

A tradução de um soneto ou o que um soneto pode traduzir: “El toro de la muerte”, de Rafael Alberti, por Manuel Bandeira

The translation of a sonnet or what a sonnet can translate:
Rafael Alberti's “El toro de la muerte” by Manuel Bandeira

Mayra Moreyra Carvalho
Universidade do Estado de Minas Gerais
mayra.carvalho@uemg.br
<https://orcid.org/0000-0002-1580-3346>

Data de receção do artigo: 05-11-2023
Data de aceitação do artigo: 28-11-2023

Resumo

Este artigo é parte de um estudo sobre as traduções do poeta brasileiro Manuel Bandeira para poemas do espanhol Rafael Alberti, incluídas em *Poemas traduzidos* (1948). Em um trabalho anterior, analisei a tradução de Bandeira para um poema de *Marinero en tierra*. Centro-me agora no soneto “El toro de la muerte”, de 1934. A partir da hipótese de que a escolha desse soneto se deve à maneira privilegiada como oferece um aprendizado da morte, reconstitui-se a relação de Bandeira com essa forma fixa, apresenta-se uma leitura do poema de Alberti e, por fim, discute-se por que a tradução de Bandeira pode ser entendida não apenas como uma transposição linguística, mas como a exposição do que um soneto pode traduzir.

Palavras-chave: Tradução, Poesia, Soneto, Rafael Alberti, Manuel Bandeira

Abstract

This article is part of a study on Brazilian poet Manuel Bandeira's translations of the Spanish poet Rafael Alberti's poems, included in *Poemas traduzidos* (1948). In a previous work, I analyzed Bandeira's translation of a poem from *Marinero en tierra*. Now the focus is the sonnet “El toro de la muerte”, from 1934. Based on the hypothesis that the choice of this sonnet is due to the privileged way in which it offers

a learning about death, I reconstruct Bandeira's relationship with this fixed form. Then I present a reading of Alberti's poem. Finally, I discuss why Bandeira's translation can be understood not only as a linguistic transposition, but as an exposition of what a sonnet can translate.

Keywords: Translation, Poetry, Sonnet, Rafael Alberti, Manuel Bandeira

1. Algumas coordenadas para a consideração de um soneto

Em 11 de julho de 1948, o suplemento cultural “Letras e Artes” do jornal brasileiro *A manhã* reuniu na última página da edição os nomes de dois poetas sob o título: “Soneto de Rafael Alberti traduzido por Manuel Bandeira”. Acima dos versos em português ladeados pelo original em espanhol, reproduzia-se uma xilogravura do artista galego-argentino Luis Seoane:



Fig. 1: Página do suplemento “Letras e Artes” de 11 de julho de 1948. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

A aparição dessa tradução servia, em parte, como anúncio da futura publicação da obra *Poemas traduzidos*, de Bandeira, que viria à luz dali a alguns meses, em dezembro de 1948. Nessa obra, o soneto de Alberti figuraria ao lado de pouco mais de uma centena de traduções de Bandeira. No entanto, é possível ver na “aparência física da página impressa”, como propõe Burke (2008: 91), “deixas para os leitores, encorajando-os a interpretar o texto de uma maneira e não de outra”. Ou, então, pontos de intersecção na cartografia dos trânsitos de poetas e artistas no âmbito ibero-americano e das redes estabelecidas entre eles.

Nesse sentido, a publicação de “Letras e Artes” registra a repercussão da presença de dois artistas republicanos espanhóis, Rafael Alberti e Luis Seoane, que viviam naquele momento exilados na Argentina¹ em virtude da Guerra Civil Espanhola e consequente instauração da ditadura franquista. Igualmente, reverbera um volume organizado por eles seis anos antes em Buenos Aires, *¡Eh, los toros!* (1942), que reunia poemas e xilogravuras sob o signo da tauromaquia, entre eles o soneto em questão². Esses elementos não só reafirmam o “estatuto incontornável da dialogicidade do ato de traduzir” (Ricœur 2012: 30), aqui empreendido por Manuel Bandeira, como também sinalizam que os interesses e as afinidades de artistas podem incidir na circulação da literatura.

Portanto, orbitam a publicação desse poema traduzido questões de ordem diversa, como o lugar de reconhecimento de que Bandeira já gozava no sistema literário brasileiro (por exemplo, o poeta havia sido admitido na Academia Brasileira de Letras em 1940, e, como afirma Moura (2001:54), “já era então um autor consagradíssimo, talvez o mais unânime entre os poetas brasileiros no momento”); a condição biográfico-política de Alberti e Seoane; o porte do periódico que publica o poema, pois se trata de um jornal da capital do país, com tiragem aproximada de 40 mil exemplares (Barbosa 2006: 220), o que

¹ Rafael Alberti (1902-1999) chega à Argentina em março de 1940, vindo da França, onde passara quase um ano depois de deixar a Espanha em 1939. Luis Seoane (1910-1979), nascido em Buenos Aires, mas filho de pais galegos, havia retornado à Espanha em 1916 e foi obrigado a deixar o país de volta à Argentina em 1936.

² Originalmente, o soneto “El toro de la muerte” é um dos quatro de mesmo título que faz parte da obra *Verte y no verte*, composta em 1934. Já no exílio argentino, em 1942, Alberti publica novamente esses sonetos na obra *¡Eh, los toros!*, que entremeia composições suas de diferentes livros a xilogravuras originais de Luis Seoane. Todos os poemas reunidos por Alberti para esta obra versam sobre a tauromaquia e são datados de antes da Guerra Civil Espanhola.

o colocava entre os grandes da época; o papel de seu suplemento dominical, o “Letras e Artes”, um “caderno literário muito influente politicamente” (Lopes 2016: 12), que contava com o envolvimento de um grande número de escritores, críticos e artistas plásticos; e o projeto internacional e interartístico desse suplemento cultural, atento a diferentes manifestações artísticas além da literatura, como as artes plásticas, o cinema e a música, e empenhado na divulgação de traduções. Com efeito, em suas 311 edições, de 1946 a 1954, o suplemento publicou 182 textos traduzidos ao português a partir de várias línguas, sendo 150 deles, poemas (Lopes & Guerra Leal 2017: 265).

