



Testamento e liberdade: a tradução de “*Liberté*”, de Paul Éluard, e a II Guerra na poesia bandeiriana

Sylvia Tamie Anan

Universidade de São Paulo, São Paulo (SP), Brasil.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2164-8458>

E-mail: sylvia.anan@alumni.usp.br

RESUMO

Escrito em 1943, o poema “Testamento”, de *Lira dos Cinquent’Anos*, indica uma mudança nos interesses de Manuel Bandeira enquanto poeta, em uma das raras alusões a acontecimentos políticos presentes na sua obra. Embora os aspectos temáticos e formais do poema sejam característicos da obra bandeiriana, surge o questionamento sobre o papel da poesia em um mundo assolado por acontecimentos fora do alcance do eu-lírico. Assim, o poema expande o conceito de “poesia de circunstância” presente na poética bandeiriana. No mesmo período, Bandeira traduziu a quatro mãos, com Carlos Drummond de Andrade, o poema “Liberté”, de Paul Éluard, que demonstra como a preocupação com o alcance da poesia durante o conflito armado também se estendia para o campo concreto.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel Bandeira; Paul Éluard; modernismo; poesia de circunstância; II Guerra Mundial.

“Testament” and “Freedom”: The Translation of Paul Éluard’s “*Liberté*” and World War II in Manuel Bandeira’s poetry

ABSTRACT

Written in 1943, the poem “Testamento”, published in the collection *Lira dos Cinquent’Anos*, points to a shift in Manuel Bandeira’s interests as a poet, being one of the rare references to political facts in his poetry. Although the formal aspects and themes are easily recognizable from Bandeira’s style, “Testamento” rises the question about the role of poetry in a world wasted by events out of the poet’s grasp. Therefore, the poem expands on the concept of “*poesie de l’événement*” used to describe Bandeira’s work. About the same time, Bandeira translated Paul Éluard’s “*Liberté*” together with Carlos Drummond de Andrade, what shows how his concerns about the range of poetry during the war spreads to his other activities.

KEYWORDS: Manuel Bandeira; Paul Éluard; Modernism; *poesie de l’événement*; II World War.



1. Introdução: um poema comum

“Testamento”

O que não tenho e desejo
É que melhor me enriquece...
Tive uns dinheiros – perdi-os;
Tive amores – esqueci-os
Mas no maior desespero
Rezei: ganhei esta prece.

Vi terras de minha terra,
Por outras terras andei.
Mas o que ficou marcado
No meu olhar fatigado,
Foram terras que inventei.

Gosto muito de crianças
Não tive um filho meu.
Um filho!... Não foi de jeito.
Mas trago dentro do peito
Meu filho que não nasceu.

Criou-me desde eu menino
para arquiteto o meu pai.
Foi-se-me um dia a saúde...
Fiz-me arquiteto? Não pude!
Sou poeta menor, perdoai!

Não faço versos de guerra.
Não faço porque não sei.
Mas num torpedo-suicida
Darei de bom grado a vida
Na luta em que não lutei!

(25 de janeiro de 1943)

“Testamento” foi publicado na segunda edição de *Lira dos Cinquent’Anos*, em 1944. Impresso em 1940 por ocasião da candidatura de Manuel Bandeira à Academia Brasileira de Letras, o volume de *Poesias completas* já se encontrava esgotado quando o poeta decidiu reimprimi-lo, acrescentando dezoito poemas ao título mais recente. Em uma coletânea marcada pelo retorno a formas fixas tradicionais e pela experimentação com outras formas não canônicas ou inéditas na poesia bandeiriana – entre os quais se incluem um cossante, uma cantiga medieval, os dois sonetos ingleses, um gazal e um haicai –, “Testamento” é um poema bastante comum em suas características formais e igualmente em seus temas. Composto de um sexteto

e quatro quintetos em redondilha maior, com rimas regulares (ABCCB), cada estrofe compõe um bloco temático bastante conhecido do leitor bandeiriano, com apenas uma exceção, como veremos.

A primeira estrofe pode ser dividida em três dísticos. O primeiro dístico introduz o tema da frustração, do destino malogrado, da “vida que podia ter sido e não foi”, que permeará todo o poema. Mas, de forma diferente de outros textos do autor – em poemas, nas memórias e mesmo nas crônicas –, introduz-se também a ideia de uma compensação subjetiva que compõe o *leitmotiv*: cada estrofe se conclui com uma forma de compensação imaginária encontrada pelo eu-lírico para cada aspiração não realizada.

O segundo dístico da primeira estrofe remete a um episódio da infância de Bandeira recuperado posteriormente nas suas memórias, o *Itinerário de Pasárgada*. No primeiro capítulo, retratando o espírito lúdico do pai e ao mesmo tempo pontuando a influência da fala popular em sua poesia, Bandeira narra que, certo dia, um homem que passava em frente à casa da família em Recife pedira esmola ao pai do poeta. Este a concede em troca de versos, que Bandeira transcreve:

Tive uma choça, se ardeu-se,
Tinha um só dente, caiu.
Tive uma arara, morreu.
Um papagaio, fugiu.
Dois tostões tinha de meu:

Tentou-me o diabo, joguei-os.
E fiquei sem ter mais meios
De sustentar os meus brios.
Tinha uns chinelos... Vendi-os.
Tinha uns amores... Deixei-os.

