

CANTO A MÍ MISMO: UMA RESPOSTA POÉTICA WHITMANIANA A GUERRA CIVIL ESPANHOLA, POR LEÓN FELIPE

CANTO A MÍ MISMO: A WHITMANIAN POETIC RESPONSE TO SPANISH CIVIL WAR, BY LEÓN FELIPE



Felipe Vieira PARADIZZO
Pesquisador autônomo
Mestre em Letras
Universidade Federal do Espírito Santo
Centro de Ciências Humanas e Naturais
Programa de Pós-Graduação em Letras
Vitória, Espírito Santo, Brasil
<http://lattes.cnpq.br/5496626323032269>
<https://orcid.org/0000-0002-8362-8973>
felipeparadizzo@gmail.com

1

Resumo: O presente trabalho pretende abordar a tradução feita pelo poeta espanhol León Felipe de *Song of Myself*, de Walt Whitman, a fim de analisá-la a partir de suas relações com a Guerra Civil Espanhola e a experiência do exílio. Propõe-se refletir sobre a recriação tanto do poema quanto do eu-lírico whitmaniano, abordando-os como respostas líricas à experiência traumática da guerra e do exílio.

Palavras-chave: León Felipe. Walt Whitman. Tradução. Guerra Civil Espanhola. Exílio.

Abstract: *The present work intends to approach the translation made by the Spanish poet León Felipe of Song of Myself, by Walt Whitman, in order to analyze it based on its links with the Spanish Civil War and the experience of exile. It is proposed to reflect on the recreation of both the poem and the Whitmanian lyrical self, addressing them as lyrical responses to the traumatic experience of war and exile.*

Keywords: *León Felipe. Walt Whitman. Translation. Spanish Civil War. Exile.*



Este é um artigo em acesso aberto distribuído nos termos da *Licença Creative Commons* Atribuição que permite o uso irrestrito, a distribuição e reprodução em qualquer meio desde que o artigo original seja devidamente citado.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original article is properly cited.

As palavras finais de *Song of myself* — “Failing to fetch me at first keep encouraged, / Missing me one place search another, / I stop somewhere waiting for you” (Whitman, 2004, p. 124) — foram ouvidas e praticadas pela história da literatura moderna ocidental. Em cada momento, uma voz, como a de Lorca, em *Oda a Walt Whitman*, encontrou o bardo de alguma maneira, expressando-o e mesclando-o a sua própria voz. Este estudo pretende investigar justamente a expressão e a incorporação da poética whitmaniana em um desses momentos, a busca do poeta espanhol León Felipe por sua voz lírica testemunhal diante da derrota republicana na Guerra Civil Espanhola e do exílio no México.

Em 1941, a primeira edição da controversa tradução de *Song of Myself, Canto a mí mismo* (1993), publicada pela editora argentina Losada, gerou críticas tanto à metodologia utilizada — ou a suposta falta dela — quanto ao resultado em si. Jorge Luis Borges, provavelmente por sua fama e relevância na cena literária argentina, obteve mais atenção na época por suas duras críticas a León Felipe do que a própria obra traduzida. Contudo, Juan Frau (2002), em “Una traducción polémica: León Felipe ante la obra de Whitman y Shakespeare”, propõe uma chave de leitura positiva para a obra do poeta espanhol. Segundo o crítico, na tradução de León Felipe está a intensão de homenagear o poeta norte-americano, recriá-lo e atualizá-lo, no sentido de, de fato, trazer as forças de sua lírica para o presente:

Entendemos que León Felipe cumpre com o requisito que exigem Hatim e Mason quando afirmam que “os maiores tradutores de obras literárias são aqueles que estão mais em sintonia com o autor. O autor deve possuir o espírito do original” e “fazer sua a intenção do escritor da língua original” (1995, pp. 22–23); tanto seu estilo quanto sua ideologia e definitivamente sua poética coincidem em grande medida com as de Whitman, que já tinha sido homenageado previamente na própria obra poética de León Felipe, e cujo espírito está presente sem dúvida no conjunto da extensa tradução. (Frau, 2002, p. 22)¹

Certamente, a ética da poesia whitmaniana poderia ser *objeto* de mais uma investigação da tradução de León Felipe. Contudo, o que interessa especificamente a esta análise é a simbiose entre o método e as marcas da tradução de León Felipe no breve prefácio poético da publicação argentina intitulado “Habla el prólogo” (Felipe, 1993). A série de poemas inéditos de Felipe expõe as motivações do poeta, hibridiza objetos tanto da poesia dos dois poetas quanto da tradução, conecta o léxico e prosódia whitmaniana com a do poeta/tradutor/eu-lírico

e, finalmente, estabelece o encontro de Walt Whitman com León Felipe, que por sua vez cria uma importante obra original implicada com as consequências da Guerra Civil Espanhola.

¿Es inoportuna esta canción?

O primeiro poema da série “Habla el prólogo”, *¿Es inoportuna esta canción?* (Felipe, 1993), inicia a série de dobras do intento poético de León Felipe que introduziu o poema de Whitman. Imediatamente, surge uma interrogação à pergunta/ao título: qual das canções? Parte do jogo do poema é construir uma poesia triangular, composta por *Song of Myself*, de Whitman; este, pensado como uma bandeira do humanismo cósmico frente à Guerra de Secessão encarnado pelo poeta norte-americano. Tal postura poética de Whitman diante da Guerra é aproximada por Felipe aos ideais anarquistas de revolução social permanente da cooperação entre a *Confederación Nacional del Trabajo* (CNT) e a *Federación Anarquista Ibérica* (FAI) durante os anos da resistência espanhola. A aproximação que aqui se observa é materializada pela tradução de *Song of Myself* por León Felipe, com suas particularidades, seu método e seu intento político, e, finalmente, pelo poema de Felipe que introduz a tradução, o poema/prefácio, a ponte entre *Song of Myself* e *Canto a mí mismo*. Portanto, o prefácio poético *¿Es inoportuna esta canción?* refletiria sobre a relevância do canto whitmaniano em si para o período histórico em que a tradução de *Song of Myself* foi publicada, a fim de trazer os valores ético-políticos de Walt Whitman, assim como sua postura frente à legitimidade da Guerra, para o momento de desesperança do início da década de 1940.

