e consciência, entre emoção e argumento, entre confissão e ironia. Gauchismo quase gestual e autoterminação rigorosa do pensamento relativizam-se mutuamente no discurso drummondiano: será esta a dinâmica nervosa de tantos de seus melhores poemas.

A ocorrência se dá no interior dos textos e no diálogo entre eles, com predominância ora da tonalidade mais confidencialmente lírica, ora da definição de um momento mais especulativo: em estado puro talvez não encontremos nunca o “timidíssimo” e o “inteligentíssimo” que Mário de Andrade tão certamente detectou como pólos de uma contradição feroz. Tais variações têm conseqüências evidentes para o *humour* e

para a linguagem, compondo um leque amplo que vai do epigrama e da notação impulsiva à elegia e ao discurso reflexivo, da peça narrativa ou dramática ao testemunho algo pacificado do memorialista.

Afora os leitores definitivamente seduzidos pelo universo integral da poesia drummondiana, há os de preferência tópica, não raro exclusivista: o poeta “participante” da *Rosa do povo* ou o atormentado investigador de *Claro enigma* – por exemplo – dão em alinhamento de gostos e opções contraditórios. Mas há poemas em que todos podem se encontrar, poemas de encruzilhada e síntese, como me parece ser o caso de “O elefante”, de *A rosa do povo* (1945). Entre fábula e alegoria, confissão lírica e testemunho realista, afirmação e negação da mimese, esta peça é quase inapanhável nas sugestões em que se abre. Tem como centro a relação entre o artista e o mundo moderno, pensada e concretamente figurada no percurso do animal terno e desajeitado, movido a esperança num tempo de indiferença.

A forte comoção íntima deste poema é capaz de resistir até mesmo aos enquadramentos da “modernidade”, este conceito por natureza histórico e tão freqüentemente acionado para revestir acanhados estratos formais. Vá lá: a “modernidade” de “O elefante” está justamente no equilíbrio, que o poema encena, entre a consciência defendida e o sentimento lírico, o que é uma forma algo pedante de dizer que este sujeito sofre mas não se anula, que este *gauche* é de fato patético, mas em seu próprio sítio. Distendem-se, por um lado, os limites afetivos do indivíduo, que busca o próximo e a completude social; por outro podem retrair-se, se necessário preservar a carência no círculo estratégico e autoconsciente da expressão artística.

Vamos ao poema:

O elefante

*Fabrico um elefante
de meus poucos recursos.
Um tanto de madeira
tirado a velhos móveis
5 talvez lhe dê apoio.
E o encho de algodão,
de paina, de doçura.
A cola vai fixar
suas orelhas pensas.*

10 *A tromba se enovela,
é a parte mais feliz
de sua arquitetura.
Mas há também as presas,
dessa matéria pura*
15 *que não sei figurar.
Tão alva essa riqueza
a espojar-se nos circos
sem perda ou corrupção.
É há por fim os olhos,*
20 *onde se deposita
a parte do elefante
mais fluida e permanente,
alheia a toda fraude.*

Eis meu pobre elefante
25 *pronto para sair
à procura de amigos
num mundo enfastiado
que já não crê nos bichos
e duvida das coisas.*

30 *Ei-lo, massa imponente
e frágil, que se abana
e move lentamente
a pele costurada
onde há flores de pano*
35 *e nuvens, alusões
a um mundo mais poético
onde o amor reagrupa
as formas naturais.*

Vai o meu elefante
40 *pela rua povoada,
mas não o querem ver
nem mesmo para rir
da cauda que ameaça
deixá-lo ir sozinho.*

45 *É todo graça, embora
as pernas não ajudem
e seu ventre balofo
se arrisque a desabar
ao mais leve empurrão.*

50 *Mostra com elegância
sua mínima vida,*

*e não há na cidade
alma que se disponha
a recolher em si*

55 *desse corpo sensível
a fugitiva imagem,
o passo desastrado
mas faminto e tocante.
Mas faminto de seres*

60 *e situações patéticas,
de encontros ao luar
no mais profundo oceano,
sob a raiz das árvores
ou no seio das conchas,*

65 *de luzes que não cegam
e brilham através
dos troncos mais espessos.
Esse passo que vai
sem esmagar as plantas*

70 *no campo de batalha,
à procura de stílios,
segredos, episódios
não contados em livro,
de que apenas o vento,*

75 *as folhas, a formiga
reconhecem o talhe,
mas que os homens ignoram,
pois só ousam mostrar-se
sob a paz das cortinas*

80 *à pálpebra cerrada.
E já tarde da noite
volta meu elefante,
mas volta fatigado,
as patas vacilantes*

85 *se desmancham no pó.
Ele não encontrou
o de que carecia,
o de que carecemos,
eu e meu elefante,*

90 *em que me amo disfarçar-me.
Exausto de pesquisa,
caiu-lhe o vasto engenho
como simples papel.
A cola se dissolve*

95 *e todo seu conteúdo*
de perdão, de carícia,
de pluma, de algodão,
jorra sobre o tapete,
qual mito desmontado.
100 *Amanhã recomeço.*

Já os dois primeiros versos anunciam a operação de base: a *fabricação* de um elefante. Fabricar é trazer uma idéia, ou uma imagem, para o plano da matéria; requer arte, artifício, artesanaria; implica o processo e a objetivização final de um trabalho. Vê-se que o elefante do título do poema modula-se logo em *um* elefante, de particular fabricação. A passagem de um para outro é a passagem da referência “natural” para a sua representação ou mimese, e tem como conseqüência a perda do estado genérico (o elefante, os elefantes) na fixação particularista do artifício (“Fabrico um elefante”). À marca subjetiva deste “fabrico” se segue logo a precariedade dos meios de que dispõe este fabricante: “meus poucos recursos” Nessa esfera restritiva e pessoal, o trabalho se inicia impreciso (“*um tanto* de madeira”), improvisado (“*tirado* a velhos móveis”) e inseguro (“*talvez* lhe dê apoio”). A matéria-prima é na verdade de segunda mão, a fabricação é de fato uma *bricolagem* – e uma *gauche bricolagem*. Ainda desinformados da justificativa disso que só se dará na segunda estrofe, seguimos acompanhando o processo: “E o encho de algodão, / de paina, de doçura.” Vemos logo que aos recursos materiais o construtor junta outra espécie deles: “doçura” Material e espiritualmente leve, a esperança é que o conteúdo mesmo deste elefante não venha a comprometer sua frágil estrutura.

O termo *doçura* constitui já uma complicação da... natureza deste elefante. Já iniciada a fabricação, ganha em seguida um *animus* do criador, que o dota de *personalidade*. Um sopro íntimo do artesão é insuflado discretamente em meio aos materiais disponíveis, entre o algodão e a paina. Sem perder a condição de objeto precário, construído como *bricolage*, fruto de um artifício, o elefante se alça à natureza de um espírito terno. Mas talvez seja cedo para nos ganhar a simpatia: estamos em plena construção, e a base é frágil.

Nos versos seguintes (10 a 18) a “arquitetura” vai-se completando: orelhas “*pensas*” (como as mãos do caminhante da “Máquina

do Mundo”), fixadas por cola, não desmentem o artifício, de suspeita resistência; a tromba enovelada parece ter resultado grácil aos olhos orgulhosos do construtor – que se vê, porém, impotente para a figuração das presas, cujo marfim por certo não se encontra entre seus “poucos recursos” Demos logo a devida ênfase: o verbo agora utilizado pelo poeta-artesão já não é fabricar, mas *figurar* – o que tem conseqüências, e vale como confissão conscienciosa. Está afirmado o intuito de uma *representação*, o que coloca o artifício no caminho da arte, e o artesão no do artista. O objeto que se constrói não é brinquedo ou decoração; seu conteúdo de doçura não é sopro ingênuo ou sentimental: a consciência que o produz o sabe figurativo, e é nessa condição transparente que o elefante/arquitetura se faz diante dos nossos olhos, e é com a nossa cumplicidade que deve estar contando para poder caminhar. Antes desse passo, examinemos os versos finais da estrofe.

O acabamento do elefante se dá com alusões a um plano inequivocamente moral. Já o adjetivo “pura” (v. 14), mas também as expressões “sem perda ou corrupção” (v. 18) e “alheia a toda fraude” (v. 23) somam à qualidade de “doçura” do início traços de um caráter de estrita retidão e inteireza. Embora carregado de artifício, o elefante está longe da fraude: a mimese poética é, uma vez mais, um fingimento pleno de verdade. Será preciso insistir em que, para isto, conta-se com uma leitura (além de crítica) amorosa? Nos olhos do elefante está aquela parte “mais fluida e permanente”, que só se confirma no encontro com um outro olhar. Submetida a esta prova final, a criatura parece desprender-se do criador e estar pronta para o seu destino. Vai, Carlos, ser *gauche* na vida.

“Massa imponente e frágil”, o elefante está “pronto para sair à procura de amigos/num mundo enfasiado” Imponência e fragilidade da dupla condição: essência delicada que se faz aparatosa na busca de um olhar compreensivo. Ainda que desajeitado, o artifício é necessário para que de algum modo apareça a íntima natureza. A formalização da poesia tem na matéria trabalhada seu limite e sua força final: a capacidade de *aludir*. Imanente e transcendente ao mesmo tempo, o símbolo quer o peso de uma pedra e o valor que lhe dá quem a considera.

Na sua imanência, este elefante se prende ao que há de material na construção: madeira de velhos móveis, cola, algodão, paina surgem como indispensáveis ingredientes para uma fabricação (ou, se quisermos ir adiantando a análise, como necessários signos para uma compo-

sição poética). Como alusão, pode ganhar subjetividade, caráter e movimento. Na expressão “pele costurada” fundem-se o corpo sensível (“pele”) e o corpo fabricado (“costurada”); assim também em “flores de pano” natureza e criação encontram-se no plano da imagem. As “nuvens”, de fato pintadas no tecido-pele, integram o processo geral de alusão “a um mundo mais poético / onde o amor reagrupa / as formas naturais”

É pretensão deste elefante-artifício integrar-se ele próprio às “formas naturais” que o amor reagruparia num mundo mais poético. Os “poucos recursos” de que é feito aspiram à idealidade, objetivo maior da seqüência já traçada: fabricar – figurar – aludir. Se a arquitetura canhestra não o credencia como expressão alusiva desse mundo ideal, o conteúdo de pureza, incorruptibilidade e confessada carência é o trunfo maior, que deve ser posto à prova de realidade no mundo prosaico.

De fato, a estrofe seguinte historia a caminhada pela “rua povoada” de pessoas que “não o querem ver”, nem tampouco recolher sua “fugitiva imagem” Da cidade em que caminha ficam as sugestivas pontas de um paradoxo: “povoada” e “não há alma” Vale aqui citar uma passagem de Otto Maria Carpeaux:

“Encontraria na poesia de Drummond duas séries de símbolos: símbolos da coletividade e símbolos da individualidade.

A coletividade simboliza-se, para o poeta, em grandes Edifícios, caixões de cimento armado; em grandes Cidades, cristais sujos da época; e em Instituições, sem adjetivo. Expressões dum mundo que anda com a cara das classes conservadoras e com a parte posterior das grandes massas. (...) É uma solidão imensa, a solidão do “homem presente” entre os milhões da cidade. É o desespero, o desprezo, a angústia”

Sem desprezo, e esperançoso, o elefante algo chapliniano passeia sua carência, armado apenas do disfarce.. escandaloso. Mas não há escândalo, há indiferença nas ruas da cidade povoada e vazia de amigos. A precariedade de sua “mínima vida” (ventre desabável, cauda a desprender-se) não elimina a graça da figura, verdadeira emanção do conteúdo de ternura. Sempre duplo em sua condição, o elefante é “corpo sensível” e “fugitiva imagem”, frágeis ambos na urgente necessidade de acolhimento. Que será mais frágil nele: a arquitetura *gauche* e vacilante ou a incompletude que o faz caminhar?

A estrofe seguinte é ampla figuração do que busca aquele obstinado “passo faminto e tocante” O alvo sensível do elefante é tradu-

zido numa série de imagens da *interioridade*: “encontros ao luar / no mais profundo oceano”, “sob a raiz das árvores”, “no seio das conchas”, “através dos troncos”, “segredos”, “sob a paz das cortinas”, “à pálpebra cerrada” Tais “situações patéticas” (= carregadas de *pathos*) caracterizam-se, como se vê, pelo que têm de simultaneamente oculto e revelado: luzes veladas, “episódios não contados em livro”, “olhos encobertos” Sugerem sempre uma riqueza natural e recôndita, somente visível a quem (vento, folhas, formiga) traga em si mesmo a condição das formas naturais. O paradoxo vivo que este elefante encarna chega aqui à situação-limite: pode o ser fabricado aspirar a um reino da natureza em que todo o sentido se protege numa espécie de núcleo essencial, imune à veleidade de uma representação? Como encontrar, entre os homens indiferentes, o amigo que resgate a carga de ternura e carência que vai dentro da forma bisonha, imperfeita e frágil? Enfim: como pretende uma alusão construída atingir de imediato o coração mais íntimo de uma natureza espiritualizada?

Na última estrofe o périplo frustrado se completa. O retorno ao ponto de partida, “já tarde da noite”, é marcado pela fadiga e pelo desmoronamento da insustentável alegoria: “as patas vacilantes / se desmancham no pó” Retorna a matéria à forma indefinida. Mas está nos versos 86 a 90 a declaração fulminante, que coloca o poema em novo e inesperado eixo:

*“Ele não encontrou
o de que carecia,
o de que carecemos,
eu e meu elefante,
em que amo disfarçar-me”*

O percurso gramatical dos pronomes e verbos é

3^a pes. sing. – 1^a pes. pl. – 1^a pes. sing.

seqüência ágil de identidades que culminam no “disfarçar-me” do verso 90. A forma reflexiva de “disfarçar” recupera e atualiza formas verbais anteriores, sugerindo agora “fabrico-me”, “figuro-me”, fundindo o que era ELE em EU – enfim, desmanchando a frágil objetividade da figura do elefante para fazer restar “sobre o tapete” do domicílio o conteúdo lírico do “perdão” e da inútil “carícia” Note-se, porém: a confissão do disfarce, no verso 90, não impedirá que o elefante, ou o que restou dele, seja

ainda indicado na terceira pessoa: “caiu-lhe”, “seu conteúdo” Vale dizer que o disfarce, para todos os efeitos, está mantido e assumido como um “vasto engenho” Desmontado o artifício, não surge o rosto humano da carência, mas a promessa de uma nova elaboração: “Amanhã recomeço” Há mesmo sinais de que o material primitivo da construção não se aboliu, por desnecessário; antes, é reforçado o expediente da “cola”, da “pluma”, do “algodão” como indispensáveis ingredientes do processo figurativo. O disfarce tem, por assim dizer, existência autônoma, servindo como máscara para se colocar ou se retirar, segundo a necessidade. A consciência que o projeta e o põe a funcionar tem para si mesma a retaguarda defendida, transferindo à “criatura” não mais que a fragilidade dos sentimentos e reservando-se o sítio mais seguro da objetivação. O elefante que caminha é a pura carência que, ignorada ou repelida, se desfaz em plena representação, conservada no sujeito criador a distância que impede um desmoronamento completo. Revela-se ambígua a natureza deste construtor: ele não se *transforma* na frágil criatura; investe-a, sim, de sua parte melhor e mais secreta (a doçura, o *pathos* lírico), mas conserva (em silencioso *humour*?) a identidade original de onde tudo pode recomeçar. Seu disfarce é uma espécie de signo idealizado, fadado por isto à incompreensão, eternamente desajeitado, montando-se e desmontando-se como sucede aos mitos (e aos afetos mais singelos) no mundo moderno. Por trás do disfarce não se encontra senão a consciência solitária a construir com seus pobres recursos uma (inútil?) alegoria da solidão.

Sobra, de fato, o construtor. Sobra o poeta em sua base de realismo, plano da consciência quase muda que já não tem para se expressar senão o tosco engenho das palavras desacreditadas, aquele “simples papel” em que acabaram por se converter o canto e a fala da poesia original. Sobra esta consciência com seu gesto que descreve um círculo tímido e volta para si mesma, à falta do outro que (a) possa cativar.

O artista moderno, com pobres recursos que assemelham já velhos móveis em meio ao novíssimo mobiliário “funcional”, vê-se como um *bricoleur* irresgatável. Perdeu sua arte o caminho mítico de alguma Natureza e a nitidez de algum projeto de Civilização. Seu poema é um desengonçado elefante cuja riqueza maior brilha nos pequeninos olhos que ninguém fita ou sequer adivinha como transparência clara na massa de artifícios. A poesia, quando ainda próxima da idealização, é cada vez mais alusiva: signo para uma ausência.

A trajetória do elefante capta-nos no caminho para uma significação: por alguns instantes estamos por trás do olhar inquiridor e carente – mas é na identificação final com seu criador que enfim se estabiliza nossa consciência, até para poder prometer-se “amanhã recomeço”, quando delegará a outro elefante o mesmo artifício de revelar, poupando-a, a natureza envergonhada e vulnerável das carências.

Insistamos em que o realismo poético de Drummond não aponta para a integridade dos mitos, mas para a sua mais que problemática construção entre os alaridos e a reificação geral. Por que problemática? Porque o individualismo de onde ainda busquem os mitos nascer é ele mesmo sua impossibilidade: a voz lírica moderna (lembramos Rimbaud) é antes agônica que solidária, e seu destino se transvia nas ruas surdas de multidões apressadas. Porque o *sujeito* moderno descentra-se entre a massificação e a utopia, sentindo-se muito justificadamente *gauche* em ambas as instâncias. Porque a consciência individual vem mais e mais se afirmando enquanto ironia, para manter distantes a ingenuidade que aliena e a adesão que embrutece (“E talvez a ironia tenha dilacerado a melhor doação”).

É o que também se pode ver em outro poema de *A rosa do povo*: “A flor e a náusea” A flor que nasce e fura “o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio” irrompe, feia e desbotada, em meio ao trânsito na capital do país. É produto surpreendente da dilaceração pessoal (e de classe), e nasce *gauche* como um símbolo precário. “Garanto que uma flor nasceu”, “É feia. Mas é uma flor.”, “Mas é realmente uma flor” – ouça-se nestas declarações insistentes o eco da descrença geral diante da pálida utopia. A ordem estética da “flor feia” parece ter contrapartida ético-política na ordem do possível. Na *Rosa do povo* a possibilidade revolucionária está ainda presente na consciência de Drummond. A iluminação dos processos de construção de rosas e elefantes aposta no trabalho poético como manutenção da consciência e debruçar-se afetivo sobre o mundo.

A MESA

Carlos Drummond de Andrade

E NÃO gostavas de festa...
Ó velho, que festa grande
hoje te faria a gente.
E teus filhos que não bebem
e o que gosta de beber,
em torno da mesa larga,
largavam as tristes dietas,
esqueciam seus fricotes,
e tudo era farra honesta
acabando em confidência.
Ai, velho, ouvirias coisas
de arrepiar teus noventa.
E daí, não te assustávamos,
porque, com riso na boca,
e a nédia galinha, o vinho
português, de boa pinta,
e mais o que alguém faria
de mil coisas naturais
e fartamente poria
em mil terrinas da China,
já logo te insinuávamos
que era tudo brincadeira.
Pois sim. Teu olho cansado,
mas afeito a ler no campo
uma lonjura de léguas,
e na lonjura uma rês
perdida no azul azul,
entrava-nos alma adentro
e via essa lama podre
e com pesar nos fitava
e com ira amaldiçoava
e com doçura perdoava
(perdoar é rito de pais,
quando não seja de amantes).
E, pois, todo nos perdoando,
por dentro te regalavas
de ter filhos assim... Puxa,
grandessíssimos safados,
me saíram bem melhor
que as encomendas. De resto,
filho de peixe... Calavas,
com agudo sobreceño
interrogavas em ti
uma lembrança saudosa
e não de todo remota
e rindo por dentro e vendo
que lanças uma ponte
dos passos loucos do avô
à incontinência dos netos,

sabendo que toda carne
aspira à degradação,
mas numa via de fogo
e sob um arco sexual,
tossias. Hem, hem, meninos,
não sejam bobos. Meninos?
Uns marmanjos cinquentões,
calvos, vividos, usados,
mas resguardando no peito
essa alvura de garoto,
essa fuga para o mato,
essa gula defendida
e o desejo muito simples
de pedir à mãe que cosa,
mais do que nossa camisa,
nossa alma frouxa, rasgada...
Ai, grande jantar mineiro
que seria esse... Comíamos,
e comer abria fome,
e comida era pretexto.
E nem mesmo precisávamos
ter apetite, que as coisas
deixavam-se espostejar,
e amanhã é que eram elas.
Nunca desdenhe o tutu.
Vá lá mais um torresminho.
E quanto ao peru? Farofa
há de ser acompanhada
de uma boa cachacinha,
não desfazendo em cerveja,
essa grande camarada.
Ind'outro dia... Comer
guarda tamanha importância
que só o prato revele
o melhor, o mais humano
dos seres em sua treva?
Beber é pois tão sagrado
que só bebido meu mano
me desata seu queixume,
abrindo-me sua palma?
Sorver, papar: que comida
mais cheirosa, mais profunda
no seu tronco luso-árabe,
e que bebida mais santa
que a todos nos une em um
tal centímano glutão,
parlapatão e bonzão!
E nem falta a irmã que foi
mais cedo que os outros e era

rosa de nome e nascera
em dia tal como e de hoje
para enfeitar tua data.
Seu nome sabe a camélia,
e sendo uma rosa-amélia,
flor muito mais delicada
que qualquer das rosas-rosa,
viveu bem mais do que o nome,
porém no íntimo claustrava
a rosa esparsa. A teu lado,
vê: recobrou-se-lhe o viço.
Aqui sentou-se o mais velho.
Tipo do manso, do sonso,
não servia para padre,
amava casos bandalhos;
depois o tempo fez dele
o que faz de qualquer um;
e à medida que envelhece,
vai estranhamente sendo
retrato teu sem ser tu,
de sorte que se o diviso
de repente, sem anúncio,
és tu que me reapareces
noutro velho de sessenta.
Este outro aqui é doutor,
o bacharel da família,
mas suas letras mais doutas
são as escritas no sangue,
ou sobre a casca das árvores.
Sabe o nome da florzinha
e não esquece o da fruta
mais rara que se prepara
num casamento genético.
Mora nele a nostalgia,
cidadino, do ar agreste,
e, camponês, do letrado.
Então vira patriarca.
Mais adiante vês aqueles
que de ti herdou a dura
vontade, o duro estoicismo.
Mas, não quis te repetir.
Achou não valer a pena
reproduzir sobre a terra
o que a terra engolirá.

Amou. E ama. E amará.
Só não quer que seu amor
seja uma prisão de dois,
um contrato, entre bocejos
e quatro pés de chinelo.
Feroz a um breve contato,
à segunda vista, seco,
à terceira vista, lhano,
dir-se-ia que ele tem medo
de ser, fatalmente, humano.
Dir-se-ia que ele tem raiva,
mas que mel transcende a raiva,
e que sábios, ardilosos
recursos de se enganar
quanto a si mesmo: exercita
uma força que não sabe
chamar-se, apenas, bondade.
Esta calou-se. Não quis
manter com palavras novas
o colóquio subterrâneo
que num sussurro percorre
a gente mais desatada.
Calou-se, não te aborreças.
Se tanto assim a querias,
algo nela ainda te quer,
à maneira atravessada
que é própria de nosso jeito.
(Não ser feliz tudo explica.)
Bem sei como são penosos
esses lances de família,
e discutir neste instante
seria matar a festa,
matando-te – não se morre
uma só vez, nem de vez.
Restam sempre muitas vidas
para serem consumidas
na razão dos desencontros
de nosso sangue nos corpos
por onde vai dividido.
Ficam sempre muitas mortes
para serem longamente
reencarnadas noutro morto.
Mas estamos todos vivos.
E mais que vivos, alegres.