Todas essas implicações, ainda que sumariamente consideradas, permitem mensurar o relevo e interesse dessa tradução de Bandeira³, que não é a única a aproximá-lo de Alberti. Além desse soneto, o poeta brasileiro traduziu um poema do livro *Marinero en tierra*⁴. Na composição sem título, o espanhol mobiliza motivos e recursos do cancionero ibérico em uma fina e sugestiva reflexão metapoética. Bandeira compartilha dessa tradição popular, fundamental para sua formação estética, mas o poema interessava-lhe também pelo enfrentamento com sutis peculiaridades das línguas portuguesa e espanhola que, ao mesmo tempo que apontavam para um tronco em comum, expunham o poeta-tradutor a especificidades fonéticas e sintáticas desafiadoras.

No caso da tradução do soneto, as questões parecem ser outras. Primeiramente, porque essa forma fixa aciona uma tradição literária erudita e, logo, outros problemas formais. Além disso, trata-se de um soneto composto por ocasião da morte de um amigo de Alberti, o toureiro Ignacio Sánchez Mejías (1891-1934), o que faz com que os versos assumam um tom reflexivo sobre a condição humana e o fatalismo, imersos, por sua vez, no âmbito da tauromaquia e no modo particularmente elegíaco como dela se apropriou a cultura andaluza. Essas coordenadas iniciais indicam um caminho para a consideração do poema e de sua tradução que deve articular três eixos: o soneto, o

³ Vale mencionar que João Guimarães Rosa destacou e guardou essa página do “Letras e Artes”, a qual se encontra hoje no acervo do escritor disponível no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

⁴ Em um trabalho anterior, dediquei-me à tradução de Bandeira para o poema de *Marinero en tierra*. Carvalho, M. M., “Intercambios poéticos Brasil-España: Manuel Bandeira y la traducción de un poema de Rafael Alberti”, *Diábotexto digital* – Revista de crítica literaria, 12 (diciembre 2022), pp. 187-208.

touro e a morte. Em outras palavras, a forma fixa que salta aos olhos antes mesmo da leitura e os dois elementos que estão no título do poema: “El toro” e “la muerte”.

A partir dessas coordenadas, persegue-se a hipótese de que Manuel Bandeira tenha escolhido traduzir esse poema em razão da maneira privilegiada como ele permite pensar o tratamento da morte – problema de sua predileção (Arrigucci Jr. 1990) – dentro dos limites de uma forma conduzida pelo “ritmo do trabalho intelectual” (Sterzi 2012: 170). Para tanto, começo discutindo a relação de Manuel Bandeira com o soneto. Em seguida, apresento uma breve leitura do poema de Alberti e, finalmente, busco articular os elementos encontrados para considerar a tradução feita pelo poeta brasileiro.

2. O soneto para Manuel Bandeira: da estranheza à consciência do molde exíguo

O *Itinerário de Pasárgada* (1954) corresponde, como se sabe, à prosa autobiográfica de Manuel Bandeira, “Balanço de uma vida dedicada à poesia”, tecido pela urdidura de diversos elementos: “o confessional, da memória biográfica; e o poético-crítico, intelectual e imaginativo” (Rocha 2011: 1). Logo no início, o poeta dá o tom da obra ao aglutinar as lembranças da primeira infância às do contato inicial com a poesia. Assim, tributa o despertar de seu interesse pela expressão poética aos contos de fadas, cantigas de roda, trovas populares e livros de imagens vistos e ouvidos quando menino. A poesia escrita apareceria aos oito ou nove anos, quando Bandeira relata que procurava no *Jornal do Recife* as páginas em que se publicavam poemas. É aí que descreve a sua primeira impressão a respeito do soneto:

Lembro-me ainda muito bem da estranheza, do mal-estar que me dava quando a poesia era soneto e eu, até então só afeito ao ritmo quadrado, me sentia desagradavelmente suspenso ao terceiro verso do primeiro terceto. A aceitação da forma soneto foi em poesia a minha primeira vitória contra as forças do hábito (Bandeira 1986: 34).

Observa-se como a estranheza do menino, recontada na pena do poeta adulto, coloca em termos advindos da percepção os traços de duas vertentes da poesia ocidental. De um lado a questão rítmica das quadras de sabor popular que inundam a memória poética e afetiva, e, de outro, a quebra da continuidade familiar e esperada por outro tipo

de expressão, presidida agora pela palavra escrita. Ao remontar à impressão infantil, o poeta apresenta uma espécie de leitura pessoal de um “Momento decisivo na constituição da cultura literária moderna”, a saber, “aquele assinalado pela transição de uma poesia predominantemente oral para uma poesia predominantemente escrita”, uma passagem protagonizada pela forma soneto (Sterzi 2012: 165).

