

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Sylvia Tamie Anan

**De frescas flores
coroar-me a fronte**

*A tradução de Maria Stuart, de Friedrich
Schiller, e a arte poética de Manuel Bandeira*

São Paulo

2022

Versão Corrigida

Sylvia Tamie Anan

De frescas flores coroar-me a fronte

*A tradução de Maria Stuart, de Friedrich
Schiller, e a arte poética de Manuel Bandeira*

Tese apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutora em Letras

Área de Concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marta Kawano

Comissão julgadora:

Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo – UFPR

Prof^a. Dr^a. Karin Volobuef – FCL-UNESP

Prof. Dr. Marcos Roberto Flamínio Peres – DLCV-FFLCH-USP

Prof^a. Dr^a. Marta Kawano (orientadora) – DTLLC-FFLCH-USP

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento
de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A533f Anan, Sylvia Tamie
De frescas flores coroar-me a fronte: A tradução de Maria Stuart, de Friedrich Schiller, e a arte poética de Manuel Bandeira / Sylvia Tamie Anan; orientadora Marta Kawano - São Paulo, 2022.
194 f.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Literatura Comparada. 2. Literatura Brasileira. 3. Literatura Alemã. 4. Tradução. 5. Teatro (Literatura). I. Kawano, Marta, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Sylvia Tamie Anan

Data da defesa: 11 / 08 / 2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): Marta Kawano

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 10 / 10 / 2022



(Assinatura do (a) orientador (a))

Dedicado à memória do prof. Joaquim Alves de Aguiar

Nachdichten *significa reabrir o caminho sobre
as marcas que a mata invade no momento.*

— Marina Tsvetaeva

AGRADECIMENTOS

À professora Marta Kawano, pela orientação tranquila e segura.

Aos professores Vagner Camilo e Marcus Mazzari, pelas arguições no meu exame de qualificação. Ao professor Vagner Camilo, ainda, por ter me sugerido, há vinte anos, a relação de Manuel Bandeira com a literatura e o pensamento alemães do XVIII e XIX, colocando-me no caminho em que me encontro hoje.

À CAPES, pelo apoio financeiro através da bolsa concedida através do departamento.

À equipe de bibliotecários da Biblioteca Pública Municipal Sérgio Milliet e da Discoteca Oneyda Alvarenga, ambas localizadas no Centro Cultural São Paulo, pelo auxílio prestado durante as etapas de pesquisa bibliográfica e pelo trabalho diligente durante a pandemia da COVID-19.

Às bibliotecárias Ana Tereza Sannazzaro (*im memoriam*), Bethe Ferreira de Souza e Tatiana Nadja Silva, da biblioteca do Goethe-Institut São Paulo, pelo apoio e coleguismo.

A Ana Paula Manrique Amaral, Maria Celina Monteiro Gordilho, Pedro Oliveira Braule Pinto, e a todos os alunos do Curso de Extensão “Manuel Bandeira e a tradução de poesia”, edições de inverno de 2020 e abril de 2021.

E, *last but not least*, a Nelson Posse Lago, não apenas pela paciência e assistência nos meus percalços com o \LaTeX , mas sobretudo pelos anos de carinho e de amizade.

“Quem há quem diga: Eu sou feliz! – se acaso
Um amigo lhe falta?” (Gonçalves Dias)

RESUMO

Sylvia Tamie Anan. **De frescas flores coroar-me a frente: A tradução de Maria Stuart, de Friedrich Schiller, e a arte poética de Manuel Bandeira.** Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Em 1955, a pedido do diretor do TBC, Zbigniew Ziembinski, Manuel Bandeira traduz o drama histórico Maria Stuart (1801), de Friedrich Schiller. O poeta pernambucano, que já traduzira poemas de Goethe, Heine, Hölderlin e Rilke, enfrenta então sua primeira tradução de longo fôlego da língua alemã, e sua primeira tradução para o teatro. Partindo das formulações do pensamento alemão dos séculos XVIII e XIX, além do ensaio “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin, a respeito da tradução como forma, do tradutor como autor e da tradução como exercício integrante do processo de formação do poeta, a análise busca os traços ínsitos da poética e da versificação bandeirianas que se caracterizam como marcas d’água com que o tradutor registra sua presença no texto schilleriano. Recursos recorrentes na poesia de Bandeira, bem como questões levantadas em seus trabalhos críticos, presentes em conferências, crônicas e antologias, são mobilizados de modo a tornar o texto traduzido como indissociável da obra de seu tradutor. Desse modo, a tradução de *Maria Stuart* pode ser vista como uma obra a quatro mãos, em que Bandeira, a cada escolha feita, manifesta seu próprio entendimento da peça e estabelece um diálogo com o poeta de Marbach.

Palavras-chave: Friedrich Schiller. Manuel Bandeira. Gonçalves Dias. Romantismo alemão. Tradução.

ABSTRACT

Sylvia Tamie Anan. **Mit frischem Kranz die Schläfe mir zu schmücken: Maria Stuart's translation and the poetics of Manuel Bandeira.** Thesis (Doctorate). Faculty of Philosophy, Languages and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2022.

In 1955, at the request of the theater director Zbigniew Ziembinski, Manuel Bandeira translates the historical drama *Maria Stuart* (1801), by Friedrich Schiller. The poet who had already translated poems by Goethe, Heine, Hölderlin and Rilke, then faces his first long-term translation of the German language, and his first translation of a stage play. Starting from the formulations of 18th and 19th centuries German philosophy, as well as those from the essay "The translator's task", by Walter Benjamin, about translation as a form, the translator as author and translation as an integral exercise in the poet's formation process, the analysis seeks the embedded traits of Bandeira's poetics and versification that are characterized as watermarks with which the translator registers his presence in the Schillerian text. Recurring proceeds in Bandeira's poetry, as well as questions raised in his critical works, present in conferences, chronicles and anthologies, are mobilized in order to make the translated text as inseparable from the work of its translator. Therefore, *Maria Stuart's* translation can be seen as a four-handed work, in which Bandeira manifests through his choices his own understanding of the play and establishes a dialogue with the poet from Marbach.

Keywords: Friedrich Schiller. Manuel Bandeira. Gonçalves Dias. German romanticism. Translation.

SUMÁRIO

| | |
|---------------------------|-----|
| INTRODUÇÃO | 1 |
| 1 POÉTICA DA TRADUÇÃO | 17 |
| 2 UM GESTO DE VALORIZAÇÃO | 49 |
| 3 AS DUAS RAINHAS | 105 |
| 4 SÃO PAULO, 1955 | 143 |
| | |
| BIBLIOGRAFIA | 171 |

INTRODUÇÃO

Suponho que, numa época futura (espero que ela não tarde), os homens se importarão com a beleza, não com as circunstâncias da beleza. Aí teremos traduções não só tão boas (já as temos), mas tão famosas como o Homero de Chapman, como o Rabelais de Urquhart, com a Odisséia de Pope. Acho que esse é um resultado a ser fervorosamente desejado.

— Jorge Luís Borges

Entre as atividades exercidas por Manuel Bandeira ao longo da vida, muitas das quais desempenhou somente para garantir a subsistência, inclui-se o fato de que ele foi tradutor e, em particular, de que traduziu poesia, o que sempre exerceu fascínio sobre os leitores. De modo geral, ver um grande nome da literatura estrangeira traduzido por um de nossos maiores poetas age, se não como garantia de uma tradução “fiel” – conceito que discutiremos mais adiante – pelo menos como uma segunda camada de fruição para a leitura, sobreposta e ao mesmo tempo em relação com a primeira. Cercada de aura, no sentido benjaminiano do termo, a tradução bandeiriana permanece como elemento quase intocado pela crítica, não tendo sido objeto de análise e tampouco servindo como modelo.

Como exemplo, podemos tomar o poema “*Selige Sehnsucht*”, de Johann Wolfgang Goethe. Em 1933, Bandeira traduzia o tratado *Die Abneigung in der Ehe*¹, do médico holandês Theodor Hendrik van de Velde, que incluía uma transcrição do poema. Assim, em 16 de dezembro daquele ano, Bandeira escreve a Mário de Andrade, pedindo sua opinião sobre a tradução do poema, que descreve como “uma poesia filha da puta para por em verso em português” (ANDRADE & BANDEIRA, 2000, p. 570), e especificamente sobre a tradução do título, a escolha do adjetivo “vidente” no terceiro verso e sobre a última estrofe. No final, ainda pergunta “se em conjunto está muito escroto o que fiz”. Trata-se, portanto, de uma preocupação com o efeito geral e com o específico, na busca de uma solução harmônica.

A resposta de Mário não se encontra disponível na correspondência, mas a tréplica de Bandeira, bem como a posterior publicação do poema, sugere quais tenham sido as contribuições do amigo. A primeira dúvida era em relação ao título, traduzido como “Anelos d’alma” na versão espanhola

¹ “A repulsa ao casamento”, que Bandeira traduz como *Matrimônio perfeito: estudo de sua fisiologia e sua técnica*.

que Bandeira tem em mãos como ferramenta de apoio à tradução do texto alemão, mas que ele sintetiza como “Anelo” – palavra que, como “*Sehnsucht*”, significa “anseio”, mas que partilha a mesma raiz de “hálito” ou “respiração”, metonímias habituais de “alma”. A palavra “vivente” como tradução de “*lebendig*” é mantida no terceiro verso, mas o verso seguinte é alterado por sugestão de Mário, de “busca a morte no fogo” para “Que aspira à morte no fogo”. E, finalmente, é possível que Bandeira tenha constatado que a última estrofe não pertencia ao poema, mas era um quarteto sem título que encerra o *Buch des Sängers* (“O livro do cantor”), livro do *Divã Ocidentto-Oriental* de que “Anelo” faz parte, e por isso tenha optado por descartá-la.

A correspondência com Mário de Andrade traz um raro exemplo de tradução de Bandeira em processo, revelando algumas de suas inquietações: “A coisa aliás não tem grande importância, pois se trata de uma citação no texto da obra que estou traduzindo. *Em todo caso não queria fazer feio.*” (ANDRADE & BANDEIRA, 2000, p. 572, grifo meu.) Temos em mãos um texto que é parte de um trabalho encomendado, mas a postura de Bandeira não é, de forma alguma, displicente, a ponto de compartilhar suas dúvidas com o amigo, com quem já travava um intenso debate sobre poética, tradução e mesmo questões de literatura alemã, no qual Goethe era uma presença constante.

“Anelo” seria publicado na primeira edição de *Poemas traduzidos*, de 1945, acompanhado de uma bela ilustração de Guignard, com alterações pontuais, ainda que significativas, além das sugeridas por Mário.

| | Selige Sehnsucht | Anelo | |
|----|---|---|----|
| 1 | Sagt es niemand, nur den Weisen, Weil die Menge gleich verhöhnet, Das Lebend'ge will ich preisen, Das nach Flammentod sich sehnet. | Só aos sábios o reveles, Pois o vulgo zomba logo: Quero louvar o vivente Que aspira à morte no fogo. | 1 |
| 5 | In der Liebesnächte Kühlung, Die dich zeugte, wo du zeugtest, Überfällt die fremde Fühlung Wenn die stille Kerze leuchtet. | Na noite – em que te geraram, Em que geraste – sentiste, Se calma a luz que alumiava, Um desconforto bem triste. | 5 |
| 9 | Nicht mehr bleibest du umfangen In der Finsterniß Beschattung, Und dich reißet neu Verlangen Auf zu höherer Begattung. | Não sofres ficar nas trevas Onde a sombra se condensa. E te fascinas o desejo De comunhão mais intensa. | 9 |
| 13 | Keine Ferne macht dich schwierig, Kommst geflogen und gebannt, Und zuletzt, des Lichts begierig, Bist du Schmetterling verbrannt, | Não te detém as distâncias, Ó mariposa! e nas tardes, Ávida de luz e chama, Voas para a luz em que ardes. | 13 |
| 17 | Und so lang du das nicht hast, Dieses: Stirb und Werde! Bist du nur ein trüber Gast Auf der dunklen Erde. | “Morre e transmuda-te:” enquanto Não cumpres esse destino, És sobre a terra sombria Qual sombrio peregrino. | 17 |

A tradução de Bandeira é marcada por uma série de escolhas que se mantém ao longo do poema: em correspondência com o tetrâmetro iâmbico do original, a tradução é feita em redondilha maior,

INTRODUÇÃO

que no verso grave ganha uma oitava sílaba, criando um ritmo equivalente, embora não idêntico; em correspondência às rimas alternadas, Bandeira opta por rimar apenas o segundo e o quarto versos, que mantém a forma com um pouco mais de espaço livre. De resto, cada estrofe expressa a mesma ideia, mantendo a unidade, embora de forma reorganizada ou mesmo inteiramente reelaborada. A correspondência entre os versos não é direta, de modo que, por exemplo, na quarta estrofe, o vocativo “*du Schmetterling*” é deslocado do quarto para o segundo verso, e Bandeira introduz a repetição do vocábulo “luz” para completar a métrica do terceiro verso. A imagem da mariposa que voa em direção à chama permanece, mas textualmente expressa de forma mais próxima à poesia bandeiriana do que ao do poeta de Weimar.

Encontramos, desse modo, em “Anelo”, questões presentes em todas as traduções de Bandeira: a questão circunstancial que ocasionalmente motiva a tradução, suplantada por uma necessidade de expressão pessoal; a opção por um caminho formal, muitas vezes equivalente, mas não idêntico ao original, ao qual o tradutor permanece fiel, em vez de fazer da tradução uma mera decoupage do texto-fonte; e a nova versão, que pode ser considerada tanto um poema de Goethe quanto de Bandeira, por ser o resultado de uma reflexão pessoal sobre o seu sentido. De fato, o eu-lírico que encarna uma antiga sabedoria de vida, exortando os mais jovens à calma, à razão e à reflexão sobre o amor e a morte, é tão frequente na poesia bandeiriana quanto o eu-lírico adoentado e solitário, e talvez esteja ligado a este. Comumente notado em poemas como “Arte de Amar”, de *Belo Belo* (1948), escrito já na velhice do poeta, esta voz já se encontra presente desde *A Cinza das Horas* (1917), em poemas como “À Sombra das Araucárias” e “A vida assim nos afeiçoa”, marcados pelo uso de imperativos como “olha”, “repara” e pelo ritmo do octassílabo:

A arte é uma fada que transmuta
e transfigura o mau destino.
Prova. Olha. Toca. Cheira. Escuta.
Cada sentido é um dom divino.



Raramente a crítica se debruçou de forma aprofundada sobre a tradução bandeiriana, e “Anelo” é um dos únicos de seus poemas traduzidos a receber uma análise detalhada. Erwin Theodor Rosenthal, no ensaio “A versão literária”, esmiúça as diferenças de conteúdo entre o poema original e a versão de Bandeira: na segunda estrofe, a redução de “*Liebesnächte Kühlung*” – que Rosenthal traduz como “frescor das noites amorosas” – para “Na noite...”, elimina o tema do amor carnal e torna mais vago o sentido de transcendência contido no poema; e, na quarta estrofe, a alegoria da borboleta, transformada por Bandeira em mariposa, seria apresentada de forma mais direta e explicativa do que no original. Além disso, Rosenthal avalia que a versão de Bandeira dá maior ênfase ao contraste entre luz e escuridão, e considera inadequada a tradução de “*dunkel*” (“escuro”)

por “sombrio”. Entretanto, conclui que “Anelo” “mantém a ideia central de ‘*Selige Sehnsucht*’ e, ao mesmo tempo, oferece um sabor estilístico bem próprio do poeta brasileiro, podendo ser lida como se se tratasse do poema original.” (ROSENTHAL, 1986, p. 102)

No mesmo ensaio, Rosenthal estuda também um trecho da peça *Macbeth*, traduzida por Bandeira em 1956. Trata-se da primeira cena do primeiro ato, o intróito com as bruxas; sem entrar em muitos detalhes, o crítico identifica “desvios sensíveis”, como o acréscimo de uma terceira bruxa² nesta cena, mas considera que “de um modo geral transfere com grande tino não apenas a situação ao palco brasileiro dos nossos dias, como também adapta o linguajar a seu tempo.” (idem, p. 104) A conclusão é semelhante à da análise da tradução de “*Selige Sehnsucht*” e comum nas resenhas de traduções de Bandeira, em particular de textos teatrais.³

Na época da primeira edição dos *Poemas traduzidos*, em 1946, Sérgio Milliet anota em seu *Diário Crítico* uma comparação entre o livro de Manuel Bandeira e o trabalho de tradução de Guilherme de Almeida. Percebendo que a crítica à tradução de romance era mais comum do que a crítica de tradução de poesia, em parte pela razão de que esta se encontra dispersa em revistas e jornais, Milliet debruça-se sobre as minúcias das traduções reunidas nos dois livros, com resultados opostos. Se no caso de Guilherme de Almeida o tradutor de poesia é maior do que o poeta (“Na sua poesia própria Guilherme de Almeida prende-se demasiado ao jogo gratuito.” MILLIET, 1985, p. 147), nas traduções de Bandeira o crítico encontra de forma abundante o que ele denomina equivalências, “que consiste não na tradução exata das palavras, mas na expressão do mesmo sentimento, e até das mesmas imagens, sob forma diferente.” (idem, p. 151) Analisando de perto uma tradução de Christina Rossetti, e comparando a tradução de um mesmo poema de *Parallèlement*, de Verlaine, por Bandeira e Almeida, Milliet expõe as vantagens e desvantagens entre uma tradução mais técnica, mais “amarrada” ao original – inclusive por traduzir todo um livro, e não apenas poemas isolados –, ainda que por um versificador habilidoso, e uma tradução mais livre, que chamaríamos de “autoral”. Bandeira traduz os poemas que lhe convém – e, da seleção dos textos à escolha das palavras, é a sua presença que importa nos *Poemas traduzidos*.

Essa postura como tradutor continua sendo reconhecida pelos leitores de Bandeira, mas o entendimento de sua validade oscilará nas gerações seguintes de poetas brasileiros, como encontramos de forma esparsa nos textos da chamada geração de 1945, e de Augusto de Campos, da poesia concreta – grupo com o qual Bandeira se relacionou –, até a geração mimeógrafo dos anos 1970. Ainda na mesma época do diário de Milliet, encontramos uma resenha na *Revista Brasileira de Poesia*,

² Aqui nota-se um equívoco por parte de Rosenthal, uma vez que *Macbeth* apresenta, sim, três bruxas, mas o seu texto parece dar a entender que há apenas duas.

³ De forma semelhante, a tese *As bruxas de Macbeth no “original” e em quatro traduções brasileiras*, analisa a representação das personagens no texto de Shakespeare e, entre outras, na tradução de Manuel Bandeira, que, segundo a autora, reforçaria nas suas escolhas características pejorativas (“feias”, “velhas”, “imundas”) e a ligação com o demônio, além de “enfocar as bruxas de maneira a não conferir a elas grandes poderes sobre o destino dos homens.” (ESTEVES, 1992, p. 6)

publicação do grupo de 45. Sem título nem assinatura, a resenha muito provavelmente se refere à segunda edição dos *Poemas traduzidos*, publicados pela Globo em 1948, que difere da edição anterior pelo acréscimo no número de poemas, que quase dobra, e a supressão das ilustrações de Guignard. Apesar de elogiosa às traduções, a resenha lamenta, no final, o fato de que o volume não incluía os textos originais para a devida apreciação do trabalho do tradutor. É interessante justamente porque este número da *Revista*, editada por Péricles Eugênio da Silva Ramos e considerada a publicação de referência do grupo de 45, é um número especial dedicado a Rainer Maria Rilke, que inclui traduções de poemas selecionados, devidamente acompanhados de seus originais: para estes poetas, a autoridade de Bandeira já não é suficiente, e é preciso que os originais se encontrem na página ao lado para garantir a legitimidade da tradução.

José Paulo Paes, poeta ligado ao grupo de 45 e tradutor de Rilke e Dickinson, entre outros, ao analisar o trabalho de Bandeira como tradutor demonstra um claro desconforto com a afirmação de Bandeira de que jamais traduziria um poema “sem necessidade de expressão pessoal”, ao mesmo tempo em que traduzia frequentemente por encomenda⁴. Paes constata, em Bandeira, “um descompasso entre o poeta criador e o artesão tradutor. Este trabalha pragmaticamente no domínio do relativo; aquele parece mover-se utopicamente nas fronteiras do absoluto.” (PAES, 1990, p. 65.) Da mesma forma que Milliet, portanto, Paes acredita que há diferenças significativas entre ser um bom tradutor e ser um bom poeta, mas parece defender uma cisão ainda mais radical entre os dois ofícios.

Em contraposição, na mesma geração de poetas-tradutores, Augusto de Campos escolhe Manuel Bandeira como sua grande referência na tradução de poesia, mesmo quando adota soluções muito diversas em suas próprias traduções. No entanto, ao defender a tradução como uma forma de crítica literária em si mesma, Campos não deixa nenhuma reflexão mais extensa sobre uma teoria da tradução ou mesmo sobre a tradução bandeiriana, a não ser uma passagem sobre a tradução de “Torso arcaico de Apolo”, de Rilke, “admirável pela cursividade e pela delicadeza de conversão: o poema revive, íntegro em português, sem perda da estrutura formal, que evolui em suas imagens precisas e seus enjambements contínuos, até o *staccato* final.” (RILKE, 1994, p. 11)

Mais de duas décadas afastada de José Paulo Paes e Augusto de Campos, Ana Cristina César escreve, no início dos anos 1980, uma série de reflexões sobre a atividade de traduzir. Em um desses textos, César abre diante de si os volumes dos *Poemas traduzidos* de Bandeira e de *Verso Reverso Controverso*, de Campos. Para a poeta carioca, é fácil constatar que a tradução de Bandeira, desprovida dos textos originais, notas explicativas ou de um prefácio, tem como princípio unificador o próprio Bandeira, que escolhe e traduz os poemas de acordo com demandas muito pessoais,

⁴ Retomaremos a discussão, uma vez que a mesma afirmação foi pretexto de uma rusga entre Bandeira e Sérgio Milliet, no mesmo *Diário Crítico*.

sejam elas curiosidade ou pedidos de amigos⁵. Trata-se de um aspecto já observado por Milliet, mas enquanto o crítico veterano o via com olhos positivos, para César ele constitui antes uma falta do que uma presença.

Como exemplo, César destaca o soneto “*Unrealities*”, de e. e. cummings, que é “desmodernizado” por Bandeira, ao contrário do que ele faz com os poemas de Christina Rossetti, por exemplo, cuja experiência poética, ainda ligada ao Romantismo, parece “mais próxima” à de Bandeira do que a de um poeta de vanguarda como cummings. Ainda pautada por um critério insistente no campo dos estudos de tradução, a fidelidade, César parece se incomodar sobretudo por dois aspectos que encontra na tradução bandeiriana: o fato de que suas traduções – em que levanta motivos tradicionais como a morte, o amor e a beleza feminina – apresentam antes uma unidade temática do que formal; e a ausência de uma herança modernista nas traduções, com nomes que se espriam por praticamente toda a história da literatura, mas com uma forte presença de autores do século XIX, o que leva a poeta e crítica a concluir, com um certo exagero, que “a individualidade do autor (original) está constantemente se dissolvendo neste livro – o que não é nada difícil de entender e de justificar. O resultado é desconcertante e parece indicar uma prática de tradução que absorve o texto original e se concentra na reconfiguração de um tema favorito.” (CÉSAR, 2016, p. 453)

Escrito no período de um mestrado em tradução literária na Universidade de Essex, na Inglaterra, em 1980, o texto de Ana Cristina César, apesar de ser poeta e tradutora ela mesma, parece representar um limiar entre uma postura mais pessoal e outra, mais pautada pelo rigor acadêmico, diante das traduções de Bandeira. Entretanto, do outro lado deste limiar, os estudos acadêmicos ainda privilegiam a obra própria de Bandeira, e sobre suas traduções encontramos um artigo sobre o poema “Paráfrase de Ronsard”, de *A Cinza das Horas* (1917), e uma tese de doutoramento que inclui sua tradução do romance de aventuras *O Tesouro de Tarzan*, de Edgar Rice Borroughs.

Na tese *A tradução na Era Vargas de 1930 a 1940. O Tarzan brasileiro de Manuel Bandeira, Monteiro Lobato e Godofredo Rangel* (2015), Célia Luiza Andrade Prado retoma a discussão sobre a tradução por necessidade de expressão pessoal ou por encomenda, levantada por Milliet e Paes. Em um estudo que contempla um capítulo da história da tradução no Brasil e o paradoxo entre a expansão do mercado editorial e a censura no governo Vargas na década de 1930, Prado analisa as traduções de três romances de aventuras da série Tarzan, de Edgar Rice Borroughs, por autores do modernismo brasileiro. A tradução de obras juvenis e de apelo folhetinesco, além das edições pouco cuidadas, mostra, para a autora, o seu *status* de “obras menores”. “Aparentemente, os editores estavam mais preocupados com a aura de qualidade chancelada pelo prestígio do tradutor [do] que com o aspecto material da edição, que [o nome do tradutor] aparece em destaque nas capas

⁵ Como no caso da resenha na *Revista Brasileira de Poesia*, para César a tradução tem um valor formativo e se volta para um público: o acesso ao original, mesmo que o leitor não tenha condições de compreendê-lo, garante a qualidade do texto.

chamativas.” (PRADO, 2015, p. 49) Entre os tradutores da Companhia Editora Nacional, Bandeira estaria entre os mais contumazes.

Ainda que reconheça que, em Bandeira, como em todo o meio literário da época, a atividade de tradutor oscilava entre o diletantismo e a complementação de renda, Prado observa como as suas traduções são pouco lembradas, e as traduções em prosa ainda menos do que os poemas, concluindo que o tradutor permanece “à sombra do poeta” (idem, p. 118), além de constatar a falta de uma reflexão sistemática sobre a tradução em sua obra. Sua análise mais detida, no entanto, dedica-se às escolhas vocabulares e às reduções em relação ao texto original, que eliminam descrições muito longas e aspectos pitorescos que podiam não interessar ao público leitor brasileiro, construindo uma narrativa mais ágil e atraente. Bandeira, então, equilibraria trechos em que a tradução quase literal, claramente feita às pressas, beira a ilegibilidade, em função dos falsos cognatos; e outros em que a introdução de expressões idiomáticas enriquece o texto, com escolhas que “apresentam opções que remontam à manifestação poética.” (idem, p. 223)

Em artigo publicado em 1993, Raquel do Valle Dettoni faz uma leitura de “Paráfrase de Ronsard”, de *A Cinza das Horas*. O poema ocupa um lugar peculiar na obra bandeiriana: depois de ser publicado, em sucessivas edições, como “Paráfrase”, ele aparece como “tradução” na primeira edição dos *Poemas traduzidos* (1945) e retorna a *Cinza das Horas* apenas na primeira edição de *Estrela da Vida Inteira*, em 1966, escolhas que indiciam as dúvidas do próprio Bandeira quanto à natureza do poema. Ao analisar “Paráfrase de Ronsard” como uma possível tradução do soneto “*Je vous envoie un bouquet*”, Dettoni discute os limites entre a autoria e a tradução, questão central no nosso estudo. As duas versões do poema são, na verdade, pertencentes a um lugar-comum, o “convite das rosas”, que, como descreve Antonio Candido, tematiza “o convite amoroso, com o argumento de que o tempo foge, a carne se desfaz e a recusa terminará por encher de remorso a dama esquiva.” (CANDIDO, 1992, p. 161)

Desse modo, é possível que Bandeira esteja apenas retrabalhando um lugar-comum da lírica clássica a partir do poema de Ronsard. Dettoni, como é comum à crítica bandeiriana, associa o interesse do poeta pelo tema a questões biográficas, mas Bandeira, poeta clássico no sentido estrito do termo, trabalhou um grande número de *topoi* ao longo de sua obra poética. Sob esta perspectiva, antes de uma paráfrase, o soneto de Bandeira pode ser lido como uma paródia, no sentido etimológico de “canto paralelo”. A análise de Dettoni concentra-se no particular e tenta extrair do poema a originalidade, o “toque pessoal” e mesmo autobiográfico do poeta, enquanto que o trabalho com o lugar-comum visa o efeito oposto, a filiação a uma tradição.

Na fortuna crítica bandeiriana encontramos ainda breves alusões às traduções do poeta. Em capítulo da *História Concisa da Literatura Brasileira*, Alfredo Bosi menciona de passagem a atividade de Bandeira como tradutor:

Entretanto, não se pode dizer que o mesmo esforço libertário o tenha imunizado do prestígio das velhas poéticas, responsável pelo seu aberto comprazimento das atmosferas românticas ou de ecos neoclássicos: tudo o que dá à sua linguagem aquele ar de última experiência de uma refinada civilização, tão evidente nos mestres da poesia moderna, T. S. Eliot, Pound, Ungaretti.

Por outro lado, era de esperar que à fusão de confiança e sábio jogo técnico respondesse, no plano de reflexão estética, um irracionalismo de base, difuso na sua geração, e sobre o qual se foram depositando finas observações de homem de *métier*, capaz de compor em todos os ritmos e de traduzir com igual maestria Shakespeare e Hölderlin, Rilke e Garcia Lorca. (BOSI, 1975, p. 407)

A breve passagem levanta um número de questões da obra bandeiriana que discutiremos a seguir. Em primeiro lugar, a continuidade de aspectos estéticos clássicos e românticos em convívio com as conquistas modernistas, que se manifesta no trabalho com o lugar-comum de “Paráfrase de Ronsard” e na tradução de Christina Rossetti, a mesma que Ana Cristina César interpreta como um retrocesso em relação à poesia de vanguarda. Em seguida, Bosi associa o conceito da poesia bandeiriana à estética surrealista, em que o “irracionalismo de base” se associa ao trabalho de arte: tal procedimento também será de importância para compreender o trabalho de tradução, de forma que o crítico enumera poetas de línguas e épocas diversas como representantes da versatilidade e da competência do poeta⁶.

Em *Manuel Bandeira de corpo inteiro*, obra que contempla vários entre os aspectos menos estudados do poeta, Stefan Baciú enfatiza a motivação econômica de algumas das traduções de longa extensão feitas por Bandeira, mas considera *Maria Stuart* “uma das melhores traduções quantas se tem feito em todos os idiomas da peça de Schiller. Tanto nas peças inglesas, quanto na do poeta alemão, temos verdadeiras recriações.” (BACIU, 1966, p. 85) De todo modo, Baciú valoriza sobretudo as traduções de poesia, consideradas obras de autoria própria, tanto pela seleção dos poemas quanto pelo procedimento de tradução, que o próprio Bandeira atribui a um trabalho inconsciente, revelando “uma íntima ligação entre o Bandeira poeta e o tradutor.” (idem, p. 88) Como exemplo, Baciú narra a história da tradução do poema “Ode à Pátria”, de Eduardo Ritter Aislan, que ele mesmo tentara traduzir em parceria com Homero Icaza Sánchez, submetendo a tentativa ao poeta que, ao invés de corrigir a tradução da dupla, fez a sua própria versão, por ter se identificado com o poema. Em compensação, narra também duas situações em que se encomendaram traduções a Bandeira – de dois poetas estadunidenses, Thomas Merton e Roberto Lovell – mas das quais desistiu. Assim, Baciú, apesar da menção às traduções de romances de aventura para a editora Civilização Brasileira, alinha-se aos críticos que consideram a tradução bandeiriana uma obra própria, baseado nas circunstâncias em que ele realizava o trabalho.

⁶ Em nota de rodapé, Bosi elenca algumas das traduções publicadas de Bandeira, mas sua seleção inclui apenas os *Poemas Traduzidos*, e cinco das peças teatrais, entre as quais *Maria Stuart* e *Macbeth*.

INTRODUÇÃO

Da mesma forma, a coletânea *Homenagem a Manuel Bandeira*, que reúne diversos estudos curtos sobre a obra bandeiriana, contém alguns textos que se voltam para as suas traduções. Publicado na edição original, de 1936, o ensaio de Abgar Renault, “Notas à margem de algumas traduções de Manuel Bandeira” é referenciado pelo próprio poeta em *Itinerário de Pasárgada* e se volta em particular para as suas traduções da poesia inglesa através do exemplo dos poemas de Elizabeth Barrett Browning e Christina Rossetti, com o pressuposto de que “traduzir é criar de novo. E tal espécie de criação é, em certo sentido, mais penosa e difícil do que a outra, por isso que o tradutor (ou o *segundo criador*) tem que limitar o plano de sua re-criação à criação do autor.” (SILVA, 1989, p. 25, grifo meu.) Bandeira aceita de bom grado os elogios de Renault. Ainda em *Itinerário de Pasárgada* nota-se que, de todas as suas traduções, os poemas de Rossetti e Browning são as que lhe despertam maior orgulho.

Em outra análise “poema-a-poema”, a professora Celeste Aída Galeão, no artigo “Manuel Bandeira, tradutor de poetas alemães”, na edição de 1989 da *Homenagem...*, comenta as traduções de Hölderlin, Goethe, Heine e Rilke, mencionando de passagem a tradução de *Maria Stuart*. Ao contrário, entretanto, de Renault, que leva em consideração as diferenças entre as línguas para entender as soluções encontradas por Bandeira – com destaque, por exemplo, para o alto número de palavras monossilábicas do inglês –, Galeão se limita a um levantamento de omissões e diferenças entre os poemas originais e suas versões traduzidas, ainda que chegando à conclusão, sem muita ligação com a análise propriamente dita, de que Bandeira “se lançava à tarefa com pleno domínio das duas línguas, deixando atrás de si, muitas vezes, o poeta bem brasileiro, para entregar-se totalmente ao gosto e à ambiência característicos da língua original.” (idem, p. 106)⁷

Como podemos constatar na fortuna crítica, ainda que esparsa e pontual, das traduções de Bandeira destacam-se dois aspectos: 1) a oposição entre a tradução por “necessidade de expressão própria” e a tradução “por encomenda”; e 2) a discussão sobre até que ponto as traduções são parte da obra bandeiriana. Além disso, nota-se que as análises mais detalhadas de suas traduções se concentram nas versões de textos do inglês e do francês, com exceção da análise de Rosenthal sobre a tradução de “*Selige Sehnsucht*”, de Goethe.

À parte os poemas reunidos sob o título *Poemas traduzidos em Estrela da Vida Inteira*, muitas destas traduções são mesmo difíceis de localizar. Mas, ao se debruçarem sobre a atividade de Bandeira como tradutor, nota-se claramente a discrepância entre os críticos na própria escolha do objeto, uma vez que Bandeira traduziu a pretextos e sob circunstâncias muito diferentes entre si, com resultados igualmente distintos. É possível identificar, na obra bandeiriana, três grupos distintos de tradução. O primeiro, destacado por Stefan Baciu, compõe-se dos poemas que Bandeira

⁷ A edição de 1989 de *Homenagem a Manuel Bandeira* inclui ainda mais dois ensaios breves, do pesquisador Júlio Castañón Guimarães e da professora Maria de Lourdes Martini, sobre as traduções do espanhol, mas que apenas repisam os mesmos pontos e informações.

“gostaria de ter escrito”, das traduções motivadas por necessidade de expressão pessoal. São, por exemplo, os poemas traduzidos que apareceram nas suas próprias coletâneas, entremeados pelos seus poemas autorais: três sonetos de Elizabeth Barrett Browning em *Libertinagem* (1930), um poema de Christina Rossetti em *Estrela da Manhã* (1936), dois poemas de Verlaine em *Lira dos Cinquent’Anos* (1940) e a tradução de “Torso arcaico de Apolo”, de Rilke, em *Belo Belo* (1948), poemas que só deixam de ser publicados nas coletâneas e passam definitivamente ao conjunto dos *Poemas traduzidos* na organização de *Estrela da Vida Inteira*, de 1966. Ao publicar as traduções desta forma, Bandeira dá continuidade a um procedimento comum no século XIX no Brasil, quando poetas como Machado de Assis publicavam poemas traduzidos junto aos seus próprios, entre os quais destacamos, em *Falenas* (1870), as traduções de “Prelúdio” de Heinrich Heine e de “Deuses da Grécia”, de Schiller. Como destaca Álvaro Faleiros, “o que está em jogo neste modo de traduzir é a compreensão do original como um modelo que, ao ser imitado, pode também ser ‘comentado e corrigido’.” (FALEIROS, 2003, p. 28) Desse modo, entre a tradução e o original verifica-se uma constância de forma e tema, mas a publicação não inclui o texto original – na verdade, com frequência sequer o tradutor tivera acesso ao original, como alerta o próprio Machado em nota à sua tradução de “Os deuses da Grécia”, ao explicar que traduzira o poema a partir de uma versão francesa. Ainda que Bandeira não tenha feito traduções indiretas, permanece a postura do original como um modelo e não um texto a ser plasmado.

O segundo grupo, também abordado por Baciú, abrange os poemas traduzidos a pedido de amigos, como é o caso de “*Du, schönes Fischermädchen*”, de Heinrich Heine, traduzido para a segunda edição de *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, ou os nove poemas de Hölderlin, traduzidos a pedido de Otto Maria Carpeaux. Como ainda aponta Baciú, há uma afinidade entre estas traduções e os poemas do primeiro grupo, uma vez que o poeta com frequência se recusou ou desistiu de traduzir poemas trazidos por amigos por não se considerar capaz de encontrar uma solução satisfatória. Ainda assim, não se pode negar a importância das relações pessoais para o contato e mesmo o acesso a determinadas obras, como vemos no caso da tradução de dois poemas de Emily Dickinson, publicada pela primeira vez em uma crônica sobre uma antologia de poetas estadunidenses que lhe fora trazida por um amigo (BANDEIRA, 2008, p. 324.).

Finalmente, em um terceiro grupo, há as traduções destinadas à publicação imediata, uma das atividades que lhe garantiram o sustento, principalmente a partir da década de 1930, com as mudanças que passam a ocorrer no mercado editorial brasileiro. Elas incluem títulos à primeira vista tão diversos como *A Prisioneira*, quinto volume de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, quanto livros de aventuras como *O Tesouro de Tarzan*, estudado por Célia Prado, entre no mínimo quinze romances e dois livros de não-ficção. Devido à falta de documentação sobre a identidade dos tradutores e pela pouca importância atribuída a estes trabalhos pelo próprio Bandeira, é possível que o número de traduções deste gênero publicadas pelo poeta ainda esteja subestimado. Como já

INTRODUÇÃO

comentamos, ainda que, em particular no caso das traduções infantojuvenis, não houvesse uma preocupação com a fidelidade ao original ou mesmo com a elaboração de uma linguagem literária, trata-se de um trabalho impregnado pelo estilo e mesmo pelos cacoeses linguísticos do poeta, além de refletir um momento da história do mercado editorial e da tradução no Brasil.