Estamos todos como éramos
antes de ser, e ninguém
dirá que ficou faltando
algum dos teus. Por exemplo:
ali ao canto da mesa,
não por humilde, talvez
por ser o rei dos vaidosos
e se pelar por incômodas
posições de tipo *gauche*,
ali me vês tu. Que tal?
Fica tranqüilo: trabalho.
Afinal, a boa vida
ficou apenas: a vida
(e nem era assim tão boa
e nem se fez muito má).
Pois ele sou eu. Repara:
tenho todos os defeitos
que não farejei em ti,
e nem os tenho que tinhas,
quanto mais as qualidades.
Não importa: sou teu filho
com ser uma negativa
maneira de te afirmar.
Lá que brigamos, brigamos,
opa! que não foi brinquedo,
mas os caminhos do amor,
só amor sabe trilhá-los.
Tão ralo prazer te dei,
nenhum, talvez... ou senão,
esperança de prazer,
é, pode ser que te desse
a neutra satisfação
de alguém sentir que seu filho,
de tão inútil, seria
sequer um sujeito ruim.
Não sou um sujeito ruim.
Descansa, se o suspeitavas,
mas não sou lá essas coisas.
Algum afetos recortam
o meu coração chateado.
Se me chateio? demais.
Esse é meu mal. Não herdei
de ti essa balda. Bem,
não me olhes tão longo tempo,

que há muitos a ver ainda.
Há oito. E todos minúsculos,
todos frustrados. Que flora
mais triste fomos achar
para ornamento de mesa!
Qual nada. De tão remotos,
de tão puros e esquecidos
no chão que suga e tranforma,
são anjos. Que luminosos!
que raios de amor radiam,
e em meio a vagos cristais,
o cristal deles retine,
reverbera a própria sombra.
São anjos que se dignaram
participar do banquete,
alisar o tamborete,
viver vida de menino.
São anjos; e mal sabias
que um mortal devolve a Deus
algo de sua divina
substância aérea e sensível,
se tem um filho e se o perde.
Conta: quatorze na mesa.
Ou trinta? serão cinqüenta,
que sei? se chegam mais outros,
uma carne cada dia
multiplicada, cruzada
a outras carnes de amor.
São cinqüenta pecadores,
se pecado é ter nascido
e provar, entre pecados,
os que nos foram legados.
A procissão de teus netos,
alongando-se em bisnetos,
veio pedir tua bênção
e comer de teu jantar.
Repara um pouquinho nesta,
no queixo, no olhar, no gesto,
e na consciência profunda
e na graça menineira,
e diz, depois de tudo,
se não é, entre meus erros,
uma imprevista verdade.
Esta é minha explicação,

meu verso melhor ou único,
meu tudo enchendo meu nada.
Agora a mesa repleta
está maior do que a casa.
Falamos de boca cheia,
xingamo-nos mutuamente,
rimos, ai, de arreentar,
esquecemos o respeito
terrível, inibidor,
e toda a alegria nossa,
ressecada em tantos negros
bródios comemorativos
(não convém lembrar agora),
os gestos acumulados
de efusão fraterna, atados
(não convém lembrar agora),
as fina-e-meigas palavras
que ditas naquele tempo
teriam mudado a vida
(não convém mudar agora),
vem tudo à mesa e se espalha
qual inédita vitualha.
Oh que ceia mais celeste
e que gozo mais do chão!
Quem preparou? Que inconteste
vocação de sacrifício
pôs a mesa, teve os filhos?
quem se apagou? quem pagou
a pena deste trabalho?
quem foi a mão invisível
que traçou este arabesco
de flor em torno ao pudim,
como se traça uma auréola?
Quem tem auréola? quem não

a tem, pois que, sendo de ouro,
cuida logo em reparti-la,
e se pensa melhor faz?
quem senta do lado esquerdo,
assim curvada? que branca,
mas que branca mais que branca
tarja de cabelos brancos
retira a cor das laranjas,
anula o pó do café,
cassa o brilho aos serafins?
quem é toda luz e é branca?
Decerto não pressentias
como o branco pode ser
uma tinta mais diversa
da mesma brancura... Alvura
elaborada na ausência
de ti, mas ficou perfeita,
concreta, fria, lunar.
Como pode nossa festa
ser de um só que não de dois?
Os dois ora estais reunidos
numa aliança bem maior
que o simples elo da terra.
Estais juntos nesta mesa
de madeira mais de lei
que qualquer lei da república.
Estais acima de nós,
acima deste jantar
para o qual nos convocamos
por muito -enfim- vos quereremos
e, amando, nos iludirmos
junto da mesa vazia

vazia.

Língua e Literatura, (16), 1987/1988, pp. 23-42.

A POÉTICA DO TEMPO/ESPAÇO EM A MESA*

Izidoro Blikstein

“
que inconteste
vocação de sacrifício
pôs a mesa, teve os filhos?”
(Carlos Drummond de Andrade, A MESA)

O poema A MESA, à primeira vista, nada mais seria do que a fala de um filho dirigida ao pai: lançando a hipótese de uma festa em homenagem ao pai, o filho passa a lhe narrar e descrever como seria esse “grande jantar mineiro”, com a presença da família inteira.

Mas... é evidente que Carlos Drummond de Andrade vai muito além da mera descrição de uma festa: a montagem de A MESA ilustra um *fazer poético* em que a língua é utilizada na plenitude de suas funções, como a “grande matriz semiótica”, “interpretante dos outros sistemas de significação”¹.

(*) Carlos Drummond de Andrade – “A MESA”, in **Claro Enigma, Obra Completa** – Rio, Aguilar, 1967, pp. 267-270.

(1) E. Benveniste – **Problèmes de Linguistique Générale** – Paris, Gallimard, 1974, vol. II, p. 63.

Com efeito, ao reunir a família inteira – mortos e vivos – para um hipotético “jantar mineiro” oferecido ao pai, Carlos Drummond de Andrade supera a tal ponto as clássicas dicotomias *linearidade x iconicidade* e *sincronia x diacronia* que as dimensões temporais e espaciais acabam por fundir-se: passado e presente se condensam num mesmo espaço e num mesmo objeto, a *mesa* que, de início, aparentemente, está vazia. Mas... não tão vazia como parece. Ocorre que o “jantar mineiro” deixa de ser hipotético e vira “realidade”; então, circulando em torno da *mesa*, como um hábil operador de câmera cinematográfica, o Poeta vai, num vertiginoso e alucinante *travelling*, recuperando, um a um, os membros da família, por meio de sucessivos *closes*.

Subitamente, graças a uma poética da iconicidade e da ubiqüidade, todos estão presentes, vivos e ruidosos, em torno da mesa que, “repleta” e “maior do que a casa”, vai-se tornando objeto de vida, na medida em que constitui o espaço de *presentificação* da família. Mas... cabe indagar, afinal de contas:

1. Como é esse *fazer poético* do ubíquo e do icônico? Com que mecanismo e instrumentos lingüísticos o Poeta vai construindo essa reunião de vivos e mortos em torno da *mesa*, num só tempo e num só espaço?
2. Por que reunir a família toda e o que busca o Poeta nesse percurso à volta da *mesa*?

1. MECANISMO E INSTRUMENTOS LINGÜÍSTICOS DO FAZER POÉTICO

O “jantar mineiro” em torno da *mesa* vai sendo *tecido* por um rápido e quase instantâneo mecanismo de vai-e-vem entre instrumentos anafóricos e dêicticos.

A anáfora, sabemos, remete a um pressuposto, a um texto ou enunciado já conhecido do emissor e do receptor da mensagem; no momento do discurso, instrumentos anafóricos resgatam o passado e instalam o eixo da anterioridade. Já os instrumentos dêicticos são os embreantes espaço-temporais que, no momento do discurso, possibilitam a *presentificação*, a atualização ou a concomitância de quaisquer elementos na situação discursiva: *peçoas* (gestos, movimentos, postura, posição no espaço, ou melhor, aspectos cinésicos e proxêmicos), *objetos* (formas, posição, movimento etc.), *contextos* e *atmosferas* psicológicas etc.; com os dêicticos é que se estabelece no discurso o eixo do presente, do *aqui* e do *agora*.

Cabe lembrar ainda que, como processos bem abrangentes da sintaxe discursiva, anáfora e dêixis não se restringem apenas à categoria pronominal, mas se apóiam num conjunto de categorias lingüísticas concatenadas entre si: pronomes, verbos, advérbios, conjunções, interjeições etc.

Pois é com o arranjo sutil desses instrumentos que o Poeta vai misturando passado e presente, ausência e presença, real e irreal, num universo ubíquo e ambíguo, em que as pessoas *estão* e, ao mesmo tempo, *não estão*.

Assim é que, embora o pai já esteja morto e o filho permaneça sozinho à volta da mesa vazia, a “conversa” entre ambos se passa num *aqui/agora*, isto é, ela é presente, atual e concomitante à própria leitura do poema. Essa *deicticidade* é produzida pela reiteração, ao longo do poema, de formas verbais e pronominais de 2ª pessoa, pelo uso de interjeições e vocativos e, sobretudo, pelo emprego de formas verbais cujo aspecto é imperfectivo ou não-acabado (imperfeito, futuro do pretérito):

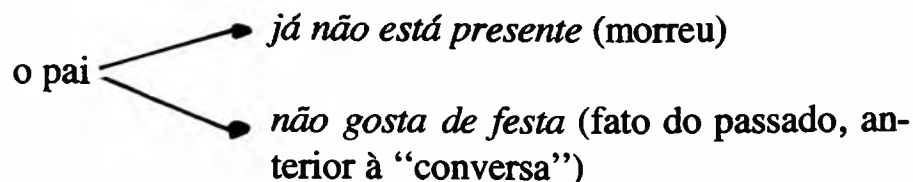
Ai, velho, ouvirias coisas
de arrepiar teus noventa.
E daí, não te assustávamos,

Vejamos como as combinações e “colisões” entre os instrumentos dêicticos e anafóricos vão produzindo esses movimentos ambíguos de fluxo e reflexo de passado/presente, ausência/presença, real/irreal:

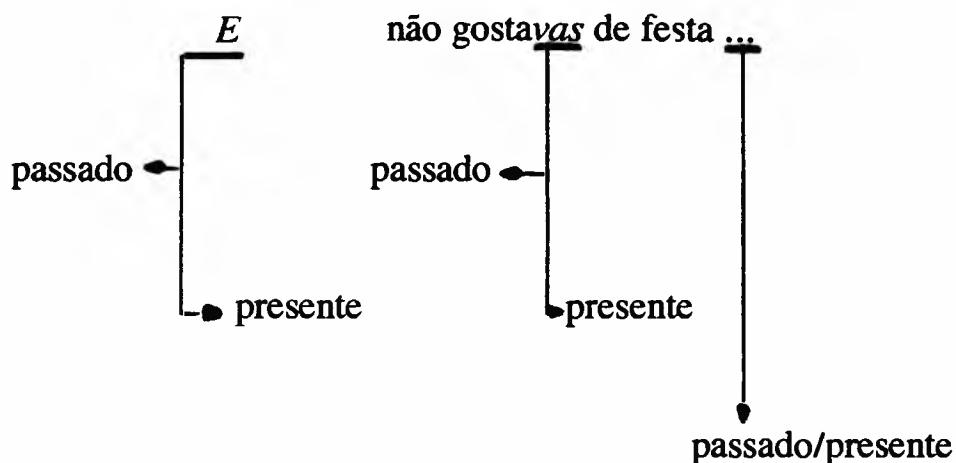
1.1. É logo nos primeiros três versos que se instaura a ambigüidade dêictico-anafórica:

E não gostavas de festa ...
Ó velho, que festa grande
hoje te faria a gente.

A hipótese de uma festa a ser oferecida ao pai esbarra em dois entraves a que o 1º verso remete, anaforicamente:



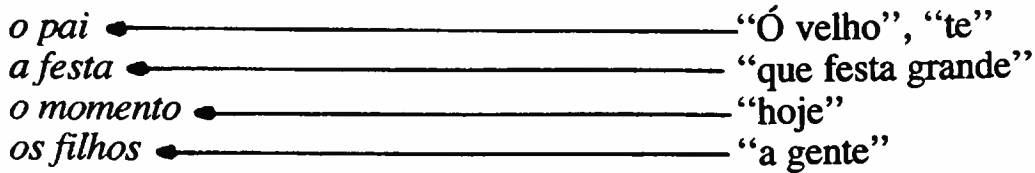
Tais pressupostos são resgatados pelo predicado *não gostavas de festa*, cujo tempo verbal - o imperfeito - situa o fato no passado. Mas, e aí começa a instaurar-se a ambigüidade espaço-temporal, o imperfeito, como o próprio nome indica, é o tempo da ação ou estado não-acabados, vale dizer, uma ação ou estado que estão ocorrendo no passado. Por outro lado, sendo uma forma verbal de 2ª pessoa, *gostavas* indica um fato no presente: o filho está dirigindo a palavra ao pai. O melhor indício desse cruzamento dêictico-anafórico é a conjunção *E*, primeira palavra do poema: a forma *e*, em primeira instância, tem valor anafórico, na medida em que remete a um enunciado anterior ao momento da “conversa”; o mesmo *e*, contudo, enquanto faz o leitor voltar a esse pressuposto, funciona também como elo metalingüístico entre o passado e o presente, apontando para a continuação de um discurso que estava acontecendo no passado e que, *aqui e agora*, está recomeçando. É como se uma conversa, suspensa no tempo e no espaço, estivesse sendo retomada. As reticências colaboram graficamente para esse efeito de suspensão entre passado e presente:



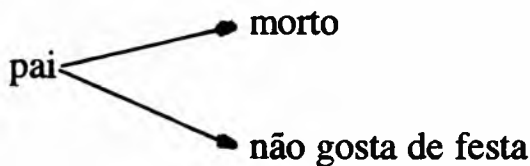
1.2. Desfeita a suspensão, a pausa, as marcas da dêixis vão-se insinuando nos versos seguintes:

Ó velho, que festa grande
 hoje te faria a gente

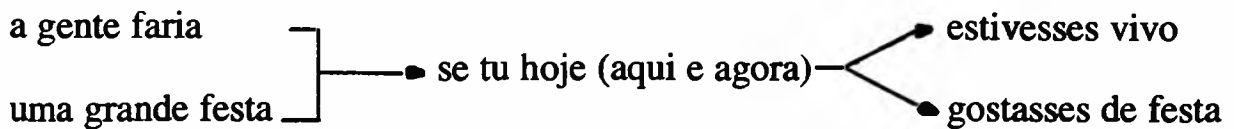
Nessa passagem, todas as expressões, à exceção de *faria*, contêm elementos dêicticos, atualizando e indicando, no cenário da “conversa”:



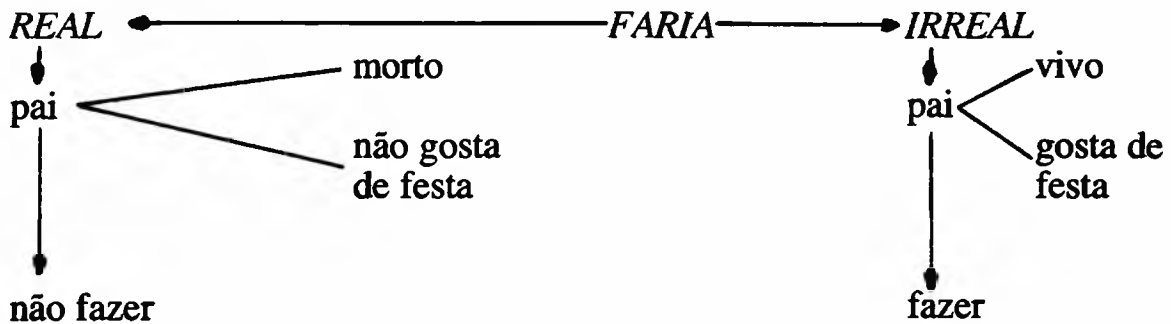
Esse movimento dêictico, entretanto, é reprimido pelo anafórico *faria*, alusivo a um fato *irreal* do presente (a festa), ao remeter a um pressuposto, este sim, um fato *real* já acontecido:



E vai-se instalando uma nova ambigüidade: embora remeta a um fato real do passado/irreal do presente, a forma verbal *faria*, como futuro do pretérito, pode conotar um desejo, uma hipótese ou uma possibilidade que a realizariam, se certas condições fossem preenchidas; teríamos a seguinte correlação:



Há, pois, um fluxo/refluxo dêictico-anafórico, gerador de um cruzamento passado/presente, real/irreal, não-fazer/fazer; o termo *faria* está ambigüamente situado bem no meio da tensão dêictico-anafórica:



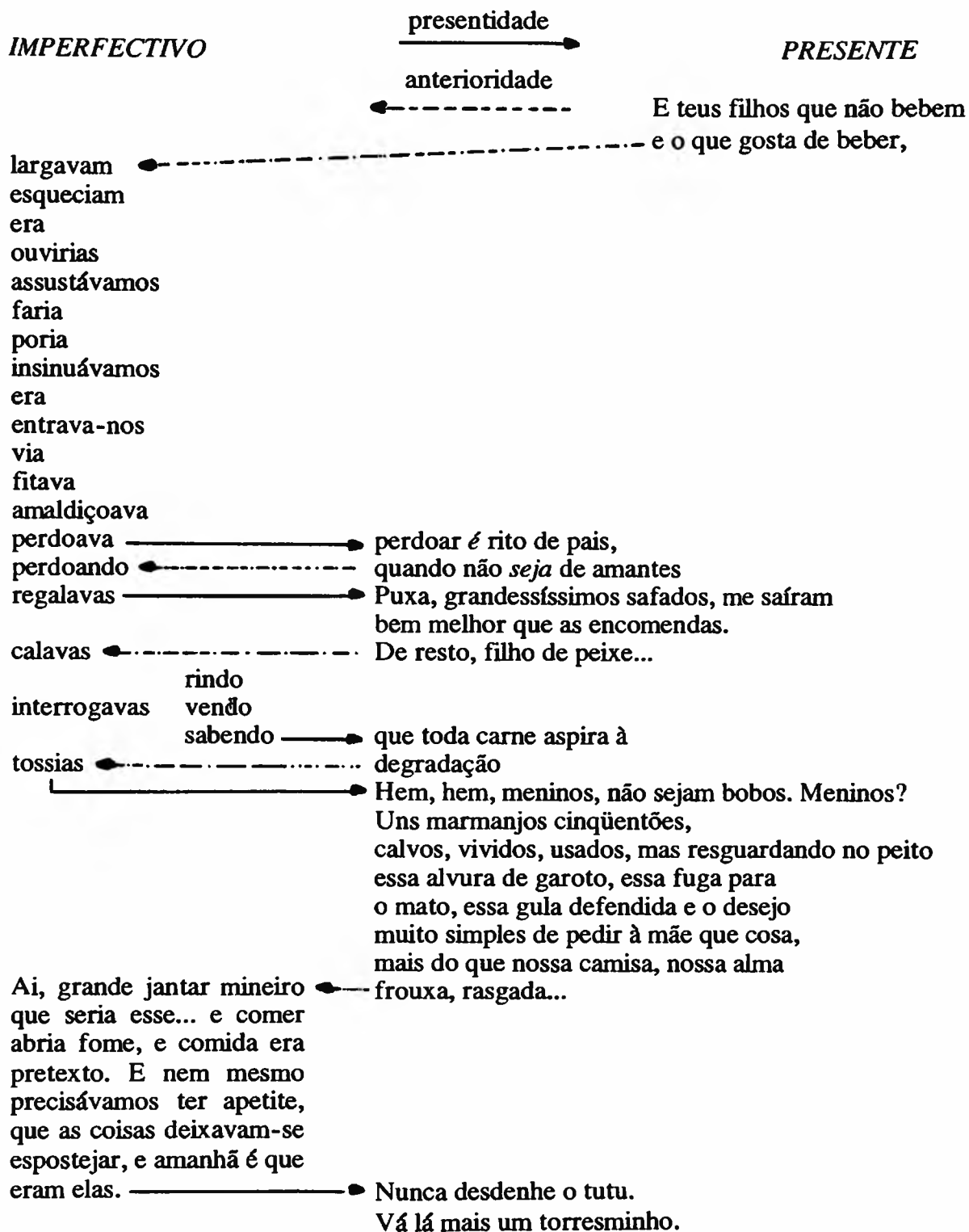
1.3. A partir da ambigüidade semântica de *faria*, a hipótese ou, melhor ainda, o desejo de fazer a festa vai-se insinuando como um fato *real* do presente, reforçado por um jogo sutil de instrumentos lingüísticos que, furtivamente, a princípio, e, depois, às claras, produzem um efeito de *deicticidade* tal que, de repente, nós, leitores, nos encontramos em pleno “jantar mineiro” É o que se pode verificar no seguinte trecho:

E teus filhos que não bebem
e o que gosta de beber,
em torno da mesa larga,
largavam as tristes dietas,
esqueciam seus fricotes,
e tudo era farra honesta
acabando em confiança.
Ai, velho, ouvirias coisas
de arrepiar teus noventa.
E daí, não te assustávamos,
porque, com riso na boca,
e a nédia galinha, o vinho
português de boa pinta,
e mais o que alguém faria
de mil coisas naturais
e fartamente poria
em mil terrinas da china,
já logo te insinuávamos
que era tudo brincadeira.
Pois sim. Teu olho cansado,
mas afeito a ler no campo
uma lonjura de léguas,
e na lonjura uma rês
perdida no azul azul,
entrava-nos alma adentro
e via essa lama podre
e com pesar nos fitava
e com ira amaldiçoava
e com doçura perdoava
(perdoar é rito de pais,
quando não seja de amantes).
É, pois, todo nos perdoando,
por dentro te regalavas
de ter filhos assim... Puxa,
grandessíssimos safados,
me saíram bem melhor

que as encomendas. De resto,
filho de peixe... Calavas,
com agudo sobreceño
interrogavas em ti
uma lembrança saudosa
e não de todo remota
e rindo por dentro e vendo
que lanças uma ponte
dos passos loucos do avô
à incontinência dos netos,
sabendo que toda carne
aspira à degradação,
mas numa via de fogo
e sob um arco sexual,
tossias. Hem, hem, meninos,
não sejam bobos. Meninos?
Uns marmanjos cinquentões,
calvos, vividos, usados,
mas resguardando no peito
essa alvura de garoto,
essa fuga para o mato,
essa gula defendida
e o desejo muito simples
de pedir à mãe que cosa,
mais do que nossa camisa,
nossa alma frouxa, rasgada...
Ai, grande jantar mineiro
que seria esse... Comíamos,
e comer abria fome,
e comida era pretexto.
E nem mesmo precisávamos
ter apetite, que as coisas
deixavam-se espostejar,
e amanhã é que eram elas.
Nunca desdenhe o tutu.
Vá lá mais um torresminho.

Como se trabalhasse com uma lançadeira de tear que vai e volta, o Poeta vai tramando o tecido entre passado e presente, inserindo aqui e ali, paulatinamente, elementos dêicticos de presentificação. Podemos observar, por exemplo, como as formas verbais do presente passam a conviver com as do imperfeito e do futuro do pretérito, as quais, por sua vez, impregnadas do sentido de presente, passam a funcionar só como im-

perfectivos, conotando ações e estados que, *não-acabados*, amoldam-se ao eixo ou “corredor isotópico”² da *presentidade*:



(2) Cf. I. Blikstein – **Kaspar Hauser ou A Fabricação da Realidade** – São Paulo, Cultrix, 1985, pp. 59-64.

Essa deslocação para o presente vai sendo precipitada por diferentes recursos dêicticos, que atuam como verdadeiros embreantes ou catalisadores espaço-temporais, como, por exemplo:

a) *Sintagmas nominais*, em que a combinação de determinados e determinantes produz um efeito de “presente” em espaços, tempos, objetos, estados físicos e psicológicos, aspectos cinésicos e proxêmicos etc.:

- mesa larga
- tristes dietas
- farra honesta
- teus noventa
- a nédia galinha
- o vinho português de boa pinta
- teu olho cansado
- grandessíssimos safados
- marmanjos cinqüentões
- alma frouxa, rasgada

b) Reiteração da conjunção copulativa *e*, de advérbios, interjeições e vocativos, interrogações etc., os quais, ao assinalarem a coloquialidade e a oralidade, reforçam a estrutura “dialógica” e a concomitância da fala entre filho e pai:

E teus filhos
e o que gosta
e fartamente poria
e via
e ... fitava
e ... amaldiçoava
e ... perdoava
e rindo ... *e* vendo
Aí, velho
E daí
Já logo
Pois sim
Puxa
Hem, hem

c) Pausas, comentários e pretensas reprimendas, indicadores da coloquialidade entre pai e filho:

- “perdoar é rito de pais,
quando não seja de amantes”
- “..... Puxa,
grandessíssimos safados,
me saíram bem melhor
que as encomendas. De resto,
filho de peixe ...”
- “.....Hem, hem, meninos?
não sejam bobos ...”
- “.....Meninos?
Uns marmanjos cinquentões
calvos, vividos, usados,
mas resguardando no peito
essa alvura de garoto ...”

1.4. Governada pelo eixo da *presentidade*, a deslocação para o *aqui* e o *agora* faz-se como num passe de mágica, pois, quase que subrepticamente, o tempo presente se instaura:

passado imperfectivo

presente

“E nem mesmo precisávamos
ter apetite, que as coisas
deixavam-se espostear
e amanhã é que eram elas”

“Nunca desdenhe o tutu.
Vá lá mais um torresminho.