Daquela “aceitação” do soneto como leitor até a apresentação de seus próprios sonetos ao público em livro, passam-se quase vinte e cinco anos. De 1917, ano de publicação da obra inaugural de Bandeira, *A cinza das horas*, até 1963, quando se reedita *Estrela da tarde* com o acréscimo de muitos poemas, o poeta escreveu dez livros de poesia, uma obra “relativamente reduzida e toda ela constituída de poemas curtos” (Moura 2001: 16). Nesse conjunto, contam-se quarenta e três sonetos, dezoito deles concentrados em suas duas obras iniciais, a já citada *A cinza das horas*, e *Carnaval*, de 1919. Nos três livros publicados entre 1924 e 1936, *O ritmo dissoluto*, *Libertinagem* e *A estrela da manhã*, momento considerado “francamente modernista” (Moura 2001: 22), não há sonetos de sua autoria. Encontram-se, no entanto, na primeira edição de *Libertinagem*, três sonetos traduzidos de Elizabeth Browning, os quais são retirados nas edições posteriores do livro e incorporados a *Poemas traduzidos* a partir de 1945⁵. Para a segunda edição destes, em 1948, Bandeira traduz um quarto soneto de Browning.

Os sonetos assinados pelo poeta voltam a aparecer em *Lira dos cinquent’anos*, em 1940, livro que, inclusive, abre-se com o intitulado “Ouro Preto”, ao qual se somam outros seis⁶. As obras seguintes, *Belo belo* (1948) e *Opus 10* (1952), exibem um soneto cada uma, ao passo que em *Estrela da tarde*, editado pela primeira vez em 1958 e novamente em 1963, os sonetos voltam a aparecer em maior número, dez desta vez. Por fim, nos “versos de circunstância” de *Mafuá do malungo*, como o próprio poeta os caracteriza, figuram seis sonetos.

⁵ Operação semelhante aconteceu com “Soneto de Ronsard”, que figurou na primeira edição de *A cinza das horas* e depois deixou esse livro para formar parte de *Poemas traduzidos*, nas edições de 1945, 1948 e 1956, sob o título de “Paráfrase de Ronsard”. Finalmente, este soneto passou a compor somente *A cinza das horas* a partir da primeira edição de *Poesia e Prosa*, de 1958 (Fernandes 2014: 58)

⁶ Na edição de 1940, contam-se seis sonetos. Um sétimo, intitulado a “Alphonsus de Guimaraens Filho”, datado de 05 de janeiro de 1944, e outras composições são acrescentadas à obra a partir de nova edição das *Poesias completas* de Bandeira em 1944.

Esse levantamento permite notar um interregno de dezesseis anos durante os quais não se encontram sonetos nos livros de Bandeira, salvo a presença dos três traduzidos na primeira edição de *Libertinagem*. Entre os dezoito publicados antes de 1924 e os vinte e cinco aparecidos a partir de 1940, percebem-se diferenças.

Todos os sonetos de *A cinza das horas* versam direta ou indiretamente sobre a morte, predominando um tom que ratifica a leitura de Sérgio Buarque de Holanda (1986: 16): “Para o poeta de *A cinza das horas* tudo existe em função da própria experiência”, sendo marcante “a contiguidade entre dor, solidão, morte e doença” (Moura 2001: 24). Tais traços são evidentes, por exemplo, no último poema do livro, o soneto “Renúncia”, em cujo primeiro terceto lê-se:

A vida é vã como a sombra que passa...
Sofre sereno e dalma sobranceira,
Sem um grito sequer, tua desgraça
(Bandeira 1986: 151)

Mais tarde, no *Itinerário de Pasárgada*, o próprio poeta indicou a verve do “velho lirismo português” simbolista presente em seus primeiros versos e avaliou, em especial em relação a dois dos sonetos, que pareciam

não transcender a minha experiência pessoal, como se fossem simples queixumes de um doente desenganado, coisa que pode ser comovente no plano humano, mas não no plano artístico (Bandeira 1986: 56).

A consideração de seus sonetos de *Carnaval* não é menos dura:

Sob o pretexto de que no carnaval todas as fantasias se permitem, admiti na coletânea uns fundos de gaveta, três ou quatro sonetos que não passam de pastiches parnasianos (Bandeira 1986: 58).

Não cabe discutir aqui a pertinência da apreciação do poeta. Importa antes notar como ele manifesta lucidez ante a leitura da própria obra, reconhecendo-a como exercício e processo, os quais passam pela convivência com as formas. Com efeito, boa parte da fortuna crítica de Bandeira insiste em sublinhar seu caráter “exigente”, seu “desvelo pela forma” e a “aturada meditação sobre certos problemas” (Holanda 1986: 22), assinalando-o como “poeta culto e refinado”, “aplicado e lúcido” (Moura 2001: 10, 17), cuja “específica prática poética” caracteriza-se como um “fruto lentamente amadurecido de uma longa e complexa experiência do mundo e da arte” (Arrigucci Jr. 1990: 15). O que

denomino, então, de “convivência com as formas” supõe não só o seu conhecimento, mas a experimentação e a investigação das possibilidades expressivas das formas poéticas, considerando, para tanto, o tempo de meditação e de amadurecimento dos problemas que ocupam o poeta. E os caminhos desse processo também podem se dar através da tradução.

Em meio aos ventos do Modernismo brasileiro de 20 e 30, Bandeira testa as possibilidades do verso livre e os limites da dicção prosaica, constrói outras perspectivas sobre a realidade imediata e cotidiana e dá curso a um processo que poderíamos dizer de depuração; mas esse novo pendor não significa o abandono das formas fixas e tradicionais. Ao contrário, Bandeira entende que a “liberdade de experimentar” implica “o diálogo também afirmativo com a tradição” (Moura 2001: 11).

Tal diálogo igualmente se conforma através de seu trabalho como tradutor. Portanto, a tradução – e a tradução de sonetos, que nos interessa aqui – implica mais do que a transposição linguística. É uma operação de leitura⁷: por um lado, leitura da maneira como os recursos de uma determinada forma são mobilizados e explorados por um poeta, e, por outro, do tratamento que um poeta dá a uma questão dentro de uma determinada forma. Nesse sentido, ao traduzir sonetos, Manuel Bandeira está também investigando os limites e alcances dessa composição. Por isso, não é por acaso que são concomitantes a ausência de sonetos de autoria do poeta nas obras entre 1924 e 1940 e o exercício sistemático da tradução poética que se instaura para ele a partir de 1930.