A grande admiração pelo bardo norte-americano, compartilhada por poetas *hispanohablantes* como Neruda e Lorca, já poderia ser um ponto de partida para a análise de *¿Es inoportuna esta canción?*, assim como da série “*Habla el prólogo*”. Contudo, o contexto da tradução e de sua publicação, bem como o poema em si, indicam a decisiva importância dos efeitos da Guerra Civil Espanhola — a vitória do franquismo, o avanço fascista na Europa e a experiência do exílio — para a realização desta admiração, de forma que Whitman é trazido à categoria de camarada e seu canto apropriado como ferramenta, ou arma, para o posicionamento de León Felipe.

León Felipe, nascido no povoado de Tábara, em 1884, participou brevemente do círculo literário de Madri, onde escreveu seus primeiros poemas, que formariam, em 1920, o livro *Versos y oraciones de Caminante* (2012), influenciado, talvez, pelo espírito nômade do jovem poeta, espírito este que o levou à África em 1922; ao México em 1924; aos Estados Unidos, onde viveu de 1925 a 1929, lecionando na Cornell University e aprofundando sua admiração

por Whitman. Entre 1933 e 1934, León Felipe viveu em trânsito entre a Espanha e a América Central, reencontrando na Espanha Republicana o país que buscou como caminhante. As notícias dos conflitos espanhóis encontraram o poeta no Panamá, onde lecionava. No mesmo ano, León Felipe juntou-se aos companheiros e intelectuais em Madri. Mais tarde, mudou-se para Valência, até que em 1938, voltou exilado ao México, onde completou os poemas de *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña* (2012), e junto com poetas como Alfonso Reyes, criou a Casa Espanhola, entidade que visava acolher os intelectuais exilados na academia mexicana.

Gabriela Pellegrino Soares (2007), no artigo “Novos meridianos da produção editorial em castelhano: o papel de espanhóis exilados pela Guerra Civil na Argentina e no México”, articula a importância desses dois países para os intelectuais espanhóis exilados, entre eles, León Felipe. Se por um lado o governo mexicano de Lázaro Cárdenas apoiou institucionalmente os espanhóis exilados, mesmo diante de uma relativa oposição popular, o estado Argentino, por sua vez, se manteve à direita, reconhecendo prontamente em 1939 a vitória franquista. Parte importante da atração de León Felipe, assim como de outros importantes artistas e intelectuais espanhóis, pelo México, estava no caráter revolucionário que o estado mexicano ganhou a partir de 1934, quando o Partido Revolucionário Mexicano (PRM), do então presidente Lázaro Cárdenas, eleito em 1934, constrói um governo que se apresentava como revolucionário por excelência, propondo assim a institucionalização da revolução, compartilhando de muitas das ideias e ambições dos exilados espanhóis. Porém, muitos intelectuais argentinos também manifestaram seu apoio à causa republicana e aos exilados. Entre os grandes movimentos que surgem em meio às tensões desse momento, está a fundação de diversas editoras: uma delas foi a importante Editorial Losada.

Soares relata a fundação da editorial portenha por Gonzalo Losada, espanhol que se mudou para Buenos Aires na década de 1920, representando uma editora espanhola, e que rompe com a matriz após o anúncio da simpatia de seus empregadores pelo movimento nacionalista, fundando a histórica livraria Losada. Gerida por intelectuais da época, entre eles o poeta e escritor Guillermo de Torre, amigo de León Felipe, escritor do posfácio de *Canto a mí mismo* e do prefácio de *Antología Rota*, a livraria construiu sua linha editorial e seu catálogo pautados pela convicção política que permitia dar voz aos exilados de Espanha como Rafael Alberti e León Felipe, e à obra do grande poeta Federico García Lorca. Assim, o apoio dos intelectuais argentinos, somado ao fato de que a indústria editorial do país se tornava a mais

importante de língua hispânica com a crise espanhola, proporcionou a publicação de *Canto a mí mismo*, em 1941.

A atualização e a datação do poema são poderosas. Logo no primeiro verso, a temporalidade, a História e a urgência são incorporadas à palavra “Ahora”. As linhas do verso livre, compostas pela repetição do advérbio “cuando” no início dos primeiros versos da primeira estrofe, também partem do léxico poético e político do poema, somam-se ao ritmo sálmico e apresentam a prosódia de León Felipe impressa no ímpeto do poema: unir a voz do bardo norte-americano a sua e atualizar a ética whitmaniana.