O próprio Bandeira conclui como o episódio ilustra uma lição aprendida com o pai: a poesia estaria “tanto nos amores quanto nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas” (Bandeira, 1984, p. 19). Apesar disso, apenas uma rápida observação mostra que a reflexão a partir dos versos do desconhecido tem outras faces: ali estão o tema das perdas e do destino malogrado, bem como a estrutura em quintetos em um esquema rímico bastante semelhante (AABBA), igualmente em redondilha maior – dado menos relevante, uma vez que se trata da métrica mais adequada à memorização e transmissão oral –, e mesmo a rima preciosa com próclises, recurso bastante caro a Bandeira desde os primeiros livros.

Temendo a cada momento
Ofendê-la, desgostá-la,
Quer ler em seu pensamento
E balbucia, não *fala*

(“Cartas do meu avô”, *A Cinza das Horas*)

Ser como o rio que deflui
 Silencioso dentro da noite.
 Não temer as trevas da noite.
 Se há estrelas nos céus, refleti-las.

E se os céus se pejam de nuvens,
 Como o rio as nuvens são água,
 Refleti-las também sem mágoa
 Nas profundidades tranquilas.

(“O Rio”, *Belo Belo*).

Os dois últimos versos da primeira estrofe articulam-se com o dístico anterior na mesma relação que os dois primeiros versos estabelecem entre si. Enquanto “amores” e “dinheiros” formam parte do que “não tenho e desejo”, a “prece” é a riqueza mencionada que constitui a compensação do eu-lírico. “Esta prece” é, naturalmente, o próprio poema, que se apresenta como devaneio compensatório a uma série de frustrações e malogros, e mesmo a própria poesia, que aparecerá reiteradamente como a entidade que recupera o que foi perdido.

As três estrofes seguintes amarram temas constantes na poesia de Bandeira e relacionados a dados biográficos do autor. Os versos 7 a 11 aludem aos anos de peregrinação por cidades, como Teresópolis, Quixeramobim e Campanha, em função da crença, difundida ainda na época, de que a infecção pela tuberculose estaria ligada às condições climáticas, até a viagem a Davos-Platz, na Suíça. Destas viagens, entretanto, a mais marcante seria para a “terra inventada” de Pasárgada, ou seja, ao território da poesia. A estrofe compreendida pelos versos 12 a 16 trata da ausência da prole e expressa a frustração das expectativas do indivíduo sobre o futuro e o próprio legado, enquanto a estrofe seguinte (versos 17 a 21) aborda a frustração das expectativas alheias, em particular a do pai. O sujeito lírico, portanto, não possui passado nem futuro, apenas a vivência através da poesia, representada aqui pela imagem do “filho que não nasceu” e no célebre “Sou poeta menor, perdoai!”.

Aqui, já é possível observar o jogo de tempos verbais no poema, lembrando que o tempo da lírica é, tradicionalmente, o tempo presente.¹ Embora o presente do indicativo também seja usado, predomina no poema o pretérito perfeito, que faz referência – sem exatamente narrar – às perdas e frustrações vivenciadas pelo sujeito. Este eu-lírico é marcado, portanto, por uma aspiração no passado que resulta numa ausência no presente, sempre contrabalançada pelo fazer poético: “ganhei esta prece”, “terras que inventei”, “trago dentro do peito”, “sou poeta menor”.

O imperativo no verso 21 – “Perdoai!” – altera, desse modo, a tonalidade do poema e prepara a mudança operada na última estrofe, que não tematiza a vida, e sim a obra. Ao mesmo tempo, não se trata de uma perda localizada no passado, e sim no presente, cuja compensação é encontrada, estranhamente, no futuro do indicativo. A última estrofe inverte, portanto, o movimento delineado pelo poema até então: uma aspiração frustrada no passado, que se coloca como uma

¹ “De tal modo que se realça o valor da aura conotativa do verbo que este muitas vezes chega a ter uma função mais sonora que lógico-denotativa. A isso se liga a preponderância da voz do presente que indica a ausência de distância, geralmente associada ao pretérito” (Rosenfeld, 1965, p. 12).

ausência no presente, compensada através da poesia; o poema apresenta uma ausência no próprio fazer poético compensada por uma ação no futuro que se configura pelo próprio choque de tempos verbais, irrealizável:

*Darei de bom grado a vida
Na luta em que não lutei!*

Tivesse sido encerrado no antológico verso 21, “Testamento” seria simplesmente o legado já reconhecido pelo leitor bandeiriano. O salto temático da última estrofe, entretanto, obriga o leitor a voltar para o restante do poema em busca da necessidade de justificação do eu-lírico, impelido à explicação de “não saber” fazer “versos de guerra”. Ainda que os poemas de Bandeira sejam datados com frequência, ou tenham indicação de ano e local, a data subscrita insere-se numa linha temporal de particular importância: em 25 de janeiro de 1943, estava-se a dias do final da Batalha de Stalingrado, evento central da II Guerra Mundial e que coincide com a adesão do Brasil às tropas aliadas, enquanto Carlos Drummond de Andrade fazia circular, em publicações diversas, a sua “Carta a Stalingrado”.