Nessa perspectiva, Bandeira se encaixa em um momento bastante específico na história do mercado editorial brasileiro. Com exceção de *A Prisioneira*, publicada pela editora Globo de Porto Alegre, todas as suas traduções em prosa foram publicadas pela Companhia Editora Nacional, de Octalles Marcondes Ferreira, antigo sócio de Monteiro Lobato na editora que levava o seu nome, ou pela Civilização Brasileira – que publicaria ainda o texto de *Maria Stuart* no mesmo ano da montagem do TBC –, uma divisão da CEN. Ainda que de qualidades literárias muito diversas, todas estas traduções faziam parte de um mesmo projeto editorial: a constituição de um público leitor cativo, habituado a consumir literatura desde a infância, na esteira do crescente projeto de alfabetização universal do governo Vargas, de um lado; e, de outro, a necessidade de compor, para um público adulto e mais culto, um repertório de “grandes clássicos da literatura mundial” – conceito sempre passível de discussão – vertidos para a língua portuguesa para um público sem acesso à língua original ou mesmo ao francês, idioma em que estas obras eram habitualmente lidas no Brasil. Nesse contexto, o nome de Manuel Bandeira surge, ao lado de outros autores da geração modernista, para sobrepesar a necessidade de consumo destas obras, ao mesmo tempo em que a tradução queimava etapas do trabalho editorial (V. AMORIM, 1999, p. 71). Como lembra Sérgio Miceli, o conhecimento de línguas estrangeiras, bem como certo verniz cultural como a familiaridade com a música erudita e as artes plásticas, garantiam a subsistência dos “parentes pobres”, embora não mais a sua colocação em cargos mais estáveis, como ainda acontecia na Primeira República. Nesse contexto, para alguém como Bandeira, o último remanescente de uma família tradicional pernambucana, em situação semelhante a de tantos outros, como Cyro dos Anjos e José Lins do Rêgo, a atividade de tradutor surge como a possibilidade de uma renda mais constante. Enquanto isso, publicar livros de poemas continuava sendo uma tarefa difícil, para a qual o poeta dependia de favores de amigos.

Entre as traduções com uma finalidade imediata, podemos incluir também os poemas traduzidos para as suas aulas de Literaturas Hispanoamericanas na Faculdade Nacional de Filosofia. Embora nem todos os poemas tenham sido traduzidos do espanhol para este fim, encontramos nas traduções de Gabriela Mistral e García Lorca, entre outros, também o embricamento entre o poeta, o tradutor e o professor. Ao mapear os poemas traduzidos de poetas hispanoamericanos, Roberto Aguiar aponta a “falta de uma sistemática tradutória”, lamentando, como Ana Cristina César, a falta de alinhamento das traduções de Bandeira a uma estética modernista, principalmente na seleção de autores traduzidos. Apesar disso, o poeta “incorporou em suas traduções aquele despojamento marcante da sua própria expressão poética.” (AGUIAR, 1992, p. 82) Ao analisar, por exemplo, a

tradução do *Auto sacramental do divino Narciso*, da poeta mexicana Sór Juana Inês de la Cruz, Aguiar considera que Bandeira traria ordem à “desordem barroca” da peça, atendo-se aos aspectos que realmente seriam funcionais ao texto.

Frente à diversidade do trabalho de Bandeira como tradutor, onde se enquadrariam suas traduções para o teatro? Entre *Maria Stuart*, de Schiller, traduzido em 1955, e *O círculo caucasiano de giz*, de Bertold Brecht, traduzido em 1963, encontramos uma dezena de peças traduzidas durante quase uma década de atividade intensa, iniciada pelo poeta já em idade avançada, sendo que todos os textos foram encenados de forma imediata à tradução. Ou seja, trata-se de textos que Bandeira aceitou traduzir a convite de amigos, mas também porque guardava afinidade com as obras originais e tendo em vista sua publicação imediata, proporcionada pelas mudanças na cena teatral do país.

Não nos encontramos, portanto, diante de um trabalho bissexto, mas da obra de um poeta e tradutor maduro e plenamente consciente dos recursos da língua portuguesa. Nesse sentido, em uma leitura mais atenta ao conjunto de questões internas à tradução bandeiriana, é possível encontrar a recorrência de formas e escolhas de tradução ao longo da obra bandeiriana, de forma a reconhecer, ainda que de maneira não teleológica, a aquisição de expedientes e, por que não dizer, a iteração de certas obsessões. Entre os fatores externos ao texto também encontramos questões de circunstância e de influência, da mesma forma que na obra poética de autoria própria. Vejamos, por exemplo, o caso da tradução do poema “*Du schönes Fischermädchen*”, pertencente ao ciclo “*Die Heimkehr*” [“Retorno à casa”], do *Livro das Canções*, de Heinrich Heine:

Du schönes Fischermädchen,
Triebe den Kahn ans Land;
Komm zu mir und setze dich nieder,
Wir kosen, Hand in Hand.

Leg an mein Herz dein Köpfchen,
Und fürchte dich nicht zu sehr;
Vertraust du dich doch sorglos
Täglich dem wilden Meer.

Mein Herz gleicht ganz dem Meere,
Hat Sturm und Ebb' und Flut,
Und manche schöne Perle
In seiner Tiefe ruht.

Vem, ó bela gondoleira!
Ferra a vela – junto a mim
Te assenta... Quero as mãos dadas
E conversemos assim.

Põe no meu peito a cabeça.
Não tens de que recear.
Que sem temor, cada dia,
Te fias do crespo mar!

Minh'alma semelha o pego,
Tem maré, tormenta e onda:
Mas finas per'las encontra
Nos seus abismos a sonda.

Vem, linda peixeirinha,
Trégua aos anzóis e aos remos!
Senta-te aqui comigo,
Mãos dadas conversemos.

Inclina a cabecinha
E não temas assim:
Não te fias do oceano?
Pois fia-te de mim!

Minh'alma, como o oceano,
Tem tufões, correntezas,
E muitas lindas pérolas
Jazem nas profundezas.

INTRODUÇÃO

Da mesma forma que comentamos na tradução de “Anelo”, de Goethe, a presença de Mário de Andrade se faz sentir também nesta tradução, de maneira ainda mais aguda. Ao rever o texto de *Amar, verbo intransitivo* para a edição da editora Martins Fontes, em 1944, Mário decidiu, entre outras mudanças, traduzir as citações em alemão. O poema de Heine é o único citado na íntegra no livro, e, depois de traduzi-lo, Mário o submeteu à avaliação do amigo. Bandeira, no entanto, tinha organizado, naquele mesmo ano, a edição crítica das *Obras poéticas completas de Gonçalves Dias*, que incluía as suas traduções. A maioria dos poemas traduzidos por Dias do alemão é, justamente, de Heine, e Bandeira envia a Mário uma cópia de “Vem, ó bela gondoleira”, além da sua própria tradução.

Trata-se, portanto, de uma tradução feita tendo em vista outras duas, a de Mário e a de Dias. Enquanto Dias usa a redondilha maior, rimando, como no poema de Heine, apenas os versos pares, Bandeira mantém o mesmo esquema de rimas, mas com o verso hexassílabo. Mais curto no que na versão gonçalvina, o metro escolhido por Bandeira também se distingue da tradução marioandrada⁸, mantendo no entanto o ritmo do trímetro do original. É interessante que, enquanto Dias traduz “*Fischer mädchen*”, “jovem pescadora”, como “gondoleira”, Bandeira toma de Mário a tradução como “peixeira”, mas alterando, como é próprio no uso do diminutivo pelo poeta pernambucano, para “peixeirinha” – escolha que se repete em “cabecinha”, única versão a corresponder ao original “*Köpfchen*”, o que se explica tanto pela métrica quanto pela característica da poesia bandeiriana. Ao mesmo tempo, a tradução de “*Hand in Hand*” como “mãos dadas” parece passar da tradução de Dias para a de Bandeira. Por fim, tanto Mário quanto Bandeira transformam a afirmação ao final da segunda estrofe em uma pergunta, procedimento que se repetirá em *Maria Stuart*.

Ou seja, dois conceitos fundamentais se enredam na tradução do poema de Heine, o de influência e o de sociabilidade. De um lado, a leitura das traduções de Gonçalves Dias, feita no contexto da própria obra gonçalvina – com notas e observações que Bandeira repete sem fazer distinção entre obra própria e tradução, como veremos –, se reflete, ainda que de forma não sistemática, nas traduções do próprio Bandeira. Enquanto questões de forma continuam gerando reflexão em poemas lidos e relidos durante décadas, ressurgindo em textos críticos e crônicas, é razoável pressupor que as mesmas inquietações moviam a leitura de poemas traduzidos. De outro lado, a tradução paralela à de Mário de Andrade também mostra a tradução como um ato convivial, semelhante ao de poetas que glosam motes de seus pares: ao criarem em cima de textos uns dos outros, escritores geram um sentimento coletivo que também é uma das forças motrizes do campo literário⁹.

Nesse ponto, é importante lembrar que a tradução de *Maria Stuart* foi feita com olhos em outra tradução gonçalvina, a de *A Noiva de Messina*, também incluída na edição das *Obras poéticas*

⁸ “Peixeira linda/ Do barco vem;/ Senta a meu lado,/ Chega-te bem.// Ouves meu peito?/ Por que assustar!/ Pois não te fias/ Ao diário mar?// Como ele, eu tenho/ Maré e tufão,/ Mas fundas pérolas/ No coração.” (ANDRADE, 1993, p. 148)

⁹ Nesse sentido, Bandeira faz uma bela defesa do gênero *Gesellige Lieder* [canções conviviais] na crônica “Dívida para com o Peixe Vivo”, atribuindo a ele a gênese do poema “A Estrela”, de *Lira dos Cinquent’Anos*. (BANDEIRA, 1986, p. 29)

completas de Gonçalves Dias organizada e comentada por Bandeira. Além disso, foi capital à tradução da obra de Schiller a presença do amigo Zbigniew Ziembinski e da atriz Cacilda Becker, acrescentando à dinâmica da influência a da sociabilidade no trabalho que ora tomamos por objeto.



Apesar da vasta fortuna crítica a respeito da obra bandeiriana, ainda não se encontra nenhum estudo sistemático de suas traduções ou a análise detida de uma tradução em particular. Além dos comentários fundados em impressões bastante pessoais, encontramos análises centradas em comparação com outras traduções (PRADO, 2015 e ESTEVES, 1992) ou com outros aspectos da obra bandeiriana (AGUIAR, 1992), quando não críticas antes baseadas em critérios mais caros ao autor do que ao próprio Bandeira, como fazem Ana Cristina César e José Paulo Paes. Para compreender, portanto, como Manuel Bandeira traduz *Maria Stuart*, é preciso recuar e compreender, em primeiro lugar, qual o conceito do trabalho de tradutor predominante no período de formação do poeta, uma compreensão ainda muito próxima daquela estabelecida pelo pensamento alemão do século XVIII; e, em um segundo momento, como suas reflexões a respeito de traduções próprias e alheias reverberam em seu trabalho, de forma que a análise tome como ponto de partida critérios estabelecidos pelo próprio Bandeira.

Desse modo, o primeiro capítulo se debruçará sobre o conceito de tradução: em primeiro lugar, como o pensamento alemão do século XVIII compreendia a tradução dentro de um conceito particular de linguagem e de formação, ambos do leitor e do escritor; a seguir, como o próprio Bandeira, em reflexões esparsas em ensaios, crônicas e cartas, manifestava um conceito, ou mesmo múltiplos conceitos, de tradução de poesia. A tradução bandeiriana não se aproxima dos alemães por seguir suas proposições, mas por reproduzir o movimento de refletir sobre a tradução e então traduzir de acordo com uma prática própria. A perspectiva da análise não se realiza a partir de uma linha particular da teoria da tradução, mas da literatura comparada, no sentido de analisar a criação de uma obra de Manuel Bandeira a partir do texto de Friedrich Schiller.

Por isso, o presente trabalho divide-se em três momentos, em um movimento pendular. Em primeiro lugar, mapeiam-se as posturas de Bandeira sobre a tradução de poesia, analisando então as soluções textuais de *Maria Stuart* de acordo com suas premissas. Em segundo lugar, estuda-se a atividade crítica de Bandeira, e a posição que Gonçalves Dias ocupa na sua leitura da lírica de língua portuguesa, para então compreender a edição de Bandeira para a *A Noiva de Messina* e de que forma a tradução gonçalvina influencia a tradução de *Maria Stuart*. Finalmente, debruça-se sobre a obra filosófica de Friedrich Schiller, em particular *Poesia ingênua e sentimental*, para refletir sobre a relação entre poesia e reflexão na obra de Schiller e de Manuel Bandeira.

INTRODUÇÃO

O segundo capítulo procura entender o processo pelo qual o poeta modernista elege Gonçalves Dias como um de seus antecessores na poesia de língua portuguesa no contexto de suas reflexões, também constantes, sobre versificação. Esse processo e o trabalho de Bandeira como crítico literário encontra um de seus pontos altos no estudo “A poética de Gonçalves Dias” e na edição crítica das *Obras poéticas completas de Gonçalves Dias*, que inclui as notas à tradução gonçalvina de *A Noiva de Messina*. Tanto o ensaio, incluído como último capítulo da biografia *Vida e Obra de Gonçalves Dias*, quanto as notas da edição crítica constituem um trabalho notável de estudo de versificação em língua portuguesa, ainda subestimado. Realizado uma década antes da tradução de *Maria Stuart*, o trabalho crítico de Bandeira se refletirá no seu próprio trabalho tradutório.

O terceiro capítulo finalmente se volta para *Maria Stuart*: em primeiro lugar, contextualizamos a tragédia na obra schilleriana, tanto a literária quanto a filosófica. Nesse aspecto, é fundamental compreender como, na formação do pensamento schilleriano, os conceitos de ética e estética se encontram imbricados, de forma a entender a oposição entre as personagens de Maria Stuart e Elizabeth e a representação do seu conflito em cena. Assim, através do estudo de cenas específicas sobre personagens centrais – a protagonista, sua rival e Mortimer, “o mais romântico do personagens”, nas palavras de Bandeira – podemos analisar como esses aspectos da obra schilleriana se manifestam no texto, e de que forma Bandeira os traduz, tendo em vista seus próprios conceitos de versificação e tradução. O último capítulo tenta olhar para a tradução de *Maria Stuart* em um contexto mais amplo: como dissemos, Bandeira traduzia por motivos diferentes, e seu trabalho com Schiller é motivado pela sua relação com Zbigniew Ziembinski, diretor do Teatro Brasileiro de Comédia, e com Cacilda Becker, que interpretaria a rainha. Por fim, o debate com a censura sofrida pela montagem do TBC nos mostra um Bandeira extremamente empenhado na divulgação de sua obra, e que certamente não via seu trabalho de tradutor como uma atividade casual.

POÉTICA DA TRADUÇÃO

*Escutei o sol, amorável adolescente,
Tirar da lira celeste as notas de ouro do seu canto de noite.*
— Friedrich Hölderlin, tradução de Bandeira

Além de “*Selige Sehnsucht*”, de Goethe, que acabamos de comentar, e de *Maria Stuart*, de Schiller, objeto do presente trabalho, a lista de poemas traduzidos por Bandeira inclui outros nomes da poesia alemã dos séculos XVIII e XIX, como Friedrich Hölderlin, Heinrich Heine e mesmo o suíço Nikolaus Lenau. Poeta do século XX formado ainda no substrato cultural do século XIX, Bandeira mantinha suas afinidades com o pensamento oitocentista europeu, em particular o alemão, no qual a tradução ocupava uma posição de progressiva relevância. Seja através da prática ou da reflexão, a tradução torna-se, na Alemanha romântica, um dos elementos impulsionadores de uma literatura nacional, alimentada por traduções tão importantes quanto suas obras clássicas originais.

Sendo uma língua fundada por uma tradução, a *Bíblia* de Martinho Lutero, o alemão adota a tradução como o procedimento através do qual a língua incorpora ao seu repertório novos recursos linguísticos e temas. Desse modo, fazem parte do cânone as sucessivas traduções de Shakespeare por Christoph Wieland, August Wilhelm Schlegel e Johann Heinrich Voss. Voss também traduziu a *Ilíada* (1788) e a *Odisseia* (1781), enquanto Ludwig Tieck traduziria *Dom Quixote* (1795-1799) – uma das traduções mais duradouras, e que será marcante para o jovem Heinrich Heine –, e Hölderlin traduz *Édipo* e *Antígona*, de Sófocles (1803). A tradição se estenderia ao longo do século até Stefan George, tradutor de Mallarmé, Verlaine e Rimbaud e d’*As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire. Publicada em 1914, a versão de George para a obra baudelairiana dista menos de uma década da tradução de Walter Benjamin, para a qual o pensador escreveria o ensaio “A tarefa do tradutor”, publicado em 1921.

Ao traduzir uma obra estrangeira, o poeta alemão escolhe colocá-la em circulação e discussão, além de introduzir na língua novas formas e temas, suscitando tanto o debate sobre as obras

em si mesmas quanto sobre o ato de traduzi-las. Desse modo, como coloca Antoine Berman em seu *A prova do estrangeiro*, a tradução na Alemanha romântica é um “ato gerador de identidade” (BERMAN, 2002, p. 30) e o conceito de tradução, muito mais amplo do que a mera transposição de um texto de uma língua para outra, remontando à própria natureza da linguagem: em sua *Doutrina da Arte*, August Wilhelm Schlegel entende a poesia como núcleo de toda atividade humana, e a tradução, o processo fundamental pelo qual a essência se torna linguagem:

A poesia designa nesse sentido em geral a invenção artística, o ato maravilhoso por meio do qual a mesma enriquece a natureza; como diz o nome, uma verdadeira criação e produção. Cada representação material exterior é antecedida por uma representação interior no espírito do artista, junto à qual entra a linguagem sempre como mediadora da consciência, de modo que se pode dizer que a todo momento aquela representação procede do regaço da poesia. A linguagem não é um produto da natureza, mas uma cópia [*Abdruck*] do espírito humano, que nela deposita o nascimento e o crescimento de suas representações e todo o mecanismo de suas operações. Na poesia, portanto, o já formado é novamente formado” (SCHLEGEL, 2014, p. 232.)

Para Schlegel, a linguagem em si mesma já é a tradução de uma realidade transcendente, e o ato de traduzir esta realidade em forma de linguagem é a própria poesia, que desta forma se eleva acima de todas as artes: “Não é de se admirar, por conseguinte, que na poesia o fenômeno da natureza humana pode se espiritualizar e se transfigurar mais do que nas artes restantes e que ela sabe encontrar uma trilha até nas regiões mais místicas e misteriosas.” (idem, p. 232.) A tradução é descrita, portanto, como a ligação entre o mundo sensível, ao qual pertencem as línguas humanas, e o mundo não-sensível, o lugar da poesia. Definida como um fenômeno presente desde “o primeiro balbuciar de uma criança” até “a especulação suprema do filósofo”, a poesia “é o topo da ciência, a intérprete, a *tradutora* daquela revelação celestial, tal como os antigos a denominaram, com razão, uma linguagem dos deuses.” (idem, p. 233, grifo meu.)

No contexto de uma concepção tão radical de linguagem, as diferenças entre as línguas humanas e entre as formas das línguas torna-se secundária, permitindo um conceito lato de tradução¹, da mesma forma que o conceito lato de poesia permite incluir nela a crítica². Neste sentido lato,

¹ É preciso, neste ponto, distinguir o conceito romântico de tradução do conceito clássico de imitação, que aparecem em diferentes contextos na obra de A. W. Schlegel. Schlegel conscientemente se afasta do conceito de imitação clássica, embora não o rejeite, por ter sido interpretado erroneamente a partir do princípio aristotélico original. Ainda que Aristóteles aponte a importância do elemento imitativo nas artes, posteriormente essa afirmação foi reduzida ao conceito de que as artes deveriam imitar a natureza. Para ele, essa redução é problemática tanto no ponto de vista da natureza, que passa a ser definida a partir de um conceito puramente negativo, como algo existente na ausência da intervenção humana, quanto no da arte, que é entendida como uma atividade meramente subserviente. Schlegel entende a natureza como uma força dinâmica e criadora, e, nesse sentido, que a arte deve imitá-la, tornando-se, também, uma força de criação autônoma. (CAVALCANTI, 2005, p. 169-170) Desse modo, o conceito de tradução, que comunica os mundos sensível e não-sensível, não se confunde com o de imitação, restrito apenas ao mundo sensível.

² Nesse sentido, é relevante lembrar que também o ensaio crítico se tornou, no Romantismo de Jena, uma forma literária tanto quanto as obras de que tratavam, como no exemplo emblemático do texto “Sobre o *Meister* de Goethe”, de Friedrich Schlegel, em que o “sobre” se refere tanto ao tema do ensaio quanto ao fato de que a crítica compõe uma camada a mais de criação literária, da mesma forma que a tradução.

a tradução se torna um procedimento fundamental – como lançador mesmo de fundamentos – porque ela é assimilação de temas e transmissão de formas: assimila conteúdos porque é através da tradução de poetas franceses, italianos, espanhóis e ingleses, e mais tarde mesmo orientais, que o poeta alemão se apropria de todo um repertório de imagens e mitos; e transmite formas porque, em função do que Berman chama de “intratradução” (BERMAN, 2002, p. 31) renova-se o estoque de gêneros literários – os contos populares geram as *Kunstmärchen* de E.T.A. Hoffmann e Ludwig Tieck, e as canções populares, os *Lieder* de Heinrich Heine.

É possível, aqui, traçar um paralelo entre o pensamento alemão e a prática da poesia bandeiriana, marcada na década de 1920 pela libertação – embora não rejeição, como lembra Alfredo Bosi – dos hábitos de versificação parnasiano-simbolistas, os “exercícios de dessensibilização” empreendidos em sua fase de conquista do verso livre, em que até mesmo receitas de cosméticos podiam ser decantadas em versos:

O hábito do ritmo metrificado, da construção redonda foi-se-me corrigindo lentamente à força de estranhos dessensibilizantes: traduções em prosa (as de Poe por Mallarmé), poemas *désavoués* pelos seus autores, como o famoso que Léon Deubel escreveu na Place du Carroussel às 3 horas de uma madrugada de 1900 (*Seigneur! Je suis sans pain, sans rêve et sans demeure!*), *menus*, receitas de cozinha, fórmulas de preparados para a pele, como esta:

Óleo de rícino
Óleo de amêndoas doces
Álcool de 90°
Essência de rosas. (BANDEIRA, 1984, p. 44-45)

No processo de conquista de novas formas para a expressão lírica, o procedimento escolhido por Bandeira é o da tradução no sentido amplo, compreendido como aquisição de novas formas. Entre os exemplos mencionados, encontra-se pelo menos uma tradução clássica, “O Corvo”, de Edgar Allan Poe, traduzido em prosa por Stéphane Mallarmé, além da intratradução de *menus* e receitas. São desta mesma fase as “traduções para o moderno” do soneto “Se é doce no recente, ameno estio”, de Bocage e do “Adeus de Teresa”, de Castro Alves, publicadas por Mário de Andrade na coluna “Mês Modernista” do jornal *A Noite*, em 1925, acompanhadas de comentários. Nos comentários que se seguem à tradução de Bocage, destacam-se os recursos que já vinham se tornando clichês modernistas, como a disposição tipográfica e o vocabulário, que substituíam a expressão “É doce isto” por “Doçura disto”. No texto que acompanhava o “Adeus de Teresa”, advertia-se que se tratava de uma tradução “tão afastada do original, que a espíritos menos avisados pareceria criação.” (BANDEIRA, 1984, p. 93) Ao mesmo tempo, no entanto, o poeta manifestava o propósito de “trasladar” o poema de Castro Alves com a “máxima fidelidade” e sem a mínima parcela do seu próprio sentimento, valendo-se, portanto, de dois adjetivos comumente atribuídos ao tradutor: fiel e invisível (BANDEIRA, 1966, p. 251). Mas, ainda que o uso da denominação de “traduções” seja menos casual do que o senso de humor da fase heroica do modernismo pode

sugerir, as “traduções para o moderno” são, de fato, criações: ao transferir um poema em uma linguagem tipicamente clássica ou romântica para outra, também típica, do modernismo, Bandeira o insere em um contexto novo, permitindo que as novas formas surjam ou se cristalizem.³

A expressão “tradução para o moderno” carrega igualmente outro sentido, o da historicidade da tradução, já presentes ao analisarmos as mudanças de postura da crítica em relação às traduções bandeirianas. Como explica Berman no caso das traduções clássicas alemãs, “é a partir de um solo histórico preciso que novas traduções surgem: a reformulação da relação com a Bíblia e com a fé revelada (Lutero), o aprofundamento da relação com os gregos (Voss, Hölderlin), a abertura para as literaturas inglesa e ibérica (A. W. Schlegel e Tieck)”, ao lado das “traduções como a novidade imprevisível e incalculável que é a essência do verdadeiro acontecimento histórico.” (BERMAN, 2002, p. 58) Isso se deve também à posição até então periférica que a literatura alemã ocupava na literatura europeia: Germaine de Staël chega a afirmar, em *De l'Allemagne*, que a literatura alemã só teria começado “a existir em toda a sua originalidade” em meados do século XVIII (STAËL, 2016, p. 125). Assim, a tradução está entranhada no esforço de uma fundação de uma literatura própria, embora ainda não necessariamente nacional, por isso a mesma autora reconhece:

A arte de traduzir obteve mais avanços em alemão do que em qualquer outro dialeto europeu. Voss transpôs para a sua língua os poetas gregos e latinos com uma surpreendente exatidão, e [August] W. Schlegel, os poetas ingleses, italianos e espanhóis, com uma verdade de colorido sem exemplo antes dele. (idem, p. 125-126.)

Enquanto os franceses permaneciam na tradição das *belles infidèles*, afrancesando os textos estrangeiros⁴, os alemães buscavam enriquecer a própria língua, considerada por eles mesmos pouco flexível, através das traduções. No caso do Romantismo de Jena, como destaca Berman, o chão histórico da postura diante da tradução é o conceito de formação, *Bildung*, da própria língua, mediada por um agente estrangeiro – uma questão com que toda a geração romântica se deparará. Mas, como lembra Berman, o processo da *Bildung*, como é apresentado no romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, não pode se limitar à imitação de um modelo, muito embora passe pela relação com uma alteridade. O termo *Bildung* deriva de *Bild*, “imagem”, de que por sua vez também deriva *Urbild*, “arquetipo”, que representa a completude e a perfeição a que a obra deve

³ A tradução da obra de Schiller, em particular d’*A Noiva de Messina* por Gonçalves Dias, recuperaria muito do debate em torno das regras de versificação parnasiano-simbolistas, como veremos.

⁴ A tradição tradutória na França começa com o interesse pelas obras latinas no século XV, passando a ocupar posição de destaque com o trabalho de codificação da língua a partir do século XVII. Nesse contexto, os tradutores se pautavam pelos mesmos princípios de clareza, concisão e elegância com que se escrevia no francês no original, chegando a adaptar as normas de comportamento dos personagens àquelas correntes na França e cortando termos ou temas chocantes para o público. Para designar essas traduções, mais preocupadas com a relação do texto com a língua de chegada do que com o original, Gilles Ménage (1613-1692) cunhou o termo *belle infidèle*. (SANTANA-DEZMANN, 2016, p. 90). É preciso notar, também, que há uma diferença não apenas na concepção de tradução entre as tradições francesa e alemã, como uma diferença nos textos, autores e línguas de que escolhem traduzir.

almejar, mas que se encontra apenas na Antiguidade clássica, contexto no qual o estudo da filologia se torna fundamental e a viagem de Goethe à Itália, um ponto de viragem na sua obra. Mas a *Bildung* também se faz através do *Vorbild*, “modelo”, entendido como “manifestação e exemplificação do *Urbild*” (BERMAN, 2002, p. 89), e do *Nachbild*, que pode ser compreendido como “reprodução” ou “espelhamento” e a que ainda retornaremos como conceito definidor da tradução. Em suma, “aquele que se procura no estrangeiro se vê confrontado com figuras que funcionam primeiramente como modelos, depois como mediações. Assim como as pessoas que Wilhelm Meister encontra no decorrer dos seus anos de aprendizado, com as quais ele fica inicialmente tentado a se identificar, mas que lhe ensinam finalmente a encontrar-se consigo mesmo.” (idem, p. 89.)

Insere-se aqui, portanto, o papel fundamental desempenhado pela tradução: *o flagrante da diferença pode evoluir para uma convivência, a princípio incômoda, entre o que é conhecido e o que não é*, ou então pode regredir – aos olhos dos românticos alemães e também de Goethe – para o apagamento das diferenças, para a redução do desconhecido ao conhecido, do alheio ao próprio, revertendo o processo de aprimoramento à estagnação e ao isolamento. (AZENHA, 2006, p. 53, grifo meu.)

Figura incontornável da literatura alemã, sendo contemporâneo ao grupo do Romantismo de Jena, Goethe também traduziu poetas franceses, italianos, espanhóis e gregos, embora nenhuma dessas traduções tenha merecido algum destaque. Ainda assim, o fato de ter traduzido mostra o seu valor de exercício, no mesmo sentido em que Bandeira usa o termo; mas suas reflexões também derivam das leituras que fez de suas próprias obras depois de traduzidas para outras línguas⁵. Estas reflexões se encontram na sua autobiografia, *Da minha vida – Poesia e Verdade*, o elogio fúnebre „*Zu brüderlichem Andenken Wielands*“ e uma das notas que sucedem o *Divã Ocident-Oriental*. Com justiça, Daniel Martineschen aponta que estas manifestações foram recebidas pela crítica goethiana e pelos estudiosos de tradução como observações meramente circunstanciais (MARTINESCHEN, 2015, p. 50) e, em dada medida, superficiais. É preciso, no entanto, compreender o pensamento alemão no final do século XVIII no sentido de um conjunto de ideias que se apresenta em processo, e que, no caso das reflexões de Goethe sobre a tradução, se estenderão por várias décadas.

Nas memórias, é justamente em um capítulo sobre a descoberta, ainda na juventude, da obra de Shakespeare, que Goethe concentra suas reflexões sobre a tradução e a formação do leitor. Seu primeiro contato com o poeta inglês, que afirma ter sido mais lido na Alemanha do que em qualquer outro país, mesmo a Inglaterra, teria sido através de uma antologia bastante popular na época, *The Beauties of Shakespeare*, uma seleção de trechos de peças e poemas por um certo reverendo William Dodd, até o surgimento da tradução de Christoph Wieland, e é a seu respeito que ele faz o comentário:

⁵ É uma experiência peculiar que Bandeira também vivenciou, ao receber os volumes de antologias de seus próprios poemas traduzidos para o francês, o sueco e o holandês.

Foi então que apareceu a tradução de Wieland. Ela foi imediatamente devorada, depois comentada e recomendada aos amigos e conhecidos. Nós, alemães, tínhamos o privilégio de que muitas das obras mais significativas de nações estrangeiras eram trazidas até nós, primeiramente, de um modo mais leve e claro. Traduzido prosaicamente – primeiro por Wieland e, em seguida, por Eschenburg – e assim se tornando uma leitura acessível e compreensível a todo e qualquer leitor, Shakespeare pode disseminar-se muito rapidamente e alcançar grande repercussão. Venero o ritmo e a rima como elementos a partir dos quais a poesia se faz poesia, mas o que impacta mais profunda e determinadamente, o que mais verdadeiramente forma e fomenta é aquilo que sobra do poeta quando ele é traduzido em prosa. Resta então o mais puro e completo teor, que uma forma brilhante costuma saber simular, quando ele falta, e encobrir, quando ele se faz presente. Daí eu considerar que, no início da formação dos jovens, as traduções prosaicas sejam mais propícias que as poéticas; afinal, é notável como os garotos, para quem tudo é motivo de piada, deleitam-se com o som das palavras e com a cadência das sílabas e, movidos por uma espécie de leviandade parodística, acabam destruindo os teores profundos da obra mais nobre. (GOETHE, 2017, p. 590.)

Ao refletir sobre sua própria formação de poeta, Goethe enfatiza a importância da tradução, em particular da tradução em prosa, na formação do leitor, lembrando mais adiante que a *Bíblia* de Lutero é a tradução em prosa de um livro de versos. Na tradução que chama de “*schlichte Übertragung*” (“transferência singela”, sendo que *Übertragung* e *Übersetzung* são, aqui, intercambiáveis) Goethe reconhece não apenas o valor formativo, mas a possibilidade de deixar entrever a poesia além dos recursos linguísticos mais superficiais, e defende mesmo o convívio entre vários tipos de tradução e mesmo entre a tradução e o original, por se prestarem a diferentes modos de leitura: enquanto uma tradução mais fluida serviria para a divulgação entre o público em geral, a tradução que imita os recursos do original interessaria somente aos especialistas⁶.

A segunda reflexão também se dá a respeito de Wieland, no memorial escrito para as suas exéquias. Ao recordar a vida e a obra do mestre, é inevitável abordar as suas traduções, e Goethe as define por uma afinidade pessoal de Wieland com os gregos e os romanos, encontrando em Horácio e Cícero seus “iguais” [“*seinesgleichen*”]: “Como se comprazia nosso amigo, ao se ocupar das obras destes dois homens, colocar-se no seu século, nos seus arredores, junto aos seus contemporâneos para nos transmitir um quadro nítido daquele passado, e o conseguia de forma surpreendente.”⁷ A palavra-chave aqui é “*versetzen*”: o poeta entende a tradução como um deslocamento, uma extensão da vida do texto original em outro tempo e lugar. Nesse sentido de deslocamento,

⁶ Reforçando a relação entre a tradução, em particular a de Wieland, e o conceito de formação, é interessante lembrar que é a mesma tradução lida pelo protagonista de *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*: “Há algum tempo Wilhelm vinha-se dedicando a uma tradução de Hamlet; para tanto, servia-se do engenhoso trabalho de Wieland, graças ao qual tomara contato pela primeira vez com Shakespeare.” (GOETHE, 2006, p. 292)

⁷ “*Wie gern mag sich unser Freund, indem er sich mit den Werken dieser beiden Männer beschäftigt, in ihr Jahrhundert, in ihre Umgebungen, zu ihren Zeitgenossen versetzen um uns in anschauliches Bild jener Vergangenheit zu übertragen, und es gelingt ihm zum Erstaunen.*” (HEIDERMAN, 2001, p. 18)

Há duas máximas da tradução: a primeira exige que o Autor de uma nação estrangeira seja trazido a nós, de forma que nós possamos vê-lo como um dos nossos; a outra, em contraposição, exige de nós que nos desloquemos em direção ao estrangeiro e nos encontremos em suas condições, seus modos de falar, suas particularidades. Os pressupostos de ambas são suficientemente conhecidas através de inúmeros exemplos por todas as pessoas cultivadas. Nosso amigo [Wieland], que também procurava o caminho do meio, esforçava-se em conciliá-las; no entanto, privilegiava, como homem de sentimento e de gosto que era, a primeira máxima em casos de dúvida.⁸

Novamente, as categorias que Goethe distingue não são excludentes, mas assumem funções diferentes. Ele reconhece que Wieland estava mais inclinado à primeira possibilidade, que consiste em “trazer o autor ao leitor”, mas trata-se de uma escolha válida, porque feita em função de uma aptidão pessoal. A segunda opção é levar o leitor ao autor, e tentar aclimatá-lo às condições e às particularidades da obra original. São, no entanto, categorias distintas da que encontramos no trecho das memórias, e é na segunda edição da coletânea *Divã Ocidento-Oriental* (1827), um livro de poemas escrito diretamente sob a inspiração de uma tradução – o do *Divã* de Hafiz de Chiraz, por Joseph von Hammer-Purgstall, em 1822 –, que Goethe unifica sua teoria colocando três conceitos de tradução. Sob a premissa de que ao alemão só é possível conhecer a poesia oriental através de traduções, na última parte de suas *Noten und Abhandlungen*, que compõem um posfácio à obra, ele retoma o conceito da tradução em prosa pelo seu caráter educativo, chamando a atenção exclusivamente para os temas da obra, tornando-os mais familiares. Seu exemplo volta a ser a *Bíblia* de Lutero, mas Goethe chega a defender que o poema épico *O Anel dos Nibelungos* deveria ter sido traduzido da mesma forma, e que compõe uma categoria primeira da tradução.

A segunda categoria (ou “época”, como prefere Goethe) é denominada “parodística”, também compreendida aqui no sentido etimológico de “canto paralelo”: é a tradução que se desloca para a situação do país estrangeiro apenas para se apropriar do sentido original e preenchê-lo com um sentido próprio. Assim Goethe vê as traduções francesas, em sua maioria, e mesmo as traduções de Wieland. Mas, como síntese das duas primeiras épocas, Goethe ainda levanta uma terceira, que é a tradução como uma nova obra, que substituiria, inclusive, a original, ao acrescentar a este o que é próprio à língua e à cultura de chegada. Seu exemplo é a tradução de Voss, que, através dos recursos de retórica, métrica e rima teria “germanizado” os textos de Ariosto e Tasso, Shakespeare e Calderón. É o modo, defende o poeta, pelo qual o leitor ocidental melhor poderia ler um poeta oriental para poder se sentir mais próximo dele.

⁸ “Es gibt zwei Übersetzungsmaximen: die eine verlangt, dass der Autor einer fremden Nation zu uns herüber gebracht werde, dergestalt, dass wir ihn als den Unsrigen ansehen können; die andere hingegen macht an uns die Forderung, dass wir uns zu dem Fremden hinüber begeben und uns in seine Zustände, seine Sprachweise, seine Eigenheiten finden sollen. Die Vorzüge von beiden sind durch musterhafte Beispiele allen gebildeten Menschen genugsam bekannt. Unser Freund, der auch hier den Mittelweg suchte, war beide zu verbinden bemüht; doch zog er als Mann von Gefühl und Geschmack in zweifelhaften Fällen die erste Maxime vor. (idem, p. 18)

Esta é a chamada última época porque “uma tradução que prima por identificar-se com o original aproxima-se em última instância da versão interlinear e facilita muito a compreensão do original: através dela somos conduzidos, mesmo impelidos, ao texto-fonte, e por fim assim se fecha o grande círculo no qual se move a aproximação do estrangeiro e do familiar, do conhecido e do desconhecido.”⁹ Para Goethe, no entanto, estes três períodos não são sucessivos, mas se alternam e mesmo convivem durante certos espaços de tempo, não havendo qualquer hierarquia entre eles, e todos são considerados necessários, porque possibilitam, em momentos diferentes, a identificação entre o leitor e o autor.