Se a forma lírica é aparentemente a principal porção whitmaniana ativada no poema, as ambições políticas e reivindicativas são de León Felipe. Por sua vez, a voz lírica “entre” Whitman e León Felipe, que se materializa na tradução, ponto nevrálgico para a tríade presente na obra, versa sobre o contexto social e político da década de 1940 em um tom mais grave e presente do que Walt Whitman articulou mesmo em seus poemas sobre a Guerra Civil norte-americana. Os poemas de guerra de Whitman passam a compor *Leaves of Grass*, sob o título *Drum-taps*, em 1865. A partir deles, Fahri Öz (2016), em *Drum-Taps: Whitman’s Problematic Legacy as a War Poet*, aponta três características marcantes destes poemas que influenciaram as transformações também do clássico *Song of Myself*. A primeira delas estaria na celebração da guerra através do elogio poético, seguida do uso abundante de um imaginário visual que cria uma sensação de distanciamento da guerra e, finalmente, uma falta de envolvimento do eu-lírico nas ações bélicas (Öz, 2016, p. 33). Tal visão crítica contempla bem os traços dos poemas de guerra de Whitman e impõe uma diferença crucial entre eles e os poemas de guerra de León Felipe, como *La Insignia*.

Felipe não glamourizou a guerra em sua poesia revolucionária; ao contrário, as vidas perdidas e as que se perderiam assombraram suas estrofes. Com ainda mais intensidade, o distanciamento e a falta de envolvimento direto são o oposto de sua ética-poética, e talvez este seja um dos principais traços anarquistas de sua obra: o poeta existe em ação, mesmo que sua voz seja profética, professoral e até por vezes sublime. Se as diferenças são tão profundas, o que os une? O “entre-poetas”, impresso na forma e no conteúdo da tradução, bem como em seu prefácio poético, que não se constrange com distorções, radicalidades e mágoas, para criar uma grande comunidade de guerreiros e veteranos de uma batalha que considera a mais justa. Tal noção é tão grave, que no poema/prefácio, Felipe parece se dirigir justamente à tradução quando avalia a relevância do livro, não a Whitman e nem a si. O denominador comum mínimo

é a camaradagem dos derrotados com aqueles que estão por vir, a camaradagem ontológica de Whitman:

¿Quién ha dicho que ésta no es la hora?

Sí, ésta es la hora.

Ésta es la hora de trasbordar las consignas poéticas eternas;

de trasvasar de un cuenco a otro las genuinas esencias de los pueblos;

...

La mejor hora para brindar por el hombre con canciones de otras latitudes, trasladadas a nuestro discurso.

Y ¡qué alegría cuando sentimos que estos zumos extraños son nuestros también, que nada le viene áspero ni amargo a nuestro paladar!

(¡Qué alegría cuando yo averiguo que en mi pentagrama cabe la canción del cuáquero y del chino,

y que el amplio sombrero tejano me sienta tan bien como el viejo chambergo de Castilla

(Felipe, 1993, p.11)

6

Assim, León Felipe se vale da mão estendida da camaradagem de Whitman para tomar para si a canção do poeta estadunidense através da tradução, de subvertê-la, de invocá-lo como um ato político, uma palavra de ordem. Atento a essa questão, Marco Cippoloni, em “Due traduzioni per una polemica: León Felipe e Borges traduttori di Whitman” (1993), afirma:

A tradução de León Felipe é, em suma, o *Canto a mí mismo* da República derrotada e usa o impulso profético de Whitman para reafirmar, do exílio, seus valores. O “*mí mismo*” de León Felipe, ao contrário do “*Myself*” de Whitman, não diz um modo de vida (a prosaica epopeia social do self transcendentalista), mas uma maneira de sobreviver (a utopia poética e popular do *Yo* espanhol). Neste sentido, Whitman não é um experimentador, mas um instrumento de memória. (Cippoloni, 1995, pp. 172–173)²

Observemos este debate no poema-prefácio de Felipe:

Ahora...

cuando el soldado se afianza bien el casco en la cabeza,

cuando el arzobispo se endereza la mitra,

cuando el retórico saca de nuevo el cartabón para medir su madrigal;

ahora...
cuando el político y el sociólogo,
el filósofo y el artista
viran hacia la derecha porque parece que va a ganar el tirano,
muchos pensarán que acuñar este poema en español es un mal negocio,
una hazaña sin gloria,
un gesto inoportuno y peligroso. (Felipe, 1993, p. 9)

A palavra “ahora” se refere ao período de consolidação do fascismo na Espanha e o tempo dos eventos que levaram à Segunda Guerra Mundial. Os protagonistas desses eventos estão sublinhados no tempo e seu papel marcado pelo advérbio “cuando”: o soldado, o arcebispo, o retórico, o político e o sociólogo, o filósofo e o artista, todos eles virados à direita.

O tom de denúncia não é inédito; ao contrário, em 28 de março de 1937, León Felipe sobe ao palco do Cine Coliseo de Barcelona, convidado e protegido pelos anarquistas organizadores das *Oficinas de Propaganda* da *Confederación Nacional del Trabajo* (CNT) e da *Federación Anarquista Ibérica* (FAI). Lá declama um de seus mais famosos poemas, *La insignia* (2010), título *Poesía revolucionaria, conferencia pronunciada en el cine Coliseum de Barcelona el día 28 de marzo de 1937*. No poema/discurso de Felipe, em uma profunda virada metapoética, é possível ver a poesia subjetivista de León Felipe ser consumida por uma poética rebelde, ver o poeta profeta incluir à sua voz o revolucionário. Nasce no poeta e na forma da poesia de Felipe um compromisso coletivo com um ideal de liberdade e de justiça, sem as quais a poesia não se legitimaria. Tal afirmação se apresenta com clareza no poema *Hay dos Españas*, publicado no livro *Ganarás la luz* (2012), de 1943:

Hay dos Españas: la del soldado y la del poeta. La de la espada fratricida y la de la canción vagabunda. Hay dos Españas y una sola canción. Y esta es la canción del poeta vagabundo:

Soldado, tuya es la hacienda,

la casa,

el caballo

y la pistola.

Mía es la voz antigua de la tierra.