Depois dos dezesseis anos de ausência, os sonetos de autoria do poeta voltarão⁸ em *Lira dos cinquent’anos*, exibindo claras diferenças com relação aos anteriormente escritos; diferenças que acompanham o processo de depuração que antes assinaliei. Como parte de uma criação que foi “domando o sentimentalismo que comprometia os primeiros

⁷ Lembro que o soneto é particularmente propício à leitura e à reflexão. Como aponta Sterzi (2012: 172), seu surgimento coincide com a passagem de uma arte da voz para uma arte da letra ao longo do século XIII, transição que o soneto protagoniza. Como peça guiada pela palavra escrita, essa forma pressupõe a leitura, atividade rara até ali, e que exigia a “ruminação” e a “decifração”.

⁸ O retorno dos sonetos na década de 1940 implica não só a disposição criativa do poeta que reconstruo aqui, mas se situa também em relação ao debate contemporâneo travado àquela altura entre seus pares, debate profundamente analisado por Vagner Camilo em seu estudo sobre a “inflexão neoclássica na lírica brasileira” (2020).

versos”, buscando a “síntese” e a “elipse” que “condensam a expressão e a reduzem ao essencial” (Mello e Souza & Candido 1999: 4), os sonetos da década de 1940 ostentam uma espécie de sabedoria da contenção, que não mais transborda o lamento de *A cinza das horas* e tampouco se entrega à lascívia de *Carnaval*.

Como assevera o “Soneto inglês nº 2”, trata-se de “Aceitar o castigo imerecido / Não por fraqueza, mas por altivez” (Bandeira 1986: 252). E este último substantivo é exato para nomear a dignidade e a altura líricas lavradas com rigor pelo poeta. De fato, em *Lira dos cinquent’anos*, ele “é senhor de seus meios de expressão e conhecedor da poesia de todos os tempos”, razão pela qual o livro oferece “um mostruário complexo e virtuosístico de formas e de técnicas” (Moura 2001: 67), com especial presença das formas fixas – além do soneto –, o gazal, o haicai, canções à maneira medieval ibérica, o rondó e a balada.

Nesse conjunto, destaco o soneto “A Alphonsus de Guimaraens Filho”, ponto de inflexão na trajetória construída até aqui. O poema passa a compor *Lira dos cinquent’anos* a partir de 1944, mas foi originalmente o prefácio escrito por Bandeira aos *Sonetos da ausência* do poeta mineiro, compostos entre 1940 e 1943⁹. Àquela altura, Guimaraens Filho nutria com Bandeira uma íntima amizade – o pernambucano era, inclusive, seu padrinho de casamento e figura sempre presente na vida em família, como na ocasião dos nascimentos dos filhos (Maíra 2009). O soneto em questão repercute tanto a leitura de Bandeira dos versos de Alphonsus de Guimaraens, como problemas antes discutidos pelos dois. Trata-se, precisamente, de problemas que envolvem a forma soneto.

Em carta a Guimaraens de 19 de outubro de 1941, Bandeira comenta algumas questões técnicas do verso sobre as quais o jovem poeta lhe pedira conselho em correspondência anterior e, em seguida, ele é quem faz um pedido:

Não fale de mim como sonetista (...). A verdade, Alphonsus, é que soneto é poema de decassílabos. (...) Só ultimamente é que fiz uns dois ou três bons sonetos, porque me pus na escola de Quental, que é a escola de Camões, que é a escola de Petrarca, que é a escola de Dante... e paremos por aí que estamos no sétimo céu. É, a “Renúncia” foi o melhor sonetinho até 1929 ou 1930, quando

⁹ Esses sonetos só seriam publicados no volume *Poesias*, juntamente com *Nostalgia dos anjos*, em 1946.

traduzi os três sonetos da [Elizabeth Barret] Browning e peguei o jeito (Gouvêa & Miranda 2018: 12-13).

Nota-se como o poeta manifesta aqui uma consciência crítica semelhante a que elaborará em *Itinerário de Pasárgada* com relação a seus primeiros sonetos. Além disso, revela como não deixou de perseguir essa forma, atento às suas especificidades, e considerando, de um lado, uma determinada linhagem poética e, de outro, o exercício da tradução. Assim, é somente depois de traduzir os três sonetos de Browning que ele julga ter “pegado o jeito”. Ao final da carta, Bandeira afirma que seu interlocutor é um “poeta 100%”, aquele com quem gosta de dialogar sobre aspectos técnicos da poesia, e “que sabe nadar em todas as águas: no oceano em completo perpétuo movimento do verso-livre e... nos blocos congelados da forma-fixa” (Gouvêa & Miranda 2018: 13).

Já em 21 de fevereiro de 1942, tendo lido os *Sonetos da ausência* enviados pelo amigo, Bandeira atesta em carta a beleza dos versos e assegura não ter encontrado neles “Imperfeições e deficiências” (Gouvêa & Miranda 2018: 13). Quase dois anos depois, em 14 de dezembro de 1943, o poeta pernambucano se desculpa por ainda não ter elaborado o prefácio que Guimaraens lhe encomendara. O envio deste vai se concretizar em 06 de janeiro de 1944 sob a forma do soneto “A Alphonsus de Guimaraens Filho”, pois, como explica Bandeira: “afinal me pareceu que não ficava bem nenhuma explicação preliminar a livro que se explica tão bem por si mesmo na sua emoção fina e nos seus ritmos tão raros” (Gouvêa & Miranda 2018: 15).