Elaboradas já na maturidade do poeta, essas reflexões são colocadas por Antoine Berman em contraponto com um outro conceito, este muito caro a Goethe, o de *Weltliteratur*, uma visão da possibilidade de trocas interculturais na qual a tradução exerce um papel central. É preciso dizer que o conceito de *Weltliteratur* não se aproxima daquele que editoras como a Globo, ao traduzirem obras como *Em busca do tempo perdido*, chamavam de “clássicos da literatura mundial”. Trata-se, mais uma vez, de uma “época”: “É a idade em que essas literaturas não se contentam mais em entrar em interação (fenômeno que mais ou menos sempre existiu), mas concebem abertamente sua existência e seus desdobramento no âmbito de uma interação incessantemente intensificada.” (BERMAN, 2002, p. 101) É uma visão das literaturas nacionais e regionais convivendo e interagindo como homens numa sociedade, mas, para que isso se viabilize, é preciso escolher entre “promover uma intratradução generalizada ou considerar a língua alemã como o *medium* privilegiado da literatura mundial” (idem, p. 103), sendo que Goethe não parece muito convicto da segunda possibilidade: pelo contrário, ao ler a tradução de Nerval para o *Fausto*, ou a peça *Wallenstein*, de Schiller, em inglês, ele acaba por descobrir uma vida nova nos textos que não se revelaria a não ser pela tradução: “Para produzir essa impressão de surpresa, é preciso que a tradução tenha *efetivamente* colocado a obra em um espelho de si mesma que a ‘regenera’ e a ‘vivifique’. É nesse sentido que o ser-traduzido é fundamental para uma obra (e em segundo lugar para o seu autor). Pois ele a coloca em um outro tempo, um tempo mais originário, um tempo em que ela parece nova como em seu início.” (idem, p. 120) A tradução é, portanto, o contato com uma alteridade que revela algo de nós mesmos: não se trata de ser visto pelo estrangeiro, mas de se ver no estrangeiro e, como dirá Walter Benjamin, prolongar o tempo de sua fama.

Ainda que, no recorte aqui apresentado, a postura de Goethe sobre a tradução pareça fragmentária, ela se enquadra na verdade em uma concepção global de literatura na qual a tradução exerceria uma função específica. Mas como compreender o mesmo conceito no Romantismo de Jena, um grupo que se manifestou preferencialmente através do fragmento? Como nos lembra Antonio

⁹ “eine Übersetzung, die sich mit dem Original zu identifizieren strebt, nähert sich zuletzt der Interlinearversion und erleichtert höchlich das Verständnis des Originals: hiedurch werden wir an den Grundtext hinangeführt, ja getrieben, und so ist denn zuletzt der ganze Zirkel abgeschlossen, in welchem sich die Annäherung des Fremden und des Einheimischen des Bekannten und Unbekannten bewegt.”

Candido, o fragmento é uma forma literária, fruto de uma visão de linguagem cuja consequência é a negatividade expressional (CANDIDO, 1988, p. 2). Não se trata de uma parte de uma obra maior, mas de uma obra completa que procura dar a aparência de fragmento. O gênero, em si mesmo, já expressa a incapacidade da linguagem em expressar o espírito humano, e é nesta forma que se apresentam as reflexões de Novalis e Friedrich Schlegel sobre linguagem e tradução, como neste conhecido fragmento de *Pólen*:

[68] Uma tradução é, seja gramatical, ou modificadora, ou mítica. Traduções míticas são traduções no mais alto estilo. Expõem o caráter puro, perfeito e acabado da obra de arte individual. Não nos dão a obra de arte efetiva, mas o ideal dela. Ainda não existe, ao que creio, nenhum modelo inteiro dela. No espírito de muitas críticas e descrições de obras de arte encontram-se porém claros traços. É preciso para isso uma cabeça, onde espírito poético e espírito filosófico se interpenetraram em sua inteira plenitude. A mitologia grega é em parte uma tal tradução de uma religião nacional. Também a madona moderna é um tal mito.

Traduções gramaticais são as traduções no sentido costumeiro. Exigem muita erudição – mas apenas aptidões discursivas.

As traduções modificadoras requerem, se devem ser genuínas, o mais alto espírito poético. Resvalam facilmente para o travesti – como o Homero em jambos de Bürger – o Homero de Pope – as traduções francesas em conjunto. O verdadeiro tradutor desta espécie tem na realidade de ser o próprio artista e poder dar ideia do todo assim ou assim a seu bel-prazer – Tem de ser o poeta do poeta e assim poder fazê-lo falar segundo sua própria ideia e a do poeta *ao mesmo tempo*. Numa relação semelhante está o gênio da humanidade com cada homem individual.

Não meramente livros, tudo pode ser traduzido destas três maneiras. (NOVALIS, 1988, p. 73.)

Estudiosos como Berman costumam valorizar as diferenças entre as categorias elencadas por Novalis e as “épocas” goethianas, mas, antes disso, é igualmente interessante notar as semelhanças: o fato de que há mais de um modo de traduzir, e que eles não são excludentes. A tradução gramatical, mais simples, apesar do nível de conhecimento que exige, corresponde à “transferência singela” de Goethe, como a tradução de versos em prosa; enquanto isso, a tradução modificadora parece se aproximar tanto da segunda como da terceira época goethiana, se considerarmos a imagem do travesti dentro daquele sentido de deslocamento: ou seja, a tradução que transforma a aparência do texto original de forma a permitir a criação do tradutor. De outro lado, é importante sublinhar que a principal diferença é que Goethe distingue suas épocas pelo ponto de vista do leitor, enquanto Novalis aborda o problema pela perspectiva do autor da tradução: aquele que possui conhecimentos linguísticos para a tarefa, ou seja, o gramático, e o poeta.

A novidade, em relação a Goethe, é a tradução “mítica”. Como destaca Berman, Novalis, obcecado por mitologia, alude aqui à Madona de Rafael, que pudera contemplar com seus amigos

numa excursão a Dresden. Ela também é uma tradução, ou, em termos kantianos, o “esquema sensível de uma ideia”, e não apenas uma alegoria ou a representação de um ser ideal: por isso mesmo, ela é a apresentação do Ideal da Madona, uma figura purificada dela: esta é a tradução mítica, sua forma mais elevada.

Em carta a Friedrich Schlegel, Novalis afirma que sua tradução de Shakespeare é superior ao original, mas não se trata da conclusão de uma análise comparativa e tampouco uma afirmação de cunho nacionalista, mas de que, paradoxalmente, “a partir do momento em que a tradução alemã de Shakespeare se esforça para imitar autenticamente o original, ela só pode superá-lo” (BERMAN, 2002, p. 191). Se para Novalis toda poesia é tradução, a tradução de uma obra literária, da mesma forma que a sua crítica, é a tradução de uma tradução: da mesma forma que a resenha de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* é um “*Über Meister*”, encontrando-se portanto acima da obra original, a tradução de Shakespeare seria um “*Über Shakespeare*”, uma versão superior, mais elevada do que o original.¹⁰ Mais do que admitir a crítica e a tradução, a obra literária romântica as exige. Como observa Walter Benjamin, o repertório da tradução passa a ser, inclusive, determinado pela crítica (BENJAMIN, 2018, p. 21).

O que os românticos buscam não é a visão da obra fechada e contida nos seus limites, mas o seu transbordamento: toda a literatura – resenhas, cartas, diálogos, reflexões, comentários, fragmentos, notas de todo tipo, traduções – que a obra literária é capaz de permitir brotar à sua volta é a medida de sua pluralidade, de seu valor. A tradução é uma forma de desenraizar uma obra: mas é a sua capacidade de germinar em solo estrangeiro, de ramificar-se em uma outra literatura, que interessa observar. Nesse contexto, a intraduzibilidade, característica com tanta frequência referida como o índice de superioridade de uma obra, torna-se sua limitação, a sua impossibilidade de expandir-se. Ao mesmo tempo, é preciso lembrar que a poesia romântica é a “poesia universal progressiva” (Friedrich Schlegel): a tradução não é um fim em si mesmo, mas integra, nas palavras de Walter Benjamin, o processo da pervivência de uma obra.

Embora praticamente todos os autores do Romantismo alemão tenham sido tradutores – além, naturalmente, de críticos, comentaristas, missivistas –, Hölderlin é aquele cujas reflexões estão diretamente ligadas ao trabalho de tradução. Ao mesmo tempo, suas traduções de *Édipo* e de *Antígona*, de Sófocles, constituem duas das grandes traduções da literatura do período. Ainda que membros dos grupos de Jena e de Berlim tenham apreciado o seu trabalho, Schiller – ele mesmo tradutor do grego e do latim – considerou-o “a obra de um louco”, e Hölderlin só passou a ser

¹⁰ Nesse sentido, Bandeira jamais chega a crer que a tradução seja superior, nem mesmo equivalente ao original – em parte devido à sua proverbial modéstia, mas principalmente por conta de sua consciência da posição periférica da literatura brasileira. Apesar da posição igualmente secundária da literatura alemã no período do Romantismo de Jena, esta situação estava prestes a mudar, em função do próprio projeto desse grupo.

considerado um marco na tradução alemã a partir do século XX, quando Walter Benjamin, entre outros, beneficia-se de sua discussão.¹¹

Essa discussão, entretanto, apresenta-se de forma bastante sintética em dois textos: “Observações sobre o *Édipo*” e “Observações sobre *Antígona*”, além de alguns trechos em carta. Trata-se de análises da obra de Sófocles, mas que guardam, sobretudo nas entrelinhas, sinais de sua transposição para a língua alemã, enquanto as cartas refletem preocupações com questões práticas referentes à publicação, que ocorreu em 1804. Em uma delas, ao amigo Casimir Böhlendorff, encontramos umas de suas expressões mais enigmáticas: “Nada é mais difícil de aprender do que o livre uso do nacional. Acredito que, para nós, a clareza da apresentação é, originariamente, tão natural como foi, para os gregos, *o fogo do céu*.” (HEIDERMANN, 2001, p. 163, grifo meu.) Mas, por mais indecifrável que seja o ideal representado para ele pelo “fogo do céu”, a imagem ilustra outra afirmação igualmente estranha: de que o “nacional”, o próprio, é natural, mas, ao mesmo tempo, precisa ser conquistado – e que esta conquista se realiza através do outro. Mais adiante, Hölderlin prossegue:

No progresso da formação cultural, o propriamente nacional será o menos privilegiado. Por isso, os gregos não são tanto mestres do *pathos* sagrado já que este lhes era inato. Foram, ao contrário, desde Homero, exímios quanto ao dom da apresentação, pois esse homem extraordinário possuía uma alma suficientemente plena para apresar, em seu reino apolíneo, a sobriedade ocidental de Juno e, assim, apropriar-se verdadeiramente do estranho.

Conosco dá-se o inverso. Daí ser tão perigoso abstrair as nossas regras artísticas, única e exclusivamente, da excelência grega. Tenho elaborado, já desde um bom tempo, essa questão e sei agora que não devemos tentar igualar nada aos gregos, a não ser o que, tanto para os gregos como para nós, deve constituir o mais elevado, a saber, a relação de vida e destino.

Mas o próprio deve ser tão aprendido como o estranho. Os gregos são imprescindíveis para nós. Todavia, justo no que é, para nós, o próprio e o nacional não podemos estabelecer com os gregos uma descendência, pois, como já dissemos, o mais difícil é o livre uso do próprio. (HEIDERMANN, 2001, p. 163 e 165.)

No processo de formação há um movimento duplo, a prova do estrangeiro e a aprendizagem do próprio – e a radicalidade da proposição de Hölderlin fica mais evidente quando se percebe que “o movimento em relação ao próprio e aquele em direção ao estrangeiro não são movimentos que se sucederiam linearmente” (BERMAN, 2001, p. 291), mas constituem um espaço de combate em que a tradução exerce o papel de intervir, seja na obra que ela transporta, seja na língua e na literatura para os quais a obra é transportada, correndo o risco, sempre presente, de aniquilarem-se

¹¹ Aproximando-nos mais um pouco de Bandeira, trata-se de uma das poucas traduções para o teatro na Alemanha que foi de fato encenada e não apenas lida, e segundo Berman, inúmeras vezes: uma das versões de seu texto de *Antígona* foi levada para os palcos por Bertold Brecht, já no século XX. (BERMAN, 2002, p. 282)

mutuamente. Trata-se de um embate igualmente presente na poesia de Hölderlin, como vemos em uma elegia como “Pão e vinho” [“*Brot und Wein*”], em que o eu-lírico caminha por uma Grécia idílica, ou “O caminhante” [“*Der Wanderer*”], em que percorre paisagens exóticas para, ao voltar junto ao Reno, descobrir o exotismo de sua própria pátria.

Não cabe aqui aprofundar como Hölderlin traduz Sófocles, mas é comum à crítica afirmar que se trata de uma tradução que ninguém além do próprio Hölderlin poderia ter feito, uma mistura entre o dialeto suábico, um mergulho fundo nas raízes etimológicas da língua e o alemão de Lutero, sendo forçoso notar que “o alemão da Idade Média e da *Bíblia* de Lutero serviria para traduzir Píndaro e Sófocles, não em virtude de um gosto arbitrário pelo ‘antigo’, mas porque Hölderlin quer encontrar toda a força falante das palavras alemãs. A tradução torna-se, a partir daí, *o encontro – choque e fusão – entre dois arcaísmos.*” (BERMAN, 2001, p. 300, grifo meu.) Não apenas porque traduz Píndaro e Sófocles, mas também porque a Grécia clássica é o ambiente de parte de seus próprios poemas, não resta a Hölderlin outra solução a não ser o anacronismo, a criação uma língua que não é o grego e tampouco seu alemão contemporâneo, em busca de uma verbalidade [*Sprachlichkeit*] própria a ambos.

Em se tratando de traduções consideradas inimitáveis, o *Édipo* e a *Antígona* de Hölderlin, bem como sua introdução, permanecem importantes por sua centralidade no texto de Walter Benjamin, “A tarefa do tradutor”. Ao traduzir alguns poemas de Charles Baudelaire, esse deve ter sido o desafio enfrentado por Walter Benjamin, que, ao publicar sua versão alemã de uma seleção de poemas dos *Tableaux parisiens*, escreveu o texto que lhes serviria de prefácio, “A tarefa do tradutor” [*Die Aufgabe des Übersetzers*, 1921]. Em primeiro lugar, Benjamin questiona-se – pergunta com que apenas Goethe se ocupara – qual seria o público-alvo de uma tradução, lembrando de 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 conteúdo, que não é essencial, quanto pela “transmissão inexata de um conteúdo inessencial” (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 ele na medida em que constitui uma “pervivência” [*fortleben*]: “Quando surge, essa continuação da vida das obras recebe o nome de fama” (idem, p. 105). Assim, a tradução não deve ser um trabalho pautado pelo seu receptor, dado que ela é uma forma em si mesma: ainda que haja um vínculo entre obra original e tradução, no sentido de que esta prolonga a vida – e, por conseguinte, a repercussão e a importância – do original, “traduções que são mais do que meras transmissões surgem quando uma obra tiver chegado, na continuação de sua vida, à época da sua fama.” (idem, p. 105).

A traduzibilidade de uma obra poética é fundamentada pelo fato de que todas as línguas possuem afinidade entre si, afinidade esta que a tradução pode apresentar ou permitir que se intua, sem exatamente documentar. A tradução é um “modo provisório de lidar com a estranheza das

línguas” (idem, p. 110), mas também é o índice das afinidades entre elas, de seus pontos de contato. Pois, da mesma forma que há na relação entre forma e conteúdo do original uma organicidade análoga à da relação de um fruto com sua casca, essa relação é, na obra traduzida, o resultado de uma reconstrução, como se reconstrói um vaso a partir de seus cacos. Benjamin marca a ironia do fato de que seja justamente esta fratura que coloque a tradução em um domínio que ele considera mais definitivo da língua, por representar a sua “pervivência”: a “pervivência” de uma obra implica na modificação do original, de forma que a tradução se torna, ela mesma, fruto de sua própria época.

Portanto, a tradução, embora não possa pretender que suas obras perdurem – e nisso diferencia-se da arte –, não nega seu direcionamento a um estágio último, definitivo e decisivo de toda construção de linguagem. Na tradução, o original cresce e se alça a uma atmosfera por assim dizer mais elevada e mais pura da língua, onde, é claro, não poderá viver por muito tempo. (idem, p. 110)

Como dito, Benjamin tem em vista sobretudo, como modelo, as traduções de Hölderlin.

[Nas traduções,] a harmonia das línguas é tão profunda que o sentido só é tocado pela língua como uma harpa eólia pelo vento. As traduções de Hölderlin são arquétipos de sua forma: elas se comportam, mesmo com relação às mais perfeitas traduções dos mesmos textos, como o arquétipo em relação ao modelo. (BENJAMIN, 2013, p. 118-119)

Descritas por Benjamin como a tradução que antes “helenizou” a língua alemã do que “germanizou” o texto grego, as traduções de Hölderlin são consideradas exemplares porque “o erro fundamental de quem traduz é conservar o estado fortuito de sua própria língua, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira” (BENJAMIN, 2013, p. 118), postura que, nos tradutores alemães, permite que se forcem as barreiras do alemão e evitar assim a sua obsolescência. Quase ao final de seu ensaio, Benjamin define a tarefa do tradutor como “*Umdichtung*”, traduzida por “recriação”. À raiz “*Dichtung*”, palavra que designa o ato de criação poética, acrescenta-se aqui o prefixo “um-”, relacionado ao gesto de virar algo do avesso – “*umdrehen*”, “*umkehren*”. A tradução, que deve ser transparente, deixar entrever o original, é como o lado avesso de um tecido bordado, que permite, ainda, enxergar o desenho do lado direito. Nesse sentido, em “A tarefa do tradutor” Benjamin descreve um ideal da tradução, da qual Hölderlin representa o arquétipo; mas, ainda assim, uma forma abstrata, mesmo que contida, como defende finalmente Benjamin, nas entrelinhas do texto original.

[297] Uma obra está formada quando se encontra nitidamente contornada por todos os lados, dentro dos contornos mas irrestrito a eles, inexaurível; quando é fiel a si mesma, igual por todos os lados, e ainda assim elevada em relação a si mesma. O mais alto e último é, como na educação de um jovem inglês, *le grand tour*. É preciso ter caminhado por todas as três ou quatro partes do mundo, não para desvelar os recônditos

da sua individualidade, mas para expandir seu horizonte e dar ao seu espírito mais liberdade e, assim, mais independência e auto-satisfação. (Friedrich von Schlegel)¹²

Para Friedrich Schlegel – e, em diversos níveis, em todo o pensamento alemão do final do século XVIII – a descoberta do próprio se faz através do conhecimento do outro. Enredada com outros conceitos ainda em esboço, a discussão em torno da tradução reflete uma preocupação com processos, muito mais do que com resultados, uma vez que aqueles implicam questões relacionadas à formação, seja do poeta, do leitor ou mesmo do sistema literário como um todo. Decerto é no sentido de processo que as reflexões do próprio Bandeira se aproximem mais daquelas que encontramos no pensamento alemão: o interesse no que se pode revelar, durante trabalho de tradução, a respeito da própria obra ou da alheia.

MARCAS D'ÁGUA TEXTUAIS

De todas as declarações de Bandeira sobre suas próprias traduções e sobre traduções em geral, aquela que é provavelmente citada com maior frequência é a nota inicial à primeira edição dos *Poemas traduzidos*, de 1945:

Não tinha a mínima intenção de recolher em livro as traduções que se vão ler. Isso porque, com exceção das que figuram nas minhas *Poesias Completas* e as de três ou quatro poemas de Juan Ramón Jiménez, não as fiz em virtude de nenhuma necessidade de expressão própria, mas tão somente por dever de ofício, como colaborador do *Pensamento da América*, o suplemento mensal da *Manhã*, ou para atender à solicitação de um amigo.

A ideia de as publicar em livro pertence a Murilo Miranda, que me tentou a vaidade acenando-me com uma edição ilustrada pelo grande Guignard. Cedi às suas instâncias, certo de que a arte do desenhista e do bom gosto do editor justificariam por si sós a publicação. (BANDEIRA, 1945.)¹³

Entre outras, a crítica mais contundente talvez tenha vindo de Sérgio Milliet, para quem “há nessa advertência um orgulho agressivo e uma indisfarçável vaidade.” (BANDEIRA, 1984, p. 121), a que Bandeira responde, em *Itinerário de Pasárgada*, não se tratar de desprezo a um poema dizer que o traduziu a pedido de outros, o que levou o mesmo Milliet à tréplica, em seu *Diário Crítico*,

¹² “Gebildet ist ein Werk, wenn es überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos und unerschöpflich ist, wenn es sich selbst ganz treu, überall gleich, und doch über sich selbst erhaben ist. Das Höchste und Letzte ist, wie bei der Erziehung eines jungen Engländers, le grand tour. Es muss durch alle drei oder vier Weltteile der Menschheit gewandert sein, nicht um die Ecken seiner Individualität abzuschleifen, sondern um seinen Blick zu erweitern und seinem Geist mehr Freiheit und innre Vielseitigkeit und dadurch mehr Selbständigkeit und Selbstgenügsamkeit zu geben.”

¹³ A publicação foi, aliás, elogiada por Mário de Andrade, em uma das últimas cartas escritas antes de sua morte, ao próprio Murilo Miranda, tanto pelo trabalho do amigo quanto pelo de Guignard, lamentando apenas a qualidade da reprodução. V. ANDRADE & BANDEIRA, 2001, p. 676.

de que “não se deve esquecer que muita obra de arte definitiva foi executada por dever de ofício”. A prioridade do debate parece voltar-se, na superfície, à questão da autoria da tradução, que já discutimos; mas a distinção que Bandeira procura estabelecer é entre as diferentes “épocas”, no dizer goethiano, da tradução. Se alguns de seus poemas traduzidos apareceram em coletâneas anteriores, é por pertencerem a uma outra época do que aqueles destinados à publicação em revista ou às aulas de Literatura Hispanoamericana; e, ao contrário do que crê o crítico, Bandeira não vê uma hierarquia entre elas, mas a convivência entre as épocas, conforme a necessidade.

Ainda que seja muito comum o comentário de que Bandeira não deixou nenhum texto mais extenso sobre suas posturas teóricas a respeito da tradução – quase como se seus críticos lamentassem a ausência de uma carta de intenções para a sua atividade de tradutor, à maneira da biografia formativa que é o *Itinerário de Pasárgada* –, como pudemos observar nos escritos do pensamento alemão do século XVIII, um conceito de tradução só pode existir entranhado num conceito de linguagem e de poesia, e, no caso de Bandeira, este precisa ser rastreado em crônicas, cartas e, finalmente, nas memórias.

Autodenominado poeta de circunstâncias e de desabafos, Bandeira foi também com frequência um crítico de circunstância, e não raramente um crítico de desabafos. Nas suas crônicas, algumas de suas observações mais interessantes sobre literatura e poética são elaboradas, como é próprio ao gênero, como parte de outros assuntos: a propósito de livros quem chegam às suas mãos, em crônicas que resenham livros alheios, ou a pretexto de efemérides – no contexto do que ele mesmo chegou a chamar de “a mania dos centenários” (BANDEIRA, 1957, p. 313). Em uma crônica a que já aludimos, a respeito de uma antologia de poesia dos Estados Unidos, Bandeira seleciona e traduz poemas de Adelaide Crapsey e Emily Dickinson¹⁴. A crônica, que inicialmente versa sobre a abundância de nomes femininos na língua inglesa, centra-se logo nas duas poetisas, que ganham curtas biografias acompanhadas dos poemas. O comentário que conclui a crônica é, portanto, um comentário de Bandeira sobre a própria tradução:

Goethe dizia que a verdadeira poesia é aquela que resiste às traduções. Assim a poesia de Emily Dickinson e Adelaide Crapsey. Há nelas um *substrato musical sensível* na prosódia de qualquer idioma. (“Poesia”. BANDEIRA, 2008, p. 325, grifo meu.)

Bandeira, como é comum no período, cita o poeta alemão sem referências, mas o que importa aqui é como o cronista inclui a citação como autoridade para expressar uma opinião própria e, mais do que isso, respaldar seu trabalho. A poesia não “resiste” à tradução no sentido de que o texto do poema não se presta à versão em outra língua, mas sim de que o seu conteúdo poético

¹⁴ Retomando a questão levantada pelo prefácio aos *Poemas traduzidos*, é importante notar que Bandeira não apenas republica as traduções de Dickinson, com alterações mínimas, como acrescenta mais poemas aos dois publicados na crônica, enquanto que as traduções de Crapsey jamais serão reproduzidas.

permanece, mesmo em outro idioma, devido a uma qualidade intrínseca ao poema original, que se torna traduzível apesar das diferenças entre as línguas. Ao tradutor caberia, portanto, identificar o “substrato musical sensível” que a tradução deveria manter.

Neste sentido, talvez a obra cujo “substrato musical” Bandeira melhor soubesse manter na tradução seria o *Sonnets from the Portuguese*, de Elizabeth Barrett Browning. Em uma crônica de abril de 1929 publicada no jornal *A Província*, do Recife, Bandeira introduz o leitor à poesia de Browning com uma nota biográfica sobre sua invalidez e o casamento, concluindo com a tradução do soneto XLIII, *How do I love thee? Let me count the ways* (“Amo-te quanto em largo, alto e profundo”), não antes sem dar a notícia da tradução malograda de outro poema, não nomeado, que teria se transformado “em minhas mãos naquela coisa baça e vil em que se mudou nas mãos do poleá a mosca azul das *Ocidentais*.” (BANDEIRA, 2008, p. 182) Com frequência Bandeira conta-nos de poemas que não chegaram a uma solução satisfatória, que teria abandonado ou publicou sem chegar ao resultado de que gostaria. No caso, ele expressa sua decepção comparando-se com o rei oriental do poema “A mosca azul”, de Machado de Assis, publicado em *Ocidentais* (1880). Parte da poesia filosófica de Machado, “A mosca azul” apresenta a oposição tipicamente romântica entre natureza e artifício: proprietário de joias fabulosas, o poleá, fascinado pela beleza da mosca, tenta capturá-la, mas, ao dissecá-la, mata-a. Ao comparar o seu trabalho com o da dissecação da mosca, Bandeira poderia estar propagando a superioridade do original sobre a tradução – posição que se repete, mas que não se mantém de forma consistente, como veremos – ou defendendo que, no trabalho de tradutor, a inspiração é tão importante quanto na criação poética.

Não há notícia se Bandeira retomou a tradução fracassada, mas dois meses mais tarde ele escreveria a Mário de Andrade, que gostara da primeira tradução, uma carta com mais dois sonetos traduzidos: o “soneto das cartas” (XXVIII, *My letters! All dead paper, mute and white!*) e o soneto VI, “Parte: não te separas, que jamais” (*Go from me. Yet I feel that I shall stand*), que, junto com o soneto XLIII, seriam publicados em *Libertinagem* (1930), coletânea para a qual, como informa a mesma carta, Bandeira ainda está procurando editor. No ambiente íntimo da correspondência, o poeta se apresenta mais à vontade e chega a elogiar o próprio trabalho:

Essas traduções me agradam, porque *creio que fiz coisa minha*, não acha? Assim que gosto de tradução: como a mulher de Verlaine: “*ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre*.” E parece que dei um sabor do soneto clássico português, de onde a Elizabeth *soi disant* traduziu, não acha? (BANDEIRA, 2001, p. 423, grifo meu.)

A afirmação contrasta fortemente com o que o mesmo Bandeira diz na crônica (“Esses sonetos são, em verdade, intraduzíveis. É que nem só o fundo, o sentimento geral paira em altitudes irrespiráveis para o comum dos poetas: em todos os detalhes de expressão e técnica são tais poemas de uma realização tão perfeita que não admitem sucedâneo.” BANDEIRA, 2008, p. 182.) Por outro

lado, a reação de Mário ao autoelogio é bastante curiosa: aborrecido com a surpresa de Bandeira por ter gostado dos poemas de Browning, ele se declara menos apegado ao brasileirismo do que crê o amigo. Dentro do contexto do debate do primeiro modernismo sobre a língua brasileira, e em particular no diálogo de Mário com Bandeira, este defendia que o “brasileiro” dos textos de Mário era uma língua forjada pela sua própria individualidade e sensibilidade de escritor, não aquela falada pelos brasileiros. Ao defender-se do que Bandeira considera exagero seu, Mário afirma que, cansados do linguajar modernista, Bandeira e outros estariam “numa reação falsa antinacional, individualista e romântica.” “Você até chega a ver sabor clássico nas suas traduções da Belinha Barreto [apelido carinhoso dos dois amigos a Browning], que não tem nada de sabor clássico, são apenas sonetos bem feitos, belíssimas traduções, belíssimos sonetos em que até algumas rimas forçadas aparecem.” (BANDEIRA, 2001, p. 424) Ou seja, o que Bandeira vê na sua própria tradução como um linguajar clássico, Mário constata simplesmente uma língua bandeiriana, da mesma forma em que Bandeira vê nos “brasileirismos” de Mário uma língua “marioandradina”.

Em suma, enquanto Mário defende, mais do que a destruição, a ausência de um modelo (“esquecer Portugal”, 2001, p. 425), Bandeira ainda mantém o hábito de criar a partir de um modelo. Essa visão é retomada quando, logo depois, publica a tradução do soneto XXVIII em mais uma crônica, em que rotula a sua versão como paráfrase, e prossegue: “De resto estou convencido de que a paráfrase é a única forma viva de tradução.” (“Soneto das Cartas”. BANDEIRA, 1966, p. 265) Estamos a doze anos da publicação de “Paráfrase de Ronsard”, e Bandeira caracteriza como paráfrase a tradução que, em vez de manter-se fiel à forma e ao sentido do original, recupera sua ideia central.

O caso da tradução para o português dos poemas de Browning não deixa de ser peculiar, uma vez que os sonetos foram apresentados como uma tradução a partir do português. A poeta teria se inspirado na leitura de Camões para a obra e, embora Bandeira atribua a falsa denominação de “tradução” a uma autocensura de cunho moral (BANDEIRA, 2008, p. 181), trata-se claramente da tradução de uma *forma*. Como o próprio Bandeira coloca na segunda crônica, na poesia inglesa o soneto seria apenas um conjunto de quatorze versos com um esquema prestabelecido de rimas¹⁵, enquanto que “o essencial da forma soneto é um certo equilíbrio de volumes líricos, genialmente esquematizados na divisão de duas quadras mais dois tercetos”, aspecto que prevaleceria diante da métrica e da rima. (BANDEIRA, 1966, p. 265) Uma década mais tarde, em carta a Alphonsus de Guimaraens filho, Bandeira afirma:

A verdade, Alphonsus, é que soneto é poema de decassílabos. Pode haver maravilhas em alexandrinos, como o miraculoso “*Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage*”, de Du Bellay. Mas... 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

¹⁵ Em *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira admitiria só ter conhecido o soneto shakesperiano anos mais tarde, quando compõe os sonetos ingleses no. 1 e 2, publicados em *Lira dos Cinquent’Anos*. V. BANDEIRA, 1984, p. 117

Petrarca, que é a escola de Dante... e paremos por aí porque estamos no sétimo céu. É, a “Renúncia” foi o melhor sonetinho até 1929 ou 1930, *quando traduzi os três sonetos de Browning e peguei o jeito*. Saiu melhorzinho porque o fiz num subdelírio da minha tuberculose (41 graus de febre). (BANDEIRA, 1974, p. 81, grifo meu.)

Nesse sentido, a tradução dos sonetos portugueses de Browning é de fato uma retradução, que permite, inclusive, que Bandeira conquiste para si uma “nova” forma. É importante lembrar que as traduções de Browning foram publicadas em *Libertinagem*, obra considerada a conquista definitiva do Modernismo e do verso livre por Bandeira, mas, como sublinha Bosi a respeito do convívio de formas clássicas, românticas e modernas na poesia bandeiriana, é interessante que seja igualmente a coletânea em que Bandeira acredita ter dominado a forma do soneto. Mais do que isso, o poeta afirma aqui tê-la dominado através de uma tradução, dedicando-se à poeta de uma língua em que o soneto petrarquiano é uma forma pouco usual.

O papel secundário da rima na tradução é reforçado ainda em outra carta a Guimaraens:

Recebi a encomenda para traduzir *Mireille*. Em verso. Mas vou por de lado as rimas para ficar mais fiel ao sentido do original. Conservarei a estrofe e os metros: já é música bastante para esse poema cujo defeito para mim está precisamente na sua excessiva musicalidade, ou melhor, meliosidade. O esquema é aa bccc b; acho esses ccc cacetes.

O 1º verso do poema é “Cante uno chato de Provenço” (Canto uma moça de Provença). Moça em provençal é “chato”! Que língua! Quase desisti da tradução! (BANDEIRA, 1974, p. 129)

Além de suas próprias traduções, Bandeira comentou em algumas crônicas poemas traduzidos por outros, e é nessas ocasiões que encontramos algumas de suas reflexões mais extensas, concentradas num conjunto de críticas escritas entre 1956 e 1960. Em 1956, Ledo Ivo publicou numa tradução de poemas de *Saison en Enfer* e de *Illuminations* de Rimbaud, poemas que Bandeira considera “intraduzíveis”. Como vimos, a “traduzibilidade” é uma qualidade intrínseca ao poema, e Bandeira ressalva: “Quando algum grande poeta se sai bem da tarefa é porque fez um pouco outra coisa: as belezas formais da tradução não são as do original, são outras. É o caso de Rilke traduzindo Valéry.” (“Rimbaud traduzido”. BANDEIRA, 1957, p. 559) Para tanto, a leitura de Bandeira parte direto para o detalhe, ainda que pince um único exemplo:

Comparem-se essas três linhas de *Ornières*: – “*même des cercueils sous leurs dais de nuit dressant les panaches d’ébène, filant au trot des grandes juments bleues et noires*” com a tradução de Ivo: “Até esquifes sob seus dosseis de noite, erguendo os penachos de ébano, correndo ao trote de grandes éguas azuis e negras”. *Grands juments bleues et noires*, difere muito, do ponto de vista da alquimia verbal, de “grandes éguas azuis e negras.” A tradução literal deu certo, no entanto: “égua” é mais belo que *juments*, “azuis e negras” é tão belo quanto *bleues et noires*. (idem, p. 560)

Na leitura de Bandeira, a sonoridade de “éguas” é superior à de “*juments*”, justificando a infidelidade literal para manter-se fiel à forma, no resultado “aproximando-se do original sem mentir à poesia do original.” (idem, p. 560) Em uma crônica sobre a tradução de Onestaldo de Penafort, um poeta mais próximo de sua geração do que Ivo, o conceito de tradução como obra própria aparece de forma ainda mais direta: “A tradução de um poema é, afinal de contas, uma recriação” (BANDEIRA, 1966, p. 200.) Bandeira coloca Penafort, junto com Guilherme de Almeida, sob o rótulo de “poeta-tradutor”, sugerindo uma tarefa de duas faces, a tradução e a criação. Essa discussão é estendida quando Bandeira narra o encontro, em um evento, com o poeta galego Ernesto Guerra da Cal, que lhe pergunta se é possível traduzir um poema, a que o cronista responde:

Respondi-lhe, segundo a minha experiência do assunto, que há poemas traduzíveis e poemas intraduzíveis; que são intraduzíveis aqueles em que a poesia nasce indissolavelmente ligada aos valores formais das palavras, à música das palavras (como observa T. S. Eliot, é intraduzível aquela parte do sentido do poema que está na sua música). Mas o poeta-tradutor pode achar *em outra língua a mesma virtude musical em outra combinação de palavras*. Nessa esquina me esperava da Cal para me desarmar com o argumento de que, em tal caso, o que resulta não é mais tradução, e sim, criação nova. (“Antologia diferente”. BANDEIRA, 1966, p. 262-3.)

Trata-se do mesmo argumento usado na análise da versão de Ledo Ivo para Rimbaud. O que causa estranheza no leitor bandeiriano é o fato de Bandeira, mesmo temporariamente, sentir-se desarmado com o argumento de que, realizada nos termos em que ele descreve, a tradução é uma nova criação, enquanto que ele mesmo já defendera essa definição em outras crônicas. Ele a sustenta, inclusive, mencionando uma série de traduções icônicas em diversas línguas, incluindo a tradução de Machado de Assis para “O Corvo”, de Edgar Allan Poe¹⁶.

Nesse sentido, uma tradução interessante analisada por Bandeira é *Le Jour est long*, tradução de Rui Ribeiro Couto para os seus próprios poemas. Apesar de concordar com o amigo que “traduzir um poema é recriá-lo em matéria de linguagem, sem contudo deixar desaparecer a criação poética primitiva” (BANDEIRA, 1966, p. 203), Ribeiro Couto, entretanto, não teria logrado o seu intento, colocando como exemplo a tradução de *Cheveux qui n'appartiennent pas aux femmes de la côte* para “Cabelos que não são das mulheres da praia”, sob o argumento de que “no mundo da poesia *côte* não é praia.” O poeta explicita essa afirmação com uma comparação: *street* e *calle* seriam palavras “alegres”, enquanto “rua” seria uma palavra “triste”, “e só calha bem às ruas da amargura.” (idem, p. 203)¹⁷ Cabe ao leitor, portanto, deduzir que “praia”, tanto pela sonoridade quanto pelo contexto cultural, pode ser lida como uma palavra mais “aberta” ou “iluminada” do que “*côte*”, alterando o efeito do verso.

¹⁶ Este parece ser um dos poemas preferidos de Bandeira, considerando que ele conta, em *Itinerário de Pasárgada*, ter estudado sua tradução para o francês por Stéphane Mallarmé.

¹⁷ Aqui caberia a análise de Alfredo Bosi a respeito de sons abertos e fechados em “O Som no Signo”. BOSI, 1977, p. 46-48.

A autotradução de poetas não é uma atividade incomum¹⁸, mas é algo que Bandeira nunca conseguiu: em *Itinerário de Pasárgada*, ele conta ter tentado traduzir *Chambre vide* e *Bonheur lyrique*, ambos de *Libertinagem* (1930), para o português: “Pois fracassei completamente, eu que tenho traduzido tantos versos alheios.” (BANDEIRA, 1984, p. 95) O mesmo ocorrera quando mandaram ao poeta a tradução para o francês de um poema seu, com o aval para mudá-lo como quisesse, mas Bandeira iniciou a tarefa apenas para descobri-la impossível e concluir que “poesia é mesmo coisa intraduzível.” Note-se que, sempre que repete esta afirmação, Bandeira refere-se à intraduzibilidade da “poesia” e não do “poema”: o poema é traduzível, mesmo em diferentes níveis de traduzibilidade, mas a poesia que ele contém, essa sim precisa ser recriada.

Nesse sentido, nos comentários a traduções de poemas seus feitas por terceiros surge, de forma muito breve, mais uma questão: a relação estabelecida entre o poeta tradutor e o poeta traduzido, como é descrita nesta crônica em que Bandeira protesta contra afirmações incorretas que teriam sido publicadas numa entrevista, uma das suas grandes fontes de aborrecimento:

Nunes Machado, o autor da entrevista, até que é um rapaz simpático e amável. Mas não tem o senso de ridículo. Porque eu me encarapitaria no ridículo se pretendesse fazer crer aos leitores do *Jornal de Letras* que Edith Sitwell, coberta de glória mundial, laureada pelo governo inglês com o título de *Dame* tivesse saído de seus cuidados para traduzir 37 poemas meus! Um que fosse! Até parece perfídia de Nunes Machado, no que não posso acreditar. O que eu disse a Nunes Machado é que gostaria de traduzir alguns poemas da Sitwell, mas que não me sentia com força bastante para tal. (BANDEIRA, 1966, p. 13)

Para além do processo que teria transformado uma afirmação na outra, o protesto de Bandeira estabelece que a relação entre os dois autores de um poema traduzido é, inclusive, assimétrica: Edith Sitwell, se traduzisse um único poema de Bandeira, estenderia para a obra deste sua fama, enquanto que no caso inverso o poeta brasileiro é que provaria sua força ao traduzir um poema da britânica; como se vê, a vantagem de toda forma penderia para o poeta “menor” e periférico.