Tú te quedas con todo y me dejas desnudo y errante por el mundo...

Mas yo te dejo mudo... ¡mudo!
Y ¿cómo vas a recoger el trigo
y a alimentar el fuego
si yo me llevo la canción? (Felipe, 2012, p. 415)

No prefácio da tradução emerge Whitman e sua poética heroica como uma resposta à tragédia espanhola e à guerra que se aproxima, uma resposta política presente em 1937, mas que consolida o laço entre os dois poetas e suas profecias de lutas inglórias. A presença whitmaniana no poema/prefácio de León Felipe se faz visível fundamentalmente em sua forma. A reprodução das múltiplas faces das anáforas, aliterações e paralelismo do verso-livre de Whitman é fortemente marcada, mas não propriamente em razão do rigor métrico da tradução, e sim pela liberdade de quem se apropria legitimamente de uma ferramenta poética como uma herança estilística.

8

A repetição da conjunção “cuando” e do artigo “el” nas linhas da primeira estrofe do poema/prefácio, somada à mudança dos substantivos soldado, arcebispo, retórico, político, sociólogo, filósofo, artista, mantendo a mesma estrutura sintática, com variações no preenchimento de espaços de correspondência lexical, demonstra a incorporação da anáfora whitmaniana e prenuncia a atualização que se fará na tradução. O fato da anáfora, como uma das marcas centrais do verso livre de Whitman, ser tão inequivocamente reconhecida no prefácio poético convida o leitor à polifonia poética da tradução política de Felipe. Ao se utilizar das principais marcas formais da lírica whitmaniana no prefácio poético, em espanhol, no mesmo verso em que a citação traduzida do poema incorpora o texto, Felipe guia o leitor à tríade poética acima de tudo pela forma, ao passo que apresenta o “entre-poetas”, a tradução atualizada.

As técnicas poéticas como a anáfora e *cataloguing technique*, que em *Song of Myself* servem ao propósito aditivo do universo whitmaniano e de sua democracia idealizada, são para León Felipe uma estratégia de denúncia dos agentes fascistas da Espanha da década de 1930 e do início da década de 1940. Entretanto, como se apontou anteriormente sobre as relevantes abordagens poéticas da guerra, ao analisarmos a segunda estrofe do prefácio poético, torna-se latente o interesse de León Felipe pelo conteúdo atemporal e místico do canto do bardo norte-americano, mesmo que na tradução este posicionamento custe uma razoável fração do poema de Whitman. Tal interpretação se apoia no fato de Felipe ter, em grande parte, abdicado, quando oportuno, não apenas no poema-prefácio, como também na própria tradução, de marcas

métricas, imagens poéticas e traços estilísticos do verso de Whitman, em prol de comunicabilidade do canto whitmaniano em castelhano e da presença ativada do eu-lírico no campo de batalha progressista do século XX. Vejamos a segunda estrofe:

No sé si será peligroso
pero no es inoportuno.
¿Es inoportuna esta canción?
**“Con estrépito de músicas vengo,
con cornetas y tambores.
Mis marchas no suenan sólo para los victoriosos
sino para los derrotados y los muertos también.
Todos dicen: es glorioso ganar una batalla.
Pues yo digo que es tan glorioso perderla.
Las batallas se pierden con el mismo espíritu que se ganan.
¡Hurra por los muertos!
Dejadme soplar en las trompas, recio y alegre por ellos.
¡Hurra por los que cayeron,
por los barcos que se hundieron en el mar
y por los que perecieron ahogados!
¡Hurra por los generales que perdieron el combate
y por todos los héroes vencidos!
Los infinitos héroes desconocidos valen tanto como los héroes más
grandes de la historia”** (Felipe, 1993, pp. 9–10, grifos nossos)

9

Trata-se aqui da resposta à pergunta retórica que dá título ao prefácio poético: “No sé si será peligroso / Pero no es inoportuno”. Porém, quem responde de fato a questão não é apenas um eu-lírico, mas uma tríade de eu-líricos: Felipe, Whitman e a tradução. É como efeito desta tríade que surge a tradução como elemento que atravessa tempo e espaço pelo encontro de gêneros literários, de eventos políticos e editoriais, no brilhante mais-que-prefácio, mais-que-poema, mais-que-tradução de León Felipe, o entre-poetas. Tal sobreposição se dá tendo como centro o oitavo canto de *Song of Myself*.

No décimo oitavo canto da primeira edição de *Leaves of Grass*, Whitman reafirma seu projeto épico, cantando a guerra como tema e não exatamente como experiência, como faria após 1861:

I play not a march for victors onlyI play great marches for conquered and slain persons.

Have you heard that it was good to gain the day?

I also say it is good to fall....battles are lost in the same spirit in which they are won.

I sound triumphal drums for the dead....I fling through my embouchures the loudest and gayest music to them,

Vivas to those who have failed, and to those whose war-vessels sank in the sea, and those themselves who sank in the sea,

And to all generals that lost engagements, and all overcome heroes, and the

numberless unknown heroes equal to the greatest heroes known (Whitman, 2008, p. 66, grifos nossos)

10

Para António Botelho de Amaral, a tematização épica da guerra por Whitman, na edição de 1855, servia a seu projeto poético ao contribuir para a criação do herói moderno, aquele cujo ideal democrático supera motivações pontuais, mas afirma o transcendente ideal humano do “romantismo” norte-americano. Botelho afirma:

A “guerra” aludida também representa o desafio ao preconceito da fixidez na tradição poética. O herói whitmaniano (o “Homem Moderno”, já identificado em “*One’s-Self I Sing*”) combate pela democracia. Para melhor assinalar a renovação a que procede envolvendo a forma poética da epopeia, o Eu do poema salvaguarda a dimensão comum da luta, em paralelo com a poesia épica mais antiga. Logo de seguida, retrata o tipo de luta muito diferente em que participa, nos tempos modernos e num país novo . . . Conforme é sublinhado, o propósito último da poesia épica “moderna” distingue-se porque esta se ocupa de aspectos resolvidos na esfera terrena (“the field the world”), abrange a condição humana quer no plano físico, quer no espiritual (“For life and death, for the Body and for the eternal Soul”), e, principalmente, actua no sentido de contribuir

para a formação de um Novo Homem (o Americano) que se empenhe, com a indispensável audácia, na defesa de uma sociedade livre e democrática (“I above all promote brave soldiers”) (Botelho, 2004, p. 166)

Assim, é possível supor que a resposta trazida com a tradução da passagem do décimo oitavo canto incorpora o lugar do herói moderno whitmaniano na voz poética de Felipe, do desterrado, do derrotado da “resistência republicana” pelas forças de Franco. Tal herói responde às ansiedades do próprio exílio e da derrota empírica dos ideais socialistas, republicanos e anarquistas que cortavam a obra e a atitude política de León Felipe durante a década de 1930. Essa afirmação ganha fôlego quando a tradução de Felipe é comparada com a versão original. Contudo, no caso de *Leaves of Grass*, o termo original não se aplica com facilidade.

Sete edições de *Leaves of Grass* apresentaram material original, ou inédito, algumas contendo modificações, como ocorreu pontualmente no trecho traduzido por Felipe e incluído em seu poema/prefácio. A versão utilizada por León Felipe como fonte da tradução foi, segundo Marco Cippoloni, a edição de 1891, a última a ser modificada por Whitman. Fica evidente na versão do décimo oitavo canto da última edição de *Leaves of Grass*, quando comparada à edição de 1855, que a Guerra Civil Norte-Americana foi o elemento marcante na transição do que Botelho compreende como o alinhamento de Whitman com o épico bélico clássico para fins estéticos e para o projeto do herói moderno, criando uma referência direta, quase testemunhal do conflito de secessão.

Na versão de 1855 de *Song of Myself* não havia divisão do poema em cantos. Portanto, os versos traduzidos por Felipe faziam parte de um bloco de imagens poéticas que forjavam o caráter natural da diversidade cantada pelo poeta:

A farmer, mechanic, or artist....a gentleman, sailor, lover or quaker,
A prisoner, fancy-man, rowdy, lawyer, physician or priest.

I resist anything better than my own diversity,
And breathe the air and leave plenty after me,
And am not stuck up, and am in my place (Whitman, 2008, p. 66)

No entanto, críticos atentos como Fahri Öz alertam para o a euforia jingoísta que toma conta de *Drum-Taps* e reverbera nas alterações de *Song of Myself*. Öz chama atenção para o que seria uma contradição no humanismo whitmaniano quando o tema da guerra emerge, que se faz aparente na inexistência do inimigo como parte de seu projeto cósmico-democrático. A grandeza moral da guerra justificável é ponto de partida da poesia de Whitman. Tanto pela tradição do Transcendentalismo, quanto pelo projeto político do próprio poeta, o particular é incorporado ao geral e o plural ao singular. O crítico afirma:

o poema *Song of Myself* lista pessoas seguindo as batidas do tambor: homens jovens, mecânicos, ferreiros, motoristas, vendedores, entre outros, abraçam a guerra. Ao mesmo tempo, no entanto, o poema apaga os traços individuais destas pessoas, tornando-os autômatos anônimos produzidos na linha de montagem da máquina de guerra. No fim do poema, a militarização dos habitantes de Manhattan está quase completa: os civis são transformados em soldados, mulheres em enfermeiras. A exaltação de Whitman se concentra mais em seus farrapos, suas mochilas e nas armas que usam, que propriamente nos soldados que se tornarão . . . O poema está no modo heroico, elogiando a guerra sem mesmo justificar ou identificar o perigo e o inimigo. (Öz, 2016, p. 35)³

Nestes termos, as alterações de *Song of Myself* ao longo das edições refletem a aplicação do ideal das multidões no campo de batalha, tanto da guerra em si, quanto das relações sociais em que o indivíduo é uma rama no rizoma da coletividade. Tal noção é absolutamente consonante com a visão de León Felipe para a Guerra Civil Espanhola.

Com a divisão dos cantos na edição de 1881–1882, foram subtraídos da ordem do poema versos que traziam unidade ao que se tornou o canto dezoito, isolando-o e dando o impacto da temática bélica que se diluía em edições anteriores. Soma-se a isso o fato de que na versão de 1855 dos versos de *Song of Myself* em questão, o primeiro verso do que seria o canto dezoito dá continuidade aos paralelismos, comuns à poética de Whitman, assim como o tom festivo e glorioso, nos termos de Öz, da experiência da guerra legítima:

This is the grass that grows wherever the land is and the water is,
This is the common air that bathes the globe.

This is the breath of laws and songs and behaviour,
This is the tasteless water of soulsthis is the true sustenance,
It is for the illiterate....it is for the judges of the supreme court....it is for the federal
capitol....and the state capitols,
It is for the admirable communes of literary men and composers and singers and
lecturers and engineers and savans,
It is for the endless races of working people and farmers and seamen.

This is the trill of a thousand clear cornets and scream of the octave flute and strike of
triangles.