Tomo este soneto-prefácio como um ponto de inflexão na relação de Bandeira com essa forma. No primeiro verso, lembra o conselho de William Wordsworth: “Scorn not the sonnet” – Não despreze o soneto –, recomendação significativa vinda de um poeta que no prefácio às *Baladas líricas*, sabidamente novas ao leitor de sua época, discute justamente o ato de escrever em versos, a métrica, a linguagem e o prosaísmo. Para Bandeira, o livro de Alphonsus de Guimaraens acata o conselho do romântico inglês ao abraçar a “imortal forma” para dizer “o mal da ausência”. No primeiro terceto, é possível identificar uma definição bandeiriana do soneto:

No molde exíguo, onde infinita a mágoa
Humana vem caber, como o universo
A refletir-se numa gota d’água,
(Bandeira 1986: 267).

Aqui aponta-se o contraste entre a proporção limitada do soneto e a desproporção das questões de que ele pode tratar. Assim, estão para os catorze versos o molde exíguo e a gota d'água, e, para seu "assunto", a infinita mágoa humana e o universo. Como se o pequeno poema, em sua estrutura pré-definida, tivesse uma qualidade plástica, capaz de dilatar-se para abrigar o imenso. Semelhante sugestão se encontra, anos depois, em "Soneto sonhado", de *Estrela da tarde*, em que a forma é caracterizada como um compêndio que reúne a razão de toda uma poesia:

Meu tudo, minha amada e minha amiga,
 Eis, compendiada toda num soneto,
 A minha profissão de fé e afeto,
 Que à confissão, posto aos teus pés, me obriga
 (Bandeira 1986: 331).

Outros sonetos do mesmo livro reiteram a ideia de que a forma enxuta dos catorze versos, ao exigir a síntese, oferece a possibilidade de enfeixar a complexidade das grandes questões. Assim, em "Irmã", soneto que pode ser lido em chave metapoética, "a urgente compreensão" que só a poesia oferece ao poeta lhe traz "o ar sem mistura, o sal marinho" (Bandeira 1986: 334), signos da pureza e essencialidade do que fica ao final de um processo de depuração. Já no soneto "O crucifixo", o amarelamento desse objeto de marfim é entendido como "Pátina do tempo escoado" (Bandeira 1986: 357), imagem dialética que conjuga o que se retém em face daquilo que não se detém, perdas e ganhos que a forma cerrada do soneto exige encarar.

Por fim, faço referência ao poema "À sua Santidade Paulo VI", que homenageia a palavra desse Papa, capaz de "reconduzir a cristandade / Ao aprisco do Pai" em momentos de "raiva", "funesto desvairo" e "infernol perplexidade" (Bandeira 1986: 332). Essa serena contenção que a palavra do pontífice opera, equacionando com a voz as emoções humanas extremas, é muito apropriada para pensar a concepção de soneto de Manuel Bandeira, pois permite entender a própria forma como o aprisco que pode conter o que está disperso e organizar, através da palavra articulada, múltiplos elementos dentro de um limite. Novamente, o molde exíguo onde cabe a infinita mágoa humana, como dizia no soneto-prefácio a Alphonsus de Guimaraens Filho.

No percurso sobre a relação de Bandeira com essa forma fixa, constatamos que o poeta também a submete à lenta maturação que

caracteriza toda sua poesia. Seu interesse pelo soneto verifica-se não só pela presença considerável deles em sua obra, mas também pela quantidade razoável desse tipo de poema, de diferentes tradições e épocas, que traduziu¹⁰. O significativo intervalo de dezesseis anos sem incluir em livros sonetos de sua autoria enquanto se dedicava à tradução dessas composições de diferentes poetas, exercício que ele mesmo assume como de estudo e investigação, dá conta da acurada atenção que a forma demanda, em razão das especificidades de sua estrutura e do sofisticado jogo que ela impõe entre a contenção e a potência do dizer. Nas imagens do molde exíguo, do compêndio e do aprisco, condensa-se a consciência de que: “Forma eminentemente reflexiva, o soneto só nos fala, desde sua primeira floração siciliana, de uma emoção que passa pelo pensamento” (Sterzi 2012: 170).

3. O soneto de Alberti e o “puro jogo imaginativo real”

Como mencionado, “El toro de la muerte” é um dos quatro sonetos, todos de mesmo título, compostos por Alberti por ocasião da morte de seu amigo, o toureiro Ignacio Sánchez Mejías, em 1934¹¹:

El toro de la muerte

Negro toro, nostálgico de heridas
 corneándole al agua sus paisajes.
 Revisándole cartas y equipajes
 a los trenes que van a las corridas.
 ¿Qué sueñas en tus cuernos, qué escondidas
 ansias les arrebolan los viajes
 qué sistema de riegos y drenajes
 ensayan en la mar tus embestidas?
 Nostálgico de un hombre con espada

¹⁰ No total, o poeta traduziu 139 poemas, como consta das edições mais recentes de sua obra completa. Dentre esses, dezenove são sonetos, cerca de 13%, portanto. Dos quinze sonetistas traduzidos, nove são de língua espanhola, o que se justifica, em alguma medida, pelo contato de Bandeira com essa tradição como professor de literaturas hispânicas. O poeta chegou até mesmo a impulsionar um concurso de sonetos, que foi promovido pelo suplemento “Letras e Artes” em 1948. A edição de 04 de julho anunciava: “A postos, sonetistas do Brasil!”, inaugurando o certame que publicaria a cada domingo os melhores sonetos remetidos ao jornal segundo a escolha de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Ao final daquele ano, juntaram-se ao júri Cecília Meireles, Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo e Murilo Mendes para a escolha das dez composições premiadas.