”

A partir dessa transição para o presente, o Poeta nos faz crer que o jantar mineiro *está sendo*, e não *seria*. Tempo/espaco, ausência/presença, real/irreal se fundem numa só dimensão. Começa, então, o *travelling* da ubiqüidade. Todos *estão*.

Com expressões dêicticas, de valor demonstrativo, o Poeta vai focalizando e descrevendo, perante o pai, os membros da família, desenhando-lhes os aspectos proxêmicos e cinésicos em que se evidenciam a postura esquiva, o gesto contido, o afastamento, o silêncio, o envelhecimento, a frustração e, sobretudo, a comunicação e o afeto repressados. Vemos:

– a irmã já falecida:

E nem falta a irmã que foi
mais cedo que os outros e era
rosa de nome e nascera
em dia tal como o de hoje
para enfeitar tua data.
Seu nome sabe a camélia,
e sendo uma rosa-amélia,
flor muito mais delicada
que qualquer das rosas-rosa,
viveu bem mais do que o nome,
porém no íntimo claustrava
a rosa esparsa. A teu lado,
vê: recobrou-se-lhe o viço.

– o irmão mais velho:

Aqui sentou-se o mais velho.
Tipo do manso, do sonso,
não servia para padre,
amava casos bandalhos;
depois o tempo fez dele
o que faz de qualquer um;
e à medida que envelhece,
vai estranhamente sendo
retrato teu sem ser tu,
de sorte que se o diviso
de repente, sem anúncio,
és tu que me reapareces
noutro velho de sessenta.

– o doutor da família:

Este outro aqui é doutor,
o bacharel da família,

mas suas letras mais doutas
são as escritas no sangue,
ou sobre a casca das árvores.
Sabe o nome da florzinha
e não esquece o da fruta
mais rara que se prepara
num casamento genético.
Mora nele a nostalgia,
cidadino, do ar agreste,
e, camponês, do letrado.
Então vira patriarca.

– o estóico rebelde:

Mais adiante vê aquele
que de ti herdou a dura
vontade, o duro estoicismo.
Mas, não quis te repetir.
Achou não valer a pena
reproduzir sobre a terra
o que a terra engolirá.
Amou. E ama. E amará.
Só não quer que seu amor
seja uma prisão de dois,
um contrato, entre bocejos
e quatro pés de chinelo.
Feroz a um breve contato,
à segunda vista, seco,
à terceira vista, lhano,
dir-se-ia que ele tem medo
de ser, fatalmente, humano.
Dir-se-ia que ele tem raiva,
mas que mel transcende a raiva,
e que sábios, ardilosos
recursos de se enganar
quanto a si mesmo: exercita
uma força que não sabe
chamar-se, apenas, bondade.

– a irmã silenciosa:

Esta calou-se. Não quis
manter com palavras novas
o colóquio subterrâneo

que num sussurro percorre
a gente mais desatada.
Calou-se, não te aborreças.
Se tanto assim a querias,
algo nela ainda te quer,
à maneira atravessada
que é própria de nosso jeito.
(Não ser feliz tudo explica.)

- o próprio poeta que, proxêmicamente, indica o afastamento em relação ao pai, ao colocar-se no canto da mesa:

... Por exemplo:
ali ao canto da mesa
não por humilde, talvez
por ser o rei dos vaidosos
e se pelar por incômodas
posições de tipo *gauche*,
ali me vês tu. Que tal?
Fica tranqüilo: trabalho.
Afinal, a boa vida
ficou apenas: a vida
(e nem era assim tão boa
e nem se fez muito má).
Pois ele sou eu. Repara:
tenho todos os defeitos
que não farejei em ti,
e nem os tenho que tinhas,
quanto mais as qualidades.
Não importa: sou teu filho
com ser uma negativa
maneira de te afirmar.
Lá que brigamos, brigamos
ôpa! que não foi brinquedo,
mas os caminhos do amor,
só amor sabe trilhá-los.
Tão ralo prazer te dei,
nenhum, talvez... ou senão
esperança de prazer,
é, pode ser que te desse

a neutra satisfação
de alguém sentir que seu filho,
de tão inútil, seria
sequer um sujeito ruim.
Não sou um sujeito ruim.
Descansa, se o suspeitavas,
mas não sou lá essas coisas.
Alguns afetos recortam
o meu coração chateado.
Se me chateio? demais.
Esse é meu mal. Não herdei
de ti essa balda. Bem,
não me olhes tão longo tempo,
que há muitos a ver ainda.

– os natimortos:

Há oito. E todos minúsculos,
todos frustrados. Que flora
mais triste fomos achar
para ornamento de mesa!
Qual nada. De tão remotos,
de tão puros e esquecidos
no chão que suga e transforma,
são anjos. Que luminosos!

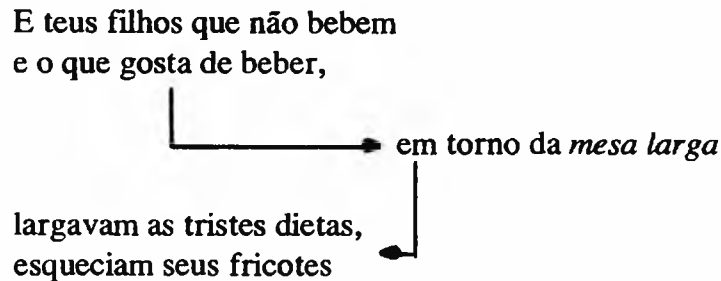
Se analisarmos bem a seqüência, percebemos uma possível contradição: enquanto, de um lado, a presentificação parecia apontar para a euforia (“grande jantar mineiro”), o giro do *travelling* revela um ambiente disfórico: ausência, frustração, velhice, silêncio, morte. Se assim é, vale justamente indagar: o que busca o Poeta nessa reunião à volta da *mesa*?

2. O PERCURSO DO AFETO

A conversa com o pai, a presentificação da família, a realização do jantar mineiro são, na verdade, tributárias de um objeto dêictico, a *mesa*, que é o grande embreante espaço-temporal no poema. É em torno da *mesa* que, com a anulação das fronteiras do espaço e do tempo, do passado e do presente, do real e do irreal, a família toda, ubiquamente, se reúne.

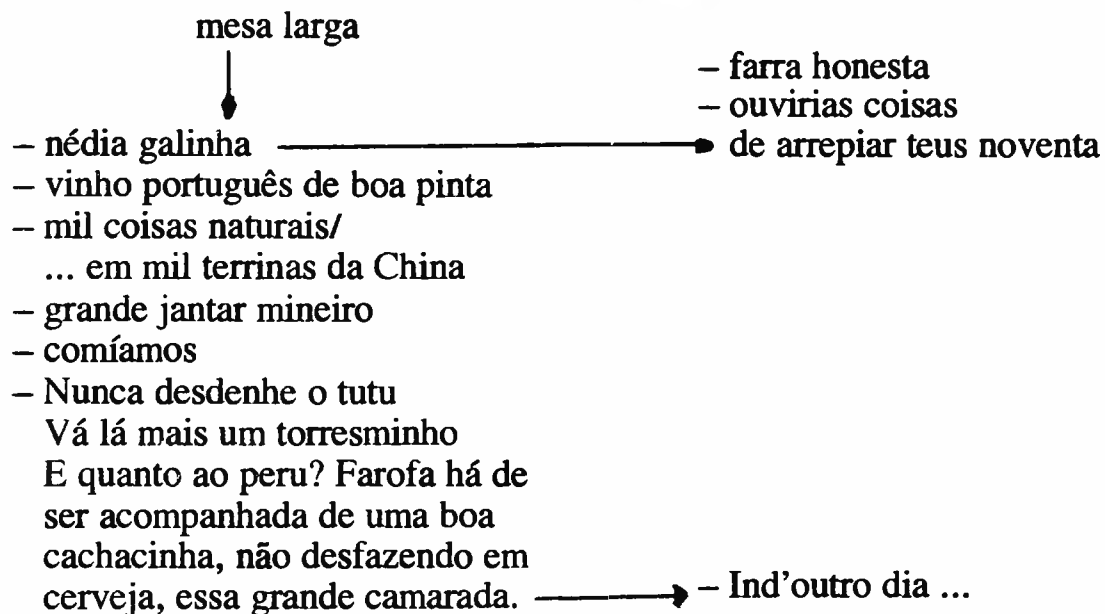
E por que tudo acontece em torno da *mesa*?

2.1. Aqui é preciso pensar na mesa mineira, enorme, aglutinadora de todos os membros da família. Ela é o espaço onipresente e ubíquo, lugar de bebida e comida, continente e confessionário. Tais conotações podem ser claramente detectadas na primeira ocorrência da palavra *mesa*:



2.2. A *mesa larga* é assim a grande sustentação do eixo da *presentidade* e da *ubiquidade*: continente e confessionário, ela é o espaço da satisfação oral, da confiança e da possibilidade de afeto. A partir da *mesa larga* abre-se então o corredor isotópico do prazer oral e da expansão eufórica dos sentimentos. A exposição abundante de alimentos excita e provoca a comunicação:

SATISFAÇÃO ORAL ————— *EUFORIA COMUNICATIVA*



A relação entre mesa larga —————► satisfação oral —————► euforia comunicativa é reiterada pelo próprio Poeta, que, num *crescendo*, vai estreitando a tal ponto a relação entre o prazer oral e a expressão do afeto que a mesa passa a ser o espaço do êxtase:

.....Comer
guarda tamanha importância
que só o prato revele
o melhor, o mais humano
dos seres em sua treva?
Beber é pois tão sagrado
que só bebido meu mano
me desata seu queixume,
abrindo-me sua palma?
Sorer, papar: que comida
mais cheirosa, mais profunda
no seu tronco luso-árabe,
e que a bebida mais santa
que a todos nos une em um
tal centímano glutão,
parlapatão e bonzão!

2.3. O êxtase, contudo, é truncado pela disforia familiar. Por paradoxal que seja, a tão desejada festa, ao tornar-se *real* no presente, traz, em torno da *mesa*, os conteúdos disfóricos revelados pelo *travelling*: morte, silêncio, tristeza, inibição, afetos contidos. O Poeta procura, em torno da mesa, ou na própria mesa, a chave para o impasse: como desatar “os gestos acumulados de efusão fraterna? Ele reconhece que as barreiras são quase intransponíveis, ao remeter, anaforicamente, ao pressuposto de que era difícil a comunicação entre pais e filhos:

Bem sei como são penosos
esses lances de família,
e discutir neste instante
seria matar a festa,
matando-te ...

2.4. Mas, pela ação da mesa farta, continente de comida e de gente, a disforia cederá lugar à euforia. É que a exuberância da mesa vai anulando morte, tristeza, silêncio, substituindo-os por vida, alegria,

comunicação. Bem ou mal, a mesa vai-se enchendo de comida, de filhos, que se prolongam nos netos, e a ponte de passagem para a euforia é o movimento dêictico em direção à filha do Poeta:

Conta: quarenta na mesa.
Ou trinta? serão cinqüenta,
que sei? se chegam mais outros,
uma carne cada dia
multiplicada, cruzada
a outras carnes de amor.
São cinqüenta pecadores,
se pecado é ter nascido
e provar, entre pecados,
os que nos foram legados.
A procissão de teus netos,
alongando-se em bisnetos,
veio pedir tua bênção
e comer de teu jantar.
Repara um pouquinho nesta,
no queixo, no olhar, no gesto,
e na consciência profunda
e na graça menineira,
e diz, depois de tudo,
se não é, entre meus erros,
uma imprevista verdade.
Esta é minha explicação,
meu verso melhor ou único,
meu tudo enchendo meu nada.

Restabelecida a euforia, a mesa, com a sua exuberância *materna*, desafia as proporções do espaço:

Agora a mesa repleta
está maior do que a casa.

2.5. Estamos próximos de um dos possíveis deciframentos do poema. Anáfora e dêixis cruzam-se numa fronteira ambígua, pois a mesa larga e repleta incita a euforia comunicativa dos filhos, levando-os à explosão alucinatória, apesar de que “as fina-e-meigas palavras/... ditas naquele tempo/ teriam mudado a vida.”

Ao provocar o delírio comunicativo, a *mesa* se torna justamente o espaço ubíquo do presente/passado, do real/irreal, do prazer oral e da efusão afetiva, uma vez que as palavras, os gestos, a alegria transformam-se num jorro de comida que se derrama pela mesa toda. Há, por assim dizer, uma condensação do universo disfórico do passado e do universo eufórico do presente. Com a “mesa repleta maior do que a casa”:

Falamos de boca cheia,
xingamo-nos mutuamente,
rimos, ai, de arrebentar,
esquecemos o respeito
terrível, inibidor,
e toda a alegria nossa,
ressecada em tantos negros
bródios comemorativos
(não convém lembrar agora)
os gestos acumulados
de efusão fraterna, atados
(não convém lembrar agora),
as fina-e-meigas palavras
que ditas naquele tempo
teriam mudado a vida
(não convém mudar agora),
vem tudo à mesa e se espalha
qual inédita vitualha.

E a mesa passa a ser também o espaço onde se fundem o prazer espiritual da explosão afetiva ao prazer físico da satisfação oral:

Oh que ceia mais celeste
e que gozo mais do chão!

2.6. O que será, enfim, essa mesa mágica, continente, espaço exuberante da festa para a família toda? Não é difícil responder, pois a explicação do poema está na pergunta que faz o Poeta: “Quem preparou? Com efeito, quem preparou o “jantar mineiro”?”

A *mesa*, na verdade, é a própria mãe, figura-chave do poema, que já se insinua, meio incógnita, logo no início, indicada pelo advérbio *fartamente*, conotador da idéia de exuberância:

... e mais o que alguém faria
de mil coisas naturais
e fartamente poria
em mil terrinas da China...

Exuberante, pródiga e mágica, a mãe é capaz de fazer prodígios de “mil coisas naturais” e pô-las “em mil terrinas da China”

Essa capacidade mágica lhe permite socorrer os filhos, transformando a costura em consolo:

Uns marmanjos cinquentões,
calvos, vividos, usados,
mas resguardando no peito
essa alvura de garoto,
essa fuga para o mato,
essa gula defendida
e o desejo muito simples
de pedir à mãe que cosa,
mais do que nossa camisa,
nossa alma frouxa, rasgada...

Essa mágica transformadora altera esteticamente a própria composição dos pratos e alimentos, de modo a reparti-los entre os filhos:

... quem foi a mão invisível
que traçou este arabesco
de flor em torno ao pudim
como se traça uma auréola?
quem tem auréola? quem não
a tem, pois que sendo de ouro,
cuida logo em reparti-la

(Quem) retira a cor das laranjas,
anula o pó do café,
cassa o brilho aos serafins?

2.7. Mesa úbere, a mãe, com a dupla função de “por a mesa” e “ter os filhos” é a meta do percurso do Poeta. Aqui termina a procura: a mãe é o continente provedor de toda a comida e de todo o afeto. E, mais ainda, é o espaço onde tudo se condensa, mesmo os contrários: prazer/dor, presença/ausência, alegria/tristeza, real/irreal, estar/não-estar,

fazer/não-fazer, céu/chão. E, sendo o espaço das condensações, a mãe/mesa também funde unidade e dualidade:

Como pode nossa festa
ser de um só que não de dois?

Nesse percurso do afeto, o Poeta acaba por encontrar, na verdade, um “claro enigma”: a festa (o filho) é de um só (o pai) ou de dois (o pai e a mãe)? A dualidade na unidade é algo que o aflige; talvez, por isso, será difícil ver a mãe e, quando a vê, ela está “do lado esquerdo/assim curvada” De qualquer modo, foi só ao resgatar a figura da mãe que o Poeta resgata, ao mesmo tempo, o afeto represado e perdido no tempo e no espaço. E aí vem a contradição final: se a volta em torno da mesa tinha por objeto a mãe-afeto, seria o momento, então, de desmontar o cenário e apagar o jantar mineiro. O fato é que a mesa em que se encontram pai e mãe é afeto e é dualidade, enigma arquetípico e indecifrável; tal mesa só pode estar, pois, “acima de nós”

A chave do enigma não está, infelizmente, na mesa larga, de madeira, que, por hipótese, foi espaço da festa familiar. O percurso do afeto, contraditoriamente, vai levar à solidão e ao vazio. O Poeta, então, com um recurso dêictico “sui generis”, desloca o determinante de mesa para um verso abaixo e o transforma em seu próprio determinado (adjetivo *vazia* = substantivo *vazio*):

Os dois ora estais reunidos
numa aliança bem maior
que o simples elo da terra.
Estais juntos nesta mesa
de madeira mais de lei
que qualquer lei da república.
Estais acima de nós,
acima deste jantar
para o qual vos convocamos
por muito – enfim – vos querermos
e, amando, nos iludirmos
junto da mesa
vazia.

Pelo exposto, Carlos Drummond de Andrade, a exemplo da mãe/mesa, é mágico e transformador: utiliza a língua, como se disse no

início, na plenitude de suas funções; transforma e mistura categorias gramaticais; funde linha de significação ou isotopias, gera ambigüidade e ubiqüidade, cruza o espaço e o tempo, cria e destrói universos (“... quem foi a mão invisível/que traçou este arabesco/de flor em torno ao pudim/como se traça uma auréola?”). Poeta, no sentido etimológico do termo, Carlos Drummond de Andrade “fabrica” realidades. O seu fazer poético permite compreender a afirmação que E. Coseriu faz em defesa da poesia:

“... a poesia é o lugar do desdobramento, da plenitude funcional da linguagem...”

“... a poesia não é, como amiúde se diz, um ‘desvio’ com relação à linguagem ‘corrente’ (entendida como o ‘normal’ da linguagem); a rigor, é mais exatamente a linguagem ‘corrente’ que representa um desvio diante da totalidade da linguagem. Isto vale também para as demais modalidades do ‘uso’ lingüístico (por exemplo, a linguagem científica): com efeito, essas modalidades surgem, em cada caso, por uma drástica redução da linguagem como tal, que coincide com a linguagem da poesia.”³

(3) E. Coseriu – *El hombre y su lenguaje* – Madrid, Gredos, 1977, p. 203.

Língua e Literatura, (16), 1987/1988, pp. 43-52.

***BORGES E DRUMMOND EM SEITA BLASFEMA:
A BIBLIOTECA E A TORRE****

Maria do Carmo Campos

Figuração às avessas de uma escada, a Biblioteca “febril”, tudo afirma, nega e confunde, “como uma divindade que delira”.

“Desvario laborioso e empobrecedor o de compor vastos livros (...). Melhor procedimento é simular que estes livros já existem e apresentar um resumo, um comentário.” Este dizer de Borges no Prólogo de “Ficções”¹ instaura o leitor em território movediço, altamente perturbador das certezas culturais e dos modos de conhecimento. Se em Fernando Pessoa “o poeta é um fingidor”, Borges pela “simulação” faz estremecer a noção de ficção e chama atenção para outras possibilidades, além (ao lado) do verdadeiro e do falso representados.

(*) Trabalho apresentado no IIº Encontro Nacional de ANPOLL, Rio de Janeiro, 28 de maio de 1987.

(1) BORGES, J.L. *Ficções*. Porto Alegre, Globo, 1970. (*Ficciones*, Buenos Aires, EMECÊ, 1944).

“Não sou o primeiro autor da narrativa “A Biblioteca de Babel”; os curiosos de sua história e de sua pré-história podem examinar certa página do número 59 de SUR, que registra os nomes heterogêneos Leucipo e de Lasswitz, de Lewis Carroll, de Aristóteles”² É a criação posta a nu, incomodada pela presença de outros textos e autores, reais ou possíveis, subvertendo a noção de texto literário original, originário ou inaudito, mantida ao longo dos tempos pela tradição.

O tema da Biblioteca reitera-se em Borges, autorizando a leitura da sua obra como um espelhamento infinito de textos, passados, presentes e vindouros, com as assíduas e detalhadas citações que acentuam, paradoxalmente, a condição de ausência, extravio, a citação como apelo a um outro, que está ausente. É como se Borges, ao desenhar o infindável movimento de escrita-leitura, revelasse na outra face da página a morte, condição de perda desses mesmos escritos.

“Devo à conjunção de um espelho e de uma enciclopédia o descobrimento de Uqbar”³. No universo borgiano, a Biblioteca e os livros simulam também um anúncio de inutilidade, na forma de cicatriz, como se neles não houvesse sentido ou resposta, ou como se fossem, na verdade, indecifráveis. “Aquela noite, visitamos a Biblioteca Nacional. Em vão, molestamos atlas, catálogos, armários de sociedades geográficas, memórias de viajantes e historiadores: ninguém estivera jamais em Uqbar”⁴. “Em vão desarrumamos as bibliotecas das Américas e da Europa”⁵. “(Sei de uma região agreste cujos bibliotecários repudiam o costume supersticioso e vão de procurar sentido nos livros e o equiparam ao de procurá-lo nos sonhos ou nas linhas caóticas da mão...)”⁶. “Naquele tempo falou-se muito das Vindicações: livros de apologia e de profecia, que vindicavam para sempre os atos de cada homem do universo e guardavam arcanos prodigiosos para o futuro. Milhares de cobiçosos abandonaram o doce hexágono natal e precipitaram-se escadas acima, movidos pelo oco propósito de encontrar sua Vindicação.”⁷

(2) BORGES, J.L. Idem. Prólogo, p. XIII.

(3) BORGES, J.L. Tlon, Uqbar, Orbis Tertius. *Ficções*, p. 1.

(4) BORGES, J.L. Idem, p. 4.

(5) BORGES, J.L. Idem, p. 6.

(6) BORGES, J.L. A Biblioteca de Babel. *Ficções*. p. 64.

(7) BORGES, J.L. Idem, p. 65-6.

Em “Os Teólogos”, também insinua-se o caráter misterioso e indecifrável dos livros, “violentados” historicamente pelos intuitos mais ou menos ferozes de compreensão: “Arrasado o jardim, profanados os cálices e os altares, os hunos entraram a cavalo na biblioteca monástica e rasgaram os livros incompreensíveis e os injuriaram e queimaram, talvez com medo de que as letras encobrissem blasfêmias contra seu deus, que era uma cimitarra de ferro”⁸.

“By this art you may contemplate the variation of the 23 letters...”

Entro em Babel pelas letras de Borges. O lugar-universo é imenso e vazio, despovoado em amplos compartimentos preestabelecidos. Galerias hexagonais, poços de ventilação, varandas, estantes e prateleiras, sanitários e escadas espirais – voltados para um espelho, a “ilusória” duplicação. Tais imagens suportam um espaço oco e abrem estranhamente lugar para a força do infinito: nos labirintos da espiral e do espelho elide-se o tempo linear, o da História: “por aí passa a escada espiral, que se abisma e se eleva para o longe” A hierarquia é desenhada em abolição, a forma do hexágono fazendo repensar as noções de superioridade e inferioridade⁹. Desfazem-se também as idéias de totalidade e precisão, contornos dos discursos da exatidão: “todos os lados menos dois” ou “sua altura, que é a dos andares, excede apenas a de um bibliotecário normal”¹⁰

Intento a viagem pelo caminho medievo (ou atemporal) da demanda do objeto sagrado e sondo o desejo da busca: “Como todos os homens da Biblioteca, viajei na minha juventude; peregrinei em busca

(8) BORGES, J.L. Os Teólogos. *O Aleph*. 6.ed. Rio de Janeiro, Globo, 1986. (*El Aleph*, Buenos Aires, Emecê, 1949).

(9) A subversão proposta pela figura do hexágono, sem base “fixa”, aparece em outros textos: “Nos livros herméticos está escrito que o que existe embaixo é igual ao que existe em cima, e o que existe em cima, igual ao que existe embaixo; no Zohar, que o mundo inferior é reflexo do superior”. (Os Teólogos. *O Aleph*. p. 29).

(10) BORGES, J.L. A Biblioteca de Babel. p. 61.

de um livro, talvez o catálogo dos catálogos”¹¹ O objeto sagrado desliza do catálogo dos catálogos para a Vindicação de cada um, para os livros do Hexágono Carmesim, ou para “um livro que seja a cifra e o compêndio perfeito de todos os demais”¹²

“Faz já quatro séculos que os homens molestem os hexágonos...” entre o axioma da eternidade da Biblioteca e a limitada numeração dos símbolos ortográficos. E o leitor procura um equilíbrio inexistente, talvez “*o costume supersticioso e vão de procurar sentido nos livros*”, até envolver-se na circularidade, “uma câmara circular com um grande livro circular de lombada contínua, que segue toda volta das paredes (...). Este livro cíclico é Deus”¹³ Na esfera, reintegra-se o tempo, e a morte se dá a poucas léguas do nascimento.