**I play not a march for victors only...I play great marches for conquered and
slain persons** (Whitman, 2008, p. 66, grifo nosso)

O pronome demonstrativo “this” — “This is the trill of a thousand clear cornets and
scream of the octave flute and strike of triangles” (Whitman, 2008, p. 66) — marcava o início
dos versos na série de anáforas que compunham a estrofe e a engajava à estrofe seguinte por
mais alguns versos. A presença da anáfora e do paralelismo na edição de 1855 pode demonstrar
que nesta versão do poema, temas bélicos não tinham o papel de destaque que ganhariam nas
edições posteriores ao contato do poeta com os eventos da Guerra de Secessão. O pronome
“this” — que compõe o poema na edição de 1855 — torna-se, em 1891, a preposição “with”,
que denota algumas mudanças significativas, a principal delas a passagem do observador
cósmico do eu-lírico, para a testemunha. Permitimo-nos um cotejo analítico entre a edição de
1855 e a Edição do Leito de Morte, como ficou conhecida a edição de 1891, respectivamente:

13

**I play not a march for victors only I play great marches for conquered and
slain persons.**

Have you heard that it was good to gain the day?

I also say it is good to fall battles are lost in the same spirit in which they are won.

(Whitman, 2008, p. 65, grifo nosso)

With music strong I come, with my cornets and my drums,

I play not marches for accepted victors only, I play marches for

conquer'd and slain persons.

Have you heard that it was good to gain the day?

I also say it is good to fall, battles are lost in the same spirit

in which they are won. (Whitman, 2004, p. 80–81, grifo nosso)

As mudanças são nítidas. Em 1855, o jovem poeta tematiza a guerra, “toca a grande marcha” como símbolo da metáfora da igualdade humanista que se tornaria célebre, mas também como a singularização de multiplicidades de interesses fratricidas que são ignorados pelo propósito transcendental da democracia norte-americana whitmaniana. Em 1891, o som da guerra afeta o poeta, de forma que ele não pode mais tratá-lo como uma metáfora, é preciso dar a ele seu verdadeiro peso na história e gravidade nas imagens poéticas. O eu-lírico testemunha a experiência da guerra em seu projeto lírico-profético, *Leaves of Grass*, e assim, passa da imagem do bardo que canta a igualdade, a cura, a democracia metafísica, para a do sábio sobrevivente, que mantém a mensagem, mas a transmite a partir de uma aparição musical, uma subversão dos instrumentos da guerra, em instrumentos de restauração.

14

Diante da escolha por utilizar múltiplas edições de *Leaves of Grass* em sua tradução, principalmente as modificações da terceira e da quinta publicações norte-americanas, não necessariamente por conter as marcas da Guerra de Secessão, mas fortuitamente contendo-as, León Felipe, então, passa a inserir suas próprias marcas poéticas no prefácio poético. A inclusão da tradução do décimo oitavo canto apresenta as polêmicas expressões desse evento. Inicialmente, o canto dezoito faz ver uma das importantes assinaturas da “prosódia” whitmaniana, a qual Roger Mitchell, em “A prosody for Whitman” (1969), chama de *caesure*:

O ritmo percebido tanto aqui como em toda obra de Whitman é sintático, baseado em uma linha finalizada. Nesse caso, essa linha se divide em duas unidades rítmicas. A linha de duas partes ou de dois grupos é a linha usada com mais frequência por Whitman. . . A chave para a digitalização da poesia de Whitman é a cesura. Ao escrever uma linha finalizada, ele usa a pausa para dividir a linha em grupos de vários tipos gramaticais. (Mitchell, 1969, p. 1607)⁴

A tradução de León Felipe não parece preservar a censura com determinação conceitual. Ao contrário, o primeiro verso — “Con estrépitos de músicas vengo, con cornetas y tambores.” — é o único do canto a manter os grupos e as pausas versais, assim como algumas

aliterações. Contudo, outras duas aparições do mesmo procedimento são modificadas por Felipe:

I play not marches for accepted victors only, I play marches for
conquer'd and slain persons.

...

I also say it is good to fall, battles are lost in the same spirit in which they are won.

...

I beat and pound for the dead,

I blow through my embouchures my loudest and gayest for them. (Whitman, 2008,
p.66)

Tornaram-se:

Mis marchas no suenan solo para los victoriosos

Sino para los derrotados y los muertos también.

...

Pues yo digo que es tan glorioso perderla.

Las batallas se pierden con el mismo espíritu que se ganan.

...

¡Hurra por los muertos!

Dejadme soplar en las trompas, recio y alegre por ellos. (Felipe, 1993, p.53)

15

Tomado pela experiência da conquista franquista na Espanha e pela visão traumática do “holocausto espanhol” que sucede à derrota da república com dezenas de milhares de execuções dos “vencidos” pelo governo de Franco, assim como pelo pesar da fratura nacional e pelo exílio, Felipe faz da tradução um ato de manter viva a voz da resistência e da liberdade, para que de fato esta voz seja uma afirmação da vida, do homem como afirmação absoluta, da conexão absoluta frente à fratura testemunhada, a camaradagem e o projeto político democrático whitmaniano. Não obstante, Felipe preserva propositalmente os elementos transcendentais idealizados da violência real da guerra, para justificar a superioridade moral de sua posição, que em consonância com a leitura anarquista da Revolução Espanhola, tem absoluta legitimidade na luta universal de libertação da humanidade, noção que aparece em seus contemporâneos tidos como radicais, como Buenaventura Durruti e Andrés Nin.