Os poemas de Bandeira foram, no entanto, traduzidos diversas vezes, inclusive para o sueco (“Viva a Suécia!” BANDEIRA, 1966, p. 27-28) e para o servo-croata (“Poesia brasileira em Belgrado”, *idem*, p. 261-262), sendo inclusive recitados em programas de rádio e eventos universitários. Em relação a uma tradução de “Evocação para o Recife” para o afrikaans pelo poeta sul-africano Uys Krige, Bandeira conta que seu tradutor “na verdade está aprendendo o português por si através dos nossos poetas”, numa lista que incluía Jorge de Lima e Carlos Drummond de Andrade, e acrescenta: “Sua admirável intuição de poeta vale por um dicionário.” (BANDEIRA, 1957, p. 561) É de se esperar, portanto, que ao lhe chegarem nas mãos traduções de poemas seus que Bandeira tem condições

¹⁸ Sobre um caso de autotradução, V. *A tradução como outro original*, de Ana Helena Souza, sobre as versões em inglês e francês de *Como é*, de Samuel Beckett.

de avaliar, ele procure justamente o que considera a fidelidade ao sentimento e a recriação na combinação das palavras. De fato, nas memórias, o poeta confessa que se ver traduzido é um de seus grandes prazeres:

Assim como gosto de ser musicado, gosto de ser traduzido (no fundo é quase a mesma coisa, pois não é?). Sentir-me bem traduzido para outra língua, que delícia! Como gozei lendo a tradução que o norte-americano Dudley Poore fez de “Mozart no céu!” Ficou melhor do que o original. O “fazendo piruetas extraordinárias sobre um mirabolante cavalo branco” foi transformado em “*turning marvelous pirouettes on a dazzling white horse*”. Que força de expressão esse “*dazzling*”. (...) Em matéria de tradução o maior prazer que já tive foi ao ler a tradução de “Boda espiritual” feita pelo grande Ungaretti: fiquei feliz durante algumas semanas.

Sim, gosto de ser musicado, de ser traduzido e... de ser fotografado. Criancice? Deus me conserve as minhas criancices! Talvez neste gosto, como nos outros dois, o que há seja *o desejo de me conhecer melhor, sair fora de mim para me olhar como puro objeto*. (BANDEIRA, 1984, p. 85-86, grifo meu.)

Da mesma forma que Goethe descobre, na tradução de obras suas e de Schiller, belezas que antes lhe passaram despercebidas, Bandeira sempre descreve a sensação de ser traduzido com grande alegria. Ao ler uma tradução comentada para o inglês de “Tema e Voltas”, de *Belo Belo*, chega a afirmar: “a mim próprio [os comentários] esclareceram, pondo em pleno foco da consciência valores contêuticos e formais abrolhados na franja do subconsciente: fiquei querendo bem ao meu poeminha...” (BANDEIRA, 1966, p. 264) O diminutivo, que, como observa Mário de Andrade, sempre trai em Bandeira o afeto, só é possível porque o poema em outra língua surge como uma projeção, um objeto externo ao poeta que primeiro o criou. Assim Bandeira reconhece, em dupla via, o *status* de tradutor como criador, pois ele passa a apreciar o próprio poema como se não o tivesse escrito.¹⁹

Os comentários de Bandeira coligidos até aqui, no entanto, são olhares para o *resultado* de traduções, sejam próprias ou alheias, enquanto os trechos das memórias ou das crônicas que a crítica costuma destacar nos fornecem um vislumbre do *processo* de criação poética. Neste sentido, encontramos duas narrativas em cartas, escritas em épocas diferentes, a Mário de Andrade e a Alphonsus de Guimaraens filho. A primeira carta, de dezembro de 1925, é justamente sobre as traduções para o moderno: sobre Bocage, comenta o desejo de satirizar os procedimentos modernistas que já caminhavam para se tornarem clichês; e sobre o “Adeus de Teresa”:

¹⁹ Não que a poesia bandeiriana, considerada sempre tão límpida e clássica pelo leitor brasileiro, também não causasse problemas aos tradutores. Notório é o caso de “Pensão Familiar”, de Libertinagem e os “gosmilhos” do quarto verso, que foram traduzidos como *lille* na edição francesa e que levaram um professor estadunidense a escrever para o Brasil sobre a flor que não aparecia em dicionário nenhum. (“Gosmilhos da Pensão”. BANDEIRA, 1966, p. 9) Da mesma forma, não são todas as traduções de seus poemas que agradam Bandeira. Em carta a Púlio Dias, datada de 26 de março de 1956, ele conta: “Recebi um artigo da Alemanha sobre a minha poesia e suas relações com a poesia alemã, acompanhada de algumas traduções (“Balada do Rei das Sereias”, “Os Sapos”, “Vou-me embora pra Pasárgada”). O refrão deste último fica notável em alemão: *Ich setze mich ab nach Pasargada!* Esse *ab* soa esplêndido, não acha? Mas o resto é borocochô.” (BANDEIRA, 1957, p.1464)

“Teresa”. Eu vim para casa numa alegria insensata. Quem diz que eu podia dormir? Vira pra um lado, vira pro outro. Imaginação feita passarinho assustado. Às 3 ½ da madrugada como diversão pensei em *traduzir* o “Adeus de Teresa”. **Imediatamente**, o meu poema saltou prontinho! Quando acendi a lâmpada estava pronto. O de C.[astro] de A.[lves] declanchou como você disse. Foi a coisa mais extraordinária que já se passou no meu pensamento! Eu gosto daquilo como você não imagina. Papai dizia que para a gente obter a graça de crer em Deus é preciso ficar muito humildezinho... ficar *como uma criancinha*. Pois bem: eu não estava humilde, mas estava pertinho de Deus, pedindo qualquer coisa. De repente – como um raio – vem aquilo, enconchamblado como uma ideia de pagode, realizando de maneira que todo o mundo pode ver uma das emoções mais fundas do meu freudismo. (BANDEIRA, 2001, p. 267)

O ato de traduzir é visto como algo que vem de fora, através de uma inspiração divina e comparado a um raio, ou de dentro, do “fundo do meu freudismo”, mas que, de toda forma, não é fruto de um trabalho consciente. Na carta, destacam-se em particular dois neologismos do poeta: o galicismo “declanchar”, provavelmente de “*déclencher*”, que significa “destravar, desbloquear, desencadear” (um processo, por exemplo), referente ao instante em que o poema ocorre à sua mente; e “enconchamblado”, do qual pode-se deduzir a raiz “concha”, que descreve a forma com que o poema lhe ocorre. Semelhante a inúmeras outras situações em que o anseio prenuncia um poema “em estado larvar” (BANDEIRA, 1984, p. 117), o momento de concepção da tradução é precedido por uma alegria indefinida e uma agitação apaziguadas somente quando o poema é finalmente escrito, e precedidas por um diferente sentimento de satisfação. Além disso, a recordação sempre presente do pai se manifesta na lembrança de manter a humildade e na definição do momento de inspiração como uma “ideia de pagode”, um dos termos usados para definir os improvisos com que pai e filho se divertiam na infância e no período da doença de Bandeira. A inspiração que conduz à tradução é semelhante à concepção de um poema próprio, e é descrita como uma sensação de retorno à infância, de um reencontro com uma sensação de frescor.

Os pontos levantados por Bandeira em suas reflexões sobre a tradução podem portanto ser sintetizados como: 1) o poema traduzido tende a sofrer um processo de criação idêntico ao de um poema original, incluindo tentativas e erros, sucessos e fracassos, e ao mesmo tempo uma profunda consciência das possibilidades expressivas de cada forma literária, ao lado de um estudo cuidadoso do poema a ser traduzido, e inspiração; 2) a tradução estabelece uma relação entre o poeta traduzido e o poeta tradutor, com tendência a elevar aquele cuja obra pode ser considerada inferior; e 3) parte do trabalho de tradução é a busca do efeito poético em combinações únicas de palavras que venham a reproduzir o efeito, embora não necessariamente as palavras do original.

Sobre o processo de “criação” da tradução, compare-se o trecho sobre o “Adeus de Teresa” com outro, do *Itinerário de Pasárgada*, destacado por Alfredo Bosi ao aproximar a poesia bandeiriana do surrealismo (BOSI, 1977, p. 407-8):

Tomei consciência de minhas limitações. Instruído pelos fracassos, aprendi, ao cabo de tantos anos, que jamais poderia construir um poema à maneira de Valéry. (...) Na minha experiência pessoal fui verificando que o meu esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente, numa espécie de transe ou alumbramento, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado das minhas angústias. Longe de me sentir humilhado, rejubilava, como se de repente me tivessem posto em estado de graça. Mas *A Cinza das Horas*, *Carnaval* e mesmo *O Ritmo Dissoluto* ainda estão cheios de poemas que foram fabricados *en toute lucidité*. A partir de *Libertinagem* é que me resignei à condição de poeta quando Deus é servido. (BANDEIRA, 1984, p. 29-30)

O poeta localiza o momento, em sua trajetória poética, em que aceita a condição de poeta inspirado no mesmo ponto em que escrevera a Mário, rejubilando com a versão de “Adeus de Teresa”. Bandeira, como sublinha Bosi, não é surrealista na sua estética, mas no seu procedimento: nesse sentido, não faltam narrativas de gênese de poemas concebidos em sonho – “Palinódia” (idem, p. 125) ou “Oração no Saco de Mangaratiba”, ambos de *Libertinagem*, sendo que a “Oração” é chamada de “resíduo de poema” (idem, p. 98-99) –, em estado febril – como o soneto “Renúncia”, de *A Cinza das Horas* (BANDEIRA, 1974, p. 81) – ou ainda sob violenta emoção, como é o caso de “A Última Canção do Beco”, de *Lira dos Cinquent’Anos*, como narra no *Itinerário de Pasárgada* a mesma situação que já aparecera numa carta a Alphonsus de Guimaraens filho (idem, p. 82-3):

“A última canção do beco” é o melhor poema para exemplificar como em minha poesia quase tudo resulta de um jogo de intuições. Não faço poesia quando quero mas sim quando ela, poesia, quer. E ela quer às vezes em horas impossíveis: no meio da noite, ou quando estou em cima da hora para dar uma aula na Faculdade de Filosofia ou sair para um jantar de cerimônia... (BANDEIRA, 1984, p. 118)

Ainda que declare ter sempre fracassado em seguir o ditado do subconsciente (idem, p. 125), Bandeira não hesita em afirmar a Alphonsus de Guimaraens filho: “A inspiração é um fato.” (BANDEIRA, 1974, p. 83). É clara aqui uma posição, mesmo que não programática, do poeta no debate entre inspiração e trabalho na arte, na qual se inclui a tradução. A gênese d’“A última canção do beco”, como o próprio poeta coloca, é tomada como exemplar de seu processo de composição, e como mesmo as escolhas de forma são fruto de necessidade do próprio poema, e não de escolhas. Entre as traduções feitas sob o mesmo tipo de situação emotiva, encontramos a crônica “Poema de Eternidades”, em que Bandeira comenta a notícia do falecimento do poeta espanhol Juan Ramón Jiménez, relendo uma carta escrita por sua esposa em agradecimento ao exemplar dos *Poemas traduzidos* (1945), em que Bandeira publicara a tradução de 33 poemas de Jiménez: “Lida a carta de Zenóbia [esposa de Jiménez], onde, no fim, vem a preciosa assinatura do poeta, fui à estante dos meus espanhóis queridos e tomei do volume das *Eternidades*. Li a primeira, a segunda, a terceira, a quarta. Quanto cheguei à quinta estava tão comovido que senti a necessidade imperiosa de traduzi-la” (BANDEIRA, 1966, p. 266). Publicada no final da crônica como uma homenagem ao poeta falecido (“esta homenagem humilde, – estas flores de pobre”, idem, p. 267), a canção não foi

incluída nos “Poemas traduzidos” em *Estrela da Vida Inteira* (1966), mas registra como a tradução bandeiriana é igualmente fruto de uma inspiração, como nos momentos em que Bandeira concebeu alguns de seus poemas mais marcantes, e de uma profunda afinidade com uma obra, um tema ou uma forma, que gera o desejo de emulação.

O segundo trecho em carta, no entanto, pode sugerir a compreensão do trabalho do tradutor de Bandeira em um outro sentido, como o fizeram Aguiar (1992) e Prado (2015), ao se depararem com a seguinte afirmação, na correspondência com Alphonsus de Guimaraens, filho:

Mas aqui peço licença para lhe dar uma lição: sempre que você quiser traduzir um poema, faça um estudo preliminar no sentido de apurar o que é essencial nele e o que foi introduzido por exigência técnica, sobretudo de rima e métrica. Isto feito, se aparecerem dificuldades que digam respeito ao último elemento (o que não é essencial e pode ser alijado), *resolva-as alijando o supérfluo, mesmo que seja bonito*. É o caso desse **O beautiful and wise**. Lindo sem dúvida, mas dispensável, já que intraduzível. E arranje um verso bonito para o fim com um verbo na primeira conjugação. (BANDEIRA, 1974, p. 96, grifo meu.)

Datada de abril de 1946, a carta faz referência a uma série de poemas de Emily Dickinson, que Bandeira já traduzira duas décadas antes, mas não lograra continuar, e que tinham ido parar nas mãos de Guimaraens. O trecho é especificamente sobre um poema intitulado “Pão e música”, cujo último verso estaria causando dificuldades a Guimaraens – na correspondência constam apenas as cartas de Bandeira, com notas explicativas do destinatário –, e ao qual Bandeira aplica a mesma lição que aprendera de João Ribeiro, na resenha de seu primeiro livro, *A Cinza das Horas*, quando o seu antigo professor reproduz apenas parte dos versos de “Imagem”, fazendo-o concluir que “Nesse poema de oito versos o que importa como poesia são as palavras que transcrevi: o resto é enchimento, é matéria morta, que deve ser alijada.” (BANDEIRA, 1984, p. 59) Ou seja, aqui a tradução seria resultado de uma profunda reflexão e de um convívio com o poema, no qual a tradução resultaria de uma série de decisões sobre o que manter e o que eliminar da obra original, ou seja, de um processo de depuração.

Todas aquelas soluções julgadas tão felizes pelo crítico [Abgar Renault], por mais cavadas ou sutis que pareçam, devem ter se processado no subconsciente, porque as traduções me saíram quase ao correr do lápis. Antes, houve, sim, o que costume fazer sempre quando traduzo: deixar o poema como que flutuar por algum tempo dentro do meu espírito, à espera de certos pontos de fixação. Aliás, só traduzo bem os poemas que gostaria de ter feito, isto é, os poemas que já estavam em mim, mas formuladas. Os meus “achados”, em traduções como em originais, resultam sempre de intuições. (BANDEIRA, 1984, p. 119-120)

A poética bandeiriana, em particular na questão da tradução, assenta-se portanto num paradoxo: trata-se de um momento de inspiração que resulta de um longo trabalho de reflexão e assimilação do poema. Sob esta perspectiva, o instante de “súbita inspiração” narrado na carta a Mário sobre a

tradução de “Adeus de Teresa” é, na verdade, fruto de um estreito convívio com a obra de Castro Alves e de outros poetas românticos, aliado aos exercícios de dessensibilização empreendidos pelo poeta na sua fase de conquista do verso livre.

Ao mesmo tempo, lembrando-nos do trecho da crônica sobre Edith Sitwell, podemos afirmar que a tradução para o moderno não apenas “atualiza” o poema de Castro Alves, como também aproxima Bandeira do poeta baiano. Em uma crônica que pode ser lida como um pré-texto ao *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira recorda alguns capítulos de sua formação como poeta, pontuados por algumas de suas primeiras publicações, em particular *A Cinza das Horas*, mas também um soneto de cunho erótico publicado aos 16 anos no *Correio da Manhã*, que Bandeira transcreve mesmo com o aviso prévio de que o poema “não valia nada”, mas levantando questões que seriam desenvolvidas, anos mais tarde, no relato autobiográfico, em alguns casos com outros exemplos. Em ambos os textos, a questão da influência surge como central na obra bandeiriana, que se forma pelo procedimento de assimilar e emular recursos de outros poetas. Ao reproduzir, na crônica, o seu primeiro poema publicado na grande imprensa mais de quarenta anos antes, Bandeira defende que a poesia também se faz de maus poetas e maus poemas – e ocasionalmente de más traduções.²⁰

Ainda adolescente, sem ter conhecido Góngora, o jovem poeta elaborara seus alexandrinos inspirado no “mediocre lusíada” Filinto Elísio, poeta que viveu dois séculos depois de Góngora. Mas é ao produzir a partir de tais modelos, tanto superiores quanto medíocres, que Bandeira lapida sua própria técnica literária, formada por longos anos de longa reflexão que desenvolvem um olhar para soluções poéticas que surgem em outros poetas e que, recontextualizadas e reutilizadas, aparecem em poemas de Bandeira como criação própria. Este é o argumento central de “Confissões a Edmundo Lys”: ao final da crônica, Bandeira “confessa” ter “plagiado” o verso “profundamente”, do poema de mesmo nome de *Libertinagem* (1930), afirmando de um lado que “não me envergonho absolutamente do furto (só se furta o que tem valor)” (BANDEIRA, 1966, p. 44), embora tenha dito, linhas acima, que “o plágio pode e deve admitir-se quando o fazemos para recolher pérolas anônimas ou reforçar o valor de um elemento insuficientemente aproveitado por outro poeta.” (idem, p. 43) Ao se definir como um poeta-plagiário, Bandeira não receia rebaixar sua obra, mas contrário, eleva-a, como resultado dos fragmentos recolhidos do que foi encontrado por outros poetas, menos ou mais habilidosos do que ele.

E, retomando de Benjamin a imagem da harpa eólia – uma das imagens preferidas pelos românticos para descrever a poesia da natureza, não tocada pelo homem – o olhar de Bandeira chega a identificar essas mesmas pérolas em frases espontâneas de amigos sem nenhuma intenção de fazer literatura (idem, p. 43), ou mesmo de encontros de palavras que aparecem por acaso no cotidiano:

²⁰ No capítulo de *Itinerário de Pasárgada* destinado à versificação, não deixa de ser digna de nota a observação sobre o mau uso de adjetivos em Bilac: “Mas não foi em Bilac, foi em parnasianos de segunda ordem que atentei nesse trambolho e aprendi a evitá-lo.” (BANDEIRA, 1984, p. 34)

Quando eu era menino, havia no Largo do Machado, esquina da rua do Catete, um velho pardieiro térreo onde se tinham estabelecido três casas comerciais – uma venda, um hotel e um boteco. Todas as manhãs, ao passar ali de bonde, a caminho do colégio, qualquer coisa de cantante esvoaçava dentro de mim: é que os letreiros pintados na fachada das três casas comerciais formavam duas redondilhas – armazém de mantimentos hotel silva botequim. Como vêm, duas redondilhas lapidares: havia ritmo, havia versos, havia poesia nesse encontro casual de palavras; dava vontade de completar a quadra. (“Mar azul”, in BANDEIRA, 1957, p.525)

Como define Friedrich Schlegel, “muitas descobertas do *Witz* são como reencontros imprevistos, após uma longa separação, de dois pensamentos amigos”²¹. O chiste – tradução sempre insatisfatória – é definido pelas categorias do encontro e do acaso, às quais Bandeira acrescenta o espaço urbano, elemento caro à poesia moderna. O *Witz* romântico na verdade indica “não apenas espíritos, perspicácia (*Scharfsinn* em alemão) como também capacidade combinatória” (SELIGMANN-SILVA in BENJAMIN, 2018, p. 133) e é o conceito pelo qual, no Romantismo alemão, a linguagem se aproxima da magia: comparado à química e à eletricidade, fenômenos da natureza que permanecem misteriosos mesmo depois de dissecados, o *Witz* é o resultado de um encontro de palavras que produz um efeito inexplicável e inviável com as mesmas palavras em outra combinação. O chiste constitui, ao lado da tradução e da ironia, a instância autoreflexiva da linguagem: ele seria uma “hipertrofia da linguagem”, na qual “as palavras compreendem a si mesmas mais do que aqueles que as usam” (idem, p. 56) e parecem quase correr ao encontro umas das outras. Novalis caracteriza o *Witz* como “espírito químico”, como “aparição, relâmpago externo da fantasia”; Bandeira prefere dizer “corrente elétrica”, “iluminação verbal” e “substrato musical sensível” – termo que usa, na crônica sobre Emily Dickinson, para designar a parte da poesia que resiste à tradução.

Deste modo, qual é, em suma, a “tarefa do tradutor” bandeiriano? Ele deve tomar a obra a ser traduzida como sua, ao mesmo tempo em que busca na língua de chegada a expressão que o poeta do texto primeiro utilizaria naquela língua. Para tanto, ele deve procurar, na sua própria língua, o *Witz* equivalente àquele que se encontra na língua original. Em suas incursões pela tradução, nem sempre Bandeira foi de fato capaz de escavar tais pérolas: entretanto, é mais interessante que a leitura de qualquer um de seus poemas traduzidos seja feita pelo viés de seus próprios princípios.



Em 1955, um ano depois das formulações no *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira traduz *Maria Stuart*. Escrita por Schiller em 1800, a peça pertence ao período posterior ao mecenato do príncipe dinamarquês Friedrich Christian von Schleswig-Holstein Sonderburg Augustenburg, durante o qual o poeta escrevera os ensaios *A Educação Estética do Homem em uma série de Cartas*

²¹ “Manche witzige Einfälle sind wie das überraschende Wiedersehen zwei befreundeter Gedanken nach einer langen Trennung.” (Fragmento 37) Ao mesmo tempo, é importante lembrar que, para Schlegel, o chiste só pode se manifestar por escrito: “Eigentlichen Witz kann man sich doch nur geschrieben denken, wie Gesetze” (Fragmento 394)

(1795) e *Poesia ingênua e sentimental* (1796) e elaborado seus ideais de filosofia estética, que procura seguir na obra. De outro lado, Schiller afirma em carta a Goethe escrita logo depois de *Wallenstein* (1799) que não desejava mais escrever dramas históricos:

Uma vez aqui, vou mostrar ao senhor alguns conteúdos trágicos, livremente inventados, a fim de não cometer um erro no objeto, na primeira instância. Vontade e necessidade atraem-me para um conteúdo fantasiado livremente, não um histórico, e para um simplesmente apaixonante e humano, pois por enquanto estou farto de soldados, heróis e soberanos. (GOETHE & SCHILLER, 2010, p. 214)

Apesar disso, neste curto período compreendido pelos últimos anos de vida do poeta, as obras que se destacam são os dramas históricos *Maria Stuart* (1800), *A Donzela de Orléans* (1802), *A Noiva de Messina* (1803), *Guilherme Tell* (1804) e *Demetrius*, publicado postumamente. No entanto, esta produção não contradiz a carta, mas esta deixa claro que a Schiller não interessava tanto o material histórico propriamente dito, mas sim, em primeiro lugar, a forma – como observa Leipert, os dramas schillerianos se caracterizam pela descrição de gênero: “poema dramático” *Wallenstein*, “tragédia romântica” *A Donzela de Orléans*, “Drama com coros” *A Noiva de Messina*, e, no caso de *Maria Stuart*, “Drama em cinco atos” (LEIPERT, 1991, p. 42) – e sobretudo a tragédia moral da protagonista, marcada, como coloca Bandeira, pela “purificação interior da consciência que triunfa sobre a fúria cega dos instintos” (SCHILLER, 1977, p. 5). A crítica em geral destaca o embate entre as duas rainhas como o ponto fulcral da peça, e, ainda que este encontro jamais tenha acontecido na realidade, trata-se da cena que sintetiza o conflito entre Maria e Elizabeth e mesmo o contexto histórico em que se movem as personagens.

Encenada e também publicada em livro no mesmo ano em que Bandeira a traduziu, *Maria Stuart* foi tocada pela crítica apenas superficialmente, como ocorreu com todas as traduções bandeirianas. Em um dos registros sobre a história do TBC, reproduz-se uma resenha em que a qualidade do trabalho do poeta se destaca entre as demais peças traduzidas montadas na época, cujo nível médio, entende-se, deixaria muito a desejar:

Para escrever sobre Maria Stuart, a primeira palavra tem que ser indiscutivelmente sobre a tradução de Manuel Bandeira. Temos tido em São Paulo tal maré de traduções inqualificáveis... que quando nos sentamos na plateia e temos a segurança de não precisar a todo momento baixar a cabeça para escapar das pedradas que os *tradittori* colocaram nas bocas dos pobres intérpretes, erguemos as mãos aos céus e louvamos ao Senhor. No caso de Maria Stuart, teremos que louvar o Senhor várias vezes: não somente pela exatidão e beleza da versão de Bandeira, como pela peça em si, uma das mais perfeitas do teatro romântico, e principalmente pela poderosa encenação de Ziembinski [registra Miroel Silveira]. (GUZIK, 1986, p. 121)

Não é possível saber no que consistiriam os “pedregulhos” mencionados pelo resenhista, mas é claro como o interesse em particular pelo texto de Maria Stuart parece justificado pela sua posição

de obra-prima do romantismo alemão, em que “o seu autor, em plena e austera madureza, exalta a purificação da consciência que triunfa sobre a fúria cega das paixões” (BANDEIRA, 1966, p. 125), com destaque para a fluidez da tradução bandeiriana, na medida em que fosse possível perceber eventuais estranhezas em uma montagem tão longa – a versão final da apresentação, mesmo com os cortes impostos pela censura, teria mais de três horas de duração –, anos mais tarde, na época do falecimento do poeta, encontramos a seguinte recordação de Luísa Barreto Leite:

Mas coube a Cacilda Becker e Ziembinski a glória de terem trazido Manuel Bandeira para o teatro, convencendo-o a traduzir para o Teatro Brasileiro de Comédia uma das obras-primas do lirismo universal: *Maria Stuart*, de Schiller. A tradução tornou-se uma obra-prima da transposição total. Pela primeira vez viu-se no Brasil a possibilidade de traduzir em nossa linguagem corrente a complexa filosofia do romantismo alemão. Parecia impossível até aquele momento encontrar uma forma de comunicar, através do português do Brasil, a força de expressão dessa poesia, tão densa quanto simples. O resultado sempre fora uma complicação total, tão distante do espírito alemão quanto do nosso. Manuel conseguiu demonstrar que Schiller não é um superpoeta, condenado à reclusão das bibliotecas, deu-lhe vida e sabor, mostrou que seu ritmo é tão simples e direto quanto suas ideias, e que justamente por isso é um poeta de todos os tempos e de todas as terras. Aí ficamos sabendo por que o romantismo alemão foi uma fonte de renovação tão significativa em seu tempo quanto o expressionismo, também alemão, que ainda não foi superado. Foi pena que Bandeira não houvesse traduzido também Goethe, mas com *Maria Stuart* já temos o exemplo de como se pode transpor livremente um verdadeiro poeta sem trair uma linha do que escreveu. (BRAYNER, 1980, p. 304)

O comentário reforça a imagem da tradução como obra própria bandeiriana. Em uma primeira leitura, a tradução de *Maria Stuart* parece muito simples e direta, feita “ao correr do lápis”, sem alterações na estrutura da obra: Bandeira respeita ponto a ponto a ordem das cenas e das falas, de forma cuidadosa mesmo nas marcações de cena, muito provavelmente tendo em vista a publicação em livro. Mas, como a primeira tradução de Bandeira de um texto de longa extensão do alemão, verificam-se ao longo do trabalho a convivência de diversas épocas de tradução, além do convívio de diferentes níveis de linguagem.

Dessa forma, pontualmente saltam algumas decisões tomadas pelo tradutor que recordam ao leitor que se trata de um texto destinado a princípio para ser dito e não apenas lido: a tradução de *trotz* (“apesar de”), como “mau grado” (ato I, cena 1)²², de *Konzepte* (“rascunhos”) como “borrões” (ato I, cena 1), *Afterkönigin* como “arremedo de rainha” (ato I, cena 6), e de *ein Brett zu fassen* como “tábua de salvação” (ato I, cena 8), e mesmo expressões mais complexas, como *Dass ein Schauer mich nicht ergreift* (“que não me atinja um estremecimento”) como “que não sinta um frio na espinha” (ato I, cena 6), e outras escolhas quase explicativas, como *Geräusche* (“rumores”)

²² A referência aos trechos da peça será feita pela designação da cena e do ato, uma vez que, ao contrário das edições alemãs, as edições brasileiras não apresentam numeração dos versos.

como “escândalo” (ato I, cena 8). Nesse sentido, Bandeira corrige de forma quase sistemática os hipérbatos e também faz acréscimos, estendendo falas em um ou dois versos de forma a torná-las mais inteligíveis ao público brasileiro, algumas vezes de forma a facilitar o próprio entendimento da trama, como é o caso, na fala de Leicester no ato II, cena 3 em que *Darnleys Mörderin* se traduz como “assassina do próprio esposo”. Estas questões aparecem igualmente nesta fala de Paulet, no final da primeira cena do primeiro ato:

Kein Eisengitter schützt vor Ihrer List.
Weiß ich, ob diese Stäbe nicht durchfeilt,
Nicht dieses Zimmers Boden, diese Wände,
Von aussen fest, nicht hohl von innen sind,
Und den Verrat einlassen, wenn ich schlafe?

Não há grade
Que nos garanta contra a astúcia dela.
Sei lá enquanto durmo estes varões
Não são limados, se este soalho e muros,
Firmes exteriormente, não estão sendo
Escavados por dentro, para dar passagem
À traição?

O trecho se estende por um número maior de versos do que no original, incluindo hemistíquios que completam a métrica de falas anteriores, de forma a facilitar a coloquialidade: note-se, no segundo verso da fala de Paulet, a tradução de *Weiß ich* (“que sei eu”) como “Sei lá”, junto com o deslocamento de *wenn ich schlafe* (“enquanto durmo”) para o início da frase. Estas escolhas contribuem para a sensação de fluidez do texto, eliminando diferenças entre o texto alemão, caracterizado por uma sintaxe menos linear, e o brasileiro. Da mesma forma, Bandeira altera a entonação de algumas frases, transformando-as em perguntas, de forma a possibilitar que o espectador acompanhe melhor a discussão:

Nicht das Verderben der unzähl'gen andern,
Die ihren Tod in gleichem Wagstück fanden,
Sie fanden darin den ew'gen Ruhm,
Und Glück schon ist's, für eure Rettung sterben.

A morte em aventuras semelhantes
Não me intimidam. Se morreram, foi
Ganhando eterna glória, e que melhor
Ventura que morrer para salvar-nos?

Enquanto, na versão de Schiller, Mortimer afirma que “Já é uma felicidade morrer pela sua salvação”, na versão em português a pergunta, que se torna retórica, enfatiza a pulsão de sacrifício da personagem. Mas, ainda que a tradução se destine aqui a tornar mais clara a intenção da fala, ela também eleva ligeiramente o seu tom, já bastante formal, para uma fala quase cerimoniosa. Desse modo, se de um lado Bandeira trabalha consciente de como as falas em português devem soar quando pronunciadas em voz alta, de outro lado o tradutor igualmente não se esquece de que as personagens são as figuras elevadas, típicas da tragédia. Não apenas por respeito ao material original – seja pelo período histórico retratado, seja pelo texto do final do século XVIII –, mas porventura em razão da expectativa de um determinado público em relação à montagem de um texto desse porte, Bandeira procura utilizar uma linguagem elevada que soa mesmo exagerada, em particular em relação ao texto de Schiller. Dessa forma, o leitor se depara com soluções como uma exclamação de Maria no ato III, cena 6, em que *O welche fürchterliche Vorbereitung!* (“Que

expectativa sombria!”) aparece como “Aziagos aprestos!”. A busca por uma linguagem adequada às personagens gera trechos conflitantes como esta fala de Paulet:

So werden Englands Feinde alle Welt
Erfüllen mit gehässigen Gerüchtern,
Und des Prozesses festliches Gepräng
Wird als kühner Frevel nur erscheinen.

Então os inimigos de Inglaterra
Papearão contra nós no mundo inteiro;
E o solene aparato do processo
Tomará cor de bárbara empreitada

Enquanto, no texto de Schiller, “Inimigos da Inglaterra encherão o mundo com rumores odiosos”, a tradução de Bandeira coloca “Papearão”, simplificando de forma mesmo exagerada o texto original; ao mesmo tempo, o *kühner Frevel* (“ultraje audacioso”) transforma-se em “bárbara empreitada”.

Nesse sentido, torna-se inevitável perceber algumas das obsessões vocabulares de Bandeira, que frequentemente contava sentir-se “perseguido” por versos, palavras e expressões. Na última cena do primeiro ato, pergunta Burleigh em relação a Maria: “*Also soll sie leben?*” [“Ela deve viver?”], que Bandeira traduz como “*Força é que viva?*”; na cena 8 do ato II, Leicester afirma: “*Ich muss des langen Unmuts mich entladen*” [“Preciso me descarregar do longo mau humor”], que aparece como “*Força é que agora/ me descarregue do longo tormento*”; e, na cena 6 do ato III, no último verso de uma fala, Mortimer diz: “*Frei müsst ihr sein, noch eh der Morgen tagt*” [“Precisas estar livre assim que amanhecer o dia”], traduzido como “*Força é estares livre antes da aurora*”. Todos os versos evocam o último verso de “Torso arcaico de Apolo”, em que o mesmo “*Du musst*” fora traduzido como a conjunção “Força”:

aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern.

Como uma estrela; pois ali o ponto não há
Que não te mire. Força é mudares de vida.

Em outro momento, já no ato V, cena 7, próximo ao final, diz Melvil à rainha: “*Wenn dich das Herz so mächtig dazu treibt*” (“Se o teu coração te impele a tanto”), que Bandeira traduz como “Se é tanto o vosso *anelo*”, termo que também traduzira o título de “*Selige Sehnsucht*”, de Goethe, mas que aqui torna-se uma tradução muito menos precisa, escolhida em função da sonoridade. Mais do que isso, percebemos como Bandeira apegar-se a soluções verbais já encontradas que rearranja em novas traduções, e que ficam gravadas no texto como marcas d’água textuais: da mesma forma que a marca d’água é uma imagem vista apenas quando o papel é colocado contra a luz, não interferindo nem na base de papel, nem no que está escrito ou impresso, a marca d’água bandeiriana é profunda apenas o suficiente para reverberar o eco de outro verso, de outra tradução no seu leitor assíduo, mas não a ponto de alterar o seu sentido.

Desse modo, também soluções encontradas em poemas próprios retornam na tradução, tornando ainda mais forte a presença bandeiriana. Na mesma cena, a sétima do ato V, célebre por

conter a confissão e última comunhão de Maria, Bandeira parece citar dois versos próprios. Na fala de Melvil:

Beruhige dein Herz. Dem Himmel gilt
Der feurig fromme Wunsch statt des Vollbringens.
Tyrannenmacht kann nur die Hände fesseln,
Des Herzens Andacht hebt sich frei zu Gott,
Das Wort ist tot, der Glaube macht lebendig.

Tranquilizai-vos. Para o céu, Rainha,
A intenção fervorosa vale tanto
Quanto o seu cumprimento. A tirania
Pode encadear as mãos. *Que importa? A prece*
Sobe livre até Deus: a letra mata,
A crença vivifica.

Escuta-se o eco do último verso do terceiro quarteto do “Soneto Inglês no. 2”, de *Lira dos Cinquent’Anos*: “Um dia chorarás. Que importa? Chora.” Mais do que a expressão propriamente dita, é a divisão rítmica do decassílabo em seis, três e uma sílaba que torna o verso marcante, com a quebra da interrogação, seguida de uma única sílaba, pontuando o caráter retórico da pergunta. De modo igualmente marcante, ouvimos a fala de Maria, mais adiante na mesma cena:

Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod
Die frühe schwere Blutschuld anzubüßen

Deus me julga digna
De expiar por um *suplício imerecido*
O pecado de minha mocidade.

O verso evoca, novamente, a segunda metade do verso do outro soneto inglês de Bandeira: “Aceitar o castigo imerecido,/ Não por fraqueza, mas por altivez.” Quando Bandeira traduz poemas esparsos, aqueles cuja dissecação não mata a mosca azul, ele abraça o caráter fragmentário da tradução, e admite que a tradução jamais será o transporte perfeito do original (a clara na casca do ovo); mas, no caso de *Maria Stuart*, estamos diante de um outro momento: uma tradução de peso, com o potencial de fazer parte de sua obra, e na qual, mais do que nunca, Bandeira não hesitará em deixar suas marcas autorais, mesmo que elas se ocultem em recursos mais sutis, como veremos na sua relação com a poética gonçalvina.

UM GESTO DE VALORIZAÇÃO

Entre as crônicas, cartas, a autobiografia *Itinerário de Pasárgada* e as próprias traduções, começamos a ver um Bandeira que atua além da própria obra poética. Em parte por questões de sobrevivência, mas muito em função de um mercado editorial e de um campo literário em formação, a atuação de poeta na primeira metade do século XX se deu em muitas frentes, em que as mesmas ideias e referências se encontram, constantemente repetidas e reelaboradas. Pode-se dizer que Bandeira não se limitou a deixar a sua marca na poesia lírica brasileira, mas sim que nitidamente se empenhou para influenciar a forma com que a poesia seria lida no Brasil. Em 1937, Bandeira publicou, pelo Ministério de Educação e Saúde, a *Antologia de poetas brasileiros – fase romântica*, a primeira de uma série de publicações e uma atividade que, ao lado do trabalho de tradutor, manteria até o final da vida.