2. Poesia de circunstância

Muito embora vista pela crítica como uma poesia voltada para o mundo interior do poeta, a obra bandeiriana apresenta pontos de fissura que se tornam mais numerosos com o tempo, já na sua obra madura. Se, de um lado, a questão social só se coloca na poesia de Manuel Bandeira de forma pontual, embora constante, a primeira referência a um acontecimento político concreto em um de seus poemas surge em *Estrela da Manhã*, de 1936. Em célebre estudo, Antonio Candido levanta as referências presentes em “Rondó dos Cavalinhos”, referentes tanto a acontecimentos da vida pessoal do poeta – a despedida do embaixador e escritor mexicano Alfonso Reyes – quanto a um fato político, notadamente um dos antecedentes da guerra de 1939 – a invasão da Abissínia pela Itália de Mussolini.

“Rondó dos Cavalinhos”, escrito em 1935, “Testamento”, de *Lira dos Cinquent’Anos*, e “Em vosso e em meu coração”, publicado em *Belo Belo* (1948) – sobre a ditadura franquista na Espanha –, são os poemas que contêm alusões a fatos políticos que se encontram nas coletâneas, enquanto os demais se concentram em *Mafuá do Malungo*, volume exclusivamente dedicado à “poesia de ocasião” e cuja primeira edição também é de 1948. Ao longo dos anos, a seleção de poemas de *Mafuá do Malungo* aumentou de forma gradual, compondo uma linha cronológica nitidamente concentrada nos acontecimentos políticos posteriores à Segunda Guerra: a série “Lira do Brigadeiro”, poemas escritos para a campanha do Brigadeiro Eduardo Gomes, candidato à presidência em 1946 e 1950²; os poemas em que Bandeira solicita a limpeza do pátio atrás

² Segundo Edson Nery da Fonseca, a adesão de Bandeira à campanha de Gomes não deixou de ser controversa, causando, inclusive, o rompimento com o crítico Álvaro Lins, que nunca mais mencionaria o nome do poeta. Em “O Poeta se diverte”, resenha de *Mafuá do Malungo*, Drummond chega a mencionar a série da “Lira do Brigadeiro” de passagem, deixando transparecer um certo desconforto.

do edifício São Miguel, que já lhe inspirara o poema “O Bicho”, sendo o primeiro “Carta-poe-ma”, dirigido ao prefeito Hildebrando de Góis que governou o Rio de Janeiro entre 1946 e 1947, e o segundo, ao General Mendes de Moraes, seu sucessor entre 1947 e 1951. Em *Mafuá do Malungo*, encontram-se também “Craveiro, dá-me uma rosa”, escrito em 1951, quando Antônio Salazar assumiu o governo de Portugal; “A Espada de Ouro”, referente ao episódio do movimento de 11 de novembro, em 1955; e “Elegia de Agosto”, reação à renúncia do presidente Jânio Quadros, em 1960.

É a propósito de “A Espada de Ouro” que Bandeira justifica o encontro da poesia com a política. Em “Correio da Espada”, crônica de 21 de outubro de 1956, Bandeira reflete a repercussão do poema, publicado duas semanas antes na mesma coluna no *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro, ao mesmo tempo que recusa a pecha de militante político:

Pertenço ao Partido Socialista, sim, mas como partidário bastante omissos. No fundo, sou, apenas, por força das circunstâncias, um simples poeta lírico, um poeta menor que há uns cinquenta anos não faz senão esperar a morte, contando as grandes tristezas e as pequenas alegrias que a vida tem lhe proporcionado. Aconteceu que a minha mais recente tristeza foram os golpes de novembro do ano passado, e vendo-os agora comemorados diante da efígie de Caxias, vendo seu promotor e organizador presenteado com uma espada de ouro pela façanha (...) senti necessidade de desabafar, e me desabafei liricamente num poema em que o ritmo quadrissílabo me foi fornecido precisamente pelo nome completo do herói: Henrique Duffles Teixeira Lott (Bandeira, 1966, p. 17).

Na crônica-justificativa, Bandeira vincula, ao mesmo tempo, o nome do marechal – cujo nome completo era, na verdade, Henrique Batista Duffles Teixeira Lott – à escolha formal do poema, e o próprio poema à “poesia de circunstâncias e desabafos” pela qual sempre definiu a sua obra. Apesar disso e da explicação de que “o poeta não é um sujeito que vive no mundo da lua, perpetuamente entretido em coisas sublimes. É, ao contrário, um homem profundamente misturado à vida, no seu mais limpo ou mais sujo cotidiano” (Bandeira, 1966, p. 18), é importante ressaltar o caráter essencialmente *reativo* destes poemas, que se limitam ao “desabafo de homem de rua” e dificilmente expressam uma visão política ampla ou mesmo uma postura coerente do poeta. Já podemos, portanto, estabelecer uma distinção entre poesia de circunstância política e poesia engajada.