Em “Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios” (2003), Jaime Ginzburg propõe uma reflexão sobre a importância do pensamento de Adorno para a Teoria da Literatura partindo da questão que o autor absorve do vasto pensamento do filósofo alemão: “Como fazer teoria da poesia lírica na era das catástrofes?” (Ginzburg, 2003, p. 61). Essa parece ter sido uma questão para León Felipe nos anos que levaram à publicação de *Canto a mí mismo*. A camaradagem — e inevitavelmente a romantização da guerra — como tema da poesia de Whitman é ativada como a resposta lírica, ética e política de Felipe à função da literatura na era das catástrofes e vai ao encontro do que Ginzburg observa como sendo as novas questões propostas à lírica marcada pela barbárie que necessariamente dialoga com uma reformulação do sujeito moderno, ou com que se quis produzir dele/nele. Assim, Ginzburg recorre a Adorno para reforçar esta ligação: “ao abordar uma individualidade, um poema é capaz de apontar elementos referentes a uma coletividade.” (J. Ginzburg, 2003, p. 65).

O “mí mismo” de León Felipe, sobre codificando, como observa Cippoloni, o “myself” de Walt Whitman, não contempla a totalidade do ser baseado na experiência da natureza norte-americana, de dimensão divina, experimentada pelo olhar dos transcendentalistas. A natureza norte-americana de Emerson e Whitman convida ao novo, novas terras, novos homens, pensamentos, mas também a criação de uma nova literatura e filosofia, pelo poder que ela fornece, diz Emerson, e pela ação, e não pela tradição, que ela proporciona. O homem moderno americano é convocado a se livrar dos ossos secos do passado. Assim, não seria imprudente inferir que Emerson não apenas se dirige ao unitarianismo, mas que, como supõe Maria Ligia Prado (1999), a modernidade norte-americana encontrou na natureza a substância que guiaria a América a Deus, a sua própria arte, à justificativa de um Estado naturalizado e de uma democracia natural idealizada. O uso da potência da democracia Whitmaniana é, assim como o herói moderno, traduzido por Felipe para lidar com sua ferida histórica, para fazer caber a potência criativa e inovadora que ele seletivamente interpreta no transcendentalismo norte-americano.

León Felipe recria os valores transcendentalistas que seletivamente são traduzidos de Whitman a partir do trauma, da violência, da experiência do exílio espanhol, que, segundo Julio Ortega Cuentas (2007), sempre se baseou na exclusão, sustentado pela violência. O crítico também sublinha a presença de uma espécie de pós-nacionalidade espanhola, uma consciência internacional das nacionalidades hispânicas. A experiência do exílio e da resistência em León Felipe recria a Espanha maior que um Estado martirizado, um ideal de democracia e igualdade para além da prática que se estabelecia de fato na complexa trama política do país ibérico, indo

ao encontro do que propõe Cuentas: “Por um momento, a racionalidade do estado parecia uma forma da justiça poética, e a grande reparação devida ao exílio republicado se cumpria redobrando suas figuras e suas vozes na cultura da transição espanhola” (Cuentas, 2007, p. 14).⁵

Se o sujeito moderno é, como afirma Cuentas, definido por seu lugar e por seu discurso de exílio, o sujeito moderno que León Felipe busca construir, fazendo emergir do encontro de líricas, tempos, geografias múltiplas — o bardo da democracia transcendentalista norte-americana, o caminhante republicano espanhol, o exilado latino-americano — é aquele que não se rende à fratura, à desumanização e desesperança de um tempo de guerras, que faz a obra de arte ganhar uma função de resistência, e isso se manifesta na própria recriação/tradução da linguagem poética, que precisa encontrar meios de se manter resistente: “O sujeito do exílio seria, e não apenas em espanhol, o migrante cuja sobrevivência se converte em sobrevivida: perdeu seu lugar de pertencimento, mas constrói seu espaço de afiliação” (Cuentas, 2007, p. 18).⁶

Considerações Finais

A poesia de León Felipe refletiu os grandes eventos políticos do século XX e as experiências do exílio, do testemunho e da arte engajada com um projeto de mundo que a aproximou da lírica messiânica de Whitman, bem como das correntes políticas que compuseram uma obra vasta e diversa. Para além disso, Felipe articulou, talvez no momento mais crítico de sua experiência poética, a materialização da poética-política de Whitman como resposta à tragédia espanhola através da tradução de *Song of Myself*. Como resultado de uma tradução que ignorou propositalmente métodos canônicos de distanciamento da obra original, Felipe propôs a superação do tempo histórico e dos limites idiomáticos pela tradução, bem como criou em seu prefácio poético, um “entre-poemas”, um artefato que é em si a encarnação da técnica e do objetivo político do seu ato de traduzir.

A necessidade de testemunhar, já se fez presente durante a célebre declamação do poema *La insígnia* (2010), em 28 de março de 1937, quando Felipe se junta a escritores, intelectuais e sindicalistas que se apresentavam no ciclo de conferências organizado pelas *Oficinas de Propaganda* da *Confederación Nacional del Trabajo* (CNT) e da *Federación Anarquista Ibérica* (FAI). O poema rompia com a estética da poesia de Felipe para encontrar mecanismo para testemunhar eventos como *Masacre de la Carretera*. Após *La insígnia*, e em *Canto a mí mismo*, observa-se a busca do poeta por ferramentas líricas e literárias capazes de

versar o presente e o engajamento político, e significar o exílio. A análise da tradução e do prefácio poético de *Canto a mí mismo* que aqui se propôs buscou observar como a tradução se torna uma ferramenta literária de resistência política e de testemunho, opondo-se ao sentido ortodoxo da mimesis. Para tanto, este trabalho debruçou-se sobre a seleção das edições de *Leaves of Grass*, pontualmente escolhidas por Felipe em atenção às implicações históricas nas transformações do poema, como o impacto da Guerra Civil Norte-americana nas edições que a sucedem. Também se observou a utilização seletiva de passagens da tradução do poema/prefácio, que criam uma interação tanto entre as obras e os poetas que se colocam em sua poesia, quanto no projeto político, e até profético, que Felipe procura se afiliar. Finalmente, a tradução emerge como gênero literário capaz de atualizar política e esteticamente a obra de Whitman frente à vitória franquista e a ruína da resistência republicana.