Propícias ao vácuo, as galerias hexagonais dinamizam a queda, falam de um tempo precipitado, vertigem ou infinito: “A Biblioteca existe *ab aeterno*. Dessa verdade cujo corolário imediato é a eternidade futura do mundo, nenhuma mente razoável pode duvidar”¹⁴. “Ubíquo e perdurável sistema de galerias hexagonais”, a Biblioteca eterna e total registraria tudo o que é dado expressar em todos os idiomas, numa combinatoria ilimitada dos limitados símbolos ortográficos.

Os mistérios básicos da humanidade, perseguidos há séculos, são metaforizados no conto pela origem da Biblioteca e do tempo. A escrita de Borges rompe o tempo seqüencial e a ordem lógica, contratual. Quebram-se esperanças racionais junto com as noções do mundo representado, e o hexágono instala-se para além dos quadrados lógicos e das binárias percepções¹⁵.

De certo modo, a forma da Biblioteca é imperceptível ou insuportável às nossas matrizes de repesenação: “A Biblioteca é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, cuja circunferência é inacessível” ou “Os idealistas argüem que as salas hexagonais são uma forma necessária do espaço absoluto, ou pelo menos, de nossa intuição do espaço”¹⁶

(11) Idem, p. 62.

(12) Idem, p. 67.

(13) BORGES, J.L. A Biblioteca de Babel. *Ficções*. p. 62.

(14) Idem, p. 63.

(15) O hexágono – forma símbolo da Biblioteca-universo – submetido a um movimento de alta velocidade no giro sobre si mesmo estaria rapidamente transformado em esfera, forma esclarecedora do infinito: é a passagem do tempo evolutivo, linear, para a imagem possível das “ruínas circulares”

(16) BORGES, J.L. A Biblioteca de Babel. *Ficções*, p. 64.

O conto abala as trilhas da representação e os parâmetros do mundo representado, apoiando-se por vezes no “falso” para melhor sublinhar o verdadeiro: “Admitem que os inventores da escrita imitaram os 25 símbolos naturais, mas sustentam que essa aplicação é casual, e que os livros em si nada significam. Esse ditame, já veremos, não é completamente falso”¹⁷ “... pessoas do futuro, talvez não imaginárias”¹⁸. “Invadiam os hexágonos, exibiam credenciais nem sempre falsas...”¹⁹

O chão da Biblioteca seria o *falso*, na medida em que as suas significações são tecidas a considerável distância dos pilares da chamada “verossimilhança” e dos pontos de vista do senso comum. Por entre espelhos e hexágonos, o leitor arrisca-se a falsear o pé, mergulhando em areia movediça, bilhete possível para viajar no universo de Borges. Eliminar referências ordinárias de espaço e tempo é condição para afirmar a existência do indecifrável na Biblioteca: criptografias, Vindicações, idiomas inauditos, tomos enigmáticos, labirintos de letras, léguas de cacofonias insensatas, arcanos prodigiosos – sujeitos por vezes à visita necessária e ameaçadora dos investigadores oficiais, os “inquisidores” possuídos por um visível “furor higiênico, ascético”

Talvez só a aceitação do risco, a condição de ser tragado, permitam a visão e o convívio com os personagens que povoam o conto: os homens, os homens da Biblioteca, todos os homens, o bibliotecário, o viajante, os idealistas, os místicos, as autoridades, os demiurgos malévolos, os ímpios, um eterno viajor, esses romeiros, homens de regiões longínquas, milhares de cobiçosos, os deuses ignorados, meu pai, o Homem do Livro, tu que me lês... A impossibilidade de “representar” a totalidade de tais protagonistas dentro dos eixos espaço-temporais previsíveis projeta o leitor em movimento sinuoso, escorregadio, indeciso: é o contato do pé (ou do corpo) com a areia movediça, espaço híbrido, hesitante entre líquido e sólido, terra e água a dançar entre o verdadeiro e o falso, misterioso como os labirintos da Biblioteca. Só a oscilação permite romper as barras do tempo e respirar o mundo representado que circula no intervalo de tais letras e páginas.

Na outra margem, todas as sufocações impostas pelas formas ORDENADAS de conhecer e representar o universo, espécies de

(17) Idem, p. 66.

(18) Idem, p. 67.

(19) Idem, p. 67.

violentações cósmicas ou “furores”, como designa Borges: o *furor higiênico, ascético* ²⁰, responsável pela perda insensata de milhares de livros, e o *furor simétrico*, correspondente ao intuito classificatório que preside à organização do conhecimento ²¹. Essa impossibilidade tradicional de conviver com o “caos” (Cosmos?) é geradora de formas de saber impositivas e ordenadoras, bem como de signos lingüísticos univalentes e empobrecidos. Em Borges, porém, a Biblioteca pode ser tanto “ubíquo e perdurável sistema de galerias hexagonais” quanto “pão ou pirâmide ou qualquer outra coisa”, aberta a significações possíveis desenhadas pela face escorregadia da linguagem.

Referindo-se à escrita de Borges, Michel Foucault fala de um “outro pensamento” que faz vacilar “nossa prática milenar do Mesmo e do Outro”, perturbando nossa idade e nossa geografia ²². A série abecedária, tradicional recurso ordenador, pode aparecer como espaço impossível: reunião de acasos, enumerações absurdas, aproximação tranqüila de coisas sem nenhuma relação. Para Foucault, o que Borges faz é arruinar o lugar do encontro, subtrair o solo estável da representação, retirar a tábua de trabalho, estabelecer uma desordem na dimensão do *heteróclito* ²³. Interroga sobre o riso ou mal-estar que atinge aos leitores de Borges, passando as noções de *atopia*, “perda do comum do lugar e do nome”, e *analogia*, o limiar da diferença e da similitude. Discute a relação entre as coisas e a *ordem*, refazendo percursos da linguagem e buscando *modalidades dessa ordem*, suportes do conhecimento, a priori histórico da Racionalidade. As teorias da representação e da linguagem – coerentes entre si na Idade Clássica – estariam, segundo Foucault, alteradas na Modernidade: “No século XIX, desaparecem os fundamentos das teorias da representação, e a linguagem enfraquece-se como “suplemento entre a representação e os seres”

(20) BORGES, J.L. A Biblioteca de Babel. *Ficções*. p. 67.

(21) “Quain arrependeu-se da ordem ternária e predisse que os homens que o imitassem optariam pela binária... e os demiurgos e os deuses pela infinita: infinitas histórias, infinitamente ramificadas.” (BORGES, J.L. Exame da Obra de Herbert Quain. *Ficções*. p. 58).

(22) FOUCAULT, Michel. Prefácio de *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 3.ed. São Paulo, Martins Fontes, 1985. (*Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris, Gallimard, 1966).

(23) Que se desvia dos princípios da analogia gramatical ou das normas de arte; singular, excêntrico, extravagante. (cf. HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*).

Se o giro das coisas sobre si próprias pode abalar os fios da representação, Borges concretiza ensaios no verdadeiro e no falso, revelando os limites dos métodos unívocos e dos modos binários de percepção. Encenando a perspectiva de que a história da ORDEM tem sido – na constituição do saber – a história do Mesmo, Borges pulveriza métodos e letras convencionais, num percurso solar, desinibidor do imaginário, instaurador do Outro: aquilo que, no dizer de Foucault, está relacionado à história da Loucura, aquilo que é ao mesmo tempo interior e estranho.

Nessa ótica, o acaso será sempre transgressor, blasfemo, tão sacrílego quanto a recepção da arte da fotografia tal como a descreve Walter Benjamin. ²⁴

*
* *
*

O poema A TORRE SEM DEGRAUS de Carlos Drummond de Andrade ²⁵ perpassa um imaginário análogo, ao realizar uma enorme e ventilada *metáfora do acaso*. Construindo os andares infundáveis dessa torre desprovida de degraus, alude à construção possível de um real em ruptura, sem pontos de referência ou apoio. A solidez da pedra é iluminada por imensos vazios lógicos e estruturais, na desierarquização grave e poética de uma escada que paulatinamente se constrói e se desmonta. A construção se desenvolve na medida em que se acrescentam ao poema novos *versos-andares*, desde o térreo “onde se arrastam possuidores de coisas recoisificadas” até o 42º onde “goteiras formam um lago onde bóiam ninféias, e ninfetas executam bailados quentes” A mesma Torre se desconstrói, desmontada talvez pela impossibilidade de repre-

(24) “... a invenção diabólica de além-reno. Querer fixar efêmeras imagens de espelho não é somente uma impossibilidade como a ciência alemã o provou irrefutavelmente, mas um projeto sacrílego. O homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano.” (BENJAMIN, Walker. Pequena história da fotografia. *Obras escolhidas*; Magia e técnica, arte e política. 3.ed. São Paulo, Brasiliense, 1987).

(25) DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. In *A Falta que ama*. Rio de Janeiro, Sabiá, 1968. *Nova Reunião I*. 2.ed. Rio, José Olympio, 1985. p. 432.

sentação do leitor em relação aos dados que o poema avoluma e sustenta no caos.

Daí recorrer a Foucault que ilumina as imposições de uma ORDEM nos nossos modos de saber, ou a Roland Barthes que mostra uma DOXA a permear a linguagem, a cultura e as mais diferentes relações ²⁶ Como Borges n'A BIBLIOTECA, Drummond transgride tais ordens e desloca categorias estabilizadas, estabilizadoras do conhecimento e da representação. O *verdadeiro* e o *falso*, alicerces da noção literária de "ficção", as *relações de inclusão* que apóiam os procedimentos classificatórios e as noções de *superioridade e inferioridade* aqui também são submetidas a fortes estremecimentos.

O espaço da Torre é falseado por seus vazios – os degraus inexistentes – ausência paradoxal, mas indispensável à existência do poema. Se os hexágonos da biblioteca eram "ventilados", o insólito representado serve de intervalo à Torre de Drummond: da mesquinha das pequenas convicções que habita o 1º andar ao homem que pede inutilmente para ser crucificado no 33º, da noite que cria morcegos no 3º andar às 255 cartas registradas abandonadas "que selam o mistério da expedição dizimada por índios Anfika" no 8º, do aquário de peixes fosforescentes que – no 12º – ilumina do teto a poltrona de um cego de nascença ao 19º onde "profetas do Antigo Testamento conferem profecias no computador analógico", violentando o Tempo e utilizando a exatidão e a técnica para testemunhar (in)certas predições.

No 5º andar, "alguém semeou de pregos dentes cacos de espelho a pista encerada para o baile das debutantes de 1848" É a instalação no poema de um tempo migrante, o presente projetando um futuro de baile cortado, pontiagudo, em lugar violentado e violento. O tempo visado e preparado é futuro, contraditório passado (1848) em relação ao suporte cronológico: o calendário previsto da escritura e o da imprevisível leitura. São os auspícios da morte a desnortear os ensaios de previsão e de festa.

No 20º andar, a palavra aleatória, o deslizamento das letras, a transformação, o vazio, o NON-SENS: "Cacex, Otan, Emfa, Joc Juc Fronap F81 Usaid Cafesp Alalc Eximbank trocam de letras, viram

(26) BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo, Cultrix (*Leçon*. Paris, Seuil, 1978).

Afp Jjs IxxUe que sei mais”²⁷ No 23º habitam os ritos de celebração, metaforizando toda a sorte de apologias, premiações e recompensas (“biografia e auréola”) pela passividade. No 26º “nossas sombras despregadas dos corpos passeiam devagar cumprimentando-se” e amplia-se a visibilidade do leitor no sentido das cisões de cada um, da alteridade que nos cerca, a face desconhecida de cada sujeito.

Literatura fantástica? ou blasfêmia nos modos de representação, ruptura do conhecimento ordenado? Os habitantes desses infundáveis andares podem ser desde insetos, profetas, mosquitos, agricultores, filósofos, banqueiros, magistrados, nervosos, peixes, morcegos, anjos, reis ou fiscais do Imposto da Consciência – numa aleatória (heteróclita) superposição. Pela assustadora e crescente acumulação, niveladora de coisas e pessoas, o espaço representado sugere o *urbano contemporâneo*, e ao mesmo tempo significa-se como *eterno, extratemporal ou atópico*, pela alusão a fatos, personagens e objetos remotos, distanciados²⁸. A imagem da Torre, por sua vez, pode ser associada tanto aos atualíssimos blocos de concreto (edifícios, “espigões”), quanto a um imaginário feudal, medieval, ou a um cenário familiar aos contos de fadas.

Assíduo visitante dessa torre, o desejo assume formas várias desde o desejo de matar e morrer (“Um homem pede para ser crucificado e não lhe prestam atenção”, “o voluntário degolado de todas as guerras em perspectiva, disposto a matar e a morrer em cinco continentes”) até o desejo de que a *ordem social* seja a qualquer preço conservada: “no 6º, ruma-se política na certeza-esperança de que a ordem precisa mudar deve mudar há de mudar, contanto que não se mova um alfinete para isso” Na construção dos vazios há também um andar suprimido (o 18º), um inabitável (o 29º destinado exclusivamente ao prazer) e um superlotado, onde os moradores só podem usar um olho, uma perna, meias palavras, o 30º.

(27) “By this art you may contemplate the variation of the 23 letters...” “Tudo isso, repito-o, é verdade, mas quatrocentas e dez páginas de inalteráveis M C V não podem corresponder a nenhum idioma, por dialetal ou rudimentar que seja. Uns insinuaram que cada letra podia influir na subsequente e que o valor de MCV na terceira linha da página 71 não era o que pode ter a mesma série noutra posição de outra página, mas essa tese vaga não medrou.” (BORGES, J.L. *A Biblioteca de Babel*. p. 61 e 64).

(28) Índios Anfika, Guerra dos 100 anos, cintos de castidae, um meirinho surdo, anjos da luz e das trevas, etc.

A literatura e a leitura também habitam essa construção, na dimensão de canto do cisne, despedida, anúncio de inutilidade, aviso da morte: “o último leitor de Dante, o último de Cervantes, o último de Musil, o último do Diário Oficial dizem adeus à palavra impressa”

“No 38º, o parlamento sem voz, admitido por todos os regimes, exercita-se na mímica de orações. No 39º, a celebração ecumênica dos anjos da treva e dos anjos da treva, sob a presidência de um meirinho surdo. No 40º, só há uma porta uma porta uma porta que se abre para o 41º, deixando passar esqueletos algemados e conduzidos por Fiscais do Imposto da Consciência. No 42º, goteiras formam um lago onde bóiam ninféias, e ninfetas executam bailados quentes. No 43, no 44º, no ... (continua indefinidamente).”

São as dissonâncias da modernidade a conviver na intimidade de um real em ruptura. Drummond, no poema, estrutura o “acaso” de forma poética e necessária, apontando algo como a percepção fragmentada do sujeito contemporâneo e a visão (visões) resultantes dessa percepção.

Os labirintos extratemporais da Biblioteca de Borges tornam-se aqui imagens possíveis de um espaço urbano atual, caotizado pela multiplicidade: coisas, pessoas, informações, pontos de vista, discursos. Ao poeta, a travessia desse real e a quebra das noções de hierarquia, num poema que foto-grafa um espaço “não representável”

É possível construir sem previsibilidade? Drummond transgride os caminhos da racionalidade: a Torre estabelece-se por andares versados ao acaso, cujos elos de sustentação (alicerces ou eixos lógicos) são invisíveis, desconhecidos, ausentes. Como Borges, afronta os modos mais estáveis de construir o pensamento, a representação, o poema.

Nesses escritos, Borges e Drummond irmanam-se numa “seita blasfema” Sublinhando o espaço e o tempo dilacerados, iluminam os limites dos métodos de conhecimento, as impossíveis classificações. Percorrem os atalhos da representação e ampliam consideravelmente o horizonte do literário. “Os metafísicos de Tlön não buscam a verdade nem sequer a verossimilhança: buscam o assombro. Julgam que a metafísica é um ramo da literatura fantástica. Sabem que um sistema não é outra coisa que a subordinação de todos os aspectos do universo a qualquer um deles.”²⁹

(29) BORGES, J.L. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, *Ficções*. p. 9.

Língua e Literatura, (16), 1987/1988, pp. 53-69.

**CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, JORGE DE SENA
E PRÊMIOS INTERNACIONAIS:
UMA CORRESPONDÊNCIA PESSOAL***

Frederick G. Williams

Mil novecentos e oitenta foi um ano importante para a poesia luso-brasileira nos países de língua inglesa, uma vez que os principais poetas contemporâneos dos dois mais antigos países de idioma português – Jorge de Sena de Portugal e Carlos Drummond de Andrade do Brasil tiveram, cada um deles, traduções de suas obras para o inglês.¹

As semelhanças entre os dois poetas são notáveis. Além de compartilharem a mesma língua, temas poéticos similares e idêntico tom satírico em seus trabalhos, ambos sempre tiveram em alta conta a liberdade de expressão, e cada um deles viveu sempre de acordo com um estrito código de integridade pessoal. Suas personalidades, entretanto, são bastante diferentes. Drummond nunca se afasta de casa. É tímido, modesto e fala suavemente. Ele se considera um homem simples de uma pequena cidade do interior e procura evitar controvérsias. Sena, por outro

(*) *Tradução do inglês por Lúcia Regina de Sá e Benito Martinez Rodrigues.*

(1) *WILLIAMS, Frederick G. (org.) - The Poetry of Jorge de Sena: A Bilingual Selection*, Santa Barbara, Mudborn Press, 1980.

lado, viajou muito e morou em três continentes. Era, em público, extrovertido (embora em particular tímido e modesto), tinha um modo caloroso e amigável apesar de ser erudito e cosmopolita e estar freqüentemente envolvido em polêmicas. Por um curto espaço de tempo, viveram no mesmo país, onde puderam manter um contato superficial. O relacionamento entre estes dois poetas maiores foi desenhado ao longo de um período de trinta e dois anos (de 1946 a 1978), em meia dúzia de cartas, vários livros dedicados e alguns artigos e poemas. O assunto principal da correspondência entre ambos diz respeito ao reconhecimento literário internacional de autores que escreveram em português, particularmente Carlos Drummond de Andrade.

Entretanto, antes de entrarmos neste assunto, com o propósito de tornar mais clara essa amizade, nós primeiramente resumiremos o significado pessoal que o Brasil e a geração de Carlos Drummond de Andrade tiveram para Jorge de Sena. De uma franqueza meticulosa, Sena deixou em seus vários ensaios e prefácios marcas bem claras da dívida de gratidão que ele tinha para com o Brasil. Dentre outros fatos, Cecília Meireles incluiu o jovem Sena em sua antologia de poetas portugueses ² e Ribeiro Couto foi diretamente responsável pela publicação de seu segundo volume de poesia ³. Anos mais tarde, o Brasil tornou-se um abrigo para ele, bem como para outros poetas, intelectuais e políticos portugueses exilados durante o regime de Salazar. Entretanto, mais do que um lar, o Brasil ofereceu-lhe as oportunidades literárias que buscava. Ali, com enorme sacrifício pessoal e extrema dedicação, o poeta alcançou os graus de doutor e livre-docente em 1964. Obteve um cargo universitário e, mais importante, recebeu apoio financeiro para prosseguir em suas pesquisas ⁴.

- (2) MEIRELES, Cecília (org.) - *Poetas Novos de Portugal*, Rio, Dois Mundos, 1944.
- (3) O segundo livro de poesias de Sena é *Coroa da Terra* (Porto, Lello e Irmão, 1946). No prefácio à segunda edição de *Coroa da Terra*, Sena revela as razões por que dedicou o livro a Ribeiro Couto. Primeiro, como o mais alto representante diplomático do Brasil, Couto influenciara na eliminação ou amenização das represálias contra alguns dos opositores de Salazar durante a guerra (como um deles, Sena fora posto na lista de pessoas a serem deportadas para Cabo Verde). Em segundo lugar, porque o magnetismo pessoal de Couto e sua reputação literária fizeram com que a editora Lello e Irmão, muito conceituada, mas de acordo com Sena, muito tradicionalista, concordasse em publicar o desconhecido poeta.
- (4) Veja especialmente as observações feitas na dedicatória a Antonio Candido em *Uma Canção de Camões*, Lisboa, Portugália, 1966, p.p. 1 e 2, e a dedicatória para os *Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, Lisboa, Portugália, 1969, p.p. ii-iii.

O Brasil ainda lhe deu a oportunidade de desafiar abertamente Salazar através de editoriais e artigos políticos publicados no *Portugal Democrático*, jornal político português sediado em São Paulo.

Sena foi para o Brasil em 1959 no auge de seus quarenta anos e cheio de prazer pela vida. Entregou-se ao trabalho e em menos de cinco anos produziu seus mais importantes estudos de crítica literária, a maior parte de sua literatura em prosa (que abrange contos, novelas e romances), bem como seus monumentais trabalhos sobre Camões. Foi uma fase estonteante, cuja colossal criatividade está refletida na poesia que escreveu. Embora extremamente sobrecarregado por sua pesquisa acadêmica, suas aulas na Universidade de São Paulo, o sustento de uma família numerosa, ao mesmo tempo em que elaborava sua tese de doutorado e se dedicava à sua poesia e prosa, Sena ainda encontrava tempo para manter contatos pessoais com figuras literárias do Brasil. Verifiquei o acervo brasileiro de sua biblioteca e posso relatar que ele recebeu livros autografados de todos os maiores nomes da época: sete de Ribeiro Couto, oito de Murilo Mendes, dez de Manuel Bandeira e doze de Carlos Drummond de Andrade, com vários livros de outros expoentes como Cecília Meireles, Cassiano Ricardo, Raul Bopp, Marques Rebelo, Jorge Amado, Érico Veríssimo e Graciliano Ramos ⁵

No entanto, muito tempo antes de ir para o Brasil, Sena tinha se avistado com alguns escritores em Portugal e Inglaterra e trocado correspondência com outros. Mais do que isso, ele tinha escrito sobre autores e livros brasileiros para a imprensa portuguesa, tentando colocar os leitores de seu país em contato com aquela literatura. Nesta qualidade, escreveu sobre Drummond três vezes em 1946: uma nota e dois artigos críticos publicados no recém criado semanário lisbonense *Mundo Literário*. O primeiro, intitulado “Uma arte poética”, explora o credo artístico do

- (5) Sena adorava livros e possuía uma imensa biblioteca particular, onde os volumes literalmente transbordavam das prateleiras que iam do chão ao teto de todas as paredes em praticamente todos os cômodos de sua casa espaçosa. A coleção foi estimada em mais de 12.000 volumes. É uma biblioteca de trabalho e não uma coleção de obras raras ou manuscritos. As áreas incluídas se dividem em quatro grupos de línguas principais: português, inglês, francês e espanhol. As literaturas mais representadas são a portuguesa, brasileira, inglesa, americana, francesa, espanhola e hispano-americana, incluindo tanto trabalhos de literatura (cobrindo os clássicos, a era medieval, a renascença e os modernos) quanto de crítica. Artes e música são também fortemente representadas na coleção. Como um especialista em Camões e no período maneirista, e um dos críticos mais representativos de Fernando Pessoa, a biblioteca tem extensas sessões nestas áreas.

poeta presente no poema “Procura da Poesia”⁶ O segundo, tendo por título apenas “Carlos Drummond de Andrade”, é uma nota bio-bibliográfica que tenta definir o estilo do poeta⁷ O terceiro é uma crítica do quinto livro de poesias de Drummond, *A Rosa do Povo*. Neste artigo, Sena escreve:

“Em presença de um poeta como Carlos Drummond, a atitude de um crítico, que não seja poeta só nas horas vagas, é de contínua e sobressaltada admiração. Que a admiração, de poeta para poeta, não se suspende apenas das perfeições, mas das imperfeições paradoxais e imprevistas. Tudo menos o seu tão pessoal sentimento do mundo é imprevisível na poesia de Drummond”⁸.

Até então é provável que Drummond nada tivesse lido da poesia de Jorge de Sena. Embora o seu primeiro livro, *Perseguição*, tivesse sido publicado em 1942, não tinha alcançado grande repercussão mesmo em Portugal, e com as restrições que a Segunda Grande Guerra impôs à circulação de livros para o estrangeiro, é duvidoso que Drummond o conhecesse. De qualquer modo, o primeiro livro autografado que Sena recebeu de Carlos Drummond de Andrade não faz referência ao fato de ele ser poeta nem dá qualquer sugestão de quais seriam as suas impressões a respeito do jovem escritor português. Era o livro *Poesia Até Agora*, de 1948; a dedicatória é simples:

A Jorge de Sena,
a admiração, a simpatia
e o abraço de
Carlos Drummond de Andrade
Rio de Janeiro, jan. 1948
Rua Joaquim Nabuco, 81

Essas amáveis palavras contrastam vivamente com a carta entusiasmada que Drummond escreveu a Sena após receber *Coroa da Terra*, 1946, o segundo livro do escritor português:

(6) “Uma Arte Poética”, *Mundo Literário* nº 3 (1946), p. 7.