No caso de “Rondó dos Cavalinhos”, a questão é mais complexa, pois o poema entrelaça algumas definições que compõem o conceito de poesia de circunstância. Autor do estudo que relaciona a mudança da posição social e do ofício de poeta com o sentido daquilo que compreendemos como poesia de circunstância, Predrag Matvejevic (1979) encontra três formas principais que se identificam com esta definição: a) a poesia de circunstância como ela se coloca desde a Grécia Antiga, quando se acompanhavam as cerimônias, os eventos previstos de significado coletivo – casamentos, nascimentos, festas religiosas; b) a poesia de circunstância política, ligada aos acontecimentos sociopolíticos e históricos, ou seja, eventos não previstos de significado coletivo; c) e o que Goethe denominava *Gelegenheitsgedichte*, “poesia de ocasião”, que retrata eventos não previstos de significado particular, no caso do eu-lírico.

Como é possível observar em “Rondó dos Cavalinhos”, o movimento do eu-lírico consiste na cadeia de relações que o poema estabelece entre o evento social – o jantar de despedida no Jockey

Club –, a situação política – a invasão da Itália pela Abissínia, sem reação dos demais países, um dos eventos que antecede a II Guerra – e o desejo amoroso. O efeito de cada um dos eventos na subjetividade lírica é permeado pela constatação do fim da poesia; ou o fim do lugar social da poesia, constatação marcada pela ironia de se encontrar em um poema cuja forma é originária da poesia cortesã francesa (cujo maior praticante foi um príncipe, Charles d’Orléans) – o que levanta o questionamento a respeito da possibilidade de o discurso poético retratar tais eventos.

Antes de prosseguir, talvez seja interessante comentar rapidamente mais um poema, recolhido em *Mafuá do Malungo* e com o título “Odylo-Nazareth”. Na crônica “Meus Versos de Natal”, de 5 de janeiro de 1963, Bandeira inclui um poema escrito para o amigo Odylo Costa:

Em 1942, a Segunda Grande Guerra ensanguentava o mundo, meu amigo Odylo Costa, filho, casava-se no Piauí com uma menina de dezoito anos, Maria de Nazareth. Fui, por procuração, um dos padrinhos dos nubentes. Mandeí-lhes nesta quadra a bênção pedida por Odylo:

Vai a bênção que pediste.
Mas a maior bênção é
Ganhar em Natal tão triste
Maria de Nazareth (Bandeira, 1966, p. 20).

Trata-se de um epitalâmio, gênero tradicional de circunstância, dedicado à celebração de casamentos, em que a alegria do evento festivo é sombreada pelos acontecimentos contemporâneos, num momento em que o Brasil já aderira aos Aliados e a Batalha de Stalingrado se encontrava em pleno curso. Ao mesmo tempo, ao integrar o nome da noiva no discurso lírico, o poema também pode ser considerado um jogo onomástico, outra variação da poesia de circunstância que nomeia toda uma seção de *Mafuá do Malungo*. E trata-se de uma bênção aos noivos, da mesma forma que “Testamento” é uma prece. Em tom menor, temos o mesmo entrelaçamento de circunstâncias visto em “Rondó dos Cavalinhos”, em que os acontecimentos da vida privada se veem diretamente impactados pelos eventos da vida pública.

3. “O hálito selvagem da liberdade”

Em outra crônica, sem data, publicada na edição de *Flauta de Papel* de 1958, Bandeira traz notícias de Cícero Dias:

Estou aqui a falar, a falar, esquecido de que tomei da pena para informar aos amigos que recebi uma carta de Cícero. Carta à maneira de Cícero, escrita na folha de guarda de um livrinho – *Le Livre de Monele*, de Marcel Schwab. De Paris ou de Vichy? Parece que de Paris. Sem data, mas deve ser posterior à ocupação alemã (Bandeira, 1957, p. 271).

O comentário dá conta das dificuldades de comunicação por conta do conflito, mas também da forma quase misteriosa – mencionar os intermediários poderia ser, com frequência, comprometedor – com que amigos e familiares se comunicavam dentro e fora das zonas ocupadas durante a II Guerra Mundial.

Em 1937, Cícero Dias, amigo de Bandeira já consagrado pintor no Brasil, embarcara rumo à Europa e se instalara em Paris, onde exporia na galeria de Jeanne Castel, se encontraria com Paulo Prado e Di Cavalcanti e travaria amizade com Pablo Picasso e com Paul Éluard, que já conhecia Bandeira do período no sanatório em Clavadel. Em suas memórias, *Eu vi o mundo...*, entre as amizades e rivalidades de pintores e escritores do período, Dias também recorda a rápida deterioração do clima político que antecedeu a eclosão da guerra.