O culpado das minhas atividades antologísticas foi Gustavo Capanema, encarregando-me em 1936, como número de celebração do centenário do Romantismo, uma antologia dos nossos poetas românticos. Queria o grande ministro, que tão generoso impulso deu entre nós às artes (a ele deve muito a glória de um Portinari, de um Niemeyer), queria que eu resumisse em cinco antologias a melhor poesia do Brasil: ante-românticos, românticos, parnasianos, simbolistas e modernistas. Aceitei ocupar-me dos românticos e dos parnasianos. Fiz-lhe ver que o estudo da poesia colonial estaria muito melhor nas mãos de Sérgio Buarque de Holanda; que, para o simbolismo, ninguém havia mais qualificado que Andrade Muricy; e que o modernismo era cumbuca onde eu, macaco velho, não me atrevia a meter, já não digo a mão, mas sequer a primeira falange do dedo mindinho. (BANDEIRA, 1984, p. 105-106)

De fato, a antologia da fase parnasiana foi publicada no ano seguinte, mas José Cândido de Andrade Muricy, estudioso do Simbolismo, que Bandeira indicara para a antologia do período, transformou o trabalho num estudo em três volumes, o *Panorama do movimento simbolista*, que saiu dos objetivos iniciais do projeto e levou o ministro a pedir novamente a Bandeira que organizasse a antologia da fase simbolista, publicada em 1938. Nos anos seguintes, organizaria para a editora Martins, sob direção de Edgard Cavalheiro, *Obras-primas da lírica brasileira*, em 1943; pela Casa do Estudante do Brasil, a *Apresentação da poesia brasileira*, em 1946; e pela editora Zélio Valverde

– antiga Livraria Católica, pertencente a Augusto Frederico Schmidt e frequentada, entre outros, por Alceu Amoroso Lima – a *Antologia de poetas bissextos contemporâneos*, também em 1946; e ainda uma sétima antologia, organizada depois da publicação de *Itinerário de Pasárgada* e talvez sua seleção mais pessoal, a *Poesia do Brasil*, pela Editora do Autor, em 1963.¹

Ao ser convidado para organizar a sua primeira antologia, Bandeira tinha 50 anos de idade e publicava seu quinto livro de poemas, *Estrela da Manhã*. O prestígio do poeta que se presta ao trabalho editorial era uma questão cara ao ministro Capanema, à frente do Ministério de Educação e Saúde – que preferia que se chamasse Ministério de Educação e Cultura – desde 1934. Sua administração, a mais longa da história de um ministério brasileiro, caracterizou-se pela ação e por cercar-se de grandes nomes do Modernismo – a começar pelo seu chefe de gabinete, Carlos Drummond de Andrade – para dar lastro às suas ações, como a fundação da Universidade do Brasil, atual UFRJ, e a construção da sede do ministério, hoje chamado Palácio Capanema. Segundo Darlyle Williams (GOMES, 2001, p. 251), a Capanema deve-se a sobrevivência dos modernistas durante o Estado Novo, que fez do movimento o estilo semi-oficial do Ministério. Tanto por uma questão de gosto quando pelas relações pessoais, em particular com os modernistas mineiros, Capanema fez questão da participação deles em vários de seus projetos e via os intelectuais como “lideranças competentes a serviço do Estado” (BOMENY, 2001, p. 116).

Nesse sentido, a gestão Capanema erigiu uma espécie de território livre refratário às salvaguardas ideológicas do regime, operando como paradigma oficial. À frente do Ministério de Educação e Saúde Pública desde 1934, convocou seus conterrâneos de geração que haviam participado do surto modernista em Minas Gerais, mobilizou figuras ilustres que haviam se destacado nos movimentos de renovação literária da década de 1920. (MICELI, 2001, p. 218)

¹ A maioria das observações a seguir foi escrita antes que eu tivesse acesso ao esclarecedor artigo de Paula Zambeli, “Antologizando a nação: antologias literárias brasileiras, identidade e ideologia no Estado Novo (1937-1945)”. Em linhas gerais, o trabalho de Zambeli analisa quatro das incontáveis antologias publicadas durante o período estadonovista, das quais a *Antologia de poetas brasileiros – fase romântica*, de Bandeira, é a única antologia exclusivamente dedicada à poesia. Para tanto, a pesquisadora estuda quatro aspectos ligados a esse tipo de publicação: a antologia como objeto editorial, devido à “alta taxa de mortalidade” das editoras e a garantia de retorno financeiro; a “ação antológica”, entendida como a articulação entre os atos de selecionar, organizar e contextualizar o fragmento literário, que resulta no chamado “mosaico antológico”, uma visão de conjunto que é de autoria exclusiva do antologista; a relação estabelecida entre os fragmentos textuais e as categorias paratextuais, tais como autor – o que inclui a respectiva nota biográfica – e o prefácio; e o último aspecto, particular, mas não exclusivo, do governo Getúlio Vargas, é o controle da percepção do passado, que já ocorria desde a publicação do *Parnaso brasileiro* no século XIX. Neste último aspecto, de acordo com Zambeli, Bandeira seria o menos nacionalista dos antologistas, baseando seus critérios de seleção e organização antes em questões filológicas, ainda que traia a visão patriótica no debate sobre a representação do indígena, que o poeta retomará na biografia de Gonçalves Dias.

O que interessa à nossa pesquisa é compreender, em primeiro lugar, como o trabalho de antologista revela, gradualmente, afinidades eletivas com alguns dos poetas que Bandeira repete nas suas antologias, e em particular com Gonçalves Dias. Em segundo lugar, é necessária uma visão de como Bandeira opera no paratexto, seja nos prefácios, nas notas biográficas e de fim, nas quais tende a revelar as suas obsessões como leitor de poesia, que se refletem na sua obra poética e também na forma como lê e traduz a obra de Schiller.

Entre esses projetos estava, a partir de 1937, o Plano Nacional de Educação, um dos grandes embates ideológicos do Ministério, que “em seu conjunto parecia preocupar-se menos em traçar as diretrizes gerais para a educação, como estava previsto pela Constituição, e muito mais em definir condições e procedimentos que permitissem à União o total controle fiscalização e direção da ação educacional em todo o país.” (SCHWARTZMANN, 2000, p. 194) Ainda que houvesse algum espaço para os representantes da Escola Nova, e, na continuidade da gestão de seu predecessor, Francisco Campos, tendesse a uma padronização dos conteúdos de ensino, Capanema também sofria a influência da ala católica comandada por Alceu Amoroso Lima, que defendia a autonomia das escolas – com o objetivo de garantir a diferenciação do ensino nas escolas católicas – e não admitia a laicização da educação. Apesar disso, algumas medidas de uniformização curricular chegaram a ser tomadas, como o Plano Nacional de Educação e, a partir de 1938, o estabelecimento da Comissão Nacional do Livro Didático, ao qual os compêndios escolares teriam que ser submetidos.

As antologias organizadas por Bandeira e Sérgio Buarque de Holanda foram publicadas pelo Instituto Nacional do Livro, antigo instituto Cairu, dirigido por Mário de Andrade entre 1937 e 1938. Ainda que não diretamente destinadas à sala de aula, elas se relacionam com outra questão bastante curiosa do ministro. Diz-se que, embora conhecesse o modernismo de vanguarda e correntes como o abstracionismo, Capanema preferia aquele de caráter mais figurativo, como a obra de Cândido Portinari, que permitia a representação de temas nacionais. O envolvimento de nomes ligados ao modernismo na publicação de antologias de poetas brasileiros mostra como a adoção do movimento como “estilo oficial” do governo Getúlio Vargas representa tanto um esforço de estabelecer uma estética nacional e nacionalista no presente quanto de reinterpretar o passado em função do regime. A divisão das antologias em fases é um indício da mesma busca de um “caráter nacional” e, como veremos, em pelo menos um dos prefácios, a necessidade de estabelecer um cânone definitivo.

Ao aceitar a tarefa – incluindo a antologia de poesias da fase moderna, para a qual Bandeira pedirá o auxílio de Waldir Ayala –, quais são as referências do poeta para agrupar os poemas? Ao delegar parte do trabalho a Sérgio Buarque de Hollanda e Andrade Muricy, ele sinaliza não se tratar meramente de uma questão de sensibilidade literária. É possível que sua primeira referência tenha sido a tradicional *Antologia Nacional* de Fausto Barreto e Carlos de Laet, da qual podem-se localizar edições datadas até os anos 1960. Abertamente direcionada ao fornecimento de material para o trabalho em sala de aula, adotado inclusive no colégio Pedro II, frequentado por Bandeira (BANDEIRA, 1984, p. 25), a antologia se divide em duas partes: a primeira, de textos em prosa e a segunda, de poemas, estes divididos em “fase contemporânea”, que abrange poemas publicados desde 1820 (lembrando que a primeira edição é de 1895), colocada primeiro por conter textos considerados mais acessíveis aos alunos, e “fase colonial”². Originalmente precedido de um ensaio

² Como veremos mais adiante, ainda estamos no momento anterior à cristalização da divisão cronológica da Literatura Brasileira atualmente adotada nos manuais.

de Fausto Barreto, “Noções elementares de sintaxe da proposição simples e da proposição composta”, a *Antologia Nacional* prima pelas notas biográficas que precedem os textos, e pelas notas de rodapé que se destinam à explicação dos vocábulos considerados difíceis. Ainda que critique, em suas memórias, o uso limitador das antologias em sala de aula, Bandeira se vale dos mesmos recursos de forma sistemática e mesmo os amplia.

O trabalho de Bandeira não foi, no entanto, o primeiro do gênero a colocar a poesia moderna na sala de aula. Como indica Antonio Candido (2000, p. 187), a primeira antologia que inclui poetas modernos é a *Antologia da Língua Portuguesa*, de Estêvão Cruz, de 1934, publicada pela editora Globo. Na parte intitulada “A literatura contemporânea” encontramos o capítulo “Movimento ‘modernista’” – assim mesmo, entre aspas –, que elenca Graça Aranha, Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Jorge de Lima. Cada poeta recebe um esboço bio-bibliográfico e um texto considerado representativo, seguido de subsídios teóricos para análise – que constituem quase exclusivamente de textos de Tristão de Ataíde, *nom de plume* de Alceu Amoroso Lima, o que revela um viés bastante específico sobre o movimento. A obra do líder católico aparece no capítulo “Movimento Espiritualista”, colocado à mesma altura que o Modernismo.

Desse modo, observamos uma historiografia literária que ainda se delineia, e a tarefa de lhe desenhar os contornos definitivos cairia nas mãos da geração modernista, através do Ministério de Capanema. A *Antologia de poetas brasileiros da fase romântica* foi idealizada, como enfatiza Bandeira, no centenário da publicação de *Suspiros Poéticos e Saudades*, de Gonçalves de Magalhães, o segundo poeta na ordem da antologia, como veremos. O próprio Bandeira costumava criticar a vocação celebratória das letras brasileiras, ao dizer que “a celebração de centenários é hoje um gosto tão vivo que até parece mania. Raro se abre o jornal pela manhã que não se leia notícia de um”. (BANDEIRA, 1958, p. 313) O prefácio da antologia, portanto, não faz alusão à data, mas se concentra antes na questão historiográfica e em estabelecer, expondo seus critérios, os nomes que aparecem na antologia e as fases em que são compreendidos. Trata-se, portanto, de uma escolha em diversos níveis: dos grupos que representam o Romantismo no Brasil, dos poetas que comporiam o seu núcleo duro – que, aqui, segue um critério mais literário do que de sociabilidade –, no sentido da representação literária do conceitos tomados como centrais e dos poemas que, finalmente, entram na seleção.

Bandeira confronta o cânone presente nas obras de Sílvio Romero, *História da Literatura Brasileira e Evolução da Literatura Brasileira*, na *História da Literatura Brasileira* de José Veríssimo e na *Pesquisa Histórica da Literatura Brasileira*, de Ronald de Carvalho. A sua primeira fonte, portanto, não são as obras, de modo que a antologia se insere no curso de uma historiografia oficial, o que faz sentido no contexto do Ministério. É com base nesta bibliografia que Bandeira estabelece a divisão hoje cristalizada em três momentos – que Sílvio Romero estabelecera como

seis, e José Veríssimo, cinco – e uma lista inicial de 124 poetas, sendo duas mulheres, a partir da qual, pesquisando edições originais e revistas literárias, chegar à seleção final de 26 poetas e 130 poemas presentes na obra.³

Antonio Candido atribui ao subjetivismo romântico a necessidade de criar uma versão própria do movimento, de onde proviria a quantidade de subgrupos (CANDIDO, 1997), mas é preciso lembrar que é própria ao Romantismo a historicização da expressão literária que, antes simplesmente medida pelas regras da poética clássica, passa a ser vista como determinada por tempo e lugar. Como dito, Gonçalves de Magalhães é o segundo poeta na antologia, apesar de ser historicamente o primeiro do Romantismo brasileiro, porque Bandeira procura adotar o critério mais objetivo possível, a ordem cronológica de nascimento. O primeiro poeta é, por isso, um certo Maciel Monteiro, sete anos mais velho do que Magalhães. O critério é seguido à risca de tal forma que, na reedição dos anos 1960, revisada por Aurélio Buarque de Holanda, Bernardo Guimarães é anteposto a Laurindo Rabelo, invertendo a ordem, porque se estabelecera que este era dois anos mais novo.

A questão da cronologia reflete o anseio de um critério objetivo, como vemos na crônica “Antologias”, de *Flauta de Papel*, de junho de 1957. A crônica é publicada como um comentário a um artigo de Adolfo Casais Monteiro, que despertara a atenção de Bandeira por ser, provavelmente, uma rara reflexão teórica a respeito da organização de poemas selecionados. O português criticava a ordem cronológica nas antologias para justapor poetas díspares apenas por terem nascido em datas próximas: para Bandeira, esta seria exatamente a vantagem do critério, por permitir a percepção de que artistas muito diferentes entre si podem ter a mesma idade, uma vez que “é mais fácil apreender a filiação de espíritos numa antologia cronológica do que a situação cronológica numa antologia de critério psicológico.” (BANDEIRA, 1958, p. 555). Como exemplo de uma das antologias do próprio Bandeira, *Obras-primas da lírica brasileira*, Gilka Machado aparece ao lado de Mário de Andrade.

A reflexão de Bandeira sobre as antologias revela, desse modo, uma preocupação didática com o leitor, que inclui a transmissão clara de critérios seja para a seleção, seja para a disposição dos poemas. Nas antologias organizadas para o ministério, percebe-se o cuidado com o peso dado a cada poeta, pela nota biográfica dedicada a cada um deles, pelas observações nas notas finais e pela quantidade de poemas considerados representativos – na *Antologia Nacional*, por exemplo, havia o cuidado de selecionar exatamente dois poemas por autor; nas antologias de Bandeira, além do volume contrastante de obras de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Castro Alves em comparação

³ Principalmente nas antologias de poetas das fases simbolista e parnasiana, há muitos poemas tirados de periódicos literários da época em função de seus autores nunca terem publicado em livro, o que indica a presença da figura do poeta bissexto em outros períodos, anteriores aos contemporâneos de Bandeira.

com poetas menores, a antologia da fase simbolista é composta, em um quarto dos poemas, por Cruz e Sousa, segundo Bandeira “o único poeta verdadeiramente simbolista entre nós”.⁴

Em paralelo com o fito pedagógico, no entanto, é inevitável observar as preocupações de Bandeira com poesia e versificação, e vislumbrar alguns dos caminhos percorridos em suas reflexões a respeito da técnica do verso. Dois exemplos pivotais são “Valsa”, de Casimiro de Abreu, poema bastante longo reproduzido na íntegra, e “Mocidade e Morte”, de Castro Alves: enquanto o primeiro é um poema em versos dissílabos que possibilitou a Bandeira o questionamento das limitações de uma contagem rígida de sílabas (BANDEIRA, 1984, p. 47-48)⁵, o poema do condoreiro é um exemplo do exame de variantes, outro processo fundamental na formação do poeta (BANDEIRA, 1984, p. 31-32). A sua versão anterior, “O Tísico”, publicada em um periódico, é reproduzida em nota de rodapé. Como o poeta nos conta em *Itinerário de Pasárgada*, é na comparação entre versões, na observação do aprimoramento do verso através de mudanças muito específicas que ele apreende algumas de suas descobertas mais importantes na técnica do verso. Por isso, suas antologias são marcadas pelo cuidado com as notas de rodapé e de fim, que constituem uma das maiores riquezas destas publicações: a quantidade de observações próprias a um estudioso de versificação, dedicado a entender o que constitui a poesia posta em palavras e, no caso da fase romântica, apontar como achados soluções formais que com frequência foram apontados pelos parnasianos como falta de rigor formal.⁶ Embora sem explicar sempre com a devida clareza a razão da superioridade de uma variante sobre a outra, o trabalho de curadoria se reflete na escolha da melhor versão, colocada no corpo da antologia, enquanto a outra versão é legada às notas finais, com variações marcadas em itálico. O estudo das variantes de “Mocidade e Morte” seria aprofundado, posteriormente, em um ensaio intitulado “Um poema de Castro Alves”, publicado em *De Poetas e de Poesia* (BANDEIRA, 1958, p. 1255 e segs.).

⁴ Caso curioso é o do nosso byroniano Álvares de Azevedo. Enquanto Gonçalves Dias e Castro Alves, possuem, por razões claramente políticas, uma posição mais ou menos consolidada como epígonos das gerações indianista e condoreira desde a *Antologia Nacional*, Maneco aparece ainda como um poeta entre outros, e seus únicos poemas reproduzidos são “Tristeza” e “Hino da Cabocla”, em uma possível tentativa de enquadrá-lo num certo discurso nacionalista. Este continua refletido no prefácio de Bandeira à antologia dos românticos, em que ele lamenta a ausência da poesia sertaneja por falta de fontes. Em compensação, Bandeira já coloca Azevedo em destaque, ao lado de Bernardo Guimarães, na chamada segunda geração.

⁵ Bandeira refere-se, basicamente, à passagem entre o nono e o décimo versos da nona estrofe, em que o verso monossílabo compensa, ritmicamente, a proparoxítone do anterior: “Tão páli-/ da então”. Voltaremos a este verso ao tratar da questão da sínafia e de como a leitura da métrica, como demonstra Bandeira, não deve se ater a versos isolados. No entanto, a construção de “A Valsa”, como Bandeira parece não perceber, não se faz pelo sistema de métrica usual em língua portuguesa, mas sim por um esquema de pentâmetro anfíbraco, em que os versos pares são catacléticos, e no qual os dois versos citados, na verdade dois pés, se encaixam perfeitamente:

Na valsa / Cansaste; / Ficaste / prostrada, / turbada!

Pensavas, / cismavas, / e estavas / tão páli/ da então

⁶ Na esteira deste pensamento, vide o consistente ensaio de Péricles Eugênio da Silva Ramos, “O verso romântico”, que deve ter tirado proveito de muitas das observações de Bandeira.

Desse modo, a leitura bandeiriana sugere, sobretudo, que a diferença entre as escolas poéticas se refletem no nível do detalhe: nas notas, encontramos discussões como o uso da sinalefa e das rimas toantes em Gonçalves Dias, as diferenças entre variantes em Fagundes Varela e Castro Alves, a questão da acentuação dos decassílabos na poesia parnasiana. É desse modo que se justifica, por exemplo, a presença de Machado de Assis tanto na antologia da fase romântica quanto da parnasiana: em *Crisálidas* e *Falenas*, ele faria o uso do suarabácti, recurso comum entre os românticos, mas abominado pelos parnasianos, que abandona em *Americanas* e *Ocidentais*, e a reprodução dos poemas nas duas antologias segue esta divisão. E, se o retorno ao poema de Castro Alves revela uma atitude de permanente reflexão, o caso de Gonçalves Dias seria exemplar. Nos anos seguintes, a atividade de antologista prosseguiria, com outras abordagens, e a persistência de temas e autores, em paralelo com a publicação de textos críticos, permite flagrar um processo de maturação e depuração de leituras: poemas que se reproduzirão em todas as antologias, enquanto outros deixam de aparecer; poemas que passam a ser incluídos à medida que a preferência pessoal do poeta passa a prevalecer sobre a intenção didática; e observações e notas que se repetem e se estendem, indicando a relevância de determinadas soluções formais para o leitor Bandeira, e mesmo maturação de ideias e mudança de posições, com diferenças relevantes entre as primeiras análises e aquelas da maturidade.

As outras antologias, datadas das décadas posteriores, também foram publicadas em um contexto muito específico da história do livro no Brasil. Como já expomos, as editoras brasileiras, até a década de 1930, publicavam e vendiam principalmente livros importados; com o corte de fornecimento de papel durante a guerra, cria-se uma demanda interna que passaria a ser suprida com a fundação de casas editoras como a Livraria Católica e a Martins, que publicam algumas das coletâneas de Bandeira. Nesse contexto, é claramente mais vantajoso produzir antologias, que, por conta de certo verniz de erudição que oferecem, tem venda mais certa do que obras inéditas. Sem a mesma preocupação didática de suas primeiras antologias, algumas afinidades pessoais e preferências de Bandeira tomam corpo no conjunto das seleções: os bissextos são incorporados aos demais poetas, alguns nomes canônicos dão lugar a autores “fora do esquadro” ou a maior número de poemas de outros de maior apreciação, e na redação das notas biográficas os temas que o obcecaram passam pelo filtro. É nesse contexto que Bandeira publica *Obras-primas da lírica brasileira*, pela Livraria Martins, sob edição de Edgard Cavalheiro, em 1943; a *Antologia dos poetas bissextos contemporâneos* pela editora Zélio Valverde, em 1946; e, em 1963, a *Poesia do Brasil* pela Editora do Autor.

O caso de Gonçalves Dias torna-se, portanto, emblemático neste processo. Ainda que algumas circunstâncias biográficas do poeta maranhense importem muito a Bandeira e que ele discuta a questão indianista, as soluções formais da poesia gonçalvina são abordadas com um peso cada vez mais relevante. Em alguns casos, elas reforçam questões que obcecaram Bandeira de modo geral;

em outros, é a sua particularidade que interessa ao leitor. De todo modo, elas formam uma linha cronológica de observações e inquietações na qual a tradução de *Maria Stuart* é um ponto entre vários. Ao lado das antologias, Bandeira editou as *Obras Poéticas de A. Gonçalves Dias* pela Editora Nacional, sob direção de Afrânio Peixoto (BANDEIRA, 1984, p. 107), incluindo, no segundo tomo, suas obras póstumas, onde se encontram as traduções de poemas e da peça *A Noiva de Messina*, em 1944; em 1952, publicou a biografia de Gonçalves Dias, reelaborada em 1962 como *Poesia e vida de Gonçalves Dias*⁷, que tem como principal acréscimo o último capítulo, intitulado “A poética de Gonçalves Dias”, um estudo do verso gonçalvino, a que retornaremos mais adiante.

Visto como a atividade de antologista, tanto quanto a de crítico e de tradutor, faz parte do ofício de poeta como forma de estabelecer parâmetros e antecessores, podemos ver quais parâmetros podem ser estes através de algumas antologias clássicas organizadas por poetas e as quais Bandeira certamente conheceu. Além da antologia que estivera presente na sua formação escolar, outros trabalhos do gênero se tornaram célebres na historiografia literária como obras por si mesmas: a antologia de poetas do século XVI, organizada em 1830 por Gérard de Nerval e trazida à luz por edição recente de suas obras completas; a antologia de poetas malditos de Verlaine, publicada na revista *Lutèce* em 1883 e 1884; e, posteriormente, a antologia de humor negro de André Breton, cuja primeira versão foi publicada em 1940.

No caso de Nerval, sua antologia de poetas do Renascimento insere-se na tarefa empreendida pelos românticos de ressignificar o passado, retomando textos e autores para constituir uma literatura que agora passa a ser nacional: é como serão lidos, na Alemanha, os textos de Lessing e as partituras recuperadas de Bach, por exemplo. Da mesma forma, a translação dos textos de um século a outro – dos renascentistas para a França de Nerval, dos românticos para o Brasil em 1930 – não apenas o ressignifica, mas cumpre o seu papel de erigir um novo passado. Ainda de modo semelhante a Nerval, entretanto, o gesto de recuperação do passado, ainda que corresponda a um anseio de época, é para Bandeira sobretudo um gesto individual, uma vez que ao poeta também cabe eleger seus próprios precursores e inserir ele mesmo, na corrente da tradição, as escolhas que faz em sua obra. Conforme as preocupações com as demandas do Ministério de Capanema ou com as exigências das editoras tornam-se um fator de menor relevância na composição das antologias, é possível constatar um processo de decantação, no qual se concentram os poemas e os autores mais significativos para o leitor Manuel Bandeira, e mesmo depreender alguns versos e recursos expressivos favoritos: voltando ao conceito de plágio, que na poética bandeiriana contraria a noção de “angústia da influência”, as antologias organizadas por Bandeira, em particular a *Poesia do Brasil*, de 1963, revelam as fontes de onde o poeta bebe as soluções para sua própria obra. Nota-se, principalmente, o esvaziamento de alguns poetas canônicos, como Álvares de Azevedo, e o destaque

⁷ “Uma biografia linear, para o grande público, decalcada do livro de Lúcia [Miguel-Pereira]”. Carta a João Cabral de Melo Neto, datada de 29 de fevereiro de 1948. (BANDEIRA, 1958, p. 1440)

crescente a outros nomes mais idiossincráticos, entre os quais Gilka Machado e os bissextos Pedro Dantas, com o poema “A Cachorra”, e Pedro Nava, com “O Defunto”.

Estes dois últimos exemplos enquadram-se entre alguns dos poemas que são verdadeiras ideias fixas de Bandeira, e que aparecem pela primeira vez na *Antologia de Poetas Bissexto Contemporâneos*. O prefácio desta coletânea se destaca dos demais escritos por Bandeira, que habitualmente se justifica pelas eventuais lacunas nas escolhas feitas, ao trazer uma definição atribuída a Vinicius de Moraes: “Poetas sem livros de verso, bissextos pela escassez de sua produção” (BANDEIRA, 1946, p. 5) – ou, como ainda seria definido numa crônica, “poetas sem oficina montada”. O centro gerador da seleção é, portanto, um conceito em relação ao fazer poético, e a restrição aos contemporâneos se explica pela necessidade de testemunho de amigos próximos que garantem o caráter bissexto da atividade do poeta – critério que exclui, por exemplo, Dante Milano. O que torna esta seleção única na literatura brasileira é menos o mérito de ter eternizado poemas que, de outra forma, ficariam esquecidos do que o de ter cristalizado um conceito da historiografia literária através da antologia, o que demonstra a consciência de Bandeira a respeito do papel que uma obra deste gênero pode exercer na tradição. O procedimento que encontramos na *Antologia de Poetas Bissexto* encontra um possível paralelo talvez apenas na *Anthologie de l’humour noir*, de André Breton – referida pela crítica como uma obra bretoniana –, em que a mistura de textos de diversas épocas e línguas diferentes contribui para estabelecer o que o escritor surrealista compreende, pela ótica de sua estética própria, por “humor negro”. Como antologista, ele assume o papel de um diretor de teatro, “escondido” na coxia, mas que se faz presente no palco através de suas escolhas em cena (SAITO, 2005, p. 86). A antologia de poetas bissextos é, desse modo, ao mesmo tempo o fundamento de um conceito e a sua forma.

Mencionou-se o prefácio da *Antologia de Poetas Bissexto Contemporâneos*, instância em que a figura do antologista ainda se faz presente. Como afirma Bandeira,

Quem organiza uma antologia escreve sempre um prefácio em que declara o critério adotado. O que sucede de ordinário é que a maioria dos leitores não faz caso do prefácio. Agora sei que prefácios são inúteis, e entre apanhar e apanhar, antes apanhar sem prefácio. A minha *Apresentação da Poesia Brasileira*, escrita especialmente para o Fondo de Cultura, do México, editada aqui em 46 e só em 51 na tradução espanhola, é um estudo crítico da evolução da poesia no Brasil, seguido de breve florilégio ilustrativo daquela evolução. Isso está explicado no prefácio. Pois não faltou quem visse no meu livro, em contrário do que foi minha intenção, uma antologia precedida de prefácio. Se era poeta e não vinha contemplado na antologia (às vezes porque figurava com algum poema transcrito no texto crítico), fazia beicinho. (BANDEIRA, 1984, p. 106.)⁸

⁸ Aqui, Bandeira parece fazer eco a Goethe, neste trecho de suas memórias *De minha Vida – Poesia e Verdade*, em que o poeta alemão, referindo-se a si mesmo na terceira pessoa, afirma: “Havia tempos que ele [Goethe] já tinha entendido, por exemplo, o quão inócuos são os prefácios, pois quanto mais se pensa em aclarar algum propósito, mais se dá margem às confusões. Ademais, não importa o quanto um autor queira antecipar em seus preâmbulos, o público continuará sempre a fazer aquelas mesmas perguntas que ele tanto buscou evitar antes.” (GOETHE, 2017, p. 711.)

Também escrita por encomenda, a *Apresentação da Poesia Brasileira* não é propriamente uma antologia, mas o próprio Bandeira o enquadra entre esses trabalhos. Trata-se do seu único “estudo” da poesia brasileira, visto que *Poesia do Brasil* se propõe como um estudo, mas limita-se a textos curtos que antecedem cada período literário. Ainda assim, a *Apresentação...* se estrutura como uma sequência de notas biográficas que se alternam com trechos de poemas ou mesmo poemas inteiros, num modelo bastante próximo à da *Antologia dos poetas malditos*, de Paul Verlaine, em que as citações se alternam com o texto a fim de produzir um discurso coeso, pelo qual indivíduo e obra são vistos como indissociáveis, ao mesmo tempo em que ambos refletem diretamente o momento histórico-estético. Mas, concebido como um panorama, e não como seleção pessoal, como era o caso dos poetas malditos, acaba por dar espaço aos poetas menores, mas considerados historicamente importantes, e dedica metade de suas páginas ao século XIX, dividido em “românticos”, “parnasianos” e “simbolistas”.

A verdade é que tanto Magalhães quanto Porto-Alegre não eram românticos de natureza, nem tinham em si a autêntica imaginação e sensibilidade poéticas. Essas quem as possuiu e em grau eminente foi Gonçalves Dias. (BANDEIRA, 1954, p. 52)

A passagem acima é um dos momentos que marcam a posição central de Gonçalves Dias na historiografia literária do Romantismo brasileiro, na visão de Bandeira. Na *Apresentação...*, trata-se do poeta que ocupa o maior número de páginas, em que não apenas os seus dados biográficos, que Bandeira conhecia muito bem e tinha prazer em reproduzir, são retomados, mas aspectos de sua poesia que explicitam, ainda mais claramente, a escolha dos poemas presentes nas antologias. Desse modo, a seleção de “O Canto do Piaga”, “Leito de Folhas Verdes”, “Marabá” e “I-Juca-Pirama” – este, sempre em versão integral – se explica pelo fato de que

Não foi Gonçalves Dias o introdutor do índio na poesia brasileira; soube todavia, como ninguém antes ou depois dele, insuflar vida no tema tão caro ao sentimento nacional da época. Idealizou-o, é verdade, não por desconhecimento da psicologia própria do índio, mas em parte por simpatia, em parte obedecendo aos cânones estéticos do tempo. (idem, p. 58)

A mesma combinação de “inclinação interior” e convenção literária é encontrada por Bandeira nos arcaísmos das “Sextilhas de Frei Antão” (idem, p. 64) e, como resultado da recusa de seu pedido de casamento por Amália, “a dor do Poeta (...) reavivou-lhe no entanto a inspiração, que se elevou aos seus acentos mais sinceros e profundos nos poemas dos *Novos Cantos*, especialmente em ‘A sua voz’, ‘Se se morre de amor!’, ‘Não me deixes’ e ‘Ainda uma vez – adeus!’” (idem, p. 62) Não por acaso, os três últimos poemas referidos os únicos reproduzidos em todas as antologias que Bandeira organizou, ao lado de “Canção do Exílio”, mostrando que, se de um lado ele reconhecia a importância da temática indianista no nosso Romantismo, de outro eram os poemas amorosos que o seduziam como leitor.

“Canção do Exílio”, presente em todas as antologias, inclusive a que se segue ao ensaio, é objeto de uma análise mais detida, em que Bandeira o compara à “*Wanderers Nachtlied*”, de Goethe, e reproduz um comentário de Aurélio Buarque de Holanda sobre a ausência de adjetivos no poema, destacando nele sua “deliciosa musicalidade, em parte resultante do paralelismo, do encadeamento e das rimas de fonemas iniciais [como Bandeira define a aliteração] (primores, palmeiras) e na segura escolha das palavras-temas (os substantivos ‘terra’, ‘sabiá’, ‘palmeiras’ e os advérbios ‘lá’ e ‘cá’).” (idem, p. 55) Ou seja, antes do sentimento de cunho patriótico, são os recursos mobilizados pelo poema – a estrutura da canção paralelística, a economia lexical, a aliteração – que, ao lhe conferirem força encantatória a ponto de fazer o leitor esquecer a quase banalidade de sua linguagem, levam Bandeira a alçá-lo ao posto de um dos maiores poetas da língua portuguesa.

Como Bandeira relembra em seu *Itinerário de Pasárgada*, sua primeira publicação foi o artigo “Uma questão de métrica”, que saiu no jornal *O Imparcial*, do Rio de Janeiro, em 25 de dezembro de 1912. Trata-se de um texto que ainda trai as limitações de leitura do jovem Bandeira, mas que revela que a observação da técnica do verso era um exercício constante, que perdurou ao longo toda a sua vida, e sujeita a revisões e correções com o tempo.

O artigo é introduzido pela observação de que, apesar de replicar cada nova escola literária que surgia na França⁹, a poesia brasileira não replicava as suas conquistas técnicas, que, quando eram introduzidas, “entravam por inadvertência, senão por descuido” (BANDEIRA, 1958, p. 900). Como exemplo, Bandeira expõe a questão da cesura no verso alexandrino, que não se limitava à cesura mediana, mas também incluiria a possibilidade da “cesura móvel”, que dividiria o alexandrino em duas partes irregulares ou em três partes, de forma a conciliar “de um lado o instinto do ouvido, fortificado por hábito, que tende a dissociar as palavras postas no meio do verso, segundo a lei do menor esforço; de outro lado a lógica do pensamento que pede ao contrário a aproximação dessas palavras que o ouvido queria separar.” Em sua análise, Bandeira convida o leitor a ler os versos expostos em voz alta, “procurando” os acentos, e a “ouvir a sua música” (idem, p. 902), tratamento do verso que marca toda a sua atividade crítica.

A questão do alexandrino, no entanto, é apenas um comentário introdutório à “questão de métrica” a que Bandeira se propõe, que é a acentuação dos octassílabos, metro ao qual também se impusera a cesura mediana, mas que, para o crítico, igualmente comporta a cesura móvel. O exemplo usado no artigo é do “Hino à Lua”, de Alberto de Oliveira, mas, no *Itinerário...*, Bandeira diz que a inspiração para a análise viera de dois poemas de Machado de Assis, “Flor da Mocidade”, de *Falenas* (1870) e “A Mosca Azul”, de *Ocidentais* (1880), em particular este último, em que “o quarto verso, com acentuação diferente dos três anteriores, saía mais expressivo do movimento dos bichinhos.” (BANDEIRA, 1984, p. 40) “A mosca azul”, formada por quartetos compostos de dois

⁹ Lembrando que o artigo é de 1912, o jovem crítico ainda acrescenta: “Causa até estranheza que ainda não tenham estourado por cá os futuristas...” (BANDEIRA, 1958, p. 900)

decassílabos e dois octossílabos, apresenta uma acentuação variada nos versos de oito sílabas, que em geral possuem a cesura mediana, mas ocasionalmente são divididos em duas e seis sílabas, três e cinco sílabas e, em um caso, sete sílabas e uma sílaba, fazendo uso de um suarabácti:

Era uma mosca azul, asas de ouro e granada,
Filha da China ou do Indostão. (cesura mediana)

E zumbia, e voava, e voava, e zumbia,
Refulgindo ao clarão do sol (três e cinco sílabas)

Cem mulheres em flor, cem nairas superfinas,
Aos pés dele, no liso chão, (quatro e quatro sílabas)

Refrescam-lhes de manso os aromados seios
Volup(i)tuosamente nus. (sete e uma sílaba)

Na leitura de Bandeira, essa oscilação representaria o movimento da mosca, recurso que, em *Itinerário de Pasárgada*, conta ter utilizado para mimetizar o movimento dos gansos em “À sombra das Araucárias”, de *A Cinza das Horas* (BANDEIRA, 1984, p. 39):

As cousas têm aspectos mansos.
Um após outro, a bambolear,
Passam, a caminho d’água, os gansos.
Vão atentos, como a cismar...

A escolha do poema de Alberto de Oliveira não é, entretanto, casual. O poeta parnasiano era conhecido pelo rigor com as regras de versificação, e Bandeira conta ter encontrado, no seu exemplar de *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias, a anotação: “Se não errado, frouxo” (BANDEIRA, 1984, p. 37) a respeito do uso do hiato no verso: “Grita: e os seus, medrosos, receando.” Talvez por esta razão que Bandeira tenha primado em apontar, em várias ocasiões, as fraquezas da versificação parnasiana, seja nos momentos em que elas tornam o verso menos expressivo, seja naqueles em que os próprios poetas parnasianos se desviavam da norma preconizada. Um exemplo característico desta leitura encontra-se nas notas finais da antologia de poetas brasileiros da fase parnasiana, a respeito do verso final de “Os seios”, de Luís Delfino: “Ou se asas como as outras pombas tem”. Dividido em duas e oito sílabas, o decassílabo dá ensejo a uma reflexão sobre a acentuação desse tipo de verso, que para os parnasianos deveria limitar-se ao heroico, de acento na sexta sílaba, ou o sáfico, na quarta e na oitava sílabas. Como exemplos de outras alternativas de divisão rítmica, Bandeira recorda de alguns versos d’*Os Lusíadas* e da obra lírica de Camões, entre os quais:

| | |
|---|--|
| Se ser/ -ve inda dos animosos braços | (2+8) (Canto X, estrofe 31) |
| Sacras a/ -ras e sacerdote santo | (3+7) (Canto II, estrofe 5) |
| Vejo do mar / a instabilidade | (4+6) (Écloga V) |
| O louvor gran/ -de, o rumor / excelente | (4+3+3) (Canto IX, estrofe 46) ¹⁰ |

É com base na obra do maior poeta da língua, portanto, que Bandeira defende a variedade de acentos no verso – não apenas o decassílabo –, submisso muito mais ao que o poema diz do que a questões extrínsecas de versificação, e chega a lamentar o fato de que Bilac e Alberto de Oliveira não tenham versos de acentuação ambígua, cujo ritmo dependeria da interpretação do leitor. Ainda nas notas à antologia da fase parnasiana, ele destaca o verso “Sírinx pura, as notas suspirosas”, penúltimo verso da parte III de “Sírinx”, “talvez o único, de toda a obra de Alberto de Oliveira, em que o seu instinto poético reagiu contra a tirania métrica dos parnasianos.” (BANDEIRA, 1996, p. 302) Para que o verso, de nove sílabas, possa ser lido como decassílabo, há apenas duas possibilidades: o hiato entre “pura” e “as notas”, o que se justificaria pela vírgula – como no verso “frouxo” d’*Os Timbiras* – ou o suarabácti de “Sírinx”, completamente inadmissível aos parnasianos.

Como se vê, o decassílabo é um metro que Bandeira estudou a fundo, e que está presente em todas as fases de sua obra, e o uso de uma determinada técnica de versificação reflete, com nuances, as suas leituras. As meditações de Bandeira a respeito da métrica não se limitam, portanto, aos desvios da norma, mas se estendem sobretudo a lições tomadas como exemplo, como é possível observar no capítulo XI de *Poesia e vida de Gonçalves Dias*.