¹¹ Sánchez Mejías faleceu dois dias depois de ser ferido pelo touro Granadino na Plaza de Manzanares, em Madrid.

de sangre femoral y de gangrena,
ni el mayoral ya puede detenerte
corre, toro, a la mar, embiste, nada,
y a un torero de espuma sal y arena
ya que intentas herir, dale la muerte
(Alberti 2003: 80-81).

O poema tem uma disposição dialógica. Há uma voz lírica que se volta para o touro e para sua condição. Depois de interpelá-lo com profundo interesse, compreende que o animal precisa dar vazão ao que é e perfazer as ações a que está predestinado. O sujeito que observa parece impelido a fazê-lo, pois encontra o animal aparentemente fora de sua função, corneando as paisagens aquáticas, perdido sem a referência do outro que o define como touro, o toureiro desaparecido. A ausência do arquirrival parece desnortheastá-lo, fazendo com que busque entre cartas e bagagens de trens, como se cão fosse e não touro, farejando o cheiro das feridas que lhe fazem falta.

Diante do que interpreta como desamparo do animal, a voz lírica se inclina a ele, numa escuta que supõe intimidade, e pergunta pelos seus sonhos e vontades, como suspeitando que eles possam explicar o porquê das seguidas investidas do touro sobre o mar. Esse impulso taurino busca recriar um “sistema de riegos y drenajes”, imagem visual e dinâmica que reconstitui os movimentos de aspersão e conversão, abertura e fechamento provocados seu enfrentamento com as águas, mas que lembram, plasticamente, o duelo travado em uma tourada. Para o touro, não haveria distinção entre o toureiro e o mar.

A insistência nas investidas evidencia que sua natureza é prospectiva, que seu instinto o compele a ir adiante. Por isso, a reiteração de sua condição nostálgica demonstra o seu desconcerto, pois o prende à ausência irrecuperável. À nostalgia das feridas, se soma a do homem e a do ferimento mortal que os touros geralmente causam no típico movimento que realizam com o chifre. Ao atingir a artéria femoral, responsável por toda a irrigação dos membros inferiores, a morte pode se dar em cerca de três minutos. A gangrena nomeada nos versos designa justamente a consequência da falta dessa irrigação. Observa-se como o poeta constrói um paradoxo ao repetir imagens líquidas e fluidas, que são, a um tempo, sistemas vitais e fatais: os “riegos y drenajes” que o touro busca restituir e o sistema sanguíneo.

Porém, nem mesmo o sentimento nostálgico pode impedir o touro de cumprir os seus desígnios, pois isso equivaleria a que ele

deixasse de ser o que é. Por essa razão, o sujeito lírico reconhece que ele precisa correr, investir contra as águas e nadar mar adentro para fazer valer seu destino, ferindo um toureiro de sal e areia e dando-lhe a morte, movimento que, afinal, pode implicar na morte do próprio animal.

A partir desse breve comentário, é possível afirmar que o soneto de Alberti tem uma motivação real, no sentido de que foi composto em virtude de uma circunstância que podemos identificar, porém está ambientado numa atmosfera fabulosa. A dor causada pela morte do amigo atravessa o poema como tensão transfigurada na solidão do touro desprovido do outro que lhe dava sentido. O poeta escolhe, contudo, pensar sobre o acontecimento considerando os termos da arte a que Ignacio Sánchez Mejías se dedicava. A tauromaquia dispõe touro e toureiro num ambiente que é, a uma só vez, concreto, circunscrito e limitado no tempo e no espaço; e mítico, ancestral e universal. Nas palavras de José Bergamín, a *corrida de toros* é um

(...) espectáculo visible de una invisible realidad; el traje del torero se enciende de luces inmortales para iluminar sobrenaturalmente lo más natural: la muerte y la vida, simplemente, heroicamente, verificadas como un puro juego imaginativo real (Bergamín 1994: 17).

No soneto, Alberti se vale precisamente dessa constituição dialética da tauromaquia, do “puro jogo imaginativo real” que a define. De modo paradoxal, a morte e a vida, no que elas têm de natural e sobrenatural, encarnam na dinâmica ritualística estabelecida entre touro e toureiro, e é por isso que a tourada exige um pensar sobre o destino de todos os seres e sua inexorabilidade. Ao imaginar o animal desorientado, o touro sem toureiro, que quer ser toureado pela imensidão do mar, Alberti se obriga a refletir sobre as determinações que ordenam a existência, sobre a inevitabilidade da morte. Com efeito, o poeta se imbuí fortemente da concepção fatalista que perpassa a tauromaquia na cultura andaluza. Para Bergamín,

Solamente una trasmutación tan antigua de civilizaciones como la andaluza podía originar el toreo; sólo una sensibilidad secular tan honda y depurada podía extremar su pasión por la exactitud, por la inteligencia, hasta ese último afán clarividente, generándolo en un puro juego que asume, paradójico, la vida y la verdad: la vida verificada, sin temor, hasta la muerte (Bergamín 1994: 19).

As palavras do poeta e ensaísta remetem a uma operação já descrita neste artigo para falar do soneto. Permito-me parafraseá-las antes de voltar à célebre forma fixa de catorze versos: uma sensibilidade secular e depurada, que condensa paixão, exatidão e inteligência, vida e verdade. A emoção que passa pelo pensamento. O molde exíguo em que cabe a infinita mágoa humana. A recondução ao aprisco do Pai. A reflexão sobre a inexorabilidade da morte em uma forma sucinta e sóbria. Em uma palavra: o soneto.