Em agosto de 1941, Cícero foi mandado para Baden-Baden junto com outros brasileiros e sul-americanos, em um grupo que seria trocado por prisioneiros alemães. Ao serem enviados para Lisboa, em maio de 1942, de onde os prisioneiros deveriam partir para os seus respectivos países, Dias retornou à França para encontrar a futura esposa, Raymonde, com quem foi viver em Vichy. Seguindo o pedido de uma carta de Paul Éluard recebida ainda na prisão alemã, o casal foi a Clermont-Ferrand encontrar com Louis Parrot, editor responsável pelas publicações clandestinas do período, e Dias recebeu uma cópia do poema “Liberté”, de Paul Éluard. Mais tarde, Cícero Dias e a esposa se mudaram para Cassis, na Côte d’Azur, onde a cópia foi passada para o cônsul brasileiro Roberto Brandão.

Segundo o próprio Éluard, o poema chegou por diversas vias a países aliados e foi traduzido em 14 línguas. O título original do poema seria “*Une seule pensée*” e a princípio se concluiria com o nome de uma mulher: “*Mais je me suis vite aperçu que le seul mot que j’avais en tête était le mot Liberté.*”³ (Éluard, 1984, p. 1608). Ao chegar no Brasil, “Liberté” foi traduzido a quatro mãos por Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Em 21 quartetos formados por três versos octassílabos e mais um refrão quadrissílabo – “*J’écris ton nom*” –, que em português se tornaram três versos em redondilha maior com um refrão em redondilha menor, trata-se de uma estrutura muito semelhante ao poema “Visão 1944”, que Drummond escreveria poucos anos depois.

Sur mes cahiers d’écolier	Nos meus cadernos de escola
Sur mon pupitre et les arbres	Nesta carteira nas árvores
Sur le sable de neige	Nas areias e na neve
J’écris ton nom	Escrevo teu nome
Sur toutes les pages lues	Em toda a página lida
Sur toutes les pages blanches-	Em toda a página branca
Pierre sang papier ou cendre	Pedra sangue papel cinza
J’écris ton nom	Escrevo teu nome
Sur les images dorées	Nas imagens redouradas
Sur les armes des guerriers	Na armadura dos guerreiros
Sur la couronne des rois	E na coroa dos reis
J’écris ton nom	Escrevo teu nome
Sur la jungle et le désert	Nos jungles e no deserto
Sur les nids sur les genêts	Nos ninhos e nas giestas
Sur l’écho de mon enfance	No céu da minha infância
J’écris ton nom	Escrevo teu nome

³ “Mas me dei rapidamente conta de que a única palavra que eu tinha em mente era a palavra Liberdade” (tradução minha).

Sur les merveilles des nuits Sur le pain blanc des journées Sur les saisons fiancées J'écris ton nom	Nas maravilhas das noites No pão branco da alvorada Nas estações entrelaçadas Escrevo teu nome
Sur tous mes chiffons d'azur Sur l'étang soleil moisi Sur le lac lune vivante J'écris ton nom	Nos meus farrapos de azul No tanque sol que mofou No lago lua vivendo Escrevo teu nome
Sur les champs sur l'horizon Sur les ailes des oiseaux Et sur le moulin des ombres J'écris ton nom	Nas campinas do horizonte Nas asas dos passarinhos E no moinho das sombras Escrevo teu nome
Sur chaque bouffée d'aurore Sur la mer sur les bateaux Sur la montagne démente J'écris ton nom	Em cada sopro da aurora Na água do mar nos navios Na serrania demente Escrevo teu nome
Sur la mousse des nuages Sur les sueurs de l'orage Sur la pluie épaisse et fade J'écris ton nom	Até na espuma das nuvens No suor das tempestades Na chuva insípida e espessa Escrevo teu nome
Sur les formes scintillantes Sur les cloches des couleurs Sur la vérité physique J'écris ton nom	Nas formas resplandescentes Nos sinos das sete cores E na física verdade Escrevo teu nome
Sur les sentiers éveillés Sur les routes déployées Sur les places qui débordent J'écris ton nom	Nas veredas acordadas E nos caminhos abertos Nas praças que regurgitam Escrevo teu nome
Sur la lampe qui s'allume Sur la lampe qui s'éteint Sur mes maisons réunies J'écris ton nom	Na lâmpada que se acende Na lâmpada que se apaga Em minhas casas reunidas Escrevo teu nome
Sur le fruit coupé en deux Du miroir et de ma chambre Sur mon lit coquille vide J'écris ton nom	No fruto partido em dois De meu espelho e meu quarto Na cama concha vazia Escrevo teu nome
Sur mon chien gourmand et tendre Sur ses oreilles dressées	Em meu cão guloso e meigo Em suas orelhas fitas

Sur sa patte maladroite
J'écris ton nom

Em sua pata canhestra
Escrevo teu nome

Sur le tremplin de ma porte
Sur les objets familiers
Sur le flot du feu béni
J'écris ton nom

No trampolim desta porta
Nos objetos familiares
Na língua do fogo puro
Escrevo teu nome