(7) *Mundo Literário* nº 3(1946), p. 13.

(8) *Mundo Literário* nº 4 (1946), p.p. 9-10.

Rio de Janeiro, 4 julho 1949
Meu caro poeta Jorge de Sena:

Venho agradecer-lhe a grande poesia de “Coroa da Terra” de uma altura e de uma profundidade que me causam uma sensação de vertigem. Seria difícil extrair mais essência poética das coisas deste nosso mundo incoerente. Sua poesia é participação e superação da vida. Eu sinto nela uma sabedoria dramática, de raízes dolorosas, mas atingindo à mais pura e concentrada beleza.

Toda a admiração e fiel estima de
Carlos Drummond de Andrade ⁹

Quatro outros livros com dedicatórias seriam enviados por Drummond antes dos dois poetas virem a se conhecer. Em retribuição ao terceiro livro de Sena, *Pedra Filosofal*, 1950, Drummond enviou-lhe *Claro Enigma*, com os seguintes versos:

A Jorge de Sena
Caro e grande poeta, em
retribuição a sua
belíssima “Pedra Filosofal”,
com um abraço amigo de
Carlos Drummond de Andrade
Rio, janeiro 1952.

Mais dois livros foram mandados naquele mesmo ano, *Contos de Aprendiz*, 1951, e *Viola de Bolso*, 1952**. No último, Drummond acusa o recebimento do drama em versos *O Indesejado*:

Caro Jorge de Sena:
Aqui estou para agradecer-lhe
“O Indesejado”. É um grande,
fascinante momento de sua arte.
Toda a admiração e afeto do
seu
Carlos Drummond de Andrade
Rio, 15-3-52.

(9) A correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Jorge de Sena é de propriedade de sua viúva, Mécia de Sena, e é citada com permissão dela e de Carlos Drummond de Andrade. A ortografia original foi mantida.

Em dezembro de 1954, Drummond enviou seu mais recente livro, *Fazendeiro do Ar e Poesia até agora*, 1955, com a quadra:

Deste fazendeiro
(não da terra, do ar)
o humilde celeiro
se vai dedicar
ao caro e grande poeta Jorge
de Sena, com um abraço do
Carlos Drummond de Andrade
Rio, dezembro 1954.

Como costumava fazer quando alguém lhe escrevia em verso, Sena imediatamente respondeu da mesma forma ¹⁰. Não tendo tido acesso aos documentos de Drummond, não posso dizer se a quadra lhe foi enviada naquela época, mas apareceu publicada postumamente em *40 Anos de Servidão*, 1979. Provavelmente escrita tão logo recebeu o livro (um ou dois meses era o tempo normal para a correspondência do Brasil chegar a Portugal de navio), era esta a quadra:

Drummond, fazendeiro
do ar, mas bem sentes
que as dores da poesia
são evidentes.
8 fev. 55. ¹¹

Ela não apenas faz referência ao livro de Drummond *Fazendeiro do Ar*, mas ao seu próprio trabalho *As Evidências*, publicado no mesmo ano. Os versos finais do último poema da seqüência de vinte e um sonetos desse livro contêm uma idéia similar:

(10) Em relação a essa prática, ver: COELHO, Joaquim Francisco – “Sobre uma correspondência em verso com Jorge de Sena”, em SHARRER, Harvey L. e WILLIAMS, Frederick G. (orgs.) – *Studies on Jorge de Sena: Proceedings of the Colloquium in Memory of Jorge de Sena*, University of California, Santa Barbara, Abril 6-7, 1979.

(11) SENA, Jorge de – *40 Anos de Servidão*, Lisboa, Moraes Editores, 1979, p. 77.

Por nós, por ti, por mim,
falou a dor.
E a dor é evidente—
libertada
16/4/54 ¹²

Até então os poetas ainda não tinham se encontrado. Mas em agosto de 1959 Jorge de Sena deixa Portugal para viver no Brasil. Embora viesse a residir em Araraquara, no interior de São Paulo, e Drummond continuasse a morar no Rio de Janeiro, os dois se encontraram ocasionalmente. Uma referência a isso é feita por Drummond nos pequenos versos que ele escreveu em *50 Poemas escolhidos pelo autor*, 1958:

A meu querido e grande
Jorge de Sena (sic),
com a alegria do seu conhecimento
pessoal, o
Carlos Drummond
Rio, 25 VIII 59.

Três outros livros de Drummond foram enviados a Sena enquanto este vivia no Brasil. *Poemas*, 1959, com uma dedicatória que faz referência à poesia “sensível” do poeta português; *Lição das Coisas*, 1962 e *Antologia Poética*, 1965. Este último foi dedicado com uma calorosa expressão de agradecimento pelos vários livros recebidos ao longo dos anos. Um tributo apropriado para um amigo de partida: em questão de semanas, Sena iria para os Estados Unidos:

Meu caro Jorge de Sena:
Esta é uma bem mofina (e atrasada) retribuição ao muito que você me tem dado em poesia, em ensaio literário, em crítica, em conto, em tudo que é inteligência e imaginação criadoras, e que é lida e guardada com o máximo interesse por este mal-agradecido mas afetuoso amigo, que o abraça fraternalmente.

Carlos Drummond de Andrade
Rio, maio 1965

(12) SENA, Jorge de. - *As Evidências*, Lisboa, Centro Bibliográfico, 1955, p. 39.

Os dois voltaram a se corresponder em 1972, enquanto Sena vivia em Santa Bárbara e lecionava na Universidade da Califórnia. Em 20 de maio de 1972, o amigo surpreende Drummond com uma carta de duas páginas que se inicia com uma observação a respeito do tempo decorrido desde o último contato:

Meu caro Carlos Drummond de Andrade,
Não temos nestes anos tido qualquer contacto, sobretudo desde que saí do Brasil vai já para sete anos. Mas, evidentemente, que sempre segui a sua obra (desde que uma primeira vez, há quase trinta anos, escrevi a seu respeito), por a sua poesia ser o que é e me interessar duplamente, como poeta e como crítico, e por ela necessariamente fazer parte, aqui na América, de cursos meus sobre a Literatura Brasileira ou a poesia em especial.

Daí ele passa à principal razão de sua carta: ter sido nomeado para o júri internacional que deveria escolher o próximo ganhador do importante prêmio internacional Newstadt para literatura, patrocinado por Books Abroad (atualmente World Literature Today). O primeiro vencedor fora Giuseppe Ungaretti (1970) e Sena desejava indicar Drummond para o daquele ano. Sabedor de que o amigo se esquivava de prêmios e conferências, Sena apela ao seu senso de responsabilidade para com a língua portuguesa:

Era e é uma primeira ocasião única de conquistar-se para a língua portuguesa um grande prêmio internacional (criado para desafiar o Nobel que a ela nunca foi atribuído e que pode a ela abrir-se ulteriormente por efeito desta retumbância), que eu não podia nem devia, em consciência, deixar que se perdesse.

Em seguida destaca o valor intrínseco do trabalho do escritor, que ele sente estar acima de outros autores portugueses e brasileiros, muito embora alguns deles pudessem ser mais conhecidos e tivessem maior apoio:

E é óbvio, pelo menos para mim, que ninguém está, em português, em mais altas condições que V... e eu tenciono publicar, em Portugal e no Brasil, a tradução portuguesa da minha proposta, para que conste...
...Sei bem— e V. como eu — que há no Brasil e em Portugal parti-

dos “nobélicos” que vão ficar numa fúria de ranger os dentes, já que tanto se tem agitado por esse mundo fora para o efeito. Mas a justiça e a prioridade da grandeza autêntica devem ser respeitadas. É possível mesmo que um nome ou dois, por mais difundidos, tivessem mais chances do que as suas podem ser – mas não seria eu a propô-los, antes de ser proposto V.. Pelo menos, na proposta, procurei amarrar o caso por todos os lados diplomáticos possíveis, tanto quanto fui capaz de fazer, para que as suas chances sejam irresponsáveis – e para que seja uma injustiça, para a língua portuguesa e para a poesia, que V. não ganhe o prêmio, como farei tudo para que ganhe.

Sena, antecipando a relutância de Drummond em viajar para qualquer lugar, tenta tranquilizá-lo, prometendo estar junto dele todo o tempo: “Se vencer, eu espero que você aceite tão relevante prêmio e mais tarde venha até aqui recebê-lo (Estarei esperando por você no exato lugar onde desembarcar na América do Norte, a fim de lhe servir como intérprete)” *

A carta pegou Drummond de surpresa. Sua resposta, em 29 de maio de 1972, tinha três páginas: “Eu ainda não me recompus do susto-surpresa que sua carta recebida três dias atrás me causou. Como eu poderia imaginar que subitamente seria indicado para o prêmio literário internacional de Books Abroad?”* Bastante tocado pelo gesto do amigo, ele agradece calorosamente: “Para mim o que você fez vale muito mais do que a futura decisão do júri, mesmo que esta seja favorável” * Drummond é forçado a reconhecer a profundidade dos argumentos de Sena em favor de um autor de língua portuguesa para o prêmio:

Sua justificação da conveniência de outorgar-se o prêmio a um autor de língua portuguesa é perfeita. Você alinou dados e argumentos que me parecem indiscutíveis. É uma tristeza e uma vergonha que as grandes distinções internacionais não se lembrem nunca de nós, portugueses e brasileiros. Quando não alcance êxito no caso presente, o memorial de você terá servido para alertar as organizações culturais européias e americanas, através do júri de Books Abroad. Já agora, não poderão deixar-nos sistematicamente na sombra, sob a alegação de que nunca ninguém reclamou.

Em seguida, o poeta brasileiro demonstra sua inclinação a aceitar a proposição de sua candidatura, e explica que ele relutara no passado em aceitar prêmios apenas porque eles não eram sérios:

... Cheguei a ganhar fama de contemptor de prêmios, quando a verdade é que desejo apenas que eles sejam limpos, e dêem satisfação normal, e não enjôo, ao premiado.

O de Books Abroad não tem para mim nenhuma dessas baldas. Além do mais, a proposta, vindo de quem vem, sendo você o escritor independente que é, e, ainda, brasileiro apenas pela extensão do sentimento, me dá uma alegria pura. Se o prêmio não vier, tanto faz. O importante é ter sido lembrado para ele e por você, e da maneira como se efetivou a lembrança.

No entanto, exatamente como Sena temia, Drummond não viajaria para receber o prêmio, caso este lhe fosse outorgado:

Quanto a ir aos Estados Unidos, na hipótese de... você talvez já saiba que eu sou o antiviajante nato e irremediável. Não por medo de avião, que também sinto, embora já me tenha enfurnado nele algumas vezes, por necessidade. Mas porque realmente me falta o ânimo itinerante, a capacidade de deslocar-me para longe de dois ou três lugares urbanos em que situei minha vida. A idade não tem feito mais que (sic) que agravar essa inapetência. É a “ameaça” de enfrentar auditórios, cerimônias, repórteres, me horroriza. Não, meu caro Jorge, eu não conto comigo para essa idéia de viagem a Oklahoma. Sou o que sou: um bicho de Itabirado-Mato-Dentro que não conseguiu acostumar-se ao trânsito por outros sítios menos cobertos de mato...

Com a franqueza de sempre, Drummond termina dizendo que tinha anteriormente sido convidado a fazer parte do júri, mas recusara. Ele esperava que isso não fosse interpretado como um truque de sua parte: “declinar do júri para tornar-me um candidato, algo em que nem eu nem você nos envolveríamos, naturalmente”.*

Tão logo Sena recebeu a carta, disparou uma resposta de quatro páginas datada de 4 de julho de 1972:

Antes de mais, fico extremamente contente pela sua decisão de aceitar o prêmio de Books Abroad caso ele venha, como desejo, a ser-lhe concedido (apesar da conspiraçãozinha européia, em

favor de um hispano-americano, que me parece cheirar nas entrelinhas das propostas várias e com alguma conivência americana).

A referência a uma espécie de conspiraçãozinha em favor de um hispano-americano provou-se profética. A seguir, Sena põe-se ao trabalho com Drummond, advertindo-o que nem sequer pensasse em não vir caso o prêmio lhe fosse dado. Apresenta uma saraivada de argumentos, com o costumeiro humor tingido de sarcasmo:

Pelo telefone, há tempos, comentando da candidatura que eu apresentara, o Ivask disse-me que V. havia sido convidado para o júri e recusara, alegando falta de saúde, e temia que, caso ganhasse, V não viesse para receber o prêmio... Em carta, amplificando o que ao telefone lhe respondera, expliquei que V. era um homem muito tímido, sem gosto pelas viagens, etc., etc.,... De tudo isto resulta que, para bem da pátria e mais partes, V. de público, em conversa de amigos, em cartas para o Ivask se as tiver de escrever, etc., me fará, e a si mesmo e à língua portuguesa e ao Brasil, o favor de inverter o sentido do “fico” do Senhor D. Pedro cuja alma Deus tenha em descanso, ... e não indicar, nem de leve, que não virá receber o prêmio, se o conquistar.

Continua depois a bater na mesma tecla:

Mas, voltando à questão das viagens – deixe-se disso, meu caro poeta. Tenha como grande mito da sua poesia e da sua personalidade o bicho de Itabira... Mas nada disso impede que, uma vez na vida, o mato e o bicho, metafóricos e eminentes, viajem a colher louros honrados (e 10.000 dólares, homem)... De resto, não pense que, neste país, os jornais, a rádio e a televisão se deslocarão sequiosos e incandescentes, a Norman... Essas coisas, para lá de um par de jornalistas presentes, têm aqui um caráter muito restrito que, se bem que ressoe nos meios intelectuais, não têm praticamente qualquer ressonância pública... O que os jornais e o mais noticiarem será feito pelas próprias notícias circuladas por Books Abroad (aqui, meu caro, quem não se noticia, não é noticiado, a menos que haja roubado avião à ponta de fusil, ou violado uma viúva respeitável... – o que não será manifestamente o seu caso).

E então o argumento decisivo:

De modo que vá, apesar de tudo, acomodando o seu espírito para a efeméride que os seus biógrafos registrarão (e mais sublinhará o bicho de Itabira – “só uma vez o poeta fez uma longa viagem, para receber nos Estados Unidos o Prêmio Internacional de *Books Abroad* ele que sempre recusou todos os outros prêmios e mais veneras”). Quando um anti-viajante nato e irremediável viaja isso é um acontecimento para a eternidade).

Quanto à possibilidade de alguém supor que tivesse havido algum acordo entre os dois, Sena exclama: “Eles não nos conhecem” * Por fim, passa diretamente a outra questão: não apenas ele era um brasileiro de coração, como Drummond dissera, mas também por naturalização. Sena tinha requisitado cidadania brasileira em 1962 e a obtivera: “uma nacionalidade que ainda mantenho”, ele diz, um fato “que no Brasil nunca foi muito divulgado, já que não se acreditava muito em naturalização de portugueses, com exceção do padeiro da esquina” * Sena então explica: “É por isso que eu sempre me apresento como um escritor português, um cidadão brasileiro e um catedrático norte-americano” *

O júri que deveria decidir o ganhador do prêmio não se reuniria por várias semanas. Enquanto isso, atendendo ao pedido de Sena, Drummond lhe enviou outros de seus livros: *Obra Completa*, a segunda edição de 1967, com uma dedicatória que fazia referência ao fato de eles serem compatriotas embora separados pelo oceano Atlântico.

Ao caro Jorge de Sena
Com o abraço amigo
do seu compatriócio
do lado de cá do Atlân-
tico (mas não importam
as margens)

Carlos Drummond

Havia também um p.s.:

A letra ruim é criada
de caduquice, mas é
uma pena estragá-la. CD
Rio, junho 1972

Em outra dedicatória, Drummond agradece o despreendimento do amigo em tornar outros escritores adequadamente reconhecidos:

A Jorge de Sena
poeta que se preocupa em
laurear outros poetas
o abraço admirado e
afetuoso de
Carlos Drummond de Andrade
Rio de Janeiro, junho 1972

Sena assinala o recebimento dos livros em carta datada de 24 de junho de 1972. Ele conta a Drummond o seu plano de procurar outros membros do júri enquanto estivesse na Europa:

Em Atenas, espero encontrar-me com um membro do júri e o mesmo penso poder fazer, mais tarde, ao regressar pela Europa, em Paris e na Bélgica, com mais dois, um checo e outro belga. Os outros estão todos por lugares por onde não passo, ou a veranejar-se algures pelos Mediterrâneos e Algarves, em estado de incógnitos ou de perdidos na multidão estival. Os encontros dar-me-ão, pelo menos, uma idéia do que andaré por trás das cortinas, sé é que anda alguma coisa.

Passa então a uma longa exposição de algumas pesquisas genealógicas que fizera na Europa dedicadas em parte à família de Drummond. Entre outros dados, descobriu que um ancestral do poeta brasileiro pode ter sido um filho ilegítimo de Shakespeare.

Quando o prêmio internacional Neustadt para literatura foi anunciado mais tarde naquele ano, o ganhador não foi Carlos Drummond de Andrade, e sim, como Sena desconfiara, um destacado hispano-americano: Gabriel Garcia Marquez. Obviamente desapontado, Sena dá vazão a seus sentimentos compondo um poema intitulado “A Drummond quando fizer 70 Anos” Com data de 20 de outubro de 1972, é uma perfeita conclusão para o episódio do prêmio literário. O poema de vinte e sete versos, publicado postumamente em *40 Anos de Servidão* é dividido em quatro estrofes de versos brancos. Sena fala daqueles que receberam o reconhecimento internacional que não veio para Drummond, e lastima o

fato de haver mais nações de língua espanhola (e portanto mais votos) do que portuguesa. Ele enfoca cada um dos nomes do poeta e termina com uma estrofe composta com os títulos dos livros de Drummond:

A DRUMMOND QUANDO FIZER SETENTA ANOS

Mistral (Gabriela) Asturias (Miguel Ângelo)
e o Pablo de Neruda Chile a ti coisa nenhuma
Os Castros de Ferreira mais Amados Jorges
partilham prêmios do Lácio de Paris a ti coisa nenhuma
E todos acabam acadêmicos e tu não vais pedir
os votos acadêmicos – a ti coisa nenhuma

Escreves em português e o Brasil é um só as bananas
das repúblicas hispânicas são muitas, à
esquerda e à direita. Não és embaixador
não foste nunca embaixador senão lá de Itabira
Andrade isso és mas não és de São Paulo
cubista ou folclorista Pelo Rio
passaste sempre esguio entre as mulheres
os literatos e os arranha céus silente e pisco

O maior, todos concordam. Mas em crônica
como em poesia tens cultura a mais
poesia a mais humanidade a mais
e dignidade a mais – a ti coisa nenhuma
Carlos (Magno) Drummond (of Hawthernden quiçá
filho bastardo de suspeito Shakespeare)
de (partícula que irrita os bibliotecários norte-americanos)

Andrade – aos setenta anos como sempre
fazendeiro do ar no brejo das almas,
fabricando claros enigmas de alguma poesia,
encomendando às amendoeiras que falem por ti
a rosa do povo, o sentimento do mundo
e a vida (a tua e a dos outros) passada a limpo. ¹³
30/10/72

- (13) A viúva de Jorge, Mécia de Sena, enviou este poema a Drummond antes de sua publicação. Sua resposta veio em 11 de outubro de 1978, onde num trecho se lê:

Fico lhe profundamente agradecido pela boa lembrança de mandar-me o poema inédito de Jorge. Lendo-o foi como se eu tivesse a meu lado o seu marido com a sua espontânea e combativa generosidade de sempre. Com que saudade o recorde e lamento não me ter beneficiado mais de sua presença no Brasil. O Jorge era desses raros exemplares de escritor, que dizem o que pensam e sentem num mundo de opiniões falsificadas. Ter recebido o seu apreço e a sua amizade é alguma coisa que valoriza minha vida. Esses versos são preciosos para mim.

A próxima notícia de Drummond será em 1974, na forma de uma dedicatória na guarda de *As Impurezas do Branco*. Junto com o costumeiro sentimento de gratidão para com o poeta, assinala ter recebido *Trinta Anos de Poesia*, mas não há menção ao prêmio internacional Neustadt. Sena, no entanto, não havia desistido de obter para Drummond o merecido reconhecimento. Com Carlo Vittorio Cattaneo e Luciana Stagagno Picchio, esteve ativamente engajado na divulgação de seu amigo brasileiro na Itália. No entanto, ironicamente, o prêmio internacional de poesia Etna Taormina foi ganho por outro poeta brasileiro, Murilo Mendes, e ainda mais tarde pelo próprio Jorge de Sena. Para Drummond os prêmios internacionais continuavam ariscos (e ainda continuam).

Quando Sena ouviu falar da proposta de convidar Drummond para membro honorário da Modern Language Association of America, e de que o poeta não tinha respondido, ele imediatamente escreveu ao amigo explicando-lhe a honra associada à nomeação e instando-o a aceitar, dando ênfase à importância que tal reconhecimento poderia ter para a língua portuguesa e suas literaturas (carta datada de 2 de fevereiro de 1975):

Não há substancialmente diferença entre aceitar-se aquele prêmio de *Books Abroad* que infelizmente não consegui que fosse seu, e o título de “membro honorário da MLA” a não ser que esta honra é um pouco menor do que aquela teria sido. Mas é de certa importância que seja atribuída, na medida em que representa algum reconhecimento, que tanto nos falta, da língua portuguesa no mundo universitário que é precisamente aquele (não tenhamos ilusões) aonde a literatura pode ter alguma repercussão sendo estrangeira. Não tenho a pretensão de influir na sua decisão se lhe escrevo, é por parecer-me que V. não sabe o que a MLA simplesmente é.

Drummond responde em carta de 13 de fevereiro de 1975. Sena o tinha interpretado corretamente, e ele admite que os argumentos em favor de aceitar a nomeação são convincentes:

Pouco importa, ainda que desta vez o alvo seja bem mais simples.

O mais importante no caso, para mim, é a reiteração de sua simpatia por este botocudo das selvas de Itabira a quem você procura colocar em posição bem visível perante os meios cultu-

rais além-fronteira. Como isto não é comum nos costumes literários vigentes, a grata emoção que me desperta viria entremeada de espanto se não se tratasse de você, de sua infatigável capacidade de ocupar-se e preocupar-se com o próximo individualmente, e com a projeção das letras em nossa língua, a que, com benevolência de amigo, quer associar o episódio da minha escolha para a Modern Language Association of America.

Após explicar as razões de não ter respondido a MLA – não ser ligado a nenhuma universidade, o reconhecimento de suas próprias limitações artísticas e outras variadas esquivas de um homem tímido e modesto, Drummond aceita a nomeação: “Que diabos! É mais fácil concordar do que recusar. Eu aceito. Vou escrever para Judith Coppy ainda hoje para formalizar minha aquiescência e agradecer à Associação” * Drummond encerra sua carta – a última que Sena receberá dele – manifestando a esperança no bom termo das transformações políticas por que passava Portugal, e no futuro do Brasil:

Tenho pensado muito em você, sabe? e, com saudade, do nosso Casais [Monteiro], ao ler as notícias agitadas de Portugal. Sei que a liberdade não se conquista sem choques, decepções e revisões de comportamento, num processo complicado e às vezes aparentemente contraditório. Mas gostaria tanto que o processo não se eternizasse. Como quer que seja, somos aqui uns tantos a desejar o melhor para o povo de lá, na esperança de também conseguirmos por aqui uma situação digna e aberta. Esperemos.

A relação entre Carlos Drummond de Andrade e Jorge de Sena não se baseou em proximidade geográfica, laços de sangue ou amizade de infância. Eles nunca estiveram fisicamente juntos por mais do que algumas horas. Ainda assim, compartilharam respeito mútuo não apenas pelo grande talento que cada um possuía mas por aquilo que representavam: independência de pensamento, aversão à mediocridade, falsidade e presunção; e veemente apego à verdade, honestidade e integridade. Eles não foram separados por mesquinhas rivalidades nacionais, mas buscavam o reconhecimento da língua e cultura que lhes eram comuns, e acima de tudo, do genuíno talento literário em si.

Além de nos fornecer traços de suas personalidades, a correspondência levanta uma questão importante: qual a relação da língua

natural do escritor, seu talento e divulgação na disputa de prêmios internacionais? A falta generalizada de reconhecimento para autores de língua portuguesa é uma omissão que se torna cada dia mais difícil de justificar, dado o número de escritores talentosos que escreveram nesse idioma.