Segundo já comentamos, a publicação destinava-se a ser mera obra de divulgação, e se baseava principalmente no trabalho de Lúcia Miguel-Pereira, do qual o livro de Bandeira é uma versão mais sintética. O que o diferencia, no entanto, é o décimo primeiro e último capítulo, “A Poética de Gonçalves Dias”, um estudo detalhado sobre os metros usados na poesia gonçalvina e o mais longo escrito por Bandeira sobre um tema tão específico em versificação, e que se organiza em torno do conceito de que a necessidade expressiva predomina sobre as regras rígidas de versificação e de gramática. A análise se concentra, desse modo, em alguns aspectos particulares, como o uso do anapestos na poesia indianista e a presença de rimas toantes ou com apoio da aliteração, sempre com uso abundante de versos ilustrativos que, não por acaso, coincidem com os poemas que Bandeira incluiu em cada uma de suas antologias. Mas o traço característico sobre o qual o capítulo mais se detém é a técnica do decassílabo, “porque neste metro é que vamos encontrar mais frequentemente certos casos de exceção, certas quebras de cânones.” (BANDEIRA, 1958, p. 790)

Curiosamente, para o seu levantamento sobre a poética de Gonçalves Dias, Bandeira decide analisar apenas os versos de *Primeiros*, *Segundos* e *Últimos Cantos*, excluindo *Os Timbiras* e as

¹⁰ Nesse sentido, é provocativo como um dos versos mais conhecidos da fase modernista de Bandeira seja um decassílabo com esta mesma divisão: “Os girassóis/ Amarelo!/ resistem” (*Libertinagem*).

traduções, o que exclui também *A Noiva de Messina*, com uma única exceção, que discutiremos mais adiante. Dentro deste *corpus* pré-estabelecido, composto de 142 poemas, constata que 75 apresentam variação no metro, no ritmo ou na estrofe, destacando que “a variação obedece sempre a uma necessidade de expressão” (idem, p. 788). Ou seja, não apenas o desvio da norma do manual de Castilho, referência dos poetas parnasianos, mas a variação dentro do próprio poema era analisada por Bandeira de acordo com o seu potencial expressivo.

Um exemplo da leitura bandeiriana pode ser encontrado numa crônica interessante, intitulada “Flóridas ou floridas?”, de 5 de junho de 1960 e publicada em *Andorinha, Andorinha*. O poeta septuagenário, que com frequência se exauria das novidades em poesia (“Em tais ocasiões, me defendo recorrendo à poesia dos velhos cancioneiros galaico-portugueses. Sua inefável frescura me desaltera, me reloca no amor da poesia.” BANDEIRA, 1966, p. 364), retoma a leitura da obra de Gonçalves Dias, e se depara com o hino “O mar”, certamente já relido centenas de vezes:

Oceano terrível, mar imenso
De vagas procelosas que se enrolam
Floridas rebentando em branca espuma
Num pólo e noutro pólo

Ainda que familiar, o poema desperta uma dúvida: seria a pronúncia correta “flóridas” ou “floridas”? Ao consultar a própria edição crítica das *Obras poéticas*, não encontra nenhuma observação, e as edições mais antigas eram anteriores à regra de acentuação das proparoxítonas. A dúvida levanta tanto uma questão de sentido quanto de ritmo do poema. No primeiro caso, como Bandeira verifica, “florido” significa “coberto de flores”, enquanto “flórido”, segundo o dicionário de Saraiva, também seria sinônimo de “brilhante, vistoso” (idem, p. 260). No caso do ritmo, por sua vez, a decisão de uma resposta recairia sobre a regularidade ou irregularidade do acento: em “floridas”, como parece sugerir a ortografia, o verso seguiria a medida dos demais decassílabos, divididos em 3, 3 e 4 sílabas, em que o primeiro trímetro é um anfíbraco (◡ ◡ ◡). Mas é importante notar que Bandeira sempre lera, “desde menino”, “flóridas”, o que confere ao verso um sentido mais literal, mas também mimetiza, na variação rítmica, o movimento das vagas, através do deslocamento progressivo do acento da terceira para a segunda e primeira sílabas:

Oceano terrível, mar imenso
◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡
De vagas procelosas que se enrolam
◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡
Flóridas rebentando em branca espuma
◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡
Num pólo e noutro pólo
◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

Como se vê, Bandeira valoriza a expressividade mais do que a regularidade, tanto como leitor, quanto como crítico, papéis que com frequência se confundem. O seu olhar se concentra no equilíbrio entre os dois elementos, partindo do preceito de Montaigne: “*A certaine mesure basse, on la [la poésie] peut juger par précepte et par l’art; mais la bonne, la suprême, la divine, est au-dessus des règles et de la raison*”. (BANDEIRA, 1958, p. 791) Por isso, a fim de compreender como a tradução de *A Noiva de Messina* se configura como parte da poética gonçalvina conforme Bandeira a descreve, passaremos em revista as características elencadas no ensaio, de forma a compreender também a origem das observações encontradas nas notas de rodapé da edição crítica da peça de Schiller. Entre os aspectos levantados por Bandeira, encontramos questões de acentuação, de métrica e de sonoridade. No aspecto da acentuação, vemos a alternância de versos heroicos e sáficos, além de outras formas alternativas de divisão rítmica; no caso da tradução de Schiller, estas variações se tornam particularmente relevantes no uso da esticomítia, a quebra de versos comum neste tipo de obra. Também na métrica vemos variações, como a presença de versos eneassílabos e hendecassílabos entre os versos de dez sílabas, além do uso da sináfia, do hiato e do suarabácti. Finalmente, no campo da sonoridade, temos as rimas toantes e a aliteração como quase um substituto para o uso das rimas no sentido tradicional do termo.

A análise parte da observação de que, em regra, Gonçalves Dias usa o decassílabo na sexta sílaba – conhecido como decassílabo heróico, nomenclatura que Bandeira não utiliza – e na quarta e na oitava sílabas – o chamado decassílabo sáfico –, e que a acentuação se presta, entre outros fatores, à integração dos versos mesmo com a variação da métrica. Desse modo, em “Minha vida e meus amores”, de *Primeiros Cantos*, o acento na sexta sílaba se mantém no verso final da estrofe, um hexassílabo:

Quando, no albor da vida, fascinado
 Com tanta luz e brilho e pompa e galas,
 Vi o mundo sorrir-me esperançoso:
 – Meu Deus, disse entre mim, oh! quanto é doce,
 Quanto é bela esta vida assim vivida!–
 Agora, logo, aqui, além, notando
 Uma pedra, uma flor, uma lindeza,
 Um seixo da corrente, uma conchinha
 À beira-mar colhida!

Em *A Noiva de Messina*, entretanto, a integração através da métrica ocorre de outra forma. Ao transpor o pentâmetro iâmbico do original de Schiller, Dias usa o decassílabo heróico de modo quase sistemático, e eventualmente o sáfico, além de outras formas de acentuação que discutiremos a seguir. Em um drama em versos, é comum que um mesmo verso se encontre dividido entre as falas de duas ou mais personagens, de modo a completar a métrica, recurso chamado de esticomítia. No ensaio “*L’effet de sourdine dans le style classique : Racine*”, Leo Spitzer define a esticomítia da seguinte forma: “Dentro de um verso em duas partes, cada hemistíquio é atribuído a um dos dois personagens de um diálogo; disto resulta um duelo de oratória, no qual as espadas dos combatentes se entrecrocaram com estrépito.”¹¹ Recurso frequente desde o teatro antigo, o termo “esticomítia” tem origem nas palavras gregas “στίχος” (“linha, verso”) e “μῦθος” (“fala”), mas Spitzer aponta uma diferença na obra de Racine em relação ao uso clássico, pois raramente o francês recorre à esticomítia para efeito de antagonismo: “Trata-se com maior frequência de réplicas vindas do coração, de retificações feitas às palavras do interlocutor.”¹² Desse modo, assim como encontraremos na obra de Schiller, Spitzer dá destaque ao uso da esticomítia como neste exemplo de *Andrômaca*, cena I do ato I:

Pylade : Vous me trompiez, seigneur.

Oreste : Je me trompais moi-même.

Em função da análise dos dramas de Racine basear-se na métrica alexandrina, Spitzer aponta como a divisão da esticomítia coincide com a cesura mediana, ou seja, cada hemistíquio do verso cabe a um personagem. No caso das peças de Schiller, e em particular na tradução de Gonçalves Dias, a quebra da esticomítia coincide com o acento usado no verso. Desse modo:¹³

¹¹ “*Dans un vers en deux parties, chaque hémistique est dévolu à un des deux personnages d’un dialogue; il en résulte un duel oratoire, où les lames des combattants s’entrechoquent avec éclat.*” (SPITZER, 1970, p. 264)

¹² “*Il s’agit plus souvent de répliques venues du cœur, de rectifications apportées aux propos de l’interlocuteur.*” (SPITZER, 1970, p. 264)

¹³ É preciso assinalar que nos limitamos, aqui, à definição de esticomítia como utilizada por Spitzer. Tradicionalmente, a esticomítia é definida como a alternância de versos entre dois personagens, em que a troca retoma elementos do verso anterior, como vemos, por exemplo, no ato I, cena dois do drama *Iphigénie auf Tauris*, de Goethe:

IPHIGENIE: Wie’s der Vertriebenen, der Verwaisten ziemt.

ARKAS: Scheinst du dir hier vertrieben und verwaist?

IPHIGENIE: Kann uns zum Vaterland die Fremde werden?

ARKAS: Und dir ist fremd das Vaterland geworden.

Usada principalmente no coro, a forma tradicional da esticomítia é uma das expressões do teatro grego à sua paixão pela simetria (HRITZU, 1946, p. 256), e também a encontraremos em *A Noiva de Messina*, ainda que para fins diferentes. Na obra em que Goethe homenageia e emula Eurípedes, a esticomítia encontra-se tanto em seqüências de dísticos (Ato IV, cena II), quanto em seqüências de versos únicos, como no exemplo acima, e em versos quebrados, que Hritzu (idem, p. 259) considera o uso mais expressivo do recurso:

IPHIGENIE: Dank habt ihr stets.

ARKAS: Doch nicht den reinen Dank,

Um dessentwillen man die Wohltat tut

Ato I, cena 6:

Don Cesar: Lass hören, was du bringst.
 Bote: Ein einziger Tag
 Weil alles, was erfreulich ist, versammeln.

D. César: Que novas trazes, fala!
 Mensageiro: Este dia
 Reunir quanto é jocunto se me atolha.

Ato II, cena 2:

Beatrice: Weh mir, was seh ich?
 Don Cesar: Holde Schönheit, fürchte
 [nichts]

Beatriz: Triste de mim, que vejo?
 D. César: Nada temas.

Ato II, cena 6:

Don Manuel: Fass dich O Mutter!
 Don Cesar: Mutter sei gefasst!
 Bezwinde dich, bis du ihn ganz vernommen!

D. Manuel: Coragem, minha mãe!
 D. César: Ânimo! Escuta
 Quanto de tal desastre saber debes.

O primeiro exemplo ilustra um caso típico: seguindo o ritmo do texto original, em que Don César pronuncia os três primeiros iambos e o mensageiro, os dois últimos, a fala de D. César ocupa as sete primeiras sílabas e a do mensageiro as restantes. A mesma estrutura de pergunta e resposta confinadas no mesmo verso se repete no segundo exemplo, mas desta vez Gonçalves Dias sacrifica uma parte do verso original, omitindo o vocativo “*Holde Schönheit*” (“cara beldade”) para manter o movimento do verso. No quarto exemplo, os dois irmãos, D. César e D. Manuel, dividem a admoestação à mãe ao tomarem conhecimento do suposto rapto de Beatriz, mas com uma perda estilística: enquanto, no original, o segundo hemistíquio reelabora o primeiro, invertendo seus termos e formando quase um quiasmo (“*Fass dich O Mutter/ Mutter sei gefasst*”), a versão de Dias, além de retomar a exortação em termos distintos, ainda substitui a ideia de controle (“*sich fassen*”, “acalmar-se”, “*sich bezwingen*”, “dominar-se”) pela de enfrentamento da situação (“Ânimo”, “Coragem”), e prioriza assim a forma.

Ato II, cena 2:

Don Cesar: – Ich bin Don Cesar und in dieser Stadt
 Messina ist kein größrer über mir.
 [Beatrice schaudert zurück, er bemerkt und fährt mach einer kleinen
 [Weile fort.]
 Dein Staunen lob ich und dein seltsam Schweigen

D. César: D. César sou. Nos termos de Messina
 Maior do que eu, ninguém!
 [Treme Beatriz de novo. Percebe-o ele, e continua após um
 [momento de silêncio.]
 Tua surpresa

Ato II, cena 6:

Diego: Die noch durch kein Gelübde sich gebunden,
Sie durfte frei im Freien sich ergehen.

Don Cesar: Und pflegte sie des freien Rechtes oft
Sich zu bedienen? Dieses sage mir.

Diogo: As que não são professoas podem livres
Espairecer na cerca.

D. César: Ela frequente
Esse direito usava? Isso me diz!

Ato III, cena 2:

Don Manuel: Auch in der Unschuld still verbognen Sitz
Bricht euer Hader friedenstörend ein?
[Zum zweiten Chor] Weiche zurück! Hier sind Geheimnisse

D. Manuel: Da inocência o plácido retiro,
A perturbar-lhe a paz!
Para o segundo coro: Ide-vos, prestes!

O uso da esticomítia se estende, entretanto, a passagens em que o original de Schiller não o faz, com efeitos de expressão inéditos. No primeiro exemplo dos elencados logo acima, a fala de D. César é interrompida pela reação de surpresa de Beatriz: na tradução de Dias, não apenas a fala, mas o verso é interrompido. Para tanto, Gonçalves Dias condensa dois versos em um único, ao mesmo tempo em que mantém o sentido, mas acrescenta uma nota de *pathos* à cena e à compreensão de Beatriz em relação à identidade do namorado. O mesmo D. César, no exemplo seguinte, interrompe D. Diogo, que traz notícias da irmã perdida, e novamente a interrupção – e o caráter impetuoso do personagem – é intensificada pela interrupção do próprio verso. No último exemplo, é a vez de D. Manuel interromper-se para se dirigir ao coro, elevando o tom de urgência – reforçado, ainda, pelo advérbio “prestes”, ausente do texto original. Os exemplos colhidos ilustram como Gonçalves Dias conhecia e explorava o potencial expressivo do recurso, comum no drama em versos, tanto ao seguir de perto, quanto ao desviar-se do original de Schiller. Em ambos os casos, mantém-se o traço constante de que a interrupção do verso coincide com o acento na sexta sílaba, de modo que o corte soa harmonioso, sem alterar o ritmo do texto.

Maria Stuart, por sua vez, abre a primeira cena com a seguinte interação entre Ana Kennedy, ama da rainha escocesa, e Paulet, guarda de sua prisão:

Ato I, cena 1:

Kennedy: Was macht Ihr, sir? Welch eine Dreistigkeit!
Zurück von diesem Schrank!
Paulet: Wo kam der Schmuck her?
Vom oberen Stock ward er herabgeworfen.

Kennedy: Sir, que fazeis? Que audácia é esta?
Forçando a secretária!
Paulet: De onde vem
Esta joia? Do andar superior

Ainda que o uso da esticomítia seja menos regular na tradução de Manuel Bandeira do que na de Gonçalves Dias, notamos que Bandeira também toma o cuidado de manter o ritmo do original, em que as falas cortadas dão conta da tensão presente entre as duas personagens.

Ato I, cena 6:

Maria: Bringt ihm dieses Schreiben. Es enthält mein Bildnis.
(Sie zieht ein Papier aus dem Busen, Mortimer tritt zurück und zögert,
[es zu nehmen.)
Nehmt ihn. Ich trag es lange bei mir,
Weil Eures Oheims strenge Wachsamkeit

Maria: Contém o meu retrato.
(Tira um papel do seio. Mortimer recua, hesitando em
[recebê-lo.)
Há longos anos
Trago-o comigo, porque a vigilância

Novamente, vemos um gesto interromper a fala, que prossegue então no mesmo verso, conferindo, ao mesmo tempo, coesão ao texto e brusquidão ao gesto de Maria e à reação de Mortimer de forma mais intensa do que no original de Schiller. Mas, ao contrário de Gonçalves Dias, que ao tomar essa mesma decisão opta por uma versão mais enxuta, Bandeira não hesita em acomodá-lo nos versos seguintes, estendendo o texto, mas mantendo a métrica e o efeito desejado. Mas, da mesma forma que Dias, Bandeira acrescenta uma divisão ausente no texto original de forma a reforçar o sentido da relação entre a fala e o gesto. Encontramos uma interrupção semelhante, desta vez idêntica ao texto alemão, nesta fala de Elizabeth:

Ato II, cena 2:

Elisabeth [zum Grafen Leicester, den sie während der letzten Rede unverwandt betrachtet hat:]

Erlaubt, Mylord!
Sie nimt ihm das blaue Band ab, und hängt es dem Bellievre
[um.

Bekleidet Seine Hoheit
Mit diesem Schmuck, wie ich Euch hier damit
Bekleide und in meines Ordens Pflichten nehme.
*Honni soit qui mal y pense!*¹⁴ – Es schwinde!
Der Argwohn zwischen beiden Nationen,
Und ein vertraulich Band umschlinge fortan
Die Kronen Frankreich und Britannien!
Aubespine: Erhabne Königin, dies ist ein Tag
Der Freude! Möcht er's allein sein und möchte
Kein Leidender auf dieser Insel trauern!
Die Gnade glänzt auf deinem Angesicht,
Oh! dass ein Schimmer ihres heitern Lichts
Auf eine unglücksvolle Fürstin fiele,
Die Frankreich und Britanninen gleich nahe
Angeht –
Elizabeth: Nicht weiter, Graf! Vermengen wir

Elizabeth: [Ao conde Leicester, que ela não cessou de olhar fixamente enquanto ouvia as últimas palavras]

Com licença, Milord!
[Tira-lhe a fita azul e pendura-a no pescoço de Bellièvre]

Adereçai!
Com essa insígnia a sua Alteza como [sic]
Vos adereço e admito nos deveres
De minha ordem. *Honni soit qui mal y pense!* Toda dúvida e suspeita
Entre duas nações desapareçam
E os laços da confiança unam por diante
As coroas de França e de Inglaterra!
De L'Aubespine: Este é um dia de júbilo, ó sublime
Rainha! Oxalá o seja para todos
Nesta ilha! Em vosso rosto luz um raio
Da divina clemência... Oh, que ele caia
Sobre a infeliz princesa, tão de perto
Ligada aos dois países...
Elizabeth: Alto, conde!

Nos dois momentos desta cena em que o verso é interrompido, ambos por Elizabeth, vemos repetirem-se situações presentes em *A Noiva de Messina*: ao condecorar Bellièvre, o enviado especial da França que serve de intermediário à aliança nupcial, ao mesmo tempo em que destrona Leicester, o gesto ganha peso dramático: mais adiante, quando L'Aubespine insinua que o casamento tem

¹⁴ Note-se o cuidado de Bandeira ao manter, intacta na frase, a expressão "*Honi soit qui mal y pense*" (em grafia atual, "Envergonhe-se quem vê nisto malícia"), lema da Ordem da Jarreteira, cujo símbolo é uma fita azul, e um dos lemas do Reino Unido. A expressão é parte da cerimônia de condecoração, mas Schiller a introduz igualmente como forma de Elizabeth rejeitar as interpretações indesejáveis para sua decisão de aliar-se aos franceses.

relação com a rivalidade com Maria Stuart – que já fora rainha consorte da França –, a interrupção demonstra o caráter autoritário da rainha da Inglaterra, que não deseja “misturar dois assuntos tão completamente incompatíveis” (“*Vermengen wir/ nicht zwei ganz unvereinbare Geschäfte*”) e procura censurar aquele que faz esta relação.¹⁵ Novamente, Bandeira faz a interrupção coincidir com o acento na sexta sílaba, mesmo que esta divisão se apresente de forma diferente do original, mas mantendo, de toda forma, o recurso usado por Schiller. Ao contrário de Gonçalves Dias, entretanto, Bandeira sempre prefere estender o texto a condensá-lo, acomodando o restante da fala nos versos seguintes e mesmo adicionando versos.

Como é possível perceber, Bandeira e Gonçalves Dias se valem da estrutura do decassílabo em língua portuguesa para atender às exigências dramáticas do texto de Schiller. Nos exemplos expostos, vemos a esticomíia a partir do acento na sexta sílaba, que predomina nas traduções de *Maria Stuart* e *A Noiva de Messina*. Neste último, entretanto, Gonçalves Dias também o decassílabo com acento na quarta e na oitava sílabas, conhecido como sáfico, e também se vale do ritmo para dividir o verso:

Ato II, cena 5:

D. Manuel: Bem me recorda ter ouvido infante

◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

Duma irmã nossa, que ao nascer morrera,

◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

Do berço no sepulcro resvalando.

◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

O vulgo o disse.

◡ ◡ ◡ ◡

D. Isabel: O vulgo mente: vive.

◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

Don Manuel: Wohl hörten wir in früher Kinderzeit

Dass eine Schwester uns geboren worden,

Doch in der Wiege schon, so ging die Sage,

Nahm sie der Tod hinweg.

Isabella: Die Sage lügt!

Ato II, cena 6:

D. Isabel: Beatriz onde está?

◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

D. Manuel: Beatriz!

◡ ◡

Diogo: Parai!

◡ ◡

Isabella: Wo ist sie? Wo ist Beatrice?

Don Manuel: Beatrice!

Diogo: Bleib!

Nos dois exemplos, Dias segue, de forma aproximada, a acentuação dos versos de Schiller, e igualmente com resultados expressivos semelhantes: na primeira cena, a interrupção do verso introduz a contradição de D. Isabel, de que a crença popular, na verdade disseminada por sua ordem,

¹⁵ Trata-se, naturalmente, de um recurso dramático por parte de Schiller, uma vez que o autor faz coincidir o período em que Elizabeth acordou matrimônio com a casa de Valois-Angolême – primeiro com Henrique, em 1572, depois com Francisco, em 1581 – com a execução de Maria, ocorrida em 1587, para reforçar a situação de abandono da heroína.

está enganada¹⁶; no segundo, o verso partido em três falas – caso raro, mas não único –, sempre seguindo o acento, confere tensão à cena em que chega a notícia do suposto rapto de Beatriz.¹⁷ No original de Schiller, que costuma coincidir a esticomítia com o iambo, a quebra também é marcada pelo nome da personagem, o que leva à questão do porquê Gonçalves Dias não traduziu o verso como “Onde está Beatriz?”, o que não alteraria a métrica. Diferente dos exemplos anteriores é apenas a interrupção na quarta e na oitava sílabas, o que mostra que, para Dias, a divisão rítmica, tanto quanto o sentido, serve de critério para o recurso. Como já dissemos, a esticomítia é usada por Bandeira de forma menos regular, mas ainda assim é possível localizar momentos em que o apoio na quarta e na oitava sílabas conduz à divisão:

Ato V, cena 1:

Kennedy: Depois de longa, longa e dolorosa

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

Separação!

˘ ˘ ˘ ˘

Melvill: Um doloroso encontro!

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

Kennedy: Nach langer, langer, schmerzvoller Trennung!

Melvill: Ein unglücklich schmerzvoll Wiedersehen

Kennedy: O Gott, Ihr kommt –

Melvill: Den letzten, ewigen

Ato V, cenas 1 e 2:

Melvill: Quem está com ela?

˘ ˘ ˘ ˘

Kennedy: O médico, Sir Bergoyn,

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

E as camareiras.

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

Kennedy: Que notícia, Mistress.

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

Melvill: Wer ist bei ihr?

Kennedy: Ihr Leibarzt Bergoyn, und ihre Frauen.

Ato V, cenas 2 e 3:

Kurl: Inteiro apregoar: morre inocente

Minha rainha!

˘ ˘ ˘ ˘

Melvill: Oh, Deus o queira!

˘ ˘ ˘ ˘

Burgoyn: Melvill!

˘ ˘

Kurl: Sie stirbt unschuldig!

Melvill: O das gebe Gott!

Burgoyn: O Melvill!

¹⁶ Note-se a interessante tradução de Dias para “Sage”, “lenda”, como “vulgo”, de cunho mais pejorativo.

¹⁷ Bandeira assinala, em nota de rodapé, que Gonçalves Dias faz a contagem silábica do nome “Beatriz” de duas formas diferentes no mesmo verso: no início, com três sílabas, e em seguida com duas sílabas. (SCHILLER, 2018, p. 95) A decisão pela sinérese ou pela diérese é sempre contextual, e a contagem de sílabas de nomes próprios, como os nomes ingleses dos personagens de Maria Stuart, sempre difícil de avaliar.

Os exemplos destacados acima foram retirados do quinto ato, em que são feitas as despedidas logo antes da execução, e uma série de trocas entre os personagens que representam aqueles que permaneceram fiéis à rainha escocesa apresenta a esticomítia como recurso que permite representar o luto e a consternação como sentimentos de um grupo, divididos, como os versos, entre aqueles que se organizam em torno da Maria Stuart. Novamente, verifica-se como Bandeira acrescenta versos, acomodando o conteúdo das falas em um texto mais extenso, mas preservando o efeito do original.¹⁸

Ato I, cena 8:

Burleigh: Poderia fugir, pensa a Rainha,
Se servidores mais fiéis tivesse.

Paulet: Mais fiéis?!

Burleigh: Que soubessem entender
Uma ordem tácita.

Paulet: Uma ordem tácita?!

Burleigh: Wohl stünd's zu ändern, meint die Königin,
Wenn sie nur aufmerksamre Diener hätte.

Paulet: Aufmerksamre!

Burleigh: Die einen stummen Auftrag
Zu deuten wissen.

Paulet: Einen stummen Auftrag?

A possibilidade de uso da esticomítia permite a Bandeira mesmo um tratamento flexível da métrica, como é possível verificar no último verso da troca acima. O tradutor mantém as repetições que expressam a perplexidade de Paulet, mas, aproveitando que na língua portuguesa o verbo normalmente é posicionado no início da frase, ao contrário da língua alemã, em que ele é posto no final, a repetição de *“Einen stummen Auftrag”* (“Uma ordem tácita”) recai no mesmo verso. A rigor, poderia ser considerado um verso alexandrino, mas, ao dividi-lo em dois, Bandeira força a leitura de cada uma das partes como dois versos pentassílabos idênticos, mantendo a métrica em dez sílabas poéticas.

Como dito, Bandeira aponta o decassílabo como o metro mais comum na poesia gonçalvina, ao lado da redondilha maior, e que raramente os usa com acentuação que não seja o heroico ou o sáfico¹⁹. A tradução de *A Noiva de Messina* faz uso dos dois acentos, em geral de forma menos sistemática, mas ocasionalmente também de forma significativa:

¹⁸ Não custa assinalar que a esticomítia, recurso dramático por definição, também se encontra nas obras poéticas de Gonçalves Dias e Manuel Bandeira. No Canto VI de “I-Juca-Pirama”, vemos os versos, divididos na cesura mediana, do diálogo entre pai e filho (“Filho meu, onde estás?/ – Ao vosso lado;/ Aqui vos trago provisões; tomai-as,/ As vossas forças restaurai perdidas,/ E a caminho, e já!/ – Tardaste muito!”). Na obra bandeiriana, o recurso é a base expressiva do poema “Entrevista”, de *Estrela da Tarde* e, talvez no seu exemplo mais emblemático, em “Consoada”, de *Opus 10*, quando Bandeira introduz a ruptura com uma fala na metade de um verso alexandrino: “Talvez sorria, ou diga / – Alô, Iniludível”.

¹⁹ Uma das exceções é a divisão rítmica do verso em 3 + 5 + 2, que Bandeira assinala em nota de rodapé na edição de *A Noiva de Messina*. (SCHILLER, 2018, p. 97 e 115.)

do mundo moral.” (ROSENFELD, 1977, p. 21) Nesse contexto, da mesma forma que não se deve interpretar de forma literal as unidades clássicas de tempo e de espaço, que não correspondem ao tempo e ao espaço empíricos, é preciso introduzir a linguagem poética para distanciar a tragédia da linguagem comum e torná-la mais elevada, primeiro com o drama em versos, e então com a reintrodução do coro.

Mas, além de possibilitar que o poeta trabalhe o conteúdo lírico na tragédia, o coro tem a função adicional de “representar sensivelmente o supra-sensível”, através da elocução: “O Coro purifica, portanto, o poema trágico ao separar a reflexão da ação.” (SCHILLER, 20019, p. 21) Se a linguagem do coro pode parecer exacerbada, é para evitar que os personagens recaiam neste defeito: em *A Noiva de Messina*, a função dos dois coros é reproduzir a rivalidade entre os irmãos D. Manuel e D. César, de modo que eles não precisem embater-se diretamente no palco: suas paixões e suas razões (D. Manuel, o mais velho: “Mais respeito, mancebo, à minha idade!”; D. César, o mais novo: “Razão de mais: se t’importuno, fico!”) são expostas nesta cena. No original de Schiller, o fato de que este é um dos trechos rimados da peça tem o efeito desejado de elevar a linguagem; na tradução de Gonçalves Dias, enquanto o decassílabo heroico corresponderia ao caráter racional e autoritário do irmão mais velho, D. Manuel, o sáfico representaria o gênio impulsivo e juvenil de D. César, o irmão mais novo.

A introdução do coro de forma a remeter à tragédia grega e sua divisão em dois é um dos grandes motivos de repercussão de *A Noiva de Messina* entre críticos e contemporâneos. Como destaca Márcio Suzuki, o coro é introduzido na cena III do primeiro ato, logo que Isabel apresenta o tema do conflito entre os dois irmãos, com uma movimentação que arma, dentro do palco italiano – caracterizado pela “quarta parede” –, a estrutura semicircular do anfiteatro grego, e tem o mesmo objetivo, na cena, que o pentâmetro iâmbico exerce no texto: desfazer a ilusão, elevar a realidade dramática acima da realidade cotidiana (SUZUKI in SCHILLER, 2004, p. 213 e segs.). O efeito de distanciamento, no entanto, foi mal recebido pelos contemporâneos, como é possível verificar nos textos que, junto com o posfácio sobre o uso do coro, encontram-se no apêndice da edição de *A Noiva de Messina* organizada por Márcio Suzuki e Samuel Titan Jr. Proferidas em 1801 em Berlim, as *Preleções de Arte Dramática e Literatura* [*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*], de August Wilhelm Schlegel, são uma das obras que formulam e estabelecem o ideário do Romantismo de Jena, e a 27ª e última preleção é inteiramente dedicada à obra de Schiller, incluindo um parágrafo sobre o então recente *A Noiva de Messina*. Em Jena, Schelling proferiu, entre 1802 e 1803, as preleções que compõem a *Filosofia da Arte*, cuja terceira parte, sobre a poesia dramática, inclui suas considerações sobre o coro. Finalmente, em 1803, o jovem E.T.A. Hoffmann publicaria seu primeiro texto ficcional na revista berlinense *Der Freimütige, oder berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser* (Berlim, 1803, número 144), a “Carta de um monge a seu amigo na capital” [*Schreiben eines Klostergeistlichen an seinen Freund in der Hauptstadt*].

Para Schlegel, a obra de Schiller falha em unir os opostos, como se propõe a escola romântica, mas tenta aliar elementos incompatíveis, que seriam o cristianismo e o paganismo, ao dar forma clássica a um enredo moderno. Neste conjunto, os coros, “ainda que tenham muito enlevo lírico e belas passagens”, ao se dividirem e tomarem partido de cada um dos irmãos, deixariam de ser “uma voz de compartilhamentos e contemplação sublime acima de tudo o que é pessoal” (idem, p. 198). Enquanto Schlegel se opõe à definição de coro elaborada por Schiller, Schelling concorda com ela, ao definir o coro como uma personagem simbólica, que ainda retira “o grande fardo dos poetas modernos, que é o de jamais deixar a cena vazia.” (idem, p. 202) Apesar disso, acaba também por discordar do resultado apresentado na tragédia, porque, como Schlegel, acredita que o coro deva ser imparcial, e deva agir como confidente de ambos partidos e moderar os ânimos.

A “carta” de Hoffmann volta-se, como é característico do autor, para a questão musical e para a hipótese de que o coro grego, originalmente, cantava e não apenas recitava os versos. No texto, o monge autor da carta não teria assistido à peça, mas, baseado em relatos, critica o fato de que Schiller não teria reconstituído corretamente o coro. Ainda que a peça de Schiller sirva apenas de introdução a um pequeno ensaio de Hoffmann sobre a melopeia, o texto reforça o incômodo causado pela introdução do coro na obra e pela escolha de uma forma antiga para narrar um enredo moderno. Em tom mais cruel, Clemens Brentano, por sua vez, em carta ao amigo Achim von Arnim, descreveu a peça como “Um *tour de force* lamentável, tedioso, bizarro e ridículo de ponta a ponta. O coro altamente enrijecido tem o mesmo efeito da repetição de metade do Pai Nosso diante da congregação nas igrejas católicas.”²¹

Também associando o coro e a música à origem da tragédia, mas se colocando entre aqueles que passam a defender a posição de Schiller, Nietzsche faz referência ao prefácio de *A Noiva de Messina* em *O Nascimento da Tragédia*. Embora não discuta se a função do coro foi, de fato, contemplada na peça, Nietzsche concorda com a proposição de Schiller de que o coro deve separar a realidade da tragédia da realidade prosaica, chegando mesmo a afirmar que o coro – compreendido, da mesma forma que no texto de Hoffmann, como melopeia – é a própria origem da tragédia, ou pelo menos o seu cerne:

Schiller luta com essa sua arma principal contra o conceito comum do natural, contra a ilusão ordinariamente exigida na poesia dramática. Enquanto o próprio dia é no teatro apenas artificial, a arquitetura somente simbólica e a linguagem métrica apresenta um caráter ideal, continua reinando o engano no todo: não basta que se tolere apenas como simples liberdade poética o que constitui, afinal, a essência de toda a poesia. A introdução do coro é o passo decisivo pelo qual se declara aberta e lealmente guerra a todo e qualquer naturalismo na arte. (NIETZSCHE, 1992, p. 54)

²¹ “ein erbärmliches Machtwerk, langweilig, bizarr und lächerlich durch und durch. Der äußerst steife Chor macht eine Wirkung wie in katholischen Kirchen die Repetition des halben Vaterunsers von der Gemeinde.” (BOYLE, 1992, p. 907)

O mesmo efeito de afastar-se da realidade banal através da elevação poética na linguagem é, no entanto, recusado por Georg Lukács. Dentro da sua visão do realismo da primeira metade do século XIX como a grande forma literária do Ocidente, e da carreira literária de Goethe e Schiller como uma postura de resignação em função do contexto político posterior a 1789, *A Noiva de Messina* se caracterizaria como “uma tentativa fracassada de dar forma literária aos traços mais gerais da tragédia própria a toda essa época.” (LUKÁCS, 1968, p. 181)

De modo geral, portanto, não é o uso do coro em *A Noiva de Messina* que é avaliado por pares e críticos, mas a validade do efeito de distanciamento que ele produz. Como último exemplo, Anatol Rosenfeld considera esta justamente “a peça mais perfeita de Schiller”, em função da “beleza da linguagem” (ROSENFELD, 1977, p. 34). Ainda que reconheça uma certa inadequação na tentativa de aproximação da tragédia grega, para qual Schiller seria demasiadamente analítico – avaliação feita à sombra da leitura de *Poesia ingênua e sentimental* –, a virtude da obra residiria na função estética do coro, enquanto o conteúdo trágico é “despojado de seu poder mítico. Serve, antes, de pano de fundo diante do qual se destaca tanto mais a morte livre de D. César, que destarte expia o crime do fratricídio.” (idem, p. 34) Desse modo, embora o crime dos irmãos seja uma expressão clássica da *hamartia*, seus desdobramentos são próprios ao pensamento moderno.

O uso de diferentes acentos do decassílabo no coro surge, portanto, como o recurso pelo qual Gonçalves Dias recria, em português, o lirismo do texto original. Essa escolha poderia aproximar a poética gonçalvina do rigor parnasiano, mas o ensaio de Bandeira também se debruça sobre aqueles pontos que, em anos posteriores, levariam a análises como a de Afrânio Coutinho, para quem o verso romântico se caracterizaria pelo “abeberamento das formas populares, culto à espontaneidade da expressão e desprezo às regras resultantes da codificação coletiva” (COUTINHO, 1986, p. 6). Como demonstra Péricles Eugênio da Silva Ramos em competente ensaio, a dita espontaneidade do verso romântico se deve, na verdade, à influência, possivelmente indireta, de tratados de metrificação espanhola. Desse modo, a contagem de sílabas métricas no verso de Dias deve sempre levar em conta alguns recursos frequentes, dos quais se destacam a alternância com versos de nove e de onze sílabas.

A respeito do primeiro verso de cada uma das seguintes estrofes de “O que mais dói na vida”,

Não! o que mais dói não é do mundo
 A sangrenta calúnia,
 Nem ver como s’infama a ação mais nobre,
 Os motivos mais justos,
 Nem como se deslustra o melhor feito,
 A mais alta façanha!

Não! o que mais dói não é sentir-se
 As mãos dum ente amado
 Nos espasmos da morte resfriadas,
 E os olhos que se turvam,
 E os membros que entorpecem pouco e pouco,
 E o rosto que descora!

Não! não é ouvir daqueles lábios,
 Doces, tristes, compassivas,
 Sobre o funéreo leito soluçadas
 As palavras amigas,
 Que tanto custa ouvir, que lembram tanto,
 Que não s'esquecem nunca!

Não! não são as queixas amargadas
 No triunfar da morte;
 Que, se se apaga a luz da vida escassa,
 Mais viva a luz rutila;
 Luz da fé que não morre, luz que espanca
 As trevas do sepulcro.