Sur toute chair accordée
Sur le front de mes amis
Sur chaque main qui se tend
J'écris ton nom

Em toda carne possuída
Na fronte de meus amigos
Em cada mão que se estende
Escrevo teu nome

Sur la vitre des surprises
Sur les lèvres attendries
Bien au-dessus du silence
J'écris ton nom

Na vidraça das surpresas
Nos lábios que estão atentos
Bem acima do silêncio
Escrevo teu nome

Sur mes refuges détruits
Sur mes phares écroulés
Sur les murs de mon ennui
J'écris ton nom

Em meus refúgios destruídos
Em meus faróis desabados
Nas paredes do meu tédio
Escrevo teu nome

Sur l'absence sans désir
Sur la solitude nue
Sur les marches de la mort
J'écris ton nom

Na ausência sem mais desejos
Na solidão despojada
E nas escadas da morte
Escrevo teu nome

Sur la santé revenue
Sur le risque disparu
Sur l'espoir sans souvenir
J'écris ton nom

Na saúde recobrada
No perigo dissipado
Na esperança sem memórias
Escrevo teu nome

Et par le pouvoir d'un mot
Je recommence ma vie
Je suis né pour te connaître
Pour te nommer

E ao poder de uma palavra
Recomeço minha vida
Nasci pra te conhecer
E te chamar

Liberté

Liberdade

O eu-lírico enumera os lugares onde escreve o nome amado – que não deixa de ser o nome de um ideal amado –, baseado na anáfora “Sur”, que se perde um pouco na tradução brasileira, nas variações “em”, “no”, “na”, “nos”, “nas”, incluindo as variantes “E no/na/nos/nas”, que surgem em função da métrica. Dos lugares mais lógicos (“Em toda página lida/ Em toda página branca”), aos mais disparatados (“No moinho das sombras”, “No suor das tempestades”), do âmbito cole-



tivo (“Nas armaduras dos guerreiros/ E nas coroas dos reis”, “Nos sinos das sete cores”) ao privado (“Na cama concha vazia”, “Em toda carne possuída”), o poema expressa uma urgência do eu-lírico e mimetiza a onipresença da situação da guerra. A quase ausência de verbos, limitado ao tempo presente (“*débordent*”, “*s’allume*”, “*s’éteint*”, “*se tend*”, “*recommence*”), com uma exceção na última estrofe (“*Je suis né*”), sem contar o refrão (“*J’écris*”), contrasta com o sentido de *ação* que atravessa todo o poema. Seu contexto é, naturalmente, como Bandeira relembra na crônica, a ocupação da França pelos nazistas, de modo que o poema foi distribuído em folhas volantes depois da retirada alemã, mas o seu tratamento busca transcender o contexto: a circunstância é Paris ocupada, mas o tema da liberdade é universal.

A tradução a quatro mãos é quase literal, dado o vocabulário em que predominam substantivos e adjetivos e os paralelos presentes em duas línguas de mesma raiz latina, ainda que ocasionalmente escorregue em falsos cognatos, como a tradução de “*lampe*” como “lâmpada”. As variações ocorrem em função da métrica, mantida de forma rigorosa, mas que ainda permite alguma liberdade: a tradução se vale da sinalefa, por exemplo, para verter “*Sur le pain blanc des journées*” como “No pão branco *da alvorada*”, que desloca o sentido de alimento de jornada para o aspecto luminoso (presente em “branco”) do amanhecer. Outras mudanças se verificam em “*Sur l’écho de mon enfance*” como “No céu da minha infância” e em “*flot*” como “língua”, que pode ter o sentido figurado de “fluxo”, além de versos em que se escolhem sinônimos para incluir aliterações ausentes no original: “Na **chuva** **insípida** e **espessa**”, “Nos sinos das **sete cores**”.

A primeira ruptura da estrutura paralelística do poema de Éluard ocorre na estrofe 17, “*Bien au-dessus du silence*” (“Bem acima do silêncio”). Ainda que “*au-dessus*” seja uma expressão derivada de “*sur*”, é significativo que este lugar em particular não seja a superfície sobre a qual se escreve o nome, mas que o nome se erga *acima dele*: é o silêncio, cúmplice de genocídios e ditaduras, que a urgência do eu-lírico em nomear aquilo que ama tenta romper. O verso antecipa o refrão em uma estrofe que inclui “Na vidraça das surpresas” – uma referência às edificações espatifadas pelos bombardeios – e “Nos lábios que estão atentos”, verso que denota a expectativa da ruptura do silêncio prometida no verso seguinte. “Bem acima do silêncio” antecipa a última estrofe, que conclui o poema com a declaração de amor a uma palavra, “alma gêmea” do eu-lírico (“Eu nasci para te chamar”), e que só surge no último verso. Nesse ponto, é preciso chamar atenção para a diagramação do poema nesta última estrofe: ainda que seja vista como um verso à parte do restante do poema, a palavra “Liberdade” é parte do último verso, o que se verifica pela métrica, uma vez que em “E te chamar / Liberdade” contam-se sete sílabas. Trata-se de uma esticomítia, recurso comum no teatro em versos, em que se divide um verso em duas ou mais partes entre falas de diferentes personagens ou mesmo entre uma cena e outra, em parte para se preservar a métrica, em parte pelo seu efeito dramático, como se verifica aqui, reforçada pelo caráter alegórico do uso da inicial maiúscula.