Jorge de Sena morreu em 4 de junho de 1978, portanto, Carlos Drummond de Andrade necessariamente teve a última palavra. Quatro dias após o falecimento do amigo, ele publicou um artigo no *Jornal do Brasil*: “Jorge de Sena, também brasileiro”:

Morreu um dos raros portugueses universais de nosso tempo – disse em Lisboa o poeta Eugênio de Andrade ao comentar o falecimento de Jorge de Sena em hospital de Santa Barbara na Califórnia. E disse bem, mas poderia chamar-lhe igualmente um dos raros brasileiros universais de nosso tempo.

Cita então trechos da carta de Sena mencionando sua cidadania brasileira, e falando em termos apaixonados do amigo-poeta de longa data, lamenta que o Brasil, como Portugal anteriormente, não tenha realmente conhecido Jorge de Sena, muito menos reconhecido seu grande valor enquanto ele lá viveu. Termina com uma não disfarçada referência à constante preocupação de Sena em projetá-lo, bem como a outros autores que escreveram em língua portuguesa, no cenário internacional:

Não soubemos conservá-lo conosco nem sequer chegamos a conhecê-lo na plenitude de seu espírito. Foi um professor que passou pelo Brasil, de 1959 a 1965. Mas que sonhou em dar ao Brasil, através da língua portuguesa, uma situação de prestígio na literatura mundial. Se não o conseguiu, não foi por omissão. Merece a nossa lembrança, embora tardia.

NOTA DOS TRADUTORES

- (*) As citações dos trechos assinalados não se baseiam nos originais dos autores, aos quais infelizmente não tivemos acesso, mas são traduções da versão inglesa das citações feitas por Frederick G. Williams.
- (**) No original consta 1959, claramente um erro tipográfico.

Língua e Literatura, (16), 1987/1988, pp. 71 76.

*DRUMMOND ENTRE NÓS**

Olga Savary

“Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?”

Marleine Paula: Você é uma das pessoas privilegiadas que conheceu e conviveu com o poeta Drummond. Normalmente, as pessoas ficam curiosas em saber sobre o que dois escritores conversam, se têm os mesmos problemas dos homens e mulheres comuns. Fale-nos sobre isso.

Olga Savary: Sou amiga do poeta há 30 anos ou mais, desde que um dia me aproximei dele no Patrimônio Histórico do MEC, com um caderno de poemas manuscritos e alguns já publicados debaixo do braço. Nasceu daí uma amizade, quase amor, uma cumplicidade. Conversávamos sempre pelo telefone, horas a fio, falando sobre mil coisas: sobre a vida, sobre a morte, sobre poesia, sobre nossos trabalhos, sobre coisas pessoais de am-

(*) Entrevista a Marleine Paula Marcondes e Terreira de Toledo.

bos, sobre tudo. Também nos víamos nos “Sabadoyles”, as famosas reuniões literárias, em casa de Plínio Doyle, todos os sábados (era amigo de Drummond de muitos anos, seu antigo advogado para assuntos de direitos autorais). Essas reuniões se realizam há 22 anos nessa “academia sem fardão”, como dizem os escritores, em clima ameno e inteligente, engraçado e intelectual.

Marleine Paula: Aliás, são conhecidas as fotos de Drummond nessas reuniões com os amigos, sempre com seu sorriso tímido e seus olhinhos escondidos atrás dos óculos. O temperamento dele correspondia a essa imagem sóbria e sisuda que passava?

Olga Savary: Muito ao contrário. Ele falava pelos cotovelos, especialmente com os seus amigos, “abrindo a torneirinha”, no dizer carinhoso de sua mulher Dolores, sua companheira por 62 anos. É certo que ele era dono de uma veia irônica e de uma inclinação solitária ao desencanto. Disse uma vez ter aversão a locais públicos e, você sabe, nos últimos anos sua vida tornou-se retraída, com ele saindo pouco, uma volta pela rua, um passeio que outro pela praia para ver o *marão besta*, esse velho encantamento de mineiro, o eterno deslumbrar para quem não tem as grandes águas em seu lugar de nascimento. Carlos, ele queria ser tratado assim pelos amigos, era um inquieto tranqüilo.

Marleine Paula: Olga, a conformação frágil escondia um espírito forte, uma pessoa vaidosa?

Olga Savary: Frágil por fora, bicho de concha, *caramujo*, como digo em um poema onde falo dele. Mas também um forte, sim, um homem que sabia o que queria, um poeta senhor do seu ofício, a direcioná-lo para onde bem entendia, rédeas na mão. Vaidoso? E por que não? Com seu jeito tímido, ele bem sabia de seu valor, a noção exata de que seu texto ia ficar, permanecer, como em vida. Sempre dizia que o “tempo era que ia dizer”, às vezes com algum desalento, natural em quem escreve, porque é um ofício nada fácil, pra não dizer quase impossível, num país como o Brasil, onde cultura é quase palavrão, o cocô do cocô do cavalo do bandido (para o Sistema, é claro, porque é a cultura e principalmente a literatura que farão um país forte e com uma verdadeira expressão como nação). Um poeta que chega aonde Drummond chegou tem mais é de ser vaidoso. Ou melhor, não vaidoso, mas orgulhoso do que fez, do que sabe. Custa tanto chegar até aí. Tudo é contra, é um nadar contra corrente. Daí é preciso que, com certa dose de humildade, se seja orgulhoso do que se conseguir,

dando tanto murro em ponta de faca pela vida afora. Portanto aquela *modéstia* era um pouco jogo, “persona”, algo por aí. Porque ele sabia muito bem o que valia.

Marleine Paula: E Drummond em família?

Olga Savary: Quando ele não ia ao “Sabadoyle”, de que já falei, ficava em casa, com Dolores, mineira como ele, de Mar de Espanha, Minas Gerais, e a filha Maria Julieta, escritora também, que estreou aos 17 anos com a novela *A Busca*. Casando-se a filha e mudando-se para Buenos Aires, onde viveu vários anos, perdeu ele sua cúmplice, tendo-a apenas por carta ou quando ela vinha de visita ou férias. Foi uma alegria quando Maria Julieta veio definitivamente de volta ao Brasil, para o Rio. A longa doença e posterior morte da filha (a 05 de agosto de 1987) prostrou-o demais, perdendo a vida o sentido. Teria dito então que esperava ter ido na frente e que ela é quem deveria fechar-lhe os olhos (ele partiu 12 dias após Julieta). Em alguns poemas, Drummond fala de sua família antiga – pai, mãe, irmãos, etc. – e da família formada por mulher, filha e netos, filhos de Maria Julieta. Presente explicitamente em alguns, sub-repticiamente em outros. Mas sempre lá, em sua obra.

Marleine Paula: Por que não teria voltado a Itabira?

Olga Savary: Cada um tem sua maneira de encarar as origens. Para ele, acho, era melhor um *retrato na parede* do que ver uma Itabira não mais aquela da infância, toda devastada pela Companhia Vale do Rio Doce, que desbastou o Pico do Cauê e mamou quanto pôde o ferro da cidade. Também a casa grande da Fazenda do Pontal, a casa da infância, bateu asas e voou, para dar lugar a uma represa. Mortos os pais, mortos os irmãos, perdida a casa da fazenda, perdidos os pontos de referência da lírica infância, pra que voltar, se doeria? Preferiu guardá-la onde melhor lhe convinha: na memória.

Marleine Paula: Olga, em contato sempre com Drummond, que amava o belo e cantava o amor, você, como a mulher bonita e inteligente que sempre foi, poderia dizer se inspirou o poeta em algum poema?

Olga Savary: Não falo por Carlos, falo por mim. Acredito ter sido ele o meu melhor amigo e uma das pessoas mais importantes em minha vida. A ele dediquei, em 79, um livro inteiro, *Altaonda*, uma homenagem a partir do título, que é seu sobrenome, pois em celta *Drum* significa alta e *ond* é onda. Lá, no poema que dá título ao livro, há este verso que para mim o define bem: o rigor da ordem sob o ardor da chama.

Marleine Paula: Fale mais dele.

Olga Savary: Drummond, o que dizer dele, do poeta que sempre afirmou: “Não me perguntem nada; está tudo dito lá, nos poemas que escrevi, nos meus livros”? Que é o poeta do sentimento do mundo, das grandes perguntas que assolam a humanidade, dos grandes questionamentos a afligir o ser humano? Que dizer deste “fazendeiro do ar”, como se autodenominou no título de um de seus livros? De quem chama “Orion” (nome de um poema) a amada inatingível, forma perfeita de denominar a inatingibilidade do amor, embora o amor sempre lhe tenha faiscado na medula, abrindo na *escuridão sua quermesse*, amor onde ele canta as mulheres, esse amor todo fome *mas que repele a gula*? Quase nada posso acrescentar para definir aquele que diz do amor: “Sua escama de fel nunca se anula/ e seu rangido nada tem de prece./ Uma aranha invisível é que o tece./ O meu amor, paralisado, pula./ Pulula, ulula. Salve, lobo triste!/ Quando eu secar, ele estará vivendo, já não vive de mim, nele é que existe/ o que sou, o que sobro, esmigalhado./ O meu amor é tudo que, morrendo,/ não morre todo, e fica no ar, parado.”

Marleine Paula: A par desse ângulo platônico de amor, objetivo sempre a ser alcançado, mostre-nos outra dimensão, mais humana de amor, para Drummond.

Olga Savary: Veja, para Drummond, o amor não é só esse desejo abstrato, mas também é “este cavalo solto pela cama,/ a passar o peito de quem ama.” Amor é também a transgressão, como em *O padre, a moça*, “aquele negro amor de rendas brancas” E ninguém melhor do que ele captou, qual um “laser”, a crueldade da relação amorosa quando diz que “amantes se amam cruelmente e que de tanto se amarem não se vêem.” E por não se verem, *um se beija no outro refletido*. E o “que era amor e, dor agora, é vício” que não consola “nunca de núncaras”

Marleine Paula: Poder-se-ia dizer que Drummond abordou o amor em todas as suas fases: da paixão ao desencanto, do inatingível ao erótico?

Olga Savary: Sim. Até com referência a este último, ele só deixou publicar uma edição reduzidíssima de apenas 3 exemplares, homenagem de José Mindlin ao Poeta, em edição de Gastão de Holanda e Cecília Jucá. Drummond teve, segundo ele mesmo disse, uma mocidade reprimida. A liberalidade que experimentamos hoje não era comum para o nosso ilustre itabirano, que era do tempo em que “os rapazes iam ao terminal dos bondes para espiar as pernas das mulheres que subiam nos carros de vestidos

longos” Em seus poemas considerados “eróticos”, ele canta o “amor natural no conjunto de ações, sentimentos e emoções que fazem parte da relação de dois seres”

Marleine Paula: Carlos Drummond de Andrade completara 85 anos. Você acredita que sua poesia de alguma forma se desgastou com o tempo ou foi superada?

Olga Savary: Ele tinha um ritmo de trabalho que só arrefeceu ultimamente havendo, inclusive, mais três livros seus a serem lançados, além dos quase quarenta. Por muitos considerado o maior poeta da língua – acima de Fernando Pessoa e Camões, sem exagero – é, a meu ver, Drummond quem apresenta, em poesia, o leque mais aberto, amplo e diversificado. É o poeta que canta o sofrimento social de seu povo iludido, enganado e vilipendiado e, como diz Antonio Candido, “cria uma linguagem poética inconfundível e quase inimitável, seca, precisa, direta, que não disfarça o objeto ou a coisa. E ao lado das formas livres, enriquece as formas tradicionais.”

Sobre o que você perguntou, se ela foi superada, eu diria que foi superando a si própria no tempo, como mostra Gilberto Mendonça Teles, em seu artigo de 29/08/87, para o suplemento “Cultura” do Jornal *O Estado de São Paulo*, quando indica as quatro fases de transformação de Drummond:

1918 a 1934 – Período de FORMAÇÃO – quando ele fala no poeta, no poema, na poesia e também na aventura modernista;

1940 a 1945 – Período de CON-FORMAÇÃO – criação de uma linguagem que supera a modernista e vai se tornando particular e característica;

1951 a 1962 – Período de TRANSFORMAÇÃO – “a sua poesia passa a especular a essência da linguagem”;

Após 1962 – Período de CONFIRMAÇÃO – quando o poeta trata com relevância dos temas de sua infância e do passado.

Marleine Paula: Frente a tamanha abrangência de obra – elaboração formal e riqueza temática –, e embora o merecesse, ele, pessoalmente, teria pensado em receber o Prêmio Nobel?

Olga Savary: Para quem fez durante praticamente 57 anos aquele tipo de poesia, contos, crônicas, etc., aquele tipo de texto formidável, tão nítido e humano, se se preocupava em permanecer, permanece mesmo. Não necessariamente em um Prêmio Nobel, porque isso tem também implicações políticas, não só literárias, todos nós sabemos. E Drummond não era indivíduo de ir à caça. Um dia, quando lhe perguntei sobre isso e até afirmei que ele mais que nenhum outro brasileiro deveria levar o Nobel, disse-me que isso era para quem ia à luta, para quem corria atrás, para quem tinha apadrinhamentos que ele não tinha. Citou até nomes com ironia. Ele, não. Mas se o convidassem, se viessem a ele, acredito que não recusaria. Além do que, seria em prol de um reconhecimento mundial mais efetivo, fora a importância em dinheiro, nada desprezível. Recusar o prêmio nacional que tentaram lhe dar por conjunto de obra anos atrás, e que ele recusou, ele o fez por ideologia, por não concordar com o que ocorria no País, durante negros vinte anos, por vir de um governo com o qual ele não compactuava, mas também porque, como me disse então, “que vou fazer com um prêmio que não dá pra comprar nem uma motocicleta?” Brincando, brincando, é por aí mesmo. Há condições de se dar ao escritor prêmios mais significativos, mas o que existe é só paternalismo, esmola pouca. E a dignidade orgulhosa recusava.

Marleine Paula: Olga, para dar um fecho a esta entrevista que nos trouxe de volta tanto de Carlos Drummond de Andrade, você, como poetisa, e tendo dentro de si esse dom indestrutível da palavra, acha que um poeta morre?

Olga Savary: Um poeta é eterno, porque eternas são as palavras e os pensamentos. Carlos mesmo disse: “Mas eu não quero ser senão eterno./ Que os séculos apodreçam e não reste mais do que uma essência/ ou nem isso./ E que eu desapareça mas fique este chão varrido onde pousou uma sombra/ e que não fique o chão nem fique a sombra/ mas que a precisão urgente de ser eterno bóie como uma esponja no caos e entre oceanos de nada/ gere um ritmo.” É nesse ritmo imponderável pelo sortilégio da poesia que Drummond fica, agora que se vai. Eterno. Porque se há alguma coisa eterna, para alguém como ele, que era um cético, essa coisa é a poesia...

Língua e Literatura, (16), 1987/1988, pp. 77-88.

**EDIÇÕES DOS LIVROS DE
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE***

Fernando Py

Explicação prévia.

Este trabalho compreende a descrição pormenorizada das edições dos livros de Carlos Drummond de Andrade, a partir de *Brejo das Almas*. O livro de estréia, *Alguma Poesia* (1930), já foi devidamente descrito no capítulo "Edição" da nossa *Bibliografia Comentada de Carlos Drummond de Andrade (1918-1930)*, e a relação *infra* pretende ser tão-somente o prosseguimento da obra anterior. Assim, e levando em conta os limites propostos para este trabalho, relacionamos os livros editados em um período de dez anos (1934-1944), finalizando, por ora, em *Confissões de Minas*, num total de quatro edições apenas.

A partir de 1945, e mais especialmente a partir dos anos 50, as edições dos livros de Drummond se amiúdam consideravelmente, e seria descabido descrevê-las aqui. Resta-nos a certeza de estarmos colaborando para um melhor conhecimento da obra drummondiana; e quem sabe um dia teremos condições de prosseguir e terminar o que hoje apenas esboçamos?

(*) A primeira versão de Fernando Py compreendia textos de 1934 a 1944. Posteriormente ele entregou à Comissão Editorial o anexo com as edições de *O Gêgê* e *A Rosa do Povo*.

BREJO DAS ALMAS

BREJO / DAS ALMAS / poemas / de Carlos / Drummond / de Andrade / [logotipo editorial] / Os Amigos do Livro / Belo-Horizonte / MCMXXXIV

19 x 14,5 cm. 112 pp.

p. 4: “Do Autor”, relação da obra publicada; p. 7: Epígrafe, tirada ao jornal *A Pátria*, de 6-8-1931; p. 107; “Tábua”, índice do volume, discriminado na p. 109; p. 110: “Acabado de imprimir / na Imprensa Oficial de Minas-Gerais / em maio de 1934 / para a / Sociedade Editora Amigos do Livro” A capa é de cor branco-areia; as palavras do título e o logotipo editorial vêm impressos em verde. As demais palavras da capa são impressas em negro, e os dizeres vêm dentro de uma cercadura de fio também negro. Na contracapa estampa-se o endereço da editora (Avenida Afonso Pena 726, sala 13), bem como a relação dos livros já publicados.

Trata-se da primeira e única edição independente. A Sociedade Editora Amigos do Livro foi fundada por um grupo de jovens intelectuais mineiros e editava seus livros em regime de cooperativa. Cada sócio contribuía com 20 mil-réis mensais, publicava-se um livro por mês. A Sociedade, planejada e posta em funcionamento por Orlando M. Carvalho, editou obras de Emílio Moura (*Ingenuidade*), João Alphonsus (*Galinha cega*), CDA (*Brejo das Almas*), Eduardo Frieiro (*O Brasileiro não é triste*), Oscar Mendes (*A Alma dos Livros*), Aires da Mata Machado Filho (*A educação dos cegos no Brasil*), Orlando M. Carvalho e Mário Casassanta, além de reeditar o ensaio *Vindiciae*, de Lafayette Rodrigues Pereira (Labierno). Eram editados 200 exemplares de cada obra. Em diversas ocasiões, Drummond se refere à atividade dos Amigos do Livro, especialmente na crônica “*Imagens das letras / Vaquinha*” (*Correio da Manhã*, Rio, 27-02-1958), de onde extraímos os dados essenciais. Segundo CDA, havia um comitê de três sócios que “orientaria os trabalhos”; era constituído de Orlando M. Carvalho, “alma e corpo da empresa”, Eduardo Frieiro, “seu habilíssimo orientador gráfico”, e Mário Matos. A editora extinguiu-se em 1934, tendo editado onze títulos. E convém assinalar que, ao publicar seu livro de contos, *Velórios*, no Rio, em 1936, o escritor

Rodrigo Melo Franco de Andrade fez questão de inscrever o nome dos Amigos do Livro na capa, numa homenagem à editora de que fora sócio.

Quanto à cidade mineira de Brejo das Almas, cumpre observar o seguinte: o município foi criado pela Lei nº 843, de 07-09-1923, com terras dos municípios de Montes Claros e Grão Mogol, sendo instalado precisamente um ano depois. Teve seu nome mudado para Francisco Sá pelo Dec-lei estadual nº 148, de 17-12-1938 (cf. *Enciclopédia dos municípios brasileiros*, vol. XXV – Minas Gerais, Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1959). O exemplar consultado pertence à nossa coleção particular, e foi presente do romancista Octávio de Faria no Natal de 1966.

Contém os seguintes poemas: Aurora; Registro civil; Boca; Soneto da perda esperança; Sol de vidro; Um homem e seu carnaval; Grande homem, pequeno soldado; O passarinho dela; Poema patético; O vôo sobre as igrejas; Hino nacional; Em face dos últimos acontecimentos; O procurador do amor; Girassol; Coisa miserável; Convite triste; Não se mate; Canção para ninar uma mulher; Segredo; Necrológio dos desiludidos do amor; Sombra das moças em flor; Oceania; Castidade; Desdobramento de Adalgisa.

Vários destes poemas sofreram alterações no texto das edições posteriores, valendo notar em especial: a) o poema *Boca* sofreu total reformulação, passando o poeta da terceira para a segunda pessoa, a fim de evitar a colisão “Boca que” – operação essa levada a efeito na edição de *Fazendeiro do ar & Poesia até agora* (1955); b) *Em face dos últimos acontecimentos* teve sua estância final suprimida a partir da segunda edição (em *Poesias*, 1942); c) *Canção para ninar uma mulher* perde o artigo indefinido a partir de *Poesias*; d) em *Segredo*, onde está: “Fique quieto aí no seu canto” passa a figurar “Fique torto no seu canto” a partir da edição de *Poemas* (1959). Antes, o verso já perdera o /aí/ desde *Poesias*; e) também desde *Poesias*, a coletânea é acrescida de *O amor bate na aorta* e *As namoradas mineiras*.

Em carta a CDA, datada de 27 de julho de 1933, o poeta Manuel Bandeira diz textualmente: “Li em casa de Rodrigo o “*Brejo das Almas*”, que achei uma delícia.” (Cf. Manuel Bandeira, *Poesia e Prosa*, Rio, Editora Aguilar, 1958, vol. II, p. 1405). O que poderia indicar já se achar pronto o livro para publicação. Porém, como é certo haver em *Brejo das Almas* poemas escritos e publicados em 1934, nada obsta a que

Drummond, uma vez dado o livro como pronto, lhe acrescentasse um ou outro poema.

Cumpre, por fim, registrar a curiosa gênese do poema *Desdobramento de Adalgisa*, tal como me foi narrada pelo poeta Emílio Moura. Não transcrevo literalmente as palavras de Moura porque guardei de cabeça apenas o essencial do episódio, nunca chegando a tomar apontamento escrito. Em resumo, é o seguinte: Certa vez, ao saírem do jornal em que trabalhavam, já tarde, Emílio Moura parou na porta ao ouvir Drummond que o chamava. Voltou. Drummond lhe apontou um anúncio no exemplar do jornal argentino *La Nación*, que estivera folheando. O anúncio representava um rosto ou corpo de mulher (não me recordo) várias vezes multiplicado, como se estivesse sendo irradiado. Drummond teria indagado: “Não vê nada de estranho?” – “Não, não vejo nada de mais” – teria respondido Emílio. Drummond não disse nada, e saíram. Pouco depois, o jornal *A Tribuna* de Belo Horizonte, em sua edição de 22 de outubro de 1933, estampava o *Desdobramento de Adalgisa*, com o seguinte subtítulo: “poema escrito sobre um anúncio de *La Nación*”

SENTIMENTO DO MUNDO

Carlos Drummond de Andrade / SENTIMENTO DO MUNDO / [ilus. de Santa Rosa, assinada SR] / Pongetti [Rio, 1940] 18,8 x 15,8 cm 128 pp.

p. 2: justificação da tiragem: “Edição de 150 exemplares, / em papel *Antique*.”, seguida da numeração do exemplar; p. 121: Índice, cujo conteúdo está na p. 123; p. 125: “Terminada a impressão em / 16 -- setembro -- 1940 / nas oficinas gráficas dos / Irmãos Pongetti -- Rio de Janeiro” A capa é de cor branco-areia; o título do livro é impresso em vermelho, e o nome do autor e da editora vêm em cor negra.

É a primeira e única edição independente. Custeada pelo autor, seus 150 exemplares foram distribuídos entre os amigos e a crítica especializada, não sendo expostos à venda. Tais circunstâncias tornaram esta edição uma raridade cobiçada pelos “drummondófilos”, que chegam a sonhar em possuir um exemplar. O escritor Haroldo Maranhão relata como se tornou proprietário de um deles, presente de Marques Rebelo, e

sua reação ao ganhá-lo. (Cf. Haroldo Maranhão, “Sentimento do mundo”, em *A estranha xícara*, Rio, Editora Saga, 1968, p. 73 – o “poeta da nova geração” a que Maranhão se refere na frase de abertura de sua crônica, é o autor deste trabalho.) Consultamos dois exemplares: o de Maranhão, supracitado, e o de Octávio de Faria, que traz o número 94, e que recebemos de presente no Natal de 1966.

Contém os seguintes poemas: Sentimento de mundo; Confidência de itabirano; Poema da necessidade; Canção da moça-fantasma de Belo Horizonte; Tristeza do Império; O operário no mar; Menino chorando na noite; Morro da Babilônia; Congresso Internacional de Poesia; Os mortos de sobrecasaca; Privilégio do mar; Inocentes do Leblon; Canção de berço; Bolero de Ravel; La possession du monde; Ode no cincoentenário do poeta brasileiro; Os ombros suportam o mundo; Mãos dadas; Dentaduras duplas; Revelação do subúrbio; A noite dissolve os homens; Madrigal lúgubre; Lembrança do mundo antigo; Elegia 1938; Mundo grande; Noturno à janela do apartamento.