REFERÊNCIAS

- Botelho, A. (2004). Inscriptions: Proposição de *Leaves of Grass*. *Via Panorâmica-Revista de estudos anglo-americanos*, (1), 161–198.
<https://ojs.letras.up.pt/index.php/VP/article/view/6182>
- Cippoloni, M. (1995). Due traduzioni per una polemica: León Felipe e Borges traduttori di Whitman. In Associazione ispanisti italiani, *Scrittura e Riscrittura: traduzioni, refundiciones, parodie e plagi* (pp. 171–186). Bulzoni Editore.
- Cuentas, J. (2007) El sujeto del exilio. In J. Martínez, *Exilios y residencias: escrituras de España y América* (pp. 12–24). Iberomaricana,
- Frau, J. (2002). Una traducción polémica: León Felipe ante la obra de Whitman y Shakespeare. *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación*, (4), 33–70.
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=290504>
- Ginzburg, J. (2003). *Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios*. *Alea*, 5, 61–69.
<http://dx.doi.org/10.1590/S1517>
- Felipe, L. (2012). *Poesías Completas*. Visor Libros.
- Felipe, L. (1993). Habla el prólogo. In W. Whitman, *Canto a mí mismo* (L. Felipe, Trad.). Losada. (Obra originalmente publicada em 1941, *Song of Myself*).
- Mitchell, R. (1969). A prosody for Whitman. *PMLA*, 84(6), 1606–1612.
<http://www.jstor.org/stable/1261507>
- Öz, F. (2016). Drum-Taps: Whitman’s Problematic Legacy as a War Poet. *IAFOR Journal of Literature & Librarianship*, 5(1), 31–41.
<https://www.researchgate.net/publication/311230205>

Prado, M. (1999). *Tramas, Telas e Textos*. Edusp.

Soares, G. (2007). Novos meridianos da produção editorial em castelhano: o papel de espanhóis exilados pela Guerra Civil na Argentina e no México. *Varia Historia*, 23(38), pp. 386–398. <http://old.scielo.br/pdf/vh/v23n38/v23n38a09.pdf>

Whitman, W. (1993). *Canto a mí mismo* (L. Felipe, Trad.). Losada. (Obra originalmente publicada em 1941, *Song of Myself*)

Whitman, W. (2004). *Walt Whitman: The Complete Poems*. Penguin Classics.

Whitman, W. (2008). *Leaves of Grass*. Iluminuras.

¹ No original: “Entendemos que León Felipe cumple con el requisito que exigen Hatim y Mason cuando afirman que “los mejores traductores de obras literarias son quienes están más en sintonía con el autor. El autor debe poseer el espíritu del original” y “hacer suya la intención del escritor de la lengua de salida” (1995, pp. 22–23); tanto su estilo como su ideología y en definitiva su poética coinciden en gran medida con los de Whitman, que ya había sido homenajeado previamente en la obra poética propia de León Felipe, y cuyo espíritu está presente sin duda en el conjunto de la extensa traducción.” (Frau, 2002, p. 22, tradução nossa)

² No original: “La traduzione di León Felipe è insomma il Canto a mi mismo della Repubblica sconfitta e usa lo slancio profetico di Whitman per riaffermare, dall'esilio, i propri valori di parte. Il ‘mí mismo’ di León Felipe, a differenza del ‘Myself’ di Whitman, non racconta un modo di vivere (la prosaica epopea sociale del Self trascendentalista), ma un modo di sopravvivere (l'utopia poética e popolare del Yo spagnolo). In questo senso Whitman non è uno sperimentatore, ma uno strumento della memoria.” (Cippoloni, 1993, pp. 172–173, tradução nossa)

³ No original: “Song of Myself, the poem lists people following the drum beats: young men, mechanics, blacksmiths, drivers, salesmen, and others embrace the war. At the same time, however, the poem erases people’s individual traits, turning them into anonymous automata produced in the assembly-line of the war machine. Through the end of the poem the militarization of the inhabitants of Manhattan is almost complete: the civilians are transformed into soldiers, women into nurses. Whitman’s exaltation focuses more on their dusty garments, their knapsacks, and the weapons they use rather than the would-be soldiers themselves . . . The poem is in the heroic mode, eulogizing war without even justifying it or identifying the threat or the enemy.” (Öz, 2016, p. 35, tradução nossa)

⁴ No original: “The perceived rhythm here as every-where in Whitman is syntactical, based on an end-stopped line. In this case that line breaks into two rhythmical units. The two-part or two-group line is the line used most often by Whitman . . . The key to the scansion of Whitman's poetry is the caesura. Writing an end-stopped line he uses the caesura to break the line into groups of various grammatical types.” (Mitchell, 1969, p. 1607)

⁵ No original: “Por un momento, la racionalidad del estado parecía una forma de la justicia poética, y la larga reparación debida al exilio republicano se cumplía recobrando sus figuras y sus voces en la cultura de la transición española.” (Cuentas, 2007, p. 18, tradução nossa)

⁶ No original: “El sujeto del exilio sería, y no solo en español, el migrante cuya sobrevivencia se convierte en sobrevida: ha perdido su lugar de pertenencia pero construye su espacio de afiliación.” (Cuentas, 2007, p. 18, tradução nossa)