Bandeira observa que é possível considerar o primeiro verso de cada estrofe eneassílabo, com acentos na quinta e na nona sílabas, mas também como decassílabos, de acordo com o padrão de alternância de versos de dez e seis sílabas, e por meio de duas outras leituras: a primeira, extraída de seu professor Sousa da Silveira, seria a repetição do advérbio “Não!” que, duplicado, teria maior ênfase; a segunda, inspirada por Manuel Said Ali – que também fora seu professor –, e sua análise de um verso de “Seus Olhos”: “Às vezes, oh sim, derramam tão fraco”. Apesar de parecer, à primeira vista, também decassílabo, o verso se encontra num poema de versos hendecassílabos, ao qual se adequa devido a uma pausa depois da interjeição “Oh!” na quarta sílaba: “Só de propósito liberado usaria o poeta a pausa no lugar de uma sílaba. Seguiu Shakespeare e Milton, que frequentemente servem-se da pausa nas mesmas condições.” (ALI, 2006, p. 28) A partir desta leitura, Bandeira abre a possibilidade de ler com decassílabos outros versos gonçalvinos, como o exemplo já mencionado ou este, de “Te Deum”:

Santo! Santo! Santo! ✞ Teus prodígios

, que Bandeira analisa em nota às *Obras poéticas*:

O verso tem uma sílaba a menos. O verso de nove sílabas, quando acentuado na primeira, quinta e nona sílabas, e não na terceira, sexta e nona, como se faz usualmente, tem quase o mesmo ritmo do decassílabo com pausas na segunda, sexta e nona sílabas. Gonçalves Dias emprega-o mais de uma vez entre os decassílabos, como assinalaremos adiante sempre que aparecer. (DIAS, 1949, tomo I, p. 212)

O mesmo ocorre no poema narrativo “Hagar no Deserto” – dedicado ao episódio bíblico da escrava de Sara que concebe o filho de Abraão, narrada em Gênesis 21 –, do qual Bandeira comenta o primeiro verso da 34ª estrofe:

Sus †, oh rei, às armas!
 Empunha a larga espada,
 E a frente sombreada
 Co’o negro elmo—deixa
 Tingir-se em nobre pó:

Em uma parte do poema formada por versos hexassílabos, as cinco sílabas se explicam por uma pausa depois da interjeição “Sus!”²². Essa leitura baseia-se no conceito de que a poesia gonçalvina não desprezava a possibilidade de ser dita em público, o que torna o recurso ainda mais cabível em uma peça de teatro. Embora não mencione os exemplos no último capítulo da biografia, há momentos em *A Noiva de Messina* em que Bandeira anota a diferença na métrica:

Ato I, cena 7:

Vós, por vossa parte, † sede prestes

Ato III, cena 3:

Tu... † sozinho contra aqueles todos!

Ato III, cena 4:

Voz do próprio Deus † era meu ódio!

Ato IV, cena 6:

Não! Não! (Não!) Ver tais lágrimas não posso

Ato IV, cena 3:

Não mais! (Não mais!) está satisfeito o fado

Ainda que, no terceiro exemplo, seja possível inferir uma ausência do artigo que poderia ser corrigida numa versão posterior (“A voz do próprio Deus era meu ódio”), os exemplos acima seguem o padrão destacado pela análise de Bandeira, com acentos na primeira, quinta e nona sílabas que aproximam os versos do ritmo do decassílabo, além da pausa da leitura permitida pela sílaba “a menos”. Os dois exemplos extraídos do quarto ato se aproximam ainda mais do que observamos em “Hagar no Deserto”, em que a sílaba a menos se explica tanto pela pausa quanto pela possível repetição da interjeição – no último caso, Bandeira acredita que a grafia correta seria “stá” (SCHILLER, 2018, p. 145). Em contraponto à análise de Coutinho, portanto, vemos que o aparente desprezo

²² “Sus!” é uma interjeição, hoje em desuso, equivalente a “ânimo!” ou “avante!” e que se verifica, entre outros exemplos, em *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente: “Diabo – Sus, sus! Demos à vela!”

às regras de metrificação é fruto de uma consciência de como as variações na métrica contribuem para a riqueza de expressão, ao incluírem nos versos pausas dramáticas, hesitações e momentos de ênfase. Da mesma forma, Bandeira recorre à pausa em alguns versos de *Maria Stuart*:

Ato I, cena 6:

Que homem o vosso tio! † Que clareza!

Ato I, cena 7:

A quem odeia! † Não disfarce em veste

Uma vez que os decassílabos na tradução bandeiriana são menos regulares que os de *A Noiva de Messina*, os acentos não caem nas mesmas sílabas, mas a pausa é igualmente utilizada de forma significativa, seguida a exclamações, marcando e prolongando o seu efeito.

Ato I, cena 4:

Fostes ainda mais longe... † Oh, Deus!

Em outros trechos, ainda, o uso da pausa é associado à esticomítia:

Ato I, cena 5:

Mortimer: Ide e cuidai que não nos surpreenda

Meu tio! †

Maria: Faze o que ele diz. Vai! Vai!

Ato III, cena 4:

Elizabeth: Ama-se assim a um deus, não uma criatura

Humana! †

Maria: Oh, Deus, naqueles traços

Não há sinal de coração! (...)

Na primeira cena, a pausa dá o tempo da reação de Maria ao decidir pela aliança com Mortimer; no segundo, evidencia a reação de Maria ante a impassibilidade de Elizabeth. De uma forma ou de outra, é o contraste entre os diferentes metros o responsável pelo efeito buscado.

“Tão numerosos quanto os verso de nove sílabas são os de onze, que aparecem em Gonçalves Dias interrompendo a sequência dos decassílabos.” (BANDEIRA, 1958, p. 795) A situação mais comum é aquela em que o verso, iniciado por uma vogal, “embebe-se” na vogal anterior, imagem que Bandeira utiliza para descrever o recurso também conhecido como sináfia. Da mesma forma que a pausa que ocupa o espaço de uma sílaba poética, seu uso não é restrito ao metro decassílabo: o próprio Bandeira assinala, no verso 160 do poema “A Tempestade”, de *Últimos Cantos*:

Tal a chuva
 Transparece
 Quando desce
 E ainda vê-se
O sol luzir:
 Como a virgem
 Que numa hora
 Ri-se e cora
 Depois chora
 E torna a rir!

Claramente inspirado em “*Les Djinns*”, de *Les Orientales* (1829), de Victor Hugo, “A Tempestade” é composto de 19 estrofes, a primeira com versos dissílabos, a segunda com trissílabos e assim progressivamente até a décima estrofe, hendecassílabo, a partir da qual cada estrofe passa a ter uma sílaba a menos. No poema de Hugo, este movimento mimetiza a aproximação das criaturas mágicas; em Gonçalves Dias, trata-se da progressão da intempérie. O verso acima destacado, na penúltima estrofe, de versos de três sílabas, possui, no entanto, quatro sílabas, sendo que a primeira sofre a sináfia com a última sílaba do verso anterior: “E ainda vê-se o/ sol luzir”²³.

Entre os decassílabos, Bandeira destaca, entre outros, os versos 108 e 109 da terceira parte de “I-Juca-Pirama”, onde a sináfia também corrige a sílaba a menos no verso anterior:

Dize-me quem és, teus feitos canta,
 Ou se mais te apraz, defende-te: começa

Bandeira assinala, ainda, que o recurso era popular entre os poetas românticos, sendo tradicional na poesia trovadoresca portuguesa e espanhola. Em *A Noiva de Messina*, ele destaca os seguintes versos, que reproduziremos sempre com o anterior:

Ato I, cena 4:

E fora destas portas vos espera
 (A) guerra, por um momento sujugada

Ato II, cena 5:

Se amor bênção merece, hei-de trazer-te
 (U)ma outra filha também de tal mãe digna

Ato II, cena 6:

Aparelhai navios! estes portos
 Visitai; e por estes mares todos
 (Ao) raptor dai caça: vossa irmã trazei-me!

²³ É curioso que, nas notas às *Obras poéticas de Gonçalves Dias*, Bandeira aparentemente não perceba que o mesmo ocorre com o último verso desta mesma estrofe: “Depois chora, e/ torna a rir!”

Ato IV, cena 5:

De todo o filho: o seu amor perdura
(In)corruptível no peito do teu César!

Ato IV, cena 5:

Aos deuses da vingança este Palácio
(A)bandonemos. Um crime aqui me trouxe

Ato IV, cena 8:

À risca. – Deveis ainda ter em lembrança
(As) exéquias, não há muito celebradas

Os exemplos evidenciam como o texto é concebido de acordo com a fluidez da fala, e a sináfia acompanha o *enjambement*, de modo que não soaria natural a pronúncia de duas vogais. Trata-se, novamente, de um recurso que Bandeira usa de forma contida em *Maria Stuart*:

Ato I, cena 1:

Papéis sem importância, onde corria
(A) pena, a encurtar as horas neste cárcere

Ato I, cena 2:

Homens que não reputo meus iguais,
(Em) quem não posso confiar. Elizabeth

A influência das outras literaturas românicas, que Bandeira ilustra ricamente com exemplos da poesia de língua espanhola, também explica o uso de hendecassílabos em um outro contexto. Bandeira parte de uma análise, novamente, de Sousa da Silveira, desta vez a respeito de um verso do poema “Na estrada”, de Casimiro de Abreu (ABREU, 1940, p. 296). Composta de sextetos formados por decassílabos alternados com hexassílabos no 3º e no 6º versos, o poema apresenta, no entanto, uma anomalia logo na primeira estrofe:

Eu vi o pobre velho esfarrapado
– Cabeça franca () – sentado pensativo

Dum carvalho ao pé;
Esmolava na pedra de um caminho
Sem família, sem pão, sem lar, sem ninho,
E rico só de fé!

Segundo o crítico, Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias podem ter se baseado no verso heroico das canções de gesta, composto por dois versos, um quadrissílabo e um hexassílabo, sendo que o primeiro verso, podendo ser grave, conteria uma sílaba que não entra na contagem. Bandeira estende a análise de Sousa da Silveira – que ainda complementa com uma citação de Gabrielle D’Annunzio

sobre o uso do mesmo recurso, chamado pelo poeta italiano de “*impeto dell’onda vocale*” a propósito de suas *Canzone di Garibaldi* – ao verso da parte IV de “Quadras da minha vida”: “Infante e velho! – princípio e fim da vida”, e deste verso de “O Ciúme”: “Porque dos zelos o fel mancha minh’alma”, entre outros, em que a quinta sílaba átona reduz o verso ao metro decassílabo. Neste momento do ensaio, Bandeira abre sua única exceção à regra prestabelecida de não incluir os versos traduzidos, ao usar como exemplo o verso do ato IV, cena 4 (SCHILLER, 2018, p. 151) de *A Noiva de Messina*:

O potestades do céu! Este é meu filho!²⁴

Bandeira enfatiza que o verso, sem a interjeição inicial, se encaixaria melhor no ritmo e na medida, mas que Dias prefere mantê-la pelo “ímpeto da onda vocal” – e, possivelmente, também pela fidelidade ao texto original, que começa da mesma forma: “*O himmlische Mächte, es ist mein Sohn!*” (SCHILLER, 1990, p. 318). Nas notas à *A Noiva de Messina*, ele destaca o mesmo recurso em alguns outros versos:

| | |
|---|---------------------------|
| Manda, Senhor: teus acenos aguardamos | (ato I, cena 7, p. 54) |
| Indiáticos estofos: – esses que brilhem | (idem) |
| Té dos conventos ultrapassara os muros | (ato II, cena 6, p. 100) |
| Como, com a santa aparência de justiça | (ato III, cena 5, p. 130) |

Em *Maria Stuart*, Bandeira associa a quinta sílaba átona a uma pausa no texto:

| | |
|--|--------------------------------------|
| Por que fez isso? Por confiar nas tramas | (ato I, cena 1, p. 16) |
| Ó Majestade! Esmagam-nos com os pés | (ato I, cena 2, p. 17) ²⁵ |

Embora dedique a maior parte de seu ensaio a questões relativas à métrica, Bandeira também analisa a sonoridade da poética gonçalvina, com destaque para o uso das rimas em Gonçalves Dias. “Não as procurava raras e ricas, ainda que às vezes as fazia com a consoante de apoio, sem intenção provavelmente (...). A sua habitual discrição levava-o a contentar-se com acordes menos vistosos, a aceitar as rimas naturalmente ligadas ao assunto.” (BANDEIRA, 1958, p. 799)²⁶ O destaque de Bandeira volta-se, então, para três tipos de homofonia muito prezados por ele na poesia gonçalvina: a aliteração e a assonância, a rima toante e rimas imperfeitas.

²⁴ Para o leitor da edição da Cosac & Naify a nota a este verso deve causar estranheza. Como os comentários à *A Noiva de Messina* foram elaborados para a edição das *Obras poéticas*, a observação de que “*mais de uma vez* temos chamado a atenção do leitor para versos desse ritmo” deixa de fazer sentido, pelo fato de que as notas aos poemas não constam desta edição, omitindo os paralelos estabelecidos entre a versificação da peça e a dos poemas de Gonçalves Dias. Desse modo, a ausência da aproximação, feita por Sousa da Silveira, entre o decassílabo romântico e as canções de gesta francesas torna esta nota quase enigmática, carente dos passos de análise que aqui tentamos restabelecer.

²⁵ Neste exemplo, deve-se considerar a haplologia de “com os”, lendo-se “co’os”, uso também habitual no verso romântico.

²⁶ A correta relação entre as rimas e o assunto do poema é uma das pedras de toque da poética bandeiriana, e remete a um elogio que Machado de Assis fizera ao pai do poeta. (BANDEIRA, 1984, p. 40)

A aliteração e a assonância são sempre referidas como “rimas de fonemas iniciais” (idem, p. 800), sendo que o principal exemplo é, como já expomos, a “Canção do Exílio”.²⁷ Ainda que em *A Noiva de Messina* não haja muitos trechos rimados, o uso da aliteração enriquece os decassílabos brancos, emprestando-lhes movimento e colorido. Para ficar em apenas alguns poucos exemplos,

| | |
|--|------------------------|
| Dentre as soturnas salas dos meus paços | (ato I, cena 1, p. 15) |
| Conduzi ao seu último jazigo | (idem) |
| Pode agora sua voz livre elevar-se | (idem, p. 19) |
| O seu caro penhor ; mas dá-te pressa , Possa a alegria remoçar-te os passos Escuto o som das bélicas trombetas | (idem, p. 20) |
| Com fundo acatamento eu vos saúdo Pórticos pomposos , E vós, de meus senhores Régio, augusto berço, Colunatas d’abó beda soberba! Descanse em ócio agora, Jaza ante estes portais agrilhado O monstro da discórdia anguicomado! | (ato I, cena 3, p. 20) |
| De frescas palmas o meu bastão s’enflora | (ato I, cena 6, p. 40) |

Nos exemplos selecionados, é possível notar o cuidado de Gonçalves Dias ao compor versos em que os fonemas que se repetem coincidem ou se encontram próximas às sílabas acentuadas, como no primeiro exemplo, com acentos na quarta e décima sílabas, e no segundo e no terceiro exemplos, com acentos na terceira, sexta e décima sílabas. Também pode ser vista como intencional a repetição de mais de um fonema em diferentes combinações, como no último exemplo, incluindo, no quarto exemplo, a sequência de “**p**” e “**s**”, formando uma tensão que se dilui ao som – no duplo sentido – das “**bélicas trombetas**”.

| | |
|---|-------------------------|
| Beleza, pudor sacro me são caros! | (ato II, cena 2, p. 71) |
| Onde o áureo ctro em sucessão constante Vai dos avós ao neto mais distante | (ato II, cena 3, p. 75) |

²⁷ Em *Versificação da língua portuguesa*, verbete escrito para a Enciclopédia Larousse, Bandeira separa a aliteração da rima, mas atribuindo ao ensaísta dominicano Pedro Henríquez Ureña a sua definição como “rima ao contrário – rima dos começos de palavras, em que basta a igualdade dos *sonidos* iniciais ou, em certas ocasiões, o regulado contraste entre eles”, acrescentando que “a aliteração tem quase sempre o efeito de harmonia imitativa.” (BANDEIRA, 1997, p. 536) Ao afirmar que a harmonia do verso também se relaciona com a maior variedade de sonoridades (“*L’harmonie des vers ne repose pas seulement sur l’excellence de la rime, sur l’heureuse répartition des accents toniques et rythmiques, sur la délicate opposition des syllabes muettes et des syllabes pleines, mais aussi, en principe – sur la plus grande variété possible des sonorités perçues.*” DORCHAIN, 1970, p. 285.), Auguste Dorchain condena a aliteração e a assonância como falhas que “pesam” o verso e atrapalham a leitura, incluindo aí mesmo as rimas internas.

Nestes dois exemplos, encontramos semelhanças de som que são habitualmente descritas como aliterações principalmente por se apresentarem no interior de um mesmo verso, mas que Gonçalves Dias, com destaque Bandeira, também utiliza ao final de versos. Desse modo, Dias rima “sacros” com “caros”, “áureo” e “avós”, “cetro” e “neto”, nesses dois últimos casos em versos finalizados com a pobre rima “constante/ distante”, transformando o dístico em quase uma sequência de trissílabos com rimas alternadas. Por se basearem na coincidência das vogais, estes exemplos de assonância podem ser considerados rimas toantes, que no capítulo da biografia Bandeira ilustra com um exemplo do poema “A Tempestade”, já comentado aqui, em que há a rima “espaços/ esparsos”, e mais adiante com os seguintes versos de “Como! És tu?”:

Como! És tu? Esta grinalda
De flores de laranjeira!
Branco véu, nuvem ligeira

Nas notas aos poemas, Bandeira destaca ainda algumas rimas toantes de “Hagar no Deserto”, em que Dias rima “margens” com “paisagens” (verso 94), “batalha” com “avassala” (verso 106) e “alvo” com “caro” (verso 267). Em *Maria Stuart*, Bandeira parece ecoar o uso gonçalvino da rima na cena I do terceiro ato (SCHILLER, 1955, p. 109):

Obrigado, obrigado a esta verdura
Que nos encobre a aspérrima prisão!
Imagino-me livre e venturosa!

Numa das notas de fim da *Antologia de poetas brasileiros da fase romântica*, Bandeira ressalta ainda as “rimas imperfeitas” de Gonçalves Dias, por exemplo neste dístico de “Rola”:

Vem contentar meus desejos,
Vem faltar-me com teus beijos

Bandeira ainda releva outros exemplos semelhantes – “luz/ azuis”, “atroz/ heróis”, “esperais/ Satanás”, destacando que “na pronúncia rigorosa essas rimas são imperfeitas. Correspondem, porém, à pronúncia brasileira corrente”. E, como procede em certas ocasiões, corrobora-se a informação com exemplos não dos próprios românticos, mas do parnasiano Alberto de Oliveira (BANDEIRA, 1996, p. 376) para estabelecer o argumento de que determinados sons são tão naturalmente semelhantes ao ouvido brasileiro que mesmo o Príncipe dos Poetas deixara “escapar” as rimas imperfeitas.²⁸ Deste tipo de rima, encontramos em *A Noiva de Messina* um único exemplo:

²⁸ É compreensível que Bandeira extraia este e outros exemplos de “fuga” da poética parnasiana da obra de Alberto de Oliveira, porventura o mais detestado dos poetas parnasianos. No entanto, é curioso notar que Olavo Bilac faz a mesma rima no poema “Beijo Eterno”, o que Mário de Andrade nota, mas com desdém: “Bilac rimar luz com azues é falta/ e grave falta; Saiu-lhe desta vez o rubi falso.” (KIMORI, 2014, p. 354)

O que é, porém, maravilha
 Que não cuidei jamais
 Foi ver tão formosa filha
 Junto à mais bela das mães! (ato II, cena 3, p. 76)

Em relação à prosódia, há ainda algumas observações breves feitas por Bandeira que cabem aplicar a *A Noiva de Messina*. As propaxítonas, o que Bandeira chama de “gosto romântico pelo hiato” e o suarabácti, ou anaptixe. Como já comentamos, em crônica de *Andorinha*, Bandeira discute, baseado na acentuação, se o terceiro verso do hino “O Mar” começaria com “flóridas” ou “floridas”. Em nota ao verso 167 de “Hagar no Deserto” (“Entrou e viu! Mas o fulgor crastino”²⁹), Bandeira lembra que a prosódia correta é “crástino”, o que afetaria tanto a métrica, que teria então uma sílaba a menos, quanto a rima com o verso seguinte (“Passa o rei, como orvalho cristalino”). O mesmo ocorre na cena 7 do ato I de *A Noiva de Messina* (SCHILLER, 2018, p. 47):

Porque ao crástino rosicler da aurora
 Há-de ser minha, e do demônio a inveja
 Nenhum poder exercerá comigo.

Como é possível perceber, no trecho predominam os acentos na quarta, oitava e décima sílabas, o que exigiria a pronúncia “crastino”, como paroxítona. Bandeira parece não notar a reincidência do erro, e é possível que Gonçalves Dias de fato pronunciasse “crastino”. Bandeira defende que o poeta maranhense conhecia a língua portuguesa “não das gramáticas mas do trato com os escritores de todas as épocas, desde os poetas dos cancioneiros e dos primeiros cronistas” (BANDEIRA, 1958, p. 803), a mesma “raiz profunda” em que Bandeira dizia sentir fixarem-se as raízes de sua poesia. A prosódia considerada incorreta de “crástino”³⁰ é um indício deste uso intuitivo da língua, mas sobretudo “o brasileiro de fala mole se está traindo a cada passo no suarabácti” (idem, p. 803). O suarabácti ou anaptixe é um tipo de epêntese pelo qual um encontro consonantal é desfeito pelo acréscimo de uma vogal: “adevogado” em vez de “advogado”, por exemplo. No debate entre Parnasianismo e Romantismo, o fenômeno linguístico torna-se também literário na medida em que interfere na contagem de sílabas poéticas e serve de critério, por exemplo, para que a poesia de Machado de Assis apareça tanto na antologia da fase romântica quanto da fase parnasiana. Na primeira, que compreende os poemas de *Crisálidas* (1864) e *Falenas* (1870), Bandeira encontra exemplos como:

O resto é um mistério ig(ui)noto às turbas (‘‘Lúcia’’, de Alfred de Musset)
 Resig(ui)nada à dor e ao infortúnio (‘‘Polônia’’)
 Que o gênio move e a indig(ui)nação inspira (‘‘Os Arlequins’’)

²⁹ Raiz do verbo “procrastinar”, “crástino” significa “matinal” ou “referente ao dia de amanhã”.

³⁰ Seleccionamos o exemplo por conta da sua recorrência, mas há uma situação semelhante em outro momento de *A Noiva de Messina*, na quarta cena do primeiro ato (SCHILLER, 2018, p. 36), em que Gonçalves Dias faz o contrário e coloca a paroxítona “simulacro” como proparoxítona: “Da vossa morte e vida atroz simulacro!”.

Ao passo que, nos poemas de *Ocidentais* (1880), o suarabácti deixa de ser usado como recurso de métrica (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 13):

| | |
|---|-----------------------|
| Traz impresso na fonte o obscuro despotismo | (“Uma criatura”) |
| Voluptuosamente nus | (“A mosca azul”) |
| Salva das frias mãos do tempo adverso | (“Camões”, soneto IV) |

Da mesma forma, o suarabácti aparece como padrão na leitura dos poemas de Gonçalves Dias:

| | |
|--|-------------------------------|
| Que dá vida aos ob(i)jetos | (“Solidão”) |
| E então dirás: ob(i)jeto | |
| Fui de santo e puro amor | (“Como eu te amo”) |
| Ninguém mais ob(i)serva o tratado | (“Tabira – poesia americana”) |
| Como flor sub(i)marinha | |
| Fui a gleba arrancada | (“Suspiros”) |
| Contudo aos olhos d’ig(ui)nóbil pranto | (“I-Juca-Pirama”, canto II) |

Padrão que persiste em *A Noiva de Messina*:

| | |
|-------------------------------------|-------------------------|
| Enig(ui)ma a si própria tem vivido | (ato I, cena 7, p. 51) |
| Que do amor o sentimento ig(ui)noto | (ato II, cena 5, p. 87) |

O mesmo ocorre com a incidência do hiato, que é, segundo Bandeira, “o hábito fonético que mais extrema os nossos românticos dos mestres parnasianos. Este só o admitiam no interior das palavras, jamais de uma a outra no caso de vogais fracas, mesmo quando o ponto ou a vírgula introduziam uma pausa natural” (idem, p. 803). Célebre é o exemplo dos versos d’“Os Timbiras” que Bandeira encontra assinalados no exemplar que pertencera a Alberto de Oliveira:

Tal vinda, // a não ser que o audaz Timbira
Da batalha? // Ou seja ou não conosco

Voltamos mais uma vez à nota a “Hagar no Deserto”, em que Bandeira marca o seguinte verso, destacando que Gonçalves Dias prefere fazer a síncope que lhe permite o hiato mais adiante (DIAS, 1994, volume 2, p. 215):

Mas entre os filhos seus de nomeada,
Sup’rior dos herois à grande // altura

Em *A Noiva de Messina*, Bandeira assinala o hiato num total de treze ocasiões, tanto na elisão no interior das palavras quanto entre vocábulos:

| | |
|---------------------------------------|--|
| A // alma tens, qual tua origem, pura | (ato II, cena 2, p. 73) ³¹ |
| Princesa, // a teus pés aqui depomos | (ato IV, cena 3, p. 141) |
| Dessa festa solene moi// mento | (ato IV, cena 8, p. 170) ³² |
| Ah! Bem vejo agora mago// ada | (ato IV, cena 9, p. 178) |

No segundo ato, cena 6, Bandeira chega a assinalar como a mesma palavra, “Beatriz”, é lida com duas ou três sílabas no mesmo trecho (SCHILLER, 2018, p. 94-95):

| | |
|----------------------------------|--------------------------------|
| D. Isabel: Be// atriz onde está? | |
| D. Manuel: | Beatriz! |
| Diogo: | Parai! (Ato II, cena 6, p. 94) |

Em trecho anterior a este, entretanto, no início do segundo ato, há um monólogo de Beatriz em heptassílabos em que a palavra “frio” aparece também como hiato, mas sem indicação de Bandeira (SCHILLER, 2018, p. 68-69):

Fri//-o terror me circunda
Senti um fri//-o terror

O próprio Bandeira, que festejara a descoberta com um poema, intitulado “Hiato” e incluído em *Carnaval* (“És na minha vida como um luminoso/ Poema que se lê comovidamente...”), também usa o hiato em *Maria Stuart*:

Ato I, cena 2:

Calma, // Ana. Não são os ouropéis

Ato I, cena 6:

Ca//-íram meus olhos num retrato

Ato I, cena 7:

As duas rosas, re//-unir sem luta
As coro//-as de Escócia e de Inglaterra
(...)
Haveria tramado? Quero // as provas!

³¹ Note-se a semelhança entre o hiato aqui e os exemplos que Bandeira extrai de Camões: “A água”, “o arvoredo”. (BANDEIRA, 1984, p. 37)

³² Aqui, Gonçalves Dias usa o termo “moimento”, sinônimo de “mausoléu, monumento fúnebre” e célebre no poema de Almeida Garrett a Camões: “Onde jaz, portugueses, o moimento que do imortal cantor as cinzas guarda?” Bandeira observa o uso do termo por Gonçalves Dias em nota ao verso 62 do poema “Quando nas horas” (DIAS, 1944, tomo II, p. 185).

Ato II, cena 2:

Intercessão. // A França desempenha

Naturalmente, não é possível determinar com precisão a qual leitura ou influência deve-se a adoção de determinado aspecto formal na obra de um poeta, em particular um poeta erudito como Manuel Bandeira. O que constatamos aqui é o trânsito permanente entre reflexão e criação, a recorrência de determinadas observações formais em diferentes momentos, algumas vezes com diferença de décadas que sinalizam seu lugar cativo na consciência do poeta, e a postura, tanto em Gonçalves Dias quanto em Manuel Bandeira, da tradução como criação. Ao nos debruçarmos novamente sobre a tradução de *A Noiva de Messina*, observando as notas de Bandeira, constatamos o movimento reflexivo que repercute, mais tarde, na tradução de *Maria Stuart*: em um movimento mais complexo do que a simples influência, entretanto, flagramos aqui a constância de determinadas preocupações, revelando como as escolhas feitas ao longo da tradução de Schiller são fruto de um trabalho consciente. Nesse sentido, a edição das *Obras poéticas completas de Gonçalves Dias* oferece uma ferramenta única de análise: a inclusão, em nota de rodapé, das variantes de versos rejeitadas pelo organizador, que permitem resgatar o mesmo movimento reflexivo do leitor que também será do tradutor Bandeira. O exemplo do poema “Hiato”, bem como de diversos outros na poesia bandeiriana – a alusão à consoante de apoio em “Os Sapos”, ou os poemas intitutados de acordo com suas formas para celebrar uma forma fixa recém-aprendida – mostra como o trânsito entre leitura e composição não pode ser ignorado, mesmo no caso de uma tradução, como a de *Maria Stuart*. Podemos atribuir a exclusão dos poemas traduzidos e d’*A Noiva de Messina* do ensaio contido no último capítulo de *Poesia e vida de Gonçalves Dias* a uma simples seleção de *corpus*; no entanto, as notas feitas a *A Noiva de Messina*, anos antes, refletem as mesmas observações, bem como comentários presentes em outros textos críticos de Bandeira. Deste modo, ao traduzir a peça de Schiller, é razoável afirmar que, se Bandeira não tinha em mente a tradução d’*A Noiva de Messina*, as questões formais que a cercam certamente estavam em suas preocupações.



Gonçalves Dias começou a estudar alemão quando estudante em Coimbra, em 1843, língua a que passou a se dedicar além do latim, línguas românicas e inglês. A presença da poesia alemã na sua obra se encontra desde a abertura dos *Primeiros Cantos* (1847), na epígrafe de seu poema mais célebre, tirada da “Canção de Mignon”, de Goethe. Além desta, em sua obra encontramos epígrafes de Wieland, Kleist, e duas de Schiller: no poema “O desterro de um pobre velho” e em “Se se morre de amor!”, este encimado por três versos da peça *Os Bandoleiros*:

Meere und Berge und Horizonte zwischen den Liebenden –
 aber die Seelen versetzen sich aus dem staubigen Kerker,
 und treffen sich im Paradiese der Liebe.

Datados da época em que a família de Ana Amélia recusou o pedido de casamento do poeta, “esses versos foram escritos depois de um serão em que algumas senhoras da alta sociedade do Recife haviam contestado que o amor pudesse matar.” (BANDEIRA, 1958, p. 705) Para arrematá-lo, a epígrafe escolhida “diz que podem mares, montanhas e horizontes interpor-se entre dois amantes, mas as almas escapam à prisão e vão encontrar-se no paraíso do amor.” (idem, p. 706)

Ao retornar a Portugal, Espanha e Alemanha em 1854, a serviço do Imperador, “para estudar os métodos de instrução pública nos vários países da Europa” (idem, p. 725), o poeta já se via dedicado ao serviço público e parecia considerar sua carreira literária encerrada. “Os quatro anos que vão de 1854 a 1858 seriam de absoluta esterilidade poética, não fossem os trabalhos da tradução da *Noiva de Messina* de Schiller, começada em fins de 57 ou princípios de 58.” (idem, p. 737) A tradução seria retrabalhada nos anos seguintes, mas acredita-se que sua versão definitiva, concluída no ano anterior à sua morte, estaria com o poeta no naufrágio do *Ville de Boulogne*, tendo chegando à posteridade apenas uma das versões de trabalho, no qual ainda falta um trecho, além de versos que possuem variantes de tradução.

O segundo volume das *Obras poéticas de Gonçalves Dias*, que compreende suas obras póstumas, inclui outras traduções do italiano e do francês, mas o destaque são os poemas traduzidos do alemão, datados, em sua maioria, do período de sua passagem pela Alemanha: “Entre outras cousas tem de bom esses alemães o serem reconhecidos; traduzir Schiller ou Goethe, ou qualquer de seus bons poetas, é a melhor carta de recomendação para com eles.” (idem, p. 737) Segundo Lúcia Miguel-Pereira, alguns dos poemas foram traduzidos por Gonçalves Dias a pedido dos alemães que conhecera em Dresden, que se mostraram curiosos para saber como alguns de seus poemas mais célebres soariam na língua portuguesa. Desse modo, tão importante quanto as traduções propriamente ditas é a assimilação do conceito, caro ao Romantismo alemão, da tradução como ferramenta de aquisição de novos recursos para a expressão poética. Ao traduzir, o poeta faz o exercício de buscar, na sua própria língua, recursos que correspondem à expressividade do texto original, e dessa forma enriqueceria a língua e a própria obra.

No entanto, não são claras as circunstâncias que levaram Gonçalves Dias – que já tivera dificuldades em vender seus próprios textos teatrais, os quais não chegou a ver em cena – a traduzir *A Noiva de Messina*, ainda mais considerando as dificuldades técnicas da tarefa. Citando Antônio Henriques Leal, Bandeira afirma que o trabalho de tradução era “filha mimosa do poeta” (BANDEIRA, 1958, p. 738) e que Dias o fazia em paralelo com outro, a tradução de “Reinecke Fuchs”, poema medieval de autoria desconhecida cuja versão mais difundida é de 1544, informação a que Bandeira acrescenta o comentário: “O alemão de Gonçalves Dias dava para *A Noiva de Messina*, mas não para o velho alemão de Reinecke Fuchs.” (idem, p. 739)

Sob esse aspecto ainda não se explica a escolha da peça para tradução, uma vez que, nesta fase de sua obra, Friedrich Schiller já tinha retornado à forma da tragédia em versos, em vez do teatro

em prosa das mais conhecidas *Os Bandoleiros* (1781) e *Intriga e Amor* (1784). Além disso, não se trata de um dos textos mais agradáveis da obra de Schiller: caracterizado por uma transição entre os modelos shakespereano e sofocleano (STEINER, 2006, p. 133), a peça apresenta passagens bruscas devido à presença do coro em cena.

A Noiva de Messina é a penúltima peça concluída por Schiller, antes de *Guilherme Tell* (1803/4), e concebida como uma tentativa de aproximar-se da tragédia grega, da mesma forma que *Maria Stuart* fora sua aproximação do drama shakesperiano. Para tanto, Schiller localiza o enredo na Sicília, que constituiria um ponto de encontro entre o mundo pagão e a cristandade e entre o mundo antigo e o moderno. A ação se inicia logo após as exéquias do príncipe de Messina, quando sua viúva, Isabel, decide intervir para que seus dois filhos, Dom Manuel e Dom César, finalmente se reconciliem após anos de rusga familiar. Após a reconciliação, Isabella decide revelar que eles possuem uma irmã: durante a gravidez, seu marido tivera um sonho, interpretado por um astrólogo árabe, de que a filha seria responsável pelo fim da dinastia, e ordenara a morte da criança. Dona Isabel, no entanto, tivera um outro sonho, interpretado por um monge, de que a mesma filha viria a unir a família através do amor. Por isso, ela escondera a menina, chamada Beatriz, em um convento, e, com a morte do pai e a reconciliação dos irmãos, chegara o momento de reuni-la com a família.

Ao mesmo tempo, Dom César e Dom Manuel anunciam que encontraram, cada um, uma noiva e que também chegara o momento de integrá-las à casa real. No entanto, os dois irmãos tinham conhecido e se apaixonado por Beatriz: Dom Manuel ao encontrá-la durante uma caçada, e Dom César, ao conhecê-la no meio da multidão que acompanhava as exéquias do pai. Enquanto isso, dom Diego, o velho servo de Isabel que partira para buscar Beatriz, retorna ao palácio com a notícia de que ela fora sequestrada.³³

Ao partirem ambos para o resgate da irmã perdida, os dois irmãos encontram Beatriz e assim se revela que seus dois pretendentes são seus irmãos e príncipes de Messina: Beatriz perde os sentidos, e Dom César mata dom Manuel em disputa. No último ato, Beatriz e Dom Manuel são conduzidos para o palácio de Messina, ela desacordada, e ele morto. Apenas depois de voltar a si que Beatriz descobre onde está e quem é realmente. Com a chegada de Dom César, que se revela como patricida, e se mata para expiar o seu crime, deixando a mãe e a irmã aos cuidados uma da outra.

Quanto à “fatalidade”, é despojada de seu poder mítico. Serve, antes, como pano de fundo diante do qual se destaca tanto mais a morte livre de Dom César, que destarte expia o crime do fratricídio, consequência da maldição que pesa sobre a família. Essa redenção não é de modo algum “grega”. Ao transcender, autônomo, a condição terrena e elevar-se à “zona da liberdade trágica”, Dom César não cumpre o seu “telos”, o seu

³³ Tanto na narrativa da interpretação do sonho pelo astrólogo árabe, quanto neste ponto da peça, em que Beatriz é presumida sequestrada por “mouros”, encontram-se comentários breves, mas bastante pejorativos, em relação à religião muçulmana.

caráter fundamental imposto pelo destino inexorável. Arranca-se dele, para exaltar a liberdade nominal. (ROSENFELD, 1977, p. 34)

Da fase madura de Schiller, marcada pelos dramas históricos, *A Noiva de Messina* é a menos comentada e talvez a menos conhecida. Embora seja, dentro da obra schilleriana, a peça preferida de Anatol Rosenfeld, o seu comentário reflete justamente o que acaba por constituir o maior problema da obra, para além da questão do coro: a dificuldade, para um autor já no alvorecer do século XIX, influenciado por Shakespeare, compor uma tragédia que reconstituísse o sentido grego da *hamartia* e do destino trágico. Em suas obras dramáticas, *Patkull* (1843), *Beatriz Cenci* (1844-5) e *Leonor de Mendonça* (1846), Gonçalves Dias se baseara em eventos históricos, muito mais a exemplo de *Maria Stuart* e *Guilherme Tell*, mas a trama de *A Noiva de Messina* possui muito mais elementos que podem ser considerados melodramáticos, além de ser, essencialmente, um drama familiar.

Como já vimos expondo, a edição das *Obras poéticas* de Gonçalves Dias organizada por Manuel Bandeira é largamente enriquecida por notas de rodapé, em que se comentam sobretudo questões de versificação da obra gonçalvina, além de esclarecimentos de contexto e de escolhas semânticas que elevam a edição à condição de edição comentada, e das quais as notas à *A Noiva de Messina* são apenas uma continuação. No texto da peça, entretanto, devido às condições particulares da versão da tradução que chegou à posteridade, há ainda a preservação das variantes na tradução de versos. Das 238 notas de rodapé referentes ao texto da tragédia, 64 referem-se ao registro das variantes, que já se encontravam na edição das *Obras póstumas* organizada por Antônio Henriques Leal, amigo de Gonçalves Dias. Dessas, apenas oito das notas de Bandeira divergem da variante escolhida por Leal, o que demonstra que, ao mesmo tempo em que quase sempre concordou com as escolhas da primeira publicação, Bandeira também não deixou de modificar o texto quando lhe pareceu adequado.

Para entender tais escolhas, é importante compreender a importância do exame de variantes na poética bandeiriana. Dentro do conceito mallarmeniano de que “em literatura a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com ideias e sentimentos” (BANDEIRA, 1984, p. 30-31), Bandeira descreve nas suas memórias, *Itinerário de Pasárgada*, como, ao longo de seus anos de formação de poeta, descobriu “as combinações de palavras onde há carga de poesia”:

Coisas que descobri nos lapsos de memória ou no exame de variantes. Quantas vezes, querendo lembrar uma estrofe de poema, uma trova popular, e não conseguindo reconstituí-la fielmente, fazia da melhor maneira o *remplissage*; depois, cotejando as duas versões – a minha e a original, verificava qual delas era melhor, pesquisava o segredo da superioridade e, descoberto, passava a utilizá-lo nos meus versos. (BANDEIRA, idem, p. 31)

Como exemplo, Bandeira retoma algumas observações do estudo “Um poema de Castro Alves”, publicado em *De poetas e de poesia*, que também refletem diretamente as pesquisas em arquivos de

revistas literárias que empenhou para estabelecer os textos dos poemas selecionados para as antologias de poetas românticos, parnasianos e simbolistas. Sobre Castro Alves, Bandeira ainda sublinha que “o poeta não se contentava com a forma em que lhe saíam os versos no primeiro movimento da inspiração”, e que “na tarefa de os corrigir e completar, procedia com segura intuição e fino gosto” (BANDEIRA, 1958, p. 1254). No caso do poema “Mocidade e morte”, Bandeira compara a versão publicada em *Espumas flutuantes* (1870) com a versão manuscrita, publicada sob o título “O Tísico” em uma revista de São Paulo, em 1868. O poema é composto de sete oitavas decassílabas intercaladas por dísticos que constituem uma espécie de refrão, evocando o célebre “*Nevermore!*”, d’“O Corvo”, de Edgar Allan Poe. O primeiro verso estudado por Bandeira pertence à primeira estrofe:

(1ª versão)

No seio da morena há tanta amora...