No caso específico dessa peça de Alberti, sobrepõem-se as duas artes envolvidas, soneto e tauromaquia, exigindo do poeta o equilíbrio entre a lógica racional e a imaginativo-estética, a elaboração verbal e a potência simbólica. Desse modo, ainda que as circunstâncias imediatas permaneçam latentes, o âmbito atemporal e mítico a que foram conduzidas ao ganhar uma forma (o soneto) e um conteúdo (a tauromaquia) confere a elas um caráter universal. É em virtude desse tratamento que dá à morte e à dor que Alberti alcança o tom elegíaco. Não pelo acontecimento em si, mas pela maneira como o transfigura, dando corpo a uma elegia em sentido estrito:

El contenido de la lamentación poética nunca ha de ser pues una cosa exterior, sino siempre un objeto ideal interior; hasta cuando llora una pérdida real, debe primero transfigurarla en ideal. En esta reducción de lo limitado a un objeto infinito consiste propiamente el tratamiento poético. Así es que la materia exterior siempre resulta en sí misma indiferente, puesto que la poesía no puede emplearla tal como la encuentra, sino que le da dignidad poética únicamente por la transformación a que la somete (Schiller 1954: 66).

4. Considerações finais ou o que se traduz no soneto traduzido por Bandeira

O modo como Manuel Bandeira traduz o soneto de Rafael Alberti ao português chama a atenção, pois, na maior parte do poema, ele mantém a ordenação sintática e opta por vocábulos muito próximos sonoramente nas duas línguas. Vejamos:

O touro da morte

Negro touro saudoso de feridas
 Chifrando-lhe à água azul suas paisagens
 E revisando cartas e equipagens
 Aos trens que partem rumo das corridas:
 Que sonhas em teus cornos, que escondidas

Ânsias lhes arrebolam as viagens,
 Que sistema de regos e drenagens
 No mar ensaiam tuas investidas?
 Nostálgico de um homem com espada,
 De sangue femoral, gangrena feia,
 Já ninguém há a deter-te o passo forte.
 Corre, touro, ao oceano, investe, nada
 E a um toureiro de espuma e sal e areia,
 Já que intentas ferir, fere e dá morte
 (Bandeira 1993: 431).

Entre as palavras escolhidas por Bandeira que são muito próximas do espanhol, mas que não têm necessariamente um sentido que se reconhece de imediato no Brasil, encontram-se: “equipagens”¹², “corridas”¹³, “regos”¹⁴. A impressão de que o poeta pouco interveio ao elaborar a tradução parece ser proposital, como se desejasse diluir as diferenças entre as línguas e apontar o que nelas pode ser expresso de maneira quase idêntica. As pequenas mudanças servem mais à métrica do que propriamente ao sentido. Assim, Bandeira tira a atenção das especificidades e ressalta o caráter universal dos elementos: a morte, a dor, a inevitabilidade e o próprio soneto como forma cultivada em distintas tradições.

O que interessa ao poeta pernambucano é a maneira como o soneto oferece uma determinada “aprendizagem da morte” (Arrigucci Jr. 1990: 222). Dito de outro modo, como a “trama de pausas” e a “edificação com espaços reservados para que ali se instalem a reflexão e a autoconsciência” (Sterzi 2012: 170), que caracterizam o soneto, constituem lugares privilegiados para pensar sobre uma questão fundamental e especialmente importante para esse poeta, ocupado

¹² No uso mais frequente em espanhol, “equipaje” designa bagagem, o conjunto de coisas que se leva em uma viagem. Em outra acepção menos usada, pode designar uma tripulação. Em português “tripulação” é justamente o primeiro significado da palavra *equipagem*, enquanto a definição de “bagagem” aparece como um sentido secundário. (*Diccionario de la lengua española* e *Grande Dicionário Houaiss* – versões eletrônicas).

¹³ As “corridas” em espanhol designam a “Fiesta que consiste en lidiar cierto número de toros en una plaza cerrada”. A palavra existe em língua portuguesa, mas com outras acepções que não essa (*Diccionario de la lengua española* e *Grande Dicionário Houaiss* – versões eletrônicas).

¹⁴ Em espanhol, “riego” é o substantivo que designa a ação de regar. Em português, existe um parentesco entre “regos” e “regar”, mas o substantivo não nomeia a ação, e sim o “sulco para escoamento de água; vala”. (*Diccionario de la lengua española* e *Grande Dicionário Houaiss* – versões eletrônicas).

desde sua primeira poesia de um “profundo sentimento do fim” (Arrigucci Jr. 1990: 214). E, como se observa em toda a sua trajetória, o tratamento da morte em poesia também constitui para Bandeira um exercício, um processo de maturação. Por exemplo, no poema “Profundamente”, de *Libertinagem* (1930), o poeta se empenha em uma meditação sobre a morte e, como revela a leitura de Davi Arrigucci (1990: 220), “Não é difícil perceber como Bandeira está livre do verbalismo sentimentalista” e como “A forma seca e elíptica” já se apresenta como “a marca de fábrica da simplicidade bandeiriana”.

Em verdade, o crítico demonstra tratar-se de um tema “cuja forma de tratamento implica (...) um meio de instaurar ou manter a familiaridade tradicional com a morte” (Arrigucci 1990: 225), experiência paulatinamente alijada da vida pública, tornada asséptica, controlada e despida de sua dimensão ritualística. Todas essas questões são fundantes para o Manuel Bandeira homem e poeta, na medida em que sua própria poesia nasce “da ameaça da morte iminente” (Arrigucci 1990: 225). Portanto,

pode-se avaliar a importância não só do aproveitamento de um tema como esse, casado à condição básica da experiência poética bandeiriana, mas também de toda a linha de reflexão que ele envolve como um fator essencial para a compreensão do sentido mesmo da poesia na existência desse poeta (Arrigucci 1990: 225, grifo do autor).