Ao definir a tradução como uma *forma*, Walter Benjamin questiona-se qual seria o público-alvo de uma tradução. Ao lembrar que, se o essencial de uma obra poética não é o que ela comunica, mas o seu enunciado, a má tradução pode pecar tanto por se limitar ao seu conteúdo, que não é essencial, quanto “pela transmissão inexata do seu conteúdo essencial” (Benjamin, 2013, p. 102). Se é fato que um original encontre a sua tradução ideal na sua própria época, de

qualquer modo a tradução é posterior ao original e significa algo para aquele na medida em que constitui uma pervivência [*fortleben*]: “Quando surge, essa continuação da vida das obras recebe o nome de fama” (Benjamin, 2013, p. 105). Parte da tarefa do tradutor é, portanto, uma extensão do gesto da primeira composição, de forma a prolongar a vida – ou seja, a repercussão e a importância – do texto original. O trabalho de tradução de “*Liberté*” encontra-se, dessa forma, na intersecção entre o esforço de guerra e a tarefa do tradutor, uma tarefa que dois dos maiores poetas brasileiros cumprem sem renunciar à própria marca autoral: o vocabulário que ocasionalmente se eleva acima do nível do texto de Éluard, além do uso de aliterações não escondem a presença de Bandeira e de Drummond no poema em língua portuguesa, contrariando a imagem estereotipada do “tradutor transparente”. Pelo contrário, temos uma obra escrita a seis mãos, coletiva mas não anônima, refletindo as necessidades do tempo.

A história da composição, distribuição e tradução do poema “*Liberté*” de Éluard é emblemática do período e lembra, com um enredo talvez menos intrincado de obstáculos burocráticos, o poema “*Carta a Stalingrado*” de Drummond. A tradução a quatro mãos é representativa da soma de esforços individuais de que os relatos da guerra dão conta, e que variava do simples envio de livros até a obtenção de vistos⁴, sugerindo um Bandeira muito mais envolvido com os acontecimentos mundiais do que demonstram, por exemplo, suas crônicas do período, em que ele aparece mais interessado na crítica de arte e a guerra dificilmente é mencionada – postura de que a crônica sobre Cícero Dias é representativa, pois Bandeira “se distrai” falando da obra do amigo e só menciona a carta na terceira e última páginas.

Bandeira escreve “*Testamento*” na mesma época em que Drummond escrevia e divulgava sua “*Carta a Stalingrado*” e, dada a história da distribuição do poema do amigo, é bastante provável que o conhecesse. Além do contexto de produção, entretanto, não há um ponto semelhante entre os dois poemas. Do aspecto puramente formal – dos quintetos heptassílabos de Bandeira aos versos livres de Drummond – à perspectiva mesma, do “canto de certezas” da “*Carta*” ao foco pessoal, autobiográfico de “*Testamento*”, os dois poemas se encontram em pontos diametralmente opostos em relação ao posicionamento diante da guerra. As oposições começam nos títulos, que contêm paradoxos semelhantes: enquanto uma carta é um documento íntimo, privado, a que Drummond dá um caráter público, um testamento é um documento oficial e público que, no poema de Bandeira, ganha um caráter privado. É interessante lembrar que “testamento” tem origem no verbo “atestar”, que significa “afirmar ou provar oficialmente”, o que chama a atenção para o contraste no último verso de cada um dos poemas, ambos no futuro do presente: entre o futuro que anuncia o erguer-se de um tempo novo em uma visão positivada em que cada perda reforça a certeza da vitória, e o futuro irrealizável de um testamento cuja única certeza é o próprio poema.

⁴ O mesmo Cícero Dias conta que pediu ao embaixador brasileiro visto para o pintor Henri Matisse, que desistiu da viagem ao Brasil por conta da saúde da esposa (Dias, 2011, p. 136.).

4. O “poeta menor”

Depois de retomar todos os temas habituais da poesia bandeiriana – dos quais não é possível deixar de notar a ausência da mulher amada, fora a rápida menção no verso 4 –, a última estrofe de “Testamento” traz o que pode ser compreendido como uma espécie de justificativa: “Não faço versos de guerra/ Não faço porque não sei.” A negativa remete a um verso que constitui, salvo engano, a primeira referência à política na poesia bandeiriana. A última estrofe de “Não sei dançar”, poema de abertura de *Libertinagem* marcado pelas negativas (“E nunca lerei o diário de Maria Bashkirtseff”), tematiza as ausências no salão de dança:

Ninguém se lembra de política...
 Nem dos oito mil quilômetros de costa...
 O algodão de Seridó é o melhor do mundo?... Que me importa?
 Não há malária nem moléstia de Chagas nem ancilóstomos.
 A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca.
 Eu tomo alegria!