As principais alterações sofridas pelo texto dos poemas em edições posteriores são: a) *Confidência do itabirano*: verso 12 – “esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil;” – suprimido a partir de *Poesia até agora* (1948) e restaurado na segunda edição de *Reunião* (1971). Entretanto, não figura nas edições da Companhia Aguilar nem no volume *Nova Reunião* (1983). No caso da Aguilar, devido, principalmente, à má supervisão editorial da obra (aliás não só quanto a Drummond); em *Nova Reunião*, por ser essa edição calcada no texto da edição de *Poemas* (1959), inclusive com o mesmo aspecto tipográfico – anterior, portanto, à de *Reunião*; b) *Canção da moça-fantasma de Belo Horizonte*: os dois versos finais (“ninguém o compreenderá... / Ninguém compreende a estrela.”) passaram a: “(estrelas não se compreendem), / ninguém o compreenderá.” – a partir de *Fazendeiro do ar & Poesia até agora* (1955); c) *Congresso Internacional da Poesia*: passou a chamar-se *Congresso Internacional do Medo* a partir de *Fazendeiro do ar & Poesia até agora*; d) *Dentaduras duplas*, verso 66: “e porque não metálicas” – suprimido a partir de *Poesias*; e) *Brinde no Juízo Final e Indecisão do Méier*: acrescentados à coletânea a partir de *Poesias*. Convém assinalar ainda que as dedicatórias de *Dentaduras duplas* (a Onestaldo de Pennafort) e *A noite dissolve os homens* (a Portinari) também só figuram desde *Poesias*.

POESIAS

Carlos Drummond de Andrade / POESIAS / Capa de Santa Rosa / 1942 /
Livraria José Olympio Editora / Rua do Ouvidor, 110 – Rio de Janeiro
18 x 11,5 cm 220 pp. + 4 (nn.)

p. 4: “Do Autor”, relação da obra publicada; p. 6: “Deste livro foram tirados, fora de comércio, / vinte exemplares em papel Vergé, numerados / e assinados pelo autor.”; p. 7: *Alguma Poesia / 1925-1930*; p. 9: “A / Mario de Andrade, / meu amigo”; pp. 11-86: texto dos poemas de *Alguma Poesia*; p. 87: “*Brejo das Almas / 1931-1934*”; pp. 89-132: conteúdo de *Brejo das Almas*; p. 133: “*Sentimento do Mundo / 1935-1941*” [sic]; pp. 135-180: conteúdo de *Sentimento do Mundo*; p. 181: *José / 1941-1942*; pp. 183-217: conteúdo de *José*; p. 217: “Índice”, relação da matéria do livro, que vai até a p. 220; 1º p. nn.: “Este livro foi composto e impresso / nas oficinas da / Empresa Gráfica da “Revista dos Tribunais” Ltda. / à Rua Conde de Sarzedas, 38, S. Paulo / para a / Livraria JOSÉ OLYMPIO Editora / em junho de 1942.” Esse texto vem impresso entre duas vinhetas com a forma de estrelas. É um exemplar da edição comum, e pertence à nossa coleção particular. A capa é de cor branco-areia, tendo ao centro uma ilustração de Santa Rosa assinada SR. O título do livro é em azul-claro, bem como as palavras “José Olympio”; o nome do poeta e as palavras “Livraria” e “Editora” são impressos em negro. Na contracapa, estampam-se algumas opiniões sobre a poesia de CDA, sendo que o nome do poeta está impresso em azul, ao alto, bem como um sinal gráfico em forma de estrela, ao pé. O restante vem impresso em negro. Na primeira “orelha”, noticia-se a publicação de *A Lua Crescente*, de Rabindranath Tagore, em tradução de Aogar Renault, sendo que o título do livro vem impresso em azul-claro, e o restante em negro. Na segunda “orelha”, opiniões sobre a poesia de CDA, onde o nome de Drummond também está em azul-claro.

É a primeira edição das “poesias completas” de Drummond, e também a primeira em tiragem verdadeiramente comercial, feita pela editora de maior prestígio intelectual da época e que foi a principal editora de CDA durante cerca de quarenta anos. *Alguma Poesia*, *Brejo das Almas* e *Sentimento do Mundo* têm aqui a sua segunda edição e

segunda impressão públicas, incorporando alguns poemas excluídos da primeira edição, como vimos *supra*.

Os poemas da coletânea inédita, *José*, são em número de doze, a saber: A bruxa; O boi; Palavras no mar; Edifício Esplendor; O lutador; Tristeza no céu; Rua do Olhar; Os rostos imóveis; José; Noturno oprimido; A mão suja; Viagem na família. Todos eles sofreram maior ou menor alteração de texto nas edições posteriores, cabendo salientar especialmente o penúltimo verso de *José* (“você segue, José!”) que passa a “você marcha, José!” (para evitar a colisão “você segue”) a partir de *Fazendeiro do ar & Poesia até agora* (1955). Além disso, por erro de impressão, o sexto verso de *Tristeza no céu* repete o oitavo (“caem, são plumas.”); no exemplar consultado há uma emenda à mão, provavelmente do próprio Drummond.

CONFISSÕES DE MINAS

Carlos Drummond de Andrade / CONFISSÕES / DE MINAS / Americ=Edit. [Rio, 1944]

19 x 13 cm

280 p.

p. 2: COLEÇÃO JOAQUIM NABUCO / Diretor: Álvaro Lins”, relação de livros publicados e a publicar na mesma; p. 4: ao alto, “Foram tirados desta edição quinze exemplares / em papel de Linho “Regente Ledger” Os cinco / primeiros, fora de comércio, foram marcados de / A a E e os outros dez foram numerados de 1 a 10.” – e ao pé: “Todos os direitos reservados / Copyright 1944 by Americ=Edit.” Todo esse texto está impresso em itálico; p. 6: “Do autor:” – relação da obra publicada; pp. 7-10: prefácio do próprio autor, impresso em itálico, sem data nem assinatura; p. 275: “Índice”, que vai até à página 277; p. 279: “Os exemplares em “Linho Regente Ledger” / foram impressos em papel da “Cia. Paulista de Papéis / e Artes Gráficas” de São Paulo; os outros em papel da / “Cia. Fábrica de Papel Petrópolis” / BRASIL”; p. 280: ao alto, “Este livro foi composto e impresso nas oficinas / da Indústria Gráfica Cruzeiro do Sul Ltda. / para a / AMERIC=EDIT. / Rio de Janeiro / Bra-

sil; e ao pé: “Endereço telegráfico / “AMERICEDT” / / Caixa Postal / 429” A capa é de cor creme-claro, com um retângulo cheio, de cor laranja, ao centro, com as seguintes palavras impressas em negro, maiúsculas: “Carlos Drummond / de Andrade / CONFISSÕES / DE MINAS / Americ=Edit.” Por fora do retângulo, ao alto: “Coleção “JOAQUIM NABUCO” / Diretor: ALVARO LINS” Na contracapa, relação de obras publicadas pela editora, sendo que o nome desta e o dos títulos das diversas coleções, ou gêneros de publicação, bem como dizeres relativos a *O Cristo*, de Georges Goyau, vêm todos impressos no mesmo tom laranja do retângulo da capa; e ao pé, a expressão “Made in Brazil” em maiúsculas. Na primeira “orelha”, notícia da publicação de *Aspectos da literatura brasileira*, de Mário de Andrade; na outra “orelha”, anúncio da próxima publicação de *Poesias completas* de Manuel Bandeira, e *Problemas de estética literária*, de Alceu Amoroso Lima.

É a primeira e única edição independente. Trata-se do primeiro livro em prosa de CDA, reunindo crônicas, contos e artigos de crítica literária escritos, segundo o prefácio, entre 1932 e 1943. A editora Americ=Edit foi fundada pelo francês Max Fischer, refugiado de guerra no Brasil. Numa época em que a importação de livros franceses era praticamente nula devido à ocupação da França pelos alemães, a Americ=Edit representou o papel de mediadora da cultura francesa. Publicava autores franceses no original, mantendo uma extraordinária atualização de títulos. E não somente: de autores também franceses, ou de expressão francesa, além de outros, publicou traduções muito cuidadas (p. ex., *Maria Chapdelaine*, do franco-canadense Louis Hémon, trad. de Dante Milano) e autores brasileiros contemporâneos: *Aspectos da Literatura Brasileira*, de Mário de Andrade; *Poesias completas*, de Manuel Bandeira – e também do século passado: *Obras escolhidas*, de João Francisco Lisboa (2 vols.). Nas palavras de Manuel Bandeira, “o fim da guerra veio pôr fim também às atividades” da Americ=Edit. Fischer voltou para a França, deixando no Brasil um saldo cultural apreciável (cf. Manuel Bandeira, *Itinerário de Pasárgada*, Rio, Jornal de Letras, 1954, p. 121).

A matéria de *Confissões de Minas* está dividida em cinco seções: *Três poetas românticos* (pp. 11-44), *Na rua, com os homens* (pp. 45-131), *Confissões de Minas* (pp. 133-169), *Quase histórias* (pp. 171-213) e *Caderno de notas* (pp. 215-274). A mais antiga das peças do livro é a crônica *Enterro na rua pobre*, publicada no primeiro número de

A *Revista* (BH, julho de 1925), invalidando, portanto, as palavras do prefácio que situam em 1932 o início do material acolhido em volume. *Conversa de velho com criança* e *Um escritor nasce e morre* (de *Quase histórias*) passaram a figurar em *Contos de aprendiz* desde sua segunda edição (1958).

O GERENTE

LITERATURA / 1 / Carlos Drummond de Andrade / O GERENTE / Capa e ilustrações / de J. Moraes / edições *Horizonte Ltda.* / Rua do Mercado, 9 – 1º andar / Rio de Janeiro – 1945

18,5 x 14 cm 48 p.

p. 47 (nn.), ao alto: “edições *Horizonte Ltda.*” – registro de livros publicados e a publicar; e ao pé: “edições *Horizonte Ltda.* / Rua do Mercado, 9 – 1º andar – Rio de Janeiro – 1945” A capa é de cor azul-clara, acinzentada, com os dizeres e ilustração em negro. O nome do poeta e o da editora vêm em maiúsculas, impressos em tipos diferentes, o primeiro inclinado para a direita e o da editora, reto. A contracapa estampa os demais títulos da editora com o preço de venda; ao pé, a firma editorial com o endereço, como já foi descrito na página de rosto. Todos os dizeres vêm dentro de uma cercadura de fio negro, fora da qual, no canto inferior direito, imprime-se o preço de vendagem do exemplar: Cr\$ 4,00.

Trata-se da primeira e única edição independente. Compreende apenas a novela *O Gerente*, mais tarde incluída em *Contos de Aprendiz* (1951). A edição foi lançada em fevereiro de 1945, segundo o “Registro bibliográfico” de Áureo Ottoni, publicado na revista *Leitura*, nº 27, de março de 1945, p. 77. É outra das edições raríssimas de Drummond, muito cobiçada pelos colecionadores. O exemplar consultado pertence à nossa coleção particular e foi presente do escritor Homero Senna em junho de 1965.

A ROSA DO POVO

Carlos Drummond de Andrade / A ROSA DO POVO / Capa de *Santa Rosa* / 1945 / Livraria José Olympio Editora / Rua do Ouvidor, 110 – Rio – Rua dos Gusmões, 104 – S. Paulo

18 x 12 cm (enc.)

224 p.

p. 2 (nn.): “Do Autor”, relação da obra publicada; p. 4 (nn.): “Deste livro foram tirados, fora / de comércio, vinte exemplares em / papel *Bouffant* assinados pelo autor.”; p. 219: “ÍNDICE”, que abrange também a p. 220; p. 221 (nn.): “Este livro foi composto e impresso / nas oficinas da Empresa Gráfica da / “Revista dos Tribunais” Ltda., à rua / Conde de Sarzedas, 38 – São Paulo, / para a Livraria Joé Olympio Editora, / Rio, em dezembro de 1945.” Exemplar da edição comum, pertencente à nossa coleção particular. A capa é de cor branca (o exemplar consultado já está bastante amarelecido pelo tempo), o nome do autor e o da editora em negro, bem como a ilustração; o título está em vermelho. Na contracapa, dentro de uma cercadura de fio vermelho, diversas opiniões sobre o livro *Vila Feliz*, contos de Annibal M. Machado (sic), sendo que o título da obra está impresso em vermelho. Mais opiniões sobre *Vila Feliz* aparecem na segunda “orelha” do volume; na primeira, anuncia-se o próximo lançamento de *A Busca*, “o livro de estréia de/Maria Julietta/Drummond de Andrade”; o título está em vermelho, bem como os dizeres “o livro de estréia de”

É a primeira e, durante quase quarenta anos, a única edição independente. Raríssima hoje, compreende cinqüenta e cinco poemas, a saber: Consideração do poema; Procura da poesia; A flor e a náusea; Carrego comigo; Anoi-tecer; O medo; Nosso tempo; Passagem do ano; Passagem da noite; Uma hora e mais outra; Nos áureos tempos; Rola mundo; Áspero; Ontem; Fragilidade; O poeta escolhe seu túmulo; A vida menor; Campo, chinês e sono; Episódio; Nova canção do exílio; Economia dos mares terrestres; Equívoco; Movimento da espada; Assalto; Anúncio da rosa; Edifício São Borja; O mito; Resíduo; Caso do vestido; O elefante; Morte do leiteiro; Noite na repartição; Morte no avião; Desfile; Consoio na praia; Retrato de família; Interpretação de dezembro; Como um presente; Rua da madrugada; Idade madura; Versos à boca da

noite; No país dos Andrades; Notícias; América; Cidade prevista; Carta a Stalingrado: Telegrama de Moscou; Mas viveremos; Visão 944; Com o russo em Berlim; Indicações; Onde há pouco falávamos; Os últimos dias; Mário de Andrade desce aos infernos; Canto ao homem do povo Charlie Chaplin.

Estes poemas sofreram algumas alterações em seus versos, o que seria longo enumerar. Destaque-se apenas que o poema *A Vida Menor* perde o artigo do título a partir de *Fazendeiro do ar & Poesia até agora* (1955); e que *O elefante* teve uma edição isolada, pela Editora Record, em sua Coleção Abre-te Sésamo, destinada ao público infanto-juvenil, com ilustrações de Regina Vater. E o poema *Áporo*, na edição de *Poemas* (1959), apresenta um erro de revisão no terceiro verso (“perfumando” por “perfurando”), responsável por um equívoco na análise do poema feita por Luiz Costa Lima no ensaio “O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade” (*Lira e antilira*, Rio, Civilização Brasileira, 1968, pp. 188-189). Convém assinalar, por fim, que *A Rosa do Povo*, ao que nos consta, é até agora o único livro de Drummond a merecer um estudo de fôlego de caráter monográfico. Queremos nos referir a *Drummond: uma poética de risco*, de Iumna Maria Simon (São Paulo, Editora Ática, 1978).

Carlos / Drummond / de Andrade / A / ROSA / DO POVO / [logotipo editorial] / Editora Record [Rio, 1984]

21 x 14 cm

208 p.

p. 2 (nn.): “Do autor”, relação da obra publicada; p. 4 (nn.), ao alto: “Copyright (C) 1945 by Carlos Drummond de Andrade”; ao centro: “Ficha catalográfica”, com os detalhes biblioteconômicos da edição; ao pé: “Direitos desta edição reservados pela / DISTRIBUIDORA RECORD DE SERVIÇOS DE IMPRENSA S.A. / Rua Argentina 171 – 20921 Rio de Janeiro – RJ / – / Impresso no Brasil”; p. 5 (nn.): “Índice”, cuja relação abrange também a p. 6; p. 7 (nn.): “ESTE LIVRO / Este livro, publicado em 1945, embora recebesse boa acolhida do / público e da crítica, não teve mais nenhuma edição autônoma. / Só veio a sair, depois, incorporado a volumes de poesias / completas do autor. / Quis a Record fazê-lo voltar à situação primitiva, como obra / que, de certa manei-

ra, reflete um “tempo”, não só individual / mas coletivo no país e no mundo. Escrito durante os anos / cruciais da II Guerra Mundial, as preocupações então reinantes / são identificadas em muitos de seus poemas, através da / consciência e do modo pessoal de ser de quem os escreveu. / Algumas ilusões feneceram, mas o sentimento moral é o mesmo / – e está dito o necessário. / C.D.A.”; p. 208: “Este livro foi impresso nas oficinas gráficas da / Editora Vozes Ltda., / Rua Frei Luís, 100 – Petrópolis, RJ, / com filmes e papel fornecidos pelo editor.” A capa é de fundo branco, o nome do poeta está impresso em tom cinzento; o título do livro está em vermelho tijolo, o logotipo editorial em preto e branco e os dizeres “Nova edição” em negro. A ilustração é de Luís Trimano, e apenas em parte colorida. Na contracapa, fotografia do autor, por Luiz Augusto B. de Britto e Silva, e alguns versos do poema *Mário de Andrade desce aos infernos*. Nas orelhas do volume, trechos de opiniões da crítica sobre *A Rosa do Povo*, encimados pelo título de “Poesia marcada pelo momento histórico”

Carlos Drummond de Andrade / A ROSA / DO POVO / Círculo do Livro
[São Paulo, 1985 (?)]

22,5 x 13 (enc. com sobrecapa)

2(nn.) + 198 p.

p. 4: dados técnicos relativos à editora e à edição presente; p. 5: “Este livro”, palavras de CDA à guisa de introdução; p. 195: “O autor e sua obra”, dados biobibliográficos, que vão até à p. 197. A capa é de cor creme, o nome do poeta e o título do livro estão impressos em azul. A ilustração, de Iranildo Alves da Sila, é em tom dourado, vazada, apresentando uma cercadura oval do mesmo tom azul do título e do nome de CDA. Na lombada, nome e título também estão em azul, em vertical ascendente. A sobrecapa é em fundo azul-celeste, com o nome do autor e o título da obra em letras brancas; acompanham-nos três fios amarelos, horizontais, um acima e outro abaixo dos dizeres, e um no meio, separando o nome do autor do título da obra. A ilustração, a quatro cores, reproduz a da capa.

Língua e Literatura, (16), 1987/1988, pp. 89-91.

**A OBRA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE
EM TRADUÇÃO ALEMÃ**

Celeste Henriques Marquês Ribeiro de Sousa

Encontramo-nos em uma época especialmente rica de intercâmbios entre o Brasil e a Alemanha, particularmente no âmbito da literatura e, nesse contexto, gostaríamos de lembrar o nome e a obra de Carlos Drummond de Andrade.

Dizemos que a época atual é especialmente rica de intercâmbios, porque as relações culturais entre o Brasil e a Alemanha, embora possuam raízes antiquíssimas que remontam ao século XVII, experimentam hoje, de nossa parte, um florescimento nunca visto.

Se é verdade que o nosso país e nosso povo sempre foram objeto de estudos diversos e constituem tema de inúmeras obras alemãs desde o século XVII, nossas editoras hoje expõem seus livros na feira de Frankfurt. A editora Melhoramentos, por exemplo, vendeu este ano 46 mil livros infantis só para a base da OTAN na Alemanha, uma cooperativa que atende mais de 50 mil crianças, conforme noticiado na *Folha de São Paulo* em 10.10.87.

Sabemos que em 1873 o livro de José de Alencar *O Guarani* já se encontrava traduzido para o alemão, e que em 1876 o mesmo romance conhecia uma segunda edição.

Hoje, porém, os nossos escritores vão à Alemanha, a convite de autoridades locais, difundir de viva voz, através de palestras, as próprias obras traduzidas, como é o caso, por exemplo, de Márcio Souza, Moacyr Scliar, Silviano Santiago, João Silvério Trevisan e Inácio de Loyola Brandão.

Nos últimos anos, muitas obras da literatura brasileira têm sido traduzidas para o alemão, principalmente de autores contemporâneos. Entre eles encontra-se Carlos Drummond de Andrade.

Sua biografia detalhada, bem como o arrolamento de toda a sua produção literária, incluindo as obras traduzidas para a língua alemã, encontram-se registrados em dois livros: um léxico intitulado *Latein-amerikanische Autoren: Literaturlexikon* (Autores latino-americanos: léxico de literatura) de autoria de Dieter Reichardt e publicado em 1972 em Tübingen e Basileia pela editora Horst Erdmann, e em Hamburgo pelo Instituto de Cultura Ibero-Americana (Institut für Iberoamerika-Kunde), e uma coletânea de ensaios intitulada *Brasilianische Literatur* (Literatura brasileira), organizada por Mechtild Strausfeld em 1984 e editada em Frankfurt pela editora Suhrkamp.

No primeiro livro citado, Carlos Drummond de Andrade é reconhecido como um dos poetas mais importantes do seu país. No segundo, consta como o poeta brasileiro mais significativo do século XX, tendo sido indicado várias vezes para o prêmio Nobel. Além da biografia, há neste livro um ensaio sobre a sua obra poética, de autoria de Antonio Candido, cujo título é *Themen der Unruhe in der Poesie von Carlos Drummond de Andrade* (Inquietude na poesia de Carlos Drummond de Andrade).

Considerado nas biografias como um dos mais importantes poetas de seu país, Carlos Drummond de Andrade não figura, porém, entre os escritores brasileiros possuidores de maior número de obras traduzidas para o alemão, como é o caso de Jorge Amado, Machado de Assis, José de Alencar, Guimarães Rosa ou Érico Veríssimo.

Carlos Drummond de Andrade, desta perspectiva, ocupa um segundo escalão, ao lado de Graciliano Ramos e Manuel Bandeira.

É interessante, no entanto, observar que as traduções de suas obras encontram-se expostas, diretamente ao acesso do público, na sala de leitura da biblioteca Ibero-Americana (Ibero-Amerikanisches Institut-Preussischer Kulturbesitz) em Berlim Ocidental, o que revela a existência de um público leitor interessado em suas criações.

De suas obras encontram-se traduzidos em língua alemã oito títulos. O livro de poemas intitulado *Poesie* (Poesia) apresenta um texto bilingüe com tradução e posfácio de Curt Meyer-Clason e foi editado em 1965 em Frankfurt pela editora Suhrkamp.

Os contos *Schlussfolgerung* (Conclusão), *José, Traurigkeit im Himmel* (Tristeza no céu) e *Geheimnis* (Segredo) foram também traduzidos por Curt Meyer-Clason e publicados em uma antologia com o título *Literatur in Lateinamerika* (Literatura na América Latina), editada em 1967 por Günter W. Lorenz em St. Gallen.

O conto *Seelenrettung* (Salvação da alma) foi traduzido igualmente por Curt Meyer-Clason, mas publicado na antologia *Die Reiter und andere brasilianische Erzählungen* (As garças e outros contos brasileiros), organizada pelo próprio tradutor e editada em 1967 em Herrenalb/Schwarzwald pela editora H. Erdmann.

Ainda um outro conto, *Mädchen, Blume, Telefon* (A moça, o telefone e a flor), extraído do livro *Contos de aprendiz*, foi traduzido por Carl Heupel e aparece publicado na antologia *Moderne brasilianische Erzähler* (Contistas brasileiros modernos), organizada pelo tradutor e publicada em 1968 em Olten e Freiburg im Breisgau pela editora Walter.

E, em 1982, surge o livro intitulado *Gedichte* (Poemas), uma brochura que reúne a tradução de várias poesias, realizada por Curt Meyer-Clason, editada em Frankfurt pela Suhrkamp.

Com esta nota bibliográfica e tendo em vista o número significativo de traduções da obra de Carlos Drummond de Andrade em língua alemã, esperamos ter assinalado um campo de pesquisas na área dos estudos comparativos que, uma vez explorado, certamente contribuirá para enriquecer ainda mais a fortuna crítica do poeta.

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.

DOCUMENTO

Poema divulgado em folheto a 23/3/45, pela União dos Trabalhadores Intelectuais (UTI), republicado no *Correio da Manhã*, de 29/3/45 e em *O Jornal*, na mesma data.

Carlos Drummond de Andrade

*Mal foi amanhecendo no subúrbio
as paredes gritaram: anistia.*

*Rápidos trens chamando os operários
em suas portas cruéis também soavam
anistia, anistia.*

*Os bondes vinham cheios. Taboetas
já não diziam Muda, Méier, Barcas.
Uma palavra só, nelas gravada:
anistia.*

*Os jornaleiros brandem um papel
de dez metros de alto por cinqüenta.
Nesse cartaz imenso, em tinta rubra:
anistia.*

*Já as lojas pararam de vender.
Os vidros, os balcões se rebelando
beijam teu nome, roçam tua imagem,
anistia.*

*Se olho para as rosas: anistia.
Para os boeiros da City, para os céus,
para os montes em pé nas altas nuvens:
anistia.*

*Anistia nos becos, nos quartéis,
nas mesas burocráticas, nos fornos,
na luz, na solidão: só anistia.*

*E bate um sino. Um remo corta a onda.
Alguém corre na praia. Estes sinais
querem dizer apenas, sem disfarce,
anistia, anistia.*

*A sorte corre hoje. Último número.
Compro o bilhete. Para decifrá-lo,
não preciso de códigos. Avisa-me:
anistia.*

*Anistia: teu nome se dispersa
no vento de Ipanema e do Leblon
para condensar, sopro terníssimo,
sobre todas as casas: anistia.*

*Esta é a voz dos mortos sob o mármore,
é a voz dos vivos no batente. Ouço
mil bocas em silêncio, murmurando:
anistia.*

*E ouço as pedras na rua, ouço os insetos,
ouço os andaimes, ouço os guardachuvas,
ouço tudo rangendo, reclamando
anistia.*

*Vem, pois, ó liberdade, com teu fogo
e tua rosa rebelde nos cabelos.
vem trazer os irmãos para o sol puro
e incendiar – de amor – os brasileiros.*

RESENHAS

MARCO, Valéria de. *O império da cortesã (um perfil de Alencar)*. S. Paulo, Martins Fontes, 1987.