Considerados esses termos – a centralidade que a reflexão sobre a morte assume na poética de Bandeira, além de seu especial interesse pelos limites e alcances do soneto –, não parece ser equivocado inferir que o encontro com “El toro de la muerte” de Alberti significou muito para o poeta pernambucano. Como se viu, o soneto albertiano conjuga as demandas da forma fixa à potência simbólica da tauromaquia, valendo-se da maneira ritualística como essa arte confronta vida e morte e obriga a refletir sobre a inexorabilidade dos destinos dos seres vivos.

Assim, o que está em jogo na tradução de Manuel Bandeira não é a transposição linguística – e por isso ele quase não *traduz* os versos, num sentido estrito. Aqui “Traduzir é lidar com códigos, não, necessariamente linguísticos. Lida-se com códigos de existências” (Santana 2019: 74). O que está em jogo é a maneira única como um soneto pode *traduzir* um pensar sobre morte. Nele cabe a infinita mágoa humana, mas não é pretensão nem de Alberti nem de Bandeira exaurir

os significados dessa mágoa. Ela cabe no soneto como mágoa infinita que é.

A “aprendizagem da morte” que esse soneto oferece repousa no paradoxo da forma fixa e limitada que ampara o pensamento racional unida a um universo estético-simbólico irreduzível, como é a tauromaquia. Trata-se de *traduzir* o descomunal, o desconhecido em coisa delineável, não para desvendá-lo, mas para poder contemplá-lo, sabê-lo real, mesmo que dentro de um “puro jogo imaginativo”.

5. Bibliografia

- Alberti, Rafael (2003): *Poesía II*. Edición de Robert Marrast, Barcelona, Seix Barral.
- Arriguicci Jr., Davi (1990): *Humildade, paixão e morte*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Bandeira, Manuel (1986): *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- Bandeira, Manuel (1993): *Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Barbosa, Marialva Carlos (2006): “Imprensa e poder no Brasil pós-1930”. Em *Em Questão*, Porto Alegre, v. 12, nº 2, pp. 215-234, jun./dez. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/23/8> [último acesso: 05/11/2023].
- Bergamín, José (1994): *El arte de birlibirlique*, Madrid, Ediciones Turner.
- Burke, Peter (2008): *O que é história cultural*. Trad. Sergio Góes de Paula, Rio de Janeiro, Zahar.
- Camilo, Vagner (2020): *A modernidade entre tapumes. Da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna*, Cotia (SP), Ateliê.
- Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*, Versión electrónica. Disponível em <https://dle.rae.es/> [último acesso: 05/11/2023].
- Fernandes, Aglaé (2014): *Poemas Traduzidos do Francês ao Português por Manuel Bandeira*, Florianópolis (SC), 2014. 159 p. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão.

- Gouvêa, Jaime Prado (dir) & Miranda, Marcelo (coord). *Suplemento Literário de Minas Gerais (2018): Alphonsus de Guimaraens Filho – O centenário de um poeta*, Maio de 2018, Disponível em https://issuu.com/suplementoliterariodeminasgerais/docs/especial_alphonsus [último acesso: 05/11/2023].
- Grande Dicionário Houaiss*, Versão eletrônica. Disponível em https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#8 [último acesso: 05/11/2023].
- Holanda, Sérgio Buarque de (1986): “Trajetória de uma poesia”, em M. Bandeira (1986): *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, pp. 13-25.
- Letras e Artes – Suplemento de A Manhã* (1948): Ano 3, número 90, Rio de Janeiro, 04 de julho de 1948. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/letras/114774> [último acesso: 05/11/2023].
- Letras e Artes – Suplemento de A Manhã* (1948): Ano 3, número 91, Rio de Janeiro, 11 de julho de 1948. Hemeroteca Digital Brasileira <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/letras/114774> [último acesso: 05/11/2023].
- Lopes, Eldinar Nascimento (2016): *Fluxo e refluxo Rio-Belém: a presença de poetas-tradutores modernistas nos suplementos literários letras e artes (1946-1954) e arte-literatura (1946-1951)* (2016): 150 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Belém.
- Lopes, Eldinar Nascimento & Guerra Leal, Izabela Guimarães (2017): “A contribuição da tradução no suplemento literário Letras & Artes (1946-1954)”, *Literatura: teoria, história, crítica* 19.2, pp. 259-273. Disponível em <https://www.redalyc.org/journal/5037/503753965011/movil/> [último acesso: 05/11/2023].
- Mafra, Betânia Siqueira (2009): *Alphonsus de Guimaraens Filho: um intelectual em tempos modernos* (278f). Teoria da literatura. Poéticas da modernidade. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Belo Horizonte.
- Mello e Souza, Gilda & Candido, Antonio (1993): “Introdução”, em M. Bandeira, (1993): *Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, pp. 3-17.

- Moura, Murilo Marcondes (2001): *Manuel Bandeira*, São Paulo, Publifolha.
- Ricœur, Paul (2012): *Sobre a tradução*. Trad. Patrícia Lavelle, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Santana, Tiganá (2019): “Tradução, interações e cosmologias Africanas” *Cadernos de tradução*, v. 39, nº esp., set-dez, pp. 65-77. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39nespp65/42140> [último acesso: 05/11/2023].
- Schiller, Friedrich (1954): *Poesía ingenua y poesía sentimental y de la gracia y la dignidad*. Trad. Juan Probs y Raimundo Lida, Buenos Aires, Hachette.
- Sterzi, Eduardo (2012): “Da voz à letra”, *Alea*, (jul-dez, 2012), v. 14/2, p. 165-179. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/alea/v14n2/02.pdf>. [último acesso: 05/11/2023].
- Rocha, Fátima (2011): “Itinerário de Pasárgada, de Manuel Bandeira: o escritor-leitor em sua oficina poética”, em *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC*, UFPR – Curitiba, Brasil, pp. 1-11. Disponível em <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/T0606-1.pdf> [último acesso: 05/11/2023].