Trata-se de um verso irônico no sentido clássico do termo: seu efeito é o contrário, de forma prevista, do seu sentido literal, pois sua mera menção no texto, ainda que na negativa, afirma a presença da política no baile de carnaval. Da mesma forma, a última estrofe de “Testamento” não apenas introduz o tema da guerra no poema, como obriga o leitor a relê-lo todo sob uma nova luz.

Se, nas quatro primeiras estrofes, todo sentimento de frustração do eu-lírico ganha como compensação a sua realização através da poesia, na última estrofe essa possibilidade é colocada em questionamento. Dentro da estrutura discursiva anunciada pelas estrofes anteriores, é a impossibilidade de se fazer poesia de guerra é que deve ser compensada por um suposto autos-sacrifício heroico, uma “doação de vida” projetada no futuro depois de a luta já ter acontecido. Voltando ao “Rondó dos Cavalinhos”, também no poema de *Estrela da Manhã* paira a dúvida a respeito do poder da poesia: no turbilhão que envolve a movimentação bélica da Itália, a partida do amigo e a experiência amorosa frustrada, o eu-lírico também não vê a possibilidade de redenção pela poesia:

Os cavalinhos correndo,
 E nós, cavalões, comendo...
 O Brasil politicando,
 Nossa! A *poesia morrendo*...
 O sol tão claro lá fora,
 O sol tão claro, Esmeralda,
 E em minh'alma... anoitecendo!

Trata-se claramente de uma postura diferente daquela que, duas décadas mais tarde, faria Bandeira justificar em crônica de jornal a publicação de seu “Poema da Espada”: “O meu desabafo não era desabafo de político: era desabafo de homem de rua. Verifiquei, porém, que pela

minha voz desabafara uma multidão. Pela primeira vez em minha vida tomei consciência da força social da poesia. Mais uma vez, obrigado, poesia!” (Bandeira, 1966, p. 17-18). Ainda que essa constatação não constitua uma guinada na poesia de Bandeira, ela indica uma mudança nas inquietações do poeta a respeito da repercussão de sua obra.

Apesar da superfície calma, “Testamento” é um poema escrito no calor da hora. Ainda que não apresente o mesmo tom angustiado de poemas semelhantes de Drummond, trata-se de um “cântico de incertezas”: ante a enormidade do acontecimento histórico, o sujeito lírico sem filho nem pai, sem passado nem futuro, cuja única possibilidade de compensação se encontrava na poesia, começa a vacilar. De forma distinta de outros poemas do mesmo período, a reação do eu-lírico bandeiriano em relação ao contexto político é de paralisia, e não de ação: o seu gesto de “dar de bom grado a vida” é antes próprio de um objeto, passivo (“num torpedo-suicida”) do que de um sujeito que busca, ativamente, a própria libertação e a de outros.

Trata-se de uma das primeiras alusões a acontecimentos políticos na obra bandeiriana, no qual a crítica tradicionalmente delimita, a partir de *Lira dos Cinquent’Anos*, um período de maturidade poética. No entanto, é possível constatar, no contraste do tratamento do tema entre “Rondó dos Cavalinhos” e “Testamento” e os poemas recolhidos em *Mafuá do Malungo*, uma obra em constante transformação, tanto formal quanto temática, dos primeiros aos últimos poemas publicados, sem deixar, contudo, de ser uma “poesia de circunstâncias e desabafos”.

CONFLITO DE INTERESSES

A autora não tem conflito de interesses a declarar.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond. **Poesia traduzida**. Organização e notas de Augusto Massi e Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- ANDRADE, Carlos Drummond. **A rosa do povo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.
- BANDEIRA, Manuel. **Andorinha, Andorinha**. Organização de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Vida Inteira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984.
- BANDEIRA, Manuel. **Poesia e Prosa. Volume II – Prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. In: *Escritos sobre Mito e Linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages. 2a. edição. São Paulo: Duas Cidades/ 34, 2013.
- CANDIDO, Antonio. Carrossel. In: **Na Sala de Aula**. 5ª edição. São Paulo: Ática, 1995.
- DIAS, Cícero. **Eu vi o mundo...** Edição e notas de Augusto Massi. São Paulo: Cosac Naify, 2011.



ÉLUARD, Paul. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1984.

MASSI, Augusto. A vida passada em revista: três cartas de Manuel Bandeira a Antonio de Alcântara Machado. **Teresa**, v. 1, n. 8/9, p. 68-75, 2008.

MATVEJEVIC, Predrag. **Pour une poésie de circonstance**. Paris, 10/18, 1979.

MOURA, Murilo Marcondes de. **O mundo sitiado**: A poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial. São Paulo, Editora 34, 2016.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Desa, 1965.

STAROBINSKI, Jean. Introduction à la poésie de l'événement. *In*: **La poésie et la guerre (Chroniques 1942-1944)**. Genebra: Minizoé, 1999.