Lucíola, em *O império da cortesã*, é pretexto para um perfil de Alencar. Isto, aliás, é o que promete o modesto subtítulo deste livro de Valéria De Marco, lançado pela Martins Fontes.

Mas o alcance da obra vai muito além.

Nas 204 páginas do volume (Coleção Leituras), Alencar também é pretexto para a autora, numa linguagem sóbria e elegante, propor uma revisão, instigante e atual, de alguns tópicos de nossa história literária. O texto cativa e apaixona seus leitores, que dele emergem – senão com uma visão renovada de Alencar (os mais empedernidos) – ao menos com um painel mais complexo do Brasil de Alencar, então a braços com um projeto de literatura nacional.

E dado que este tão polêmico quanto antigo projeto de uma literatura como a nossa, sempre às voltas com sua identidade é um projeto necessariamente inconcluso, fazer perguntas às cortesãs da obra alencariana pode ensaiar respostas a questões que repontam a toda hora no dia-a-dia dos que fazem e discutem literatura no Brasil.

Por isso o livro de Valéria vai além de um mero perfil de Alencar. Melhor dizendo, a leitura através da qual Valéria reescreve *Lucíola* é uma leitura que também reescreve alguns perfis da literatura brasileira.

Se à primeira vista pode parecer desperdício dedicar papel e tinta para sublinhar a importância de José de Alencar no panorama do romance brasileiro, este *Império da cortesã* ultrapassa de muito uma constatação tão óbvia. Pois traduzindo o conceito vago de *importância* na análise da inserção do romance alencariano nos modos de produção cultural vigentes no Brasil daquele tempo, este livro aponta caminhos promissores, porque complexos, para a reflexão sobre a literatura brasileira.

Focalizando um momento privilegiado do projeto literário brasileiro em curso no século XIX, Valéria discute como se dá, na obra de Alencar, o tão necessário quanto inevitável diálogo entre a realidade deste nosso verde-amarelo terceiro mundo com a produção literária que, como os vinhos e as óperas, nos chegavam do outro mundo, ou seja, da bela, invejada e inatingível Europa.

A observação atenta da polifonia instaurada entre a voz que éramos, a que gostaríamos de ser, a que atribuíamos à Europa, a que a Europa nos devolvia refletida (e outras mais...) é sem dúvida o caminho. Já Antonio Cândido ensina isso na sua *Formação da literatura brasileira*, onde críticos e historiadores são lidos de forma tal que se reconheça, em suas vozes, o sotaque – d'aquém e d'além mar – inevitável para um tupi que começa a tanger um alaúde, para falar bonito como Mário de Andrade.

Ao acompanhar o itinerário da cortesã em *Moll Flanders* (Daniel Defoe), em *Manon Lescaut* (Abade Prevost) e em *A dama das Camélias* (Dumas Filho) e analisar como se comporta, nesta galeria feminina, a figura de Lucíola, Valéria contribui para uma das mais difíceis tarefas da crítica e da historiografia literária brasileiras: a aprendizagem de reconhecer-se no outro.

Desfazendo o caminho da crítica xenófoba que lê o Alencar de Lucíola como importador simplório do folhetim europeu, Valéria ajusta sua bússola para perceber, no projeto alencariano, um modo possível e fecundo de dialogar com os modelos literários europeus. Dessa forma, o convite deste *Império da Cortesã* aos leitores é um convite para que se leia a história de Lucíola como Lucíola lia a história de Margarida e como Margarida, assim por diante, etcétera e tal.

Pois é para nossa cadeira de leitores brasileiroamente distraídos e ansiosos que Valéria faz voltar-se a voz que, narrando a história de Lucíola formaliza – isto é, transforma em romance – o diálogo (já naquele tempo instável, tenso e problemático) da literatura brasileira com suas matrizes européias.

Pois, concluindo, não se trata de construir nem de reformar um nicho para Alencar nos altares de nossa literatura. Trata-se, isso sim, de iluminar melhor o emaranhadíssimo século XIX brasileiro. E, com as luzes da ribalta, apurar olhos e ouvidos para ouvir e ver o que, também na surdina das entrelinhas, foi compondo o coro (dos contrários) que somos. E que este livro de Valéria ajuda muito a entender.

MARISA LAJOLO

SERAINÉ, Florival. *Temas de linguagem e de folclore.* Fortaleza, Stylus Comunicações, 1987. 359 p.

Nos vinte últimos anos o meio universitário brasileiro voltou suas vistas para o estudo e pesquisa do português falado no Brasil. Mas ainda assim urge uma série de investigações, tendo em conta os vários contextos regionais e sócio-culturais. Afora os trabalhos desenvolvidos em algumas universidades federais (Bahia, Paraíba e as da região sul) e por pesquisadores isolados pouco mais se tem feito em termos de estudo de falar (ou falares) de determinada área geográfica.

Não poucas vezes os interessados tem que recorrer a estudiosos de disciplinas afins (antropologia, etnografia, etc.) para obtenção de dados.

Entre estes estudiosos deve ser mencionado o nome de Florival Seraine, médico e antropólogo cearense, ex-professor da Universidade Federal do Ceará, desde a década de 40 realizando pesquisas de campo sobre etnografia e falares regionais.

No volume apresentado estão reunidos onze estudos divididos em dois grandes itens: “temas de linguagem” e “temas folclóricos”

Em “Introdução ao atlas lingüístico e folclórico do Cariri” (p. 13-32) faz, inicialmente, minudente descrição da técnica empregada no levantamento dos “fatos lingüísticos” Foi buscar nos elementos da cultura popular tradicional as bases para bem delimitar a área a ser estudada que, como era de se esperar, ultrapassa os limites estaduais. Como assinala Seraine” “... a colheita do material lingüístico, com o objetivo de traçar as isoglossas dos “fatos mais importantes” não deverá recuar ante fronteiras estaduais e talvez necessite de ser empreendido numa extensão territorial mais vasta do que, não raro, se supõe. Pois para determinar um limite é necessário ir além do limite. “Assim poder-se-á atingir as origens históricas e culturais daquelas ocorrências de interesse dialetológico, lograr uma distribuição correta dos falares regionais e, com isso, obter muito menos possibilidade de erro no traçado das áreas e subáreas lingüísticas brasileiras.

Mesmo que os “fatos fonéticos e sintáticos” sejam de grande significação para bem caracterizar a variedade do falar cearense na região do Cariri, o léxico, como pondera o autor, “não deverá ser desprezado, devendo ser investigado segundo questionários próprios” Exemplifica com os vocábulos *peitoral*, usado na região caririense em lugar de guarda-peito, peculiar à zona norte, para designar certa peça da indumen-

tária do vaqueiro, e *chapeado* que, em Fortaleza, equivale a carreteiro e carregador.

No plano das realizações fônicas são indicadas aquelas que permitem reconhecer fenômenos distintivos dos falares das outras regiões brasileiras. Como diz o escritor, a “realização fônica do dígrafo *nh*, intervocálico (ditongo nasal com a vogal precedente – mar (ãy) ãw (Maranhão), dis(õy)u (disponho), etc.; a pronúncia dos encontros vocálicos finais iu e ui, como nos vocábulos frio, rio e ruim (hiato); nasalização por contigüidade (dõmiñiu, kãnêta, jãneru, etc.); articulação dos tritongos (nos grupos qu e gu : frè (ken) tá (freqüentar), li (ki) dá (liquidar); etc.”

Para os estudos de diacronia o leitor poderá contar com subsídios razoáveis no estudo sobre “*A Relação do Maranhão do Padre Luiz Figueira e o falar cearense atual*” (p. 33-67). Ali são analisados os arcaísmos e os empréstimos de origem indígena, mormente tupinismos, “não tendo sido detectados africanismos de procedência brasileira”

Uma série de dados históricos são fornecidos acerca dos topônimos Almofala, Arneirós, Granja, Messejana, Sobral, Arronches, Campo Maior, Montemor-o-Velho, etc. (p. 69-87). Talvez aqui se possa ressentir de mais e melhores informações de ordem lingüística.

A antroponímia, tão pouco estudada no Brasil, tem guarida nas páginas 89-99, com breve estudo sobre conteúdos semânticos de prenomes correntes nos séculos XVII, XVIII e primeiras décadas do XIX.

Os três capítulos finais da primeira parte (“Formação de palavras na linguagem popular”, “Lexicografia e semântica cearenses”, “Aspectos históricos da língua nacional no Ceará”) bem demonstram a lucidez e a objetividade com que o professor cearense trata do “linguajar” de seu estado natal, ao longo das páginas 101-254.

A formação de palavras é apresentada com exaustiva exemplificação. Estuda a sufixação nominal e a verbal, a derivação regressiva, a composição e a prefixação, etc. Diz bem o autor: “As formações se acham ligadas a manifestações afetivas, em certos casos, cabendo notar as que acusam intenção burlesca ou irônica” Em adendo afirma que “o uso dos termos que apresentamos, se algumas vezes é de caráter generalizado entre o povo mais ou menos culto, na conversação normal, outras vezes é particularizado, conforme seja a situação. Aliás, é bem difícil estabelecer, no Ceará, os limites entre a linguagem popular, semiculta, e a inculta, plebéia, a qual se distingue, não raro, apenas pela corrupção fonética dos vocábulos.

Glossário representativo do “falar cearense”, agrupados ocasionalmente em campos semânticos, compõe o corpo do segundo tra-

balho há pouco indicado. Os “fatos lexicais” aí mencionados são diferenças regionais, dinheiro e medidas, arcaísmos, expressões marítimas ou náuticas, ditos tradicionais, indigenismos, africanismos, etc.

A história da língua no Ceará, na realidade, é uma ampliação das notas sobre a *Relação do Maranhão*, com o autor buscando mais fontes informativas para abonar suas argumentações.

Nos estudos que F. Seraine denomina como folclóricos tem-se uma série de dados muito úteis para reflexões etnolingüísticas. Tal é possível em razão de ter o escritor cuidado em bem registrar expressões lingüísticas locais, localizando-as num amplo contexto sócio-cultural, sempre acompanhadas de ponderações crítico-descritivas.

Os temas que finalizam o volume cuidam do curral de pesca, de uma dança de procedência indígena (o torém), do reisado interiorano e dos estudos etnográficos e folclóricos levados a cabo naquele estado nordestino.

ERASMO D’A. MAGALHÃES

SCLIAR-CABRAL, L. *Sonetos*. Editora Noa Noa, Ilha de Santa Catarina, 1987. 73 p. Desenhos de Rodrigo de Haro.

Eis que Leonor Scliar-Cabral lança o seu novo livro, desta vez um livro de poemas. São trinta e três sonetos em que a Autora, de formação clássica, entretanto perfeitamente à vontade no campo do Modernismo brasileiro, tenta “resgatar o clássico na modernidade” segundo as suas próprias palavras. Entre um *Retrato*, que inicia a coletânea, e o *Adeus* que lhe constitui o fecho, mostra-nos imagens de luzes e cristais e chamas, levando-nos (por cenários ora urbanos, ora campestres ou marítimos, e sempre musicais) ao encontro de Prometeu e Ícaro e Sade e Don Juan e Otelo, pois não há limites para a sua alma apaixonada: nem no espaço nem no tempo.

A epígrafe repete Fernando Pessoa:

“Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.”

Ora, se é verdade que (assim como diz Fernando Pessoa) não finge e não mente, e se me é lícito querer mergulhar no seu eu poético e daí deduzir o seu viver, o seu querer e o seu sentir, atrevo-me a afirmar que nos seus *Sonetos* Leonor Scliar-Cabral – sentindo-se embora indefesa diante dos desígnios indecifráveis dos Deuses, diante dos enganos, das falsas esperanças, das decepções, da solidão e da dor que desgastam o homem e o levam, muita vez, ao próprio desejo de vingança – tenta, por meio de lembranças e deslembranças, vencer a morte.

Consciente da efemeridade das nossas conquistas e da nossa própria vida, sabedora de que o homem sonha e se desilude e cai e morre, sente – e leva-nos a sentir – um desejo aflitivo de paz, uma ânsia de espaços infinitos e de eternidade.

Acredita na música e na beleza das cores e das formas: numa ilusão de liberdade, talvez? Suspira pelo reencontro de amores perdidos, pelo renascimento de um amor infinito que se faça imortal e que, num único instante em que se confundam passado e presente, possa dar-lhe a noção e o sentimento da eternidade.

MARIA DA GLORIA NOVAK

CHEVREL, Yves. *Le Naturalisme*. Paris, Presses Universitaires de France, 1982. 234 p.

Alguns anos já se foram desde que a editora Presses Universitaires de France lançou em Paris este *Le Naturalisme*, de Yves Chevrel, professor de literatura comparada na Universidade de Nantes. Mas nunca é tarde para se assinalar um bom instrumento de pesquisa.

Em vez de propor mais um livro sobre o exclusivo movimento naturalista francês, o autor alarga os horizontes da investigação e, enveredando por diferentes itinerários europeus, recolhe indícios e testemunhos de uma mesma sensibilidade que se manifesta em fins do século passado nas mais variadas literaturas: alemã, espanhola, francesa, inglesa, italiana, norueguesa, polonesa, portuguesa, russa, sueca. Não é sua intenção explorar a fundo todos estes férteis campos artísticos; mas há, sobre vários, muitas indicações e dados úteis. De qualquer forma, cabe ressaltar de imediato que a pesquisa se concentra sobretudo nos dois domínios em que se admite mais comumente a existência de um Naturalismo autônomo: o francês e o alemão.

A dicotomia realismo/naturalismo constitui o ponto de partida de Chevrel. Em torno dela, ele discute num primeiro momento – I: *Perspectives critiques et hypothèses de recherche* – as grandes tendências da crítica face ao problema das definições, que o leva a recusar uma conceituação apriorística e a optar por reunir um corpus de textos com traços comuns tendo como referência, mas não critério único, a obra de Zola. Com um recenseamento aproximativo desta produção naturalista internacional, – II: *La diffusion du Naturalisme* –, em quatro etapas (1864-1869, 1879-1881, 1885-1888, 1891-1895), encerra-se a 1ª parte, introdutória.

A segunda – POÉTIQUE – vai aprofundar alguns pontos capitais de uma possível estética naturalista. Esta parte, a mais extensa da obra, abre-se com o capítulo III – *De la mort de la tragédie à une littérature sans mythes ni tabous*. O escritor naturalista, afirma-se aí, interroga sobre o homem, mas rejeita a tragédia. Sua crença na ciência afasta o sentimento de um destino incompreensível. O ser humano aparece como um composto de elementos identificáveis – meio, métier, hereditariedade –. O escritor propõe-se então a desmontagem dos mecanismos, a compreensão, que impede o temor da fatalidade. O Naturalismo, que dessacraliza o mundo, recusa o destino e não descreve nenhum combate humano contra forças transcendentais, acaba criando por sua vez novos mitos sem face divina: a ciência, o progresso, a utopia humanitária. A força de

rejeitar mitos e tabus, deixa o homem a descoberto, vítima do trágico da vida, do dia a dia.

O capítulo IV – *Une rhétorique du désordre* disserta sobre a confusão introduzida pelo Naturalismo na questão dos gêneros literários. Os contemporâneos enfatizaram logo as carências do romance naturalista: ausência de composição, de equilíbrio, de intriga, de herói positivo ou simplesmente de heróis; seqüências de descrições ou cenas sem nexos e que se poderiam ler em qualquer ordem; e outros tantos defeitos. No fundo, parece tratar-se da recusa em utilizar qualquer forma inibidora, artificial, que impediria o escritor de transbordar o texto com tudo aquilo que a observação do real lhe fornece. Surgem assim várias tentativas formais que propiciam o desenvolvimento seja de um gênero híbrido, misto de romance e teatro, seja de textos curtos, do tipo novela/crônica, forma mais adequada ao texto naturalista. E, no entender do crítico, a “não especificidade” afirma-se como palavra chave da poética naturalista de gêneros.

No âmbito da temática, Yves Chevrel destaca quanto o Naturalismo é rico e inovador na sua busca de uma literatura do mundo moderno (V – *L'analyse cruelle*). Este mundo concreto inscreve-se numa visão biológica de organismo em movimento, que tem suas regras para funcionar. Procurando melhor evidenciar tal mecânica, o escritor naturalista vai estudar justamente os casos de “disfuncionamento”; donde os seus temas mais freqüentes: o fracasso do herói, os casos patológicos, os personagens marginais – criminosos e prostitutas –, a influência do meio, as relações entre o social e o patológico, a integração do indivíduo na sociedade. O estudo do “disfuncionamento” conduz a um pessimismo que muito se tem criticado. Chevrel observa porém que, mais do que mostrar que tudo vai mal, o naturalista procura questionar todas as certezas: “Plus que de pessimisme, c'est de cruauté qu'il faut parler” (p. 106). Crueldade de natureza metodológica, portanto; e não temática.

Os capítulos VI – *La logique du texte* e VII – *Marques de la fiction, appel de l'Histoire* abordam o esforço do artista que, por fidelidade ao real, vê-se obrigado a tentar dissimular os inevitáveis artifícios literários. Como conciliar a “tranche de vie”, episódio solto e autônomo, com a lógica do texto cujas estruturas necessitam arranjo? Para escapar ao dilema, o romancista desenvolve certos procedimentos, como o da retomada das mesmas estruturas levemente modificadas. E, com o intuito de evitar a possível monotonia da repetição, apela-se para o recurso do personagem funcional, espécie de mensageiro vindo de fora, que vai pôr em movimento uma situação cujo equilíbrio aparente esconde um profundo desequilíbrio.

Estudando em seguida os dois momentos que mais denunciavam as marcas da ficção – a abertura e o fecho da narrativa –, Chevrel demonstra também como o escritor, jogando com a dialética da continuidade/ruptura, tenta fugir do extraordinário, lei fundamental do gênero romanesco, e insere a ficção no movimento da História: “Si l’incipit du texte naturaliste est d’abord continuité, la fin en est d’abord ouverture...” (p. 142).

A questão da escrita naturalista vem colocada no capítulo VIII – *Turbulences de l’écriture*, o último da 2ª parte. Cedo generalizou-se o preconceito Naturalismo=palavrão, com isto condenando-se uma certa preferência pelos registros lingüísticos mais baixos. Entretanto, nem esta prática teria sido uma verdadeira marca de pesquisa com a linguagem, preocupação estranha aos naturalistas subordinando via de regra a língua às exigências da comunicação autor/destinatário. Pelo menos, na França. Já no Naturalismo alemão nota-se com algum vigor o gosto pelo burilar lingüístico, sobretudo em A. Hoz, por exemplo. No geral porém, reitera Chevrel, predomina o estudo do comportamento humano em sociedade, sem refino verbal.

A 3ª parte – COMMUNICATIONS – reúne dois capítulos (IX – *Le métier d’écrivain* e X – *La part du public*) que levantam alguns elementos instigantes sobre a inserção do escritor naturalista no contexto social da época e seu relacionamento com um público mais evoluído. Paradoxo: burguês emancipado pelo dinheiro, o escritor naturalista é repudiado pela própria burguesia em que se forjou. Outra curiosidade: a evolução dos grupos de literatos, que deixam de ser um “cenáculo” admirativo em torno do mestre carismático, para tornarem-se associações já quase em moldes de sindicato moderno. Outro fenômeno emergente: a publicidade, que proclama as virtudes da obra literária.

Com a instituição do ensino obrigatório e o conseqüente aumento dos índices de alfabetização, o público naturalista amplia-se bastante. Tanto leitor quanto espectador, pois, assiste-se então a um esforço de democratização do tradicionalmente fechado espetáculo teatral. Espantado de início pelos excessos naturalistas, este novo público terá que ser educado aos poucos, tarefa que um Zola levará a sério. A própria concepção artística aberta deixa espaço para uma certa criatividade do leitor/espectador. Por outro lado, o aparecimento do “metteur en scène” traduz este mesmo cuidado com a integração texto/público. Não seria portanto exagerado sustentar que, a partir do Naturalismo, esboça-se o aparecimento de uma literatura democrática, aberta para todos.

A *CONCLUSION*, além de sintetizar o longo percurso empreendido, aponta para novos temas que, por si mesmos, justificariam novas e amplas pesquisas. Constitui o Naturalismo um verdadeiro sistema literário ou, pelo contrário, a recusa de ser apenas literário? Pela clareza, transparência, ausência de ambigüidade, seria este movimento artístico a negação da própria arte? Segundo Chevrel, o Naturalismo não foi capaz de moldar as novas formas literárias às quais aspirava, porque não venceu as dificuldades da representação espaço-temporal. Talvez – sugere então – a sétima arte ter-lhe-ia sido útil se inventada um pouco mais cedo. Não por acaso, aliás, o cinema e a televisão tem explorado com tanta intensidade os textos naturalistas. E o comparatista francês conclui mencionando outros sinais da posteridade do Naturalismo: a consagração da obra de Tchékhov, o realismo socialista, os ciclos romanescos à Roger Martin du Gard, Jules Romains, Sartre.

Fecham este sugestivo, metódico e bem documentado *Le Naturalisme* um *Éléments de bibliographie* e um *Index des noms* que orientam o leitor tanto no domínio literário francês quanto nos estrangeiros, facilitando também a localização de escritores, editores, “metteurs en scène”, cineastas e críticos estudados ou mencionados ao longo do livro.

Pelo conjunto das questões colocadas e discutidas, e dada a variedade das literaturas abordadas, a segurança metodológica, o aparato documental bem como as qualidades estilísticas – entre as quais se inclui a ausência de jargão pseudo-científico – esta obra merece um lugar de destaque na biblioteca do pesquisador universitário interessado em letras, francesas ou não, e literatura comparada.

ITALO CARONI

Colaboraram neste número:

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

IZIDORO BLIKSTEIN (Professor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – FFLCH-USP)

MARIA DO CARMO CAMPOS (Professora do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

ÍTALO CARONI (Professor do Departamento de Letras Modernas – FFLCH-USP)

BEATRIZ DINIZ (Professora do Departamento de Línguas Orientais – FFLCH-USP)

JOHN GLEDSON (Professor da Universidade de Liverpool)

MARISA LAJOLO (Professora do Instituto de Estudos de Linguagem – Unicamp)

ERASMO D'A. MAGALHÃES (Professor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – FFLCH-USP)

MARIA DA GLÓRIA NOVAK (Professora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – FFLCH-USP)

MARLEINE PAULA (Professora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – FFLCH-USP)

FERNANDO PY (Bibliófilo, escritor e crítico literário)

BENITO MARTINEZ RODRIGUES (Pós-graduando da USP e Tradutor)

LÚCIA REGINA DE SÁ (Pós-graduanda da USP e tradutora)

OLGA SAVARY (Poeta, escritora, tradutora, jornalista e desenhista)

CELESTE HENRIQUE MARQUÊS RIBEIRO DE SOUSA (Professora do Departamento de Letras Modernas – FFLCH-USP)

ALCIDES VILLAÇA (Professor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – FFLCH-USP)

FREDERICK G. WILLIAMS (Professor da Universidade de Santa Bárbara, Califórnia).

Serviço de Artes Gráficas – FFLCH/USP
Rua do Lago, 717
05508 Cidade Universitária
São Paulo – Capital

SUMÁRIO

Alcides Villaça

Um elefante de mentira e de verdade

Izidoro Blikstein

A poética do tempo/espço em **A Mesa**

Maria do Carmo Campos

Borges e Drummond em Seita Blasfema: **A Biblioteca da Torre**

Frederick G. Williams

Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Sena e prêmios internacionais
Uma correspondência pessoal

Olga Savary

Drummond entre nós

Fernando Py

Edições dos livros de Carlos Drummond de Andrade

Celeste Henriques Marquês Ribeiro de Sousa

A obra de Carlos Drummond de Andrade em tradução alemã

John Gledson

Drummond em inglês

DOCUMENTO

RESENHAS

COLABORADORES