(2ª versão)

No seio da mulher há tanto aroma...

“Naturalmente o poeta ponderou que as amoras no peito das morenas não são tantas, duas apenas”, comenta Bandeira jocosamente (idem, p. 1255), o que demonstra que, com frequência, as diferenças entre versões de um poema são de caráter mais mundano do que se pode imaginar³⁴. Em relação a outras mudanças, no entanto, Bandeira se limita a dizer que a versão definitiva é superior, sem, no entanto, aprofundar o comentário sobre a diferença encontrada. Isto acontece com o primeiro dístico do poema:

(1ª versão)

Mas uma voz repete-me sombria:
Terás abrigo sob a lájea fria.

(2ª versão)

Mas uma voz responde-me sombria:
Terás o sono sob a lájea fria.

Aqui, apenas em *Itinerário de Pasárgada* explica-se que Bandeira não simpatizava com a alteração em “abrigo” e “fria”, além de considerar que “sono” evocaria melhor a ideia de morte (BANDEIRA, 1984, p. 32). Apesar disso, há outros momentos em que a análise das variantes se faz de forma mais clara:

(1ª versão)

O regaço da amante é um lago virgem
Trocar os astros pela luz dos círios,
Leito macio por esquife imundo,
Trocar os beijos da inocente esposa
Pelo sepulcro solitário e fundo.
Adeus, amante filha dos meus sonhos

(2ª versão)

Não! O seio da amante é um lago virgem...
Ai! morrer é trocar os astros por círios,
Leito macio por esquife imundo,
Trocar os beijos da mulher – no visco
Da larva errante no sepulcro fundo.
Adeus! Pálida amante dos meus sonhos

³⁴ Nesse sentido, temos o exemplo do poema “Desafio”, de *Lira dos Cinquent’Anos*, em que o 16º verso – “Ver assentada na popa/ a sombra do meu amor” –, consta, no autógrafo original a Mário de Andrade, “Ver assentada na popa/ a bunda do meu amor”. ANDRADE & BANDEIRA, 2000, p. 644-645.

Nesses exemplos, Bandeira valoriza o tom patético que as interjeições introduzem no poema, expressando de modo mais enfático a repulsa do jovem eu-lírico à ideia de morte, que se torna mais expressiva no tom quase naturalista em “no visco/ da larva errante no sepulcro fundo”. Essa aproximação do naturalismo também se dá na substituição de “regaço” por “seio”, que, além disso, “clareou o verso com a introdução de um timbre diferente de vogal” (BANDEIRA, 1984, p. 32). Mas a alteração mais significativa nas versões do poema comparadas por Bandeira traz a reelaboração de um verso inteiro:

(1ª versão)

Vem! formosa mulher – camélia pálida,
Adornada com os prantos do arbol.

(2ª versão)

Vem! formosa mulher – camélia pálida,
Que banharam de pranto as alvoradas.

Semanticamente, os dois versos são idênticos. No entanto, ressalta Bandeira, “com esta diferença capital: no segundo verso há poesia, no primeiro não. Portanto os versos, entendidos como linhas de poesia, se fazem com palavras e não com ideias: a poesia salta como *uma centelha de aproximação de certos vocábulos*.” (BANDEIRA, 1958, p. 1256, grifo meu) Estamos, novamente, diante do conceito de *Witz*, conceito que já vimos ser fundamental no processo de tradução bandeiriana, e que mostra sua importância também na análise de variantes que fez parte de sua reflexão sobre a forma poética.

As diferenças entre as variantes encontradas nos originais da tradução de *A Noiva de Messina* nunca chegam a ser tão profundas, e basicamente podem ser divididas entre questões de conteúdo e questões de forma. Em relação ao conteúdo, trata-se sempre que uma aproximação maior com o sentido do original: neste sentido, percebe-se que a edição anotada de Bandeira foi preparada com o original em alemão em mãos, pois ele chega a corrigir, sempre em nota de rodapé, eventuais incoerências ou traduções truncadas. Na quinta cena do último ato, por exemplo, Bandeira retifica a tradução do verso:

Mir haben sie das Ärgste
getan – *Trotz* biet ich ihnen, mich noch härter

Do original de Gonçalves Dias:

Todo o dano
Me fizeram. Agora os repto

Nele, identifica-se pela métrica uma lacuna – o verso tem oito sílabas – que se explica facilmente pela ausência da adversativa “*trotz*”, que se traduz como “apesar”, “contudo”, “no entanto”:

Todo o dano
Me fizeram. *Contudo*, agora os repto (p. 162)

Nas demais situações, não se trata de uma lacuna tão evidente, mas há uma diferença bastante explícita em termos de literalidade e de clareza, como ocorre nas cenas VI e VII do primeiro ato:

Das unbedacht dem schnellen Zorn entflohen

(1ª versão)

Que inopinada escapa à acesa cólera,

(2ª versão)

Que a paixão viva num momento escapa,

Der von Neugier nicht betreten wird

(1ª versão)

Onde olhos curiosos não penetram

(2ª versão)

Que invejosos não hão de devassar-me!

Nestes e nos próximos exemplos, sempre assinalaremos como “1ª versão” aquela mantida por Bandeira no texto da peça, e como “2ª versão” a que foi conservada na nota de rodapé, independente de ter sido a mesma escolhida por Antônio Henriques Leal, ou não. Aqui, como dito, verifica-se uma escolha clara: no primeiro exemplo, temos a tradução de “*unbedacht*”, “irrefletido”, “imprudente”, como “inopinada”, que em sentido denotativo está mais próximo de “imprevisto” ou mesmo “precipitado”, e que está ausente da versão excluída. No segundo exemplo, “*Neugier*”, “curiosidade”, fora traduzida como “inveja” (“olhos invejosos”), de forma que o texto mantém a tradução mais correta. Na mesma cena, entretanto, verificamos que há momentos em que a escolha de uma versão por outra não é influenciada tanto pela literalidade quanto pela clareza:

*Wenn ich als Fürstin sie und Herrscherin
Durch dieses Hauses Pforten führen werde.*

(1ª versão)

Quando com ela entrando nestes paços
Princesa e soberana hei de saudá-la

(2ª versão)

Quando a saudar princesa e soberana
Por estes régios paços conduzindo-a

*Dies ist der Tag! Des Boten harr ich stündlich,
Der mir die Kunde bringt von ihrem Anzug.
– Seid ihr bereit, die Herrscher zu empfangen.*

(1ª versão)

É hoje o dia: o mensageiro aguardo
Com anúncio da próxima chegada
Apercebei-vos pois para recebê-los

(2ª versão)

É hoje o dia: o mensageiro aguardo
Com anúncio de quando se aproximam
Fazei-vos prestes pois a recebê-los

Tanto na cena VII do primeiro ato quanto na cena I do mesmo, vemos duas traduções idênticas, mas a que permanece no texto preza pela nitidez. É comum que Gonçalves Dias, em sua tradução, elimine hipérbatos, de modo que o texto em português soa mais natural. No primeiro exemplo

acima, a versão dispensada ainda segue a ordem dos elementos do original, de forma que podemos entendê-la como uma versão transitória, pelo menos do ponto de vista da sintaxe, entre o original e a versão escolhida por Henriques Leal e Manuel Bandeira. O mesmo ocorre com o segundo exemplo, em que “*Seid ihr bereit*”, “Estejam prontos”, que em uma versão é traduzida mais literalmente como “Fazei-vos prestes”, à qual Bandeira e Leal preferem “Apercebei-vos”.

*Jetzt weiß ich nicht mehr. Ausgeleert hab ich
Der Worte Köcher und erschöpft der Bitten Kraft,*

(1ª versão)

Não sei mais o que fazer. Tenho esgotado
Todo o poder de exortações e preces.

(2ª versão)

Não sei mais o que fazer. Tenho esgotado
Armas d'exortações, poder de súplicas

No trecho, da cena IV do primeiro ato, Dona Isabel diz, literalmente, “Esvaziei a arma das palavras e esgotei o poder das súplicas”. Nas duas versões, Gonçalves Dias decide traduzir os dois verbos “*ausleeren*” e “*erschöpfen*”, próximos semanticamente, como um só, “esgotar”. A diferença entre as versões está no verso seguinte, em que, à versão mais literal, tanto Bandeira quanto Henriques Leal preferem outra, mais enxuta, que no entanto omite o termo “*Köcher*”, “aljava”, que Dias traduzira como “arma”. Embora a proximidade com o original seja o critério predominante para a escolha de versões, a clareza e a síntese, entre outros critérios, podem se sobrepor, chegando a se afastar do texto de Schiller: é possível verificar que, em situações semelhantes, Leal e Bandeira podem escolher tanto a versão mais literal quanto a menos literal, sem que sempre se visualizem os critérios. Nos exemplos abaixo, vemos que, na cena VI do segundo ato, prefere-se a tradução de “*befreien*” como “aliviar”, ao invés de “desafogar”; no entanto, na primeira cena do quarto ato, a tradução do verbo “*raten*”, “aconselhar”, é preterida por “manifestar-se”:

Glücksel'ges Wort, das mir das Herz befreit!

(1ª versão)

Feliz nova, que o peito me alivia!

(2ª versão)

Este dizer me desafoga o peito!

*Gehandelt hab auch ich – Wo Menschenkunst
Nicht zureicht, hat der Himmel oft geraten.*

(1ª versão)

Alguma coisa fiz – que onde é baldado
O esforço humano, o céu se manifesta.

(2ª versão)

Alguma coisa fiz – que onde é baldado
O esforço humano, o céu nos dá conselho.

Caminhamos, deste modo, para os momentos em que a edição de Bandeira pede um olhar mais atento para a leitura que é feita destes versos ao seleccioná-los, que também é uma leitura da poesia gonçalvina.

Der die Küste verwegen durchkreuzt

(1ª versão)

Que nossas praias sem cessar devassa

(2ª versão)

Que nossas costas de contínuo cruza

Nesse exemplo, da segunda cena do ato I, podemos relembrar a crônica sobre as traduções de Rui Ribeiro Couto para o francês, em que Bandeira afirma que “no mundo da poesia *côte* não é praia” (BANDEIRA, 1966, p. 203) devido à sonoridade mais “aberta” da palavra em português. No entanto, aqui Bandeira prefere a tradução de “*Küste*” como “praia”, junto com a tradução de “*durchkreuzen*”, “cortar”, como “devassar”. Além disso, o advérbio “*verwegen*”, “temerariamente, ousadamente”, é traduzido em uma versão como “contínuo”³⁵ e na outra como “sem cessar”, de modo que nenhuma das alternativas é totalmente satisfatória do ponto de vista do conteúdo. Do ponto de vista da forma, nas duas alternativas encontramos a mesma acentuação, em decassílabos sáficos, e a marcação pelas aliterações em sibilantes e vogais abertas, na primeira variante (“Que nossas praias sem cessar devassa”), ou em oclusivas e vogais fechadas, na segunda (Que nossas costas de contínuo cruza). Nesse contexto, mesmo que em contradição com a sua análise da tradução de Ribeiro Couto, a tradução como “praias” deve ter parecido mais adequada a Bandeira pelo efeito conjunto do verso.

Der Liebe will ich liebend mich vertrauen

(1ª versão)

Antes de amor, amante, me confio!

(2ª versão)

Amante, me confio ao amor

Aqui, na primeira cena do segundo ato, encontramos uma diferença de versões semelhante àquela encontrada no verso 13 de “Mocidade e morte”, de Castro Alves, em que a versão definitiva – e considerada superior por Bandeira – era marcada pela exclamação: “Não! O seio da amante é um lago virgem”. Assim, o verso “Ao amor quero confiar-me amorosamente” (“*Der Liebe will ich liebend mich vertrauen*”) deixa de ter uma tradução mais literal por uma versão mais próxima do *pathos* da personagem, que sonha deixar o convento para juntar-se ao namorado.

Na mesma linha de análise de versões do poema de Castro Alves, Bandeira opta, em *A Noiva de Messina*, por versões que diferem muito ligeiramente entre si, não restando outra explicação para a escolha do que aquela em que certos versos “palpitam de poesia” e outros não. Por exemplo, temos os seguintes versos do ato IV:

Und an den Bau des Todes rührte keine Hand.

(1ª versão)

O edifício da morte jaz intacto

(2ª versão)

Ninguém tocou nas construções da morte

³⁵ É frequente que Gonçalves Dias traduza advérbios sem o prefixo “-mente”, de forma a manejar mais facilmente a métrica, o que Bandeira sempre observa nas notas de rodapé.

Euch zu versöhnen rief ich euch hierher,

(1ª versão)

Congraçar-vos foi todo o meu empenho

(2ª versão)

Conciliar-vos, sim, foi meu intento

Dir nahe sein und deine Seele stärken

(1ª versão)

A confortar e roborar tua alma

(2ª versão)

A consolar-te e vigorar tua alma

No primeiro caso, Bandeira pretere a tradução mais literal, deixando “jaz intacto” no lugar de “ninguém tocou” (“*Rührte keine Hand*”). Nos demais, a troca se faz entre “congráçar” e “conciliar” (“*versöhnen*”) e entre “roborar” e “vigorar” (“*stärken*”), ou seja, entre termos idênticos tanto no sentido quanto na métrica e na sonoridade. Ainda que haja outras discrepâncias nas traduções – no segundo caso, “*rief euch hierher*”, “chamei-vos aqui” é traduzido como “empenho” ou “intento”, e, no terceiro, “*mit Trost/ dir nahe sein*”, “com consolo estarmos próximos a ti” se traduz como “confortar” ou “consolar” –, não é sempre possível determinar o que pesa na edição do texto além das preferências do próprio Bandeira.

Algumas escolhas se revelam tão mundanas quanto, na análise do poema de Castro Alves, a alternativa entre “amora” e “aroma”, como o fato de que a versão descartada é simplesmente muito feia:

Von eurem ritterlichen Chor umgeben

(1ª versão)

De vós, meus cavaleiros, rodeado

(2ª versão)

De vosso equestre coro acompanhado

Neste primeiro exemplo, da cena VII do primeiro ato, “equestre coro” seria, a princípio, a tradução literal de “*ritterlicher Chor*”, mas, devido à cacofonia, dá-se preferência à outra versão, mais vaga. Aparentemente, Gonçalves Dias desconhece, e Bandeira não o anota, que a palavra “*Chor*” não se refere apenas a um grupo de pessoas, mas também à parte do arnês, que compõe a armadura do cavaleiro, responsável por atar as outras partes entre si. Isso é possível de se notar pelo contexto, em que Dom Manuel imagina aparecer à namorada, que até então desconhecia a sua identidade, trajado com as vestimentas características de sua condição: “Não de outra sorte ela terá de ver-me/ Senão com fausto e insígnias da grandeza/ De vós, meus cavaleiros, rodeado” (SCHILLER, 2017, p. 53).³⁶

³⁶ “Denn anders soll sie mich wiedersehen/ Als in der Größe Schmuck und Staat, und festlich/ Von eurem ritterlichem Chor umgeben.”

Die frisch gejagte Beute trug, und ließ
Sie schmeichelnd in den Schoß des Kindes fallen

De fresco o cevo traz; mas de amorável,
De manso larga-a no infantil regaço!

Aqui, Bandeira estende-se na nota ao explicar que “o original diz ‘cabra montez’, palavras que só Filinto Elísio foi capaz de meter em verso (‘Bem como o fato de monteses cabras...’)” (DIAS, 1944, p. 216). Filinto Elísio, pseudônimo arcádico do poeta e padre português Francisco Manuel do Nascimento, é referido por Bandeira como um dos poetas de “segunda ordem” que o influenciaram no seu período de formação (BANDEIRA, 1966, p. 42), mas sempre como um modelo de poeta medíocre, um anti-exemplo, aqui usado para corroborar a tradução de “*Beute*”, “presa”, como “cevo”, que significa “alimento” ou “isca”.

*Vertrauend, rettet ich die Gottveiße,ne,
Des Segens Tochter, meiner Hoffnung Pfand*

(1ª versão)

Essa do céu predestinada filha,
De bênção, e penhor de meus anelos,

(2ª versão)

Filha de promessa, abençoada,
De minhas esperanças garantia

Este terceiro e último exemplo em relação às escolhas na edição de Bandeira referentes ao conteúdo dos versos traz uma escolha muito cara ao poeta: a tradução de “*Hoffnung*” como “anelo”, já presente na tradução de “*Selige Sehnsucht*”, de Goethe, como tradução do título, e que aparecerá novamente na tradução de *Maria Stuart*. Aqui, ele pretere o mais literal “garantia de minhas esperanças” (“*meiner Hoffnung Pfand*”) em função da palavra cuja sonoridade, como a de tantas outras, parece encantá-lo. Do mesmo modo, em alguns exemplos mais pontuais, vemos como as questões de forma também tem peso na edição bandeiriana de *A Noiva de Messina*.

*Du warst es, treue Seele, der ihn mir
Dorthin geflüchtet hat auf bessre Tage,*

(1ª versão)

Tu ali mo puseste a bom recado

(2ª versão)

Tu mo recataste ali furtivo

*Was soll ich sagen? Was erwidern? Mag
der Bruder Worte finden! Ihn ergreift
Ein überraschend neu Gefühl, er sieht*

(1ª versão)

Que vos posso dizer? Que responder-vos?
Palavras acha o irmão, a quem surpreso
Desconhecido sentimento assalta.

(2ª versão)

Que vos posso dizer? Que responder-vos?
Pode o meu irmão achar palavras
Porque o surpreende um sentimento novo

Bandeira, sempre que não há uma versão alternativa, registra em nota de rodapé quando o verso apresenta sílabas a menos ou a mais; mas aqui, no primeiro exemplo, ele apenas escolhe a versão em que se podem contar dez sílabas, com o acento na sexta sílaba, em vez da versão escolhida por Antônio Leal, que tem nove sílabas. O mesmo ocorre no segundo exemplo, em que dois versos de nove e onze sílabas, em que a contagem não pode ser corrigida pela sináfia, como ocorre em outros momentos, são preteridos a decassílabos mais bem-acabados.

*Denn das Herz wird mir schwer in der Fürsten Palästen,
Wenn ich herab vom Gipfel des Glücks
Stürzen sehe ich die Höchsten, die Besten
In der Schnelle des Augenblicks!*

(1ª versão)

Que o coração nos paços dos senhores
Trago sempre apertado
Porque no breve perpassar d'uma hora
Caídos os melhores
Vejo, e os mais mimosos da fortuna
Dos cimos da grandeza enganadora.

(2ª versão)

Que trago o coração acabrunhado
Nos átrios dos senhores
Onde vejo os mimosos da ventura
Cair, no breve perpassar duma hora,
Dos cimos da fortuna enganadora!

Mas, como verificamos nos estudos sobre Gonçalves Dias e Castro Alves, a regularidade da métrica não é o critério mais relevante para Bandeira. Em termos de sentido, as duas versões são idênticas, e se distanciam na mesma medida do original, que diz, aproximadamente, o seguinte: “Porque meu coração fica pesado nos palácios dos príncipes/ Quando vejo caírem os melhores, os mais altos, dos cimos da fortuna/ na velocidade de um instante!”. A diferença mais notável entre as versões, no entanto, está na extensão e na métrica. Um trecho de quatro versos em pentâmetros irregulares é vertido em cinco versos na versão excluída, dos quais quatro decassílabos e o segundo, hexassílabo³⁷; ou em seis versos, havendo uma breve alternância entre dez e seis sílabas, antes de voltar ao metro decassílabo. O acento coincide, desse modo, na sexta sílaba, com exceção do terceiro verso, sáfico. A principal distância entre as versões é, portanto, a variação métrica, que não chega a constituir irregularidade: há vários trechos da peça em hexassílabos, mas não em versos isolados, como vemos na 2ª versão. Bandeira prefere, portanto, a riqueza da variação rítmica, que, como vimos, também é representativa, para ele, da poesia gonçalvina.

Ainda que nem em todos os casos esteja claro o motivo da escolha de Bandeira entre duas variantes, este pode se encontrar no contexto mais amplo da cena em que se insere. Aqui, na cena VI do segundo ato,

³⁷ Na leitura do terceiro verso da versão dispensada, que destoa dos demais pela acentuação, a leitura possível é “Ca/ ir/ no/ **bre**/ ve/ per/ pas/ **sar**/ duma/ hora”, lendo-se “du’a”, como ocorre em vários outros trechos da peça e em poemas de Dias, e considerando o hiato em “cair”.

So konnte sie in Freiheit auch entfliehen

(1ª versão)

Fácil era também fugir por grado!

(2ª versão)

Era-lhe fácil voluntária fuga!

A diferença mais relevante que encontramos aqui é no acento, heroico na versão mantida no texto, sáfico no outro. O verso aparece em uma troca entre D. César e o criado Diogo, que traz a notícia do desaparecimento e possível sequestro de Beatriz:

Diogo: Consta que violentos se apossaram
 Dos armentos que ali, pascendo, acharam.

Don César: Como é que os claustros assaltar puderam,
 Da recatada cometendo o rapto!

Diogo: Era fácil, os muros escalando
 Insinuarem-se na cerca do convento.

Don César: E o ádito das celas devassaram,
 É estrita a regra dessas pias monjas!

Diogo: As que não são professoras podem livres
 Espairecer na cerca.

Don César: Ela frequente
 Desse direito usava?! Isso me diz!

Diogo: No plácido jardim se comprazia
 Frequente, é certo: não voltou só hoje!

Don César: Roubo, dizes! Se era roubá-la fácil,
 Fácil era também fugir por grado!

Como se percebe, o verso é inserido numa sequência marcada pela alternância de dísticos heroicos e sáficos, ora com determinado acento tendendo mais à determinada personagem, ora usando-se os diferentes acentos de forma intercalada, conforme o diálogo fica mais tenso. O

último dístico reproduzido traz, então, uma variante: a divisão rítmica em três, dois e cinco versos, já observada em outras obras de Gonçalves Dias, ainda que bastante rara, de forma que o segundo verso poderia ser tanto heroico quanto sáfico. Na segunda possibilidade, entretanto, não se estabelece o contraste entre esta fala de Don César e o discurso de Dona Isabel que se segue, todo em decassílabos sáficos:

Dona Isabel: Foi violência e roubo audacioso!
 Nem seus deveres esquecer podia
 Minha filha, e a ponto tal, que livre,
 De moto próprio um sedutor seguisse!

É provável, portanto, que Bandeira escolhesse a variação do acento, que já vinha marcando o contraste entre as falas das personagens, caso esse critério fosse possível na escolha entre duas variantes.

Das ist die Ordnung, so will das Recht.

(1ª versão)

É isso a lei; isso o direito exige

(2ª versão)

Tal é a lei, e o direito o exige

A versão escolhida por Bandeira inclui a aliteração com a repetição de “isso”. De modo semelhante, na quarta cena do primeiro ato,

Sieh meine Tränen! Meine Todesangst!

(1ª versão)

Minhas lágrimas vê, vê quanto sofro!

(2ª versão)

O pranto vê desta mortal angústia

em que, embora também apresente diferença na acentuação, parece mais expressiva a repetição do vocábulo “vê”, que, além da sonoridade, emula a divisão do verso original em duas metades, nítidas pela pontuação.

Em outros momentos, no entanto, a opção da edição pela variante mais sonora nos entrega versos de muita beleza, como este quadrissílabo no final da cena III do segundo ato:

Glänzen erhellt

(1ª versão)

Brilham sublimes!

(2ª versão)

Resplendem claras!

Ainda que não tão marcante quanto a variante descartada, em “Brilham sublimes” ainda temos a reconstituição da sequência de alveolares contida em “*Glänzen erhellt*”, além da vogal “i”, que traz a mesma imagem de brilho das vogais “*Glänzen erhellt*”. Vale a pena lembrar a estrofe, em que os versos decassílabos são divididos em metros mais curtos, mantendo entretanto o ritmo, e o coro prenuncia a reconciliação dos dois irmãos:

Zweiter Chor

Freudig sieht sie aus ihrem Schoße
Einen blühenden Baum sich erheben
Der sich ewig sprossend erneut.
Denn sie hat ein Geschlecht geboren,
Welches wandeln wird mit der Sonne,
Und den Namen geben der rollenden Zeit.
Völker verrauschen,
Namen verklingen,
Finstre Vergessenheit
Breitet die dunkelnachtenden Schwingen
Über ganzen Geschlechtern aus.
Aber der Fürsten
Einsame Häupter
Glänzen erhellt,
Mit den ewigen Strahlen
Als die ragenden Gipfel der Welt.

Ela vê, satisfeita, levantar-se
Do próprio seio uma árvore florida
Cujas vergôntes brotarão eterno;
E alegra-se, que é mãe duma família,
Que haverá, como o sol, d'encher seu curso
E dar um nome ao tempo fugitivo!
Dispersam-se os povos,
os nomes se extinguem,
O olvido pesado
Sobre as raças todas
As largas asas cor da noite estende,
Porém dos Príncipes
As frentes solitárias
Brilham sublimes!
A aurora os alumia
C'os eternos raios
Como do mundo os píncaros altivos!

É frequente que, no coro, surjam versos polimétricos, sempre mais curtos do que o decassílabo. Aqui, o decassílabo é dividido em metros menores, colocando o ritmo iâmbico em hemistíquios que concentram a sonoridade:

Völker Verrauschen
Finstre Vergessenheit

Na tradução de Gonçalves Dias:

Porém dos Príncipes
As frentes solitárias
Brilham sublimes
A aurora os alumia

Dessa forma, o uso das aliterações se torna mais nítido em cada verso. Mas é possível também que Bandeira opte por uma versão em que as aliterações não necessariamente refletem a sonoridade do original, como neste verso da cena IV do primeiro ato:

Mein Botenstab ergrünt von frischen Zweigen!

(1ª versão)

De frescas palmas meu bastão s'enflora

(2ª versão)

De núncio meu bastão verde s'enflora

Literalmente, a tradução do verso seria “Meu bastão verdeja com ramos frescos”. Na tradução dispensada, Dias parece traduzir “Botenstab” como “bastão de núncio”³⁸. Mais corrente em língua portuguesa em sua versão eclesiástica, o núncio apostólico, “núncio” é sinônimo de “emissário” ou “mensageiro”. Mas Bandeira pretere a versão em que o termo aparece, deixando-se entender apenas pelo contexto de que a imagem se refere às notícias trazidas pelo mensageiro, para dar lugar às sibilantes: “De frescas palmas meu bastão s’enflora”, uma escolha que evoca outra, que seria feita na tradução de *Maria Stuart*: “De frescas flores coroar-me a fronte!” (SCHILLER, 1977, p. 32).



Até aqui, tentamos identificar os traços da poética gonçalvina, pelo viés da leitura bandeiriana, na tradução de *A Noiva de Messina*, principalmente em versos isolados. Encontramos, no entanto, ainda mais um traço de aproximação entre a obra de Gonçalves Dias e a de Schiller que convém comentar: os monólogos de personagens femininas. Em *Maria Stuart*, tanto a protagonista quanto Elizabeth tem longos momentos de solidão em que o espectador acompanha as especulações íntimas e os anseios de cada personagem; da mesma forma, um dos momentos mais marcantes de *A Donzela de Orléans* é primeira cena do segundo ato, em que Joana, sozinha, se prepara para a batalha próxima, antecipando já os horrores da guerra e manifestando suas dúvidas sobre sua justificativa (“*Auf blutige Schlachten folgt Gesang und Tanz*”, “A sangrentas batalhas seguem-se danças e canto”).

Em *A Noiva de Messina*, como já comentamos, o coro tinha por função justamente refletir, de forma distanciada, as paixões das personagens. Na composição da peça, todavia, os coros representam os dois irmãos, de forma que, ao apresentar a personagem de Beatriz, no início do segundo ato, Schiller a coloca no jardim do convento onde cresceu, refletindo sozinha:

Er ist es nicht – Es war der Winde Spiel,
Die durch der Pinie Wipfel sausend streichen,
Schon neigt die Sonne sich zu ihrem Ziel,
Mit tragem Schritt seh ich die Stunden schleichen,
Und mich ergreift ein schauerndes Gefühl,
Es schreckt mich selbst das wesenlose Schweigen.
Nichts zeigt sich mir, wie weit die Blicke tragen,
Er lässt mich hier in meiner Angst verzagen.

Und nahe hör ich, wie ein rauschend Wehr
Die Stadt, die völkerwimmelnde, ertosen
Ich höre fern das ungeheure Meer
An seine Ufer dumpferbrandend stoßen,
Es stürmen alle Schrecke um mich her,
Klein fühl ich mich in diesem Furchtbargroßen,
Und fortgeschleudert, wie das Blat vom Baume,
Verlier ich mich im grenzenlosen Raume.

Não, não é ele, mas do vento o sopro
Nos cimos dos pinheiros murmurando,
Já toca o sol o termo seu, e as horas
Vejo com tardos passos caminhando!
Um sentimento de terror me assalta,
Pavor me incute esse silêncio vão,
Té onde alcançam, nada vêem meus olhos,
Ele me deixa só nessa aflição!

Perto, qual ruidosa catadupa
A populosa vila oiço bramindo,
É longe o mar imenso, cujas vagas
Vêm nas praias morrer, surdo latindo.
No meio desta horrível majestade,
Sinto-me fraca, de horror transida,
Vagando a esmo no infinito espaço
Como folha do tronco sacudida.

³⁸ Também conhecido como “*Krummholz*” ou “*Heerpfeil*”, o “*Botenstab*” ou “*Botschaftsstab*” é um bastão de madeira, tradicionalmente usado para passar mensagens de casa em casa de uma determinada comunidade, através de símbolos marcados na sua extensão. Caiu em desuso apenas no século XVIII, quando ainda circulava em comunidades de pescadores berlinenses. V. Meyers Großes Konversations-Lexikon, 1905, S. 269.

Warum verließ ich meine stille Zelle,
Da lebst ich ohne Sehnsucht, ohne Harm!
Das Herz war ruhig wie die Wiesenquelle,
An Wünschen leer, doch nicht an Freuden arm.
Ergriffen jetzt hat mich des Lebens Welle,
Mich fasst die Welt in ihren Riesenarm,
Zerrissen hab ich alle frühern Bande,
Vertrauend eines Schwures leichtem Pfande.

Wo waren die Sinne?
Was hab ich getan?
Ergriff mich betörend
Ein rasender Wahn?

Den Schleier zeriss ich
Jungfräulicher Zucht,
Die Pforten durchbrach ich der heiligen Zelle,
Umstrickte mich blendend ein Zauber der Hölle?
Dem Manne folgt ich,
Dem kühnen Entführer in sträflicher Flucht.

O komm mein Geliebter!
Wo bleibst du und säumest? Befreie, befreie
Die kämpfende Seele! Mich naget die Reue,
Es fasst mich der Schmerz.
Mit liebender Nähe versichre mein Herz.

Por que deixei minha tranquila cela
Onde sem dor, sem ambição vivia?
Não pobre de alegrias inocentes,
Minha alma outro existir não conhecia,
Ora da vida as ondas arrebatam,
Gigante o mundo me tomou nos braços,
E eu fiada num fácil juramento
Todos rompi da minha infância os laços!

Ai, triste de mim, que fiz?
Onde é que tenho a razão?
Como deixei arrastar-me
Por esta louca ilusão?

Rompi os véus do virginal recato,
E da piedosa cela
Ultrapassei as portas!
Acaso alucinada
Fui presa de infernal encantamento
Para seguir o sedutor ousado
Na criminoso fuga?

Oh! vem, amado meu, por que assim tardas?
Onde assim te demoras?
Vem libertar minha alma combatida;
Angústias me acabrunham,
Devoram-me remorsos. Tranquilize
Meu coração teu suspirado aspecto!

Estilisticamente, os monólogos de Maria, Elizabeth, Joana e Beatriz se distinguem dos textos das peças por serem trechos rimados e com uma divisão em estrofes, normalmente oitavas, mas que não se mantêm de forma regular. Igualmente irregular é o esquema de rimas: note-se que, no texto de Schiller, as três primeiras estrofes são oitavas camonianas, para depois o poeta combinar rimas intercaladas, justapostas e interpoladas. Gonçalves Dias optou por rimar apenas os versos pares, procedimento comum na tradução de poesia, mas seguindo as variações de métrica do original, estendendo apenas as duas últimas estrofes em um verso cada uma.

Além disso, em comum, entre os monólogos há o tema da espera: a espera de uma execução, a espera de uma batalha, a espera do namorado. Nesse sentido, a obra gonçalvina traz pelo menos um monólogo semelhante: o poema “Leito de folhas verdes”, integrante das *Poesias Americanas* e publicado em *Últimos Cantos* (1851).³⁹ Em uma obra, como na outra, vemos a mulher virgem (“Outro amor nunca tive: és meu, sou tua!”) que anseia pela chegada do amado: em “Leito de folhas verdes”,

Por que tardas, Jatir, que tanto a custo
À voz do meu amor moves teus passos?

e no monólogo de Beatriz:

Oh! vem, meu amado, por que assim tardas?

³⁹ Convém lembrar que “Leito de folhas verdes” foi reproduzido em duas das antologias organizadas por Bandeira, a dos poetas brasileiros da fase romântica (1936) e *Poesia do Brasil* (1963).

Ambas vêm nas imagens da natureza à sua volta meios que ora refletem, ora aplacam o sentimento de abandono e a dor da expectativa. Mas, ao contrário da natureza acolhedora, que ajuda o eu-lírico de “Leito ...” a preparar o ambiente do encontro amoroso e a consola da demora, a natureza surge apenas para ludibriar Beatriz: “*Es war der Winde Spiel*” – “Era apenas uma brincadeira dos ventos”, atribuindo ao elemento natural intencionalidade e malícia, ausentes em “de vento o sopro”. A natureza também despoja de ilusões aquela que espera, quando o sol se põe e ela se vê, definitivamente, sozinha. O mundo exterior é hostil a Beatriz, e sua imensidão (“*Grenzenlose Raume*”/ “infinito espaço”) a aterroriza, seja de perto – a cidade –, seja de longe – o mar. Aqui, entram em cena as imagens aquáticas, entre as quais destacamos primeiro aquela cuja tradução evoca o leitor gonçalvino:

| | |
|---|---|
| Beatriz: | “O mar” |
| E longe o <i>mar imenso</i> , cujas vagas Vem nas praias morrer, surdo latindo. | Oceano terrível, <i>mar imenso</i> De vagas procelosas que se enrolam |

Como no hino “O mar”, a natureza é aterrorizante, intimidadora; além do próprio mar, a cidade é comparada a uma barragem (“*ein rauschend(es) Wehr*”), enquanto a vida na cela até então ocupada no convento é comparada a uma nascente de rio numa pradaria (“*Wiesenquelle*”, num verso que Gonçalves Dias não traduz, para desdobrar o próximo em dois). Ao lembrarmos que estamos diante de uma obra de Schiller, é necessário ressaltar a oposição entre natureza e cultura que se estabelece no monólogo: tanto a cidade quanto o mar representam perigo. O rumor da cidade é comparado a uma barragem – que pode, portanto, estourar a qualquer minuto –, enquanto as ondas do mar batem ameaçadoras. Tanto o mundo da natureza quanto o da cultura são terríveis à personagem, que não pode sequer ser qualificada de ingênua. Ainda que a atenção cindida de Beatriz represente também sua posição entre os dois irmãos, ela é representada num estado anterior à divisão entre o estado do poeta ingênuo e o do sentimental, um estado, no entanto, que não pode se perpetuar.

A cisão torna-se mais evidente, junto com a angústia da personagem, na passagem da métrica a partir da quarta estrofe. Como vimos, mesmo utilizando outros metros, Schiller mantém o ritmo iâmbico; aqui, ele passa para o anfibráco, em alguns versos concluído com um iambo ou um troqueu. Comum na versificação anglo-saxônica, o verso que se conclui com um pé incompleto é chamado de verso cataclético:

Den Schleier zeriss ich
 Jungfräulicher Zucht,
 Die Pforten durchbrach ich der heiligen Zelle,
 Umstrickte mich blendend ein Zauber der Hölle?
 Dem Manne folgt ich,
 Dem kühnen Entführer in sträflicher Flucht.

Na tradução, Gonçalves Dias usa as métricas correspondentes às variações de Schiller. Na quinta estrofe, de versos formados por um anfíbraco e um iambo, Dias utiliza a redondilha maior; nos seguintes, combina hexassílabos e decassílabos, mas sem alterar a acentuação em relação às estrofes anteriores, mantendo a mesma alternância entre decassílabos sáficos e heroicos. De resto, encontramos, como ao longo de toda a obra, a preferência pelas rimas simples, que tanto agradavam a Bandeira (“murmurando/ caminhando”, “vão/ aflição”), o uso do hiato em “ruidosa” e “fiada”, e a tradução de “*Wehr*”, “barragem”, como “catadupa”, que designa uma queda d’água a grande altura, que produz grande barulho, mas também um “jorro de palavras” ou mesmo um grande volume de acontecimentos, como os que arrebatarão a personagem a partir da cena seguinte.

Curioso é o rearranjo dos versos na quinta estrofe: normalmente, o tradutor altera a ordem dos termos e mesmo dos versos pela dificuldade de colocar, na mesma métrica em português, o que é dito em alemão. Mas, aqui, Dias transforma dois versos curtos num decassílabo (“Rompi os véus do virginal recato”), e divide um tetrâmetro em dois versos (“E da piedosa cela/ Ultrapassei as portas!”). Nesse sentido, é interessante notar que, na fala de D. Isabel da primeira estrofe da primeira cena do primeiro ato, Dias chegou a reorganizar praticamente todos os versos, mas, a partir das cenas seguintes, passou a manter a ordem mais à risca, sugerindo que parte de seu trabalho poético, na tradução, incluía uma ordem dos termos que parecesse mais natural a ele como poeta.

Realizada uma década antes da tradução de *Maria Stuart*, a versão de *A Noiva de Messina* contida nas *Obras poéticas* é, dentro de uma compreensão romântica de tradução, uma obra a seis mãos: de Schiller, de seu tradutor, Gonçalves Dias, e também de Manuel Bandeira como editor. Ainda que a relação entre as traduções lidas por Bandeira e suas próprias não seja, como devemos enfatizar, mecânica, os aspectos formais contidos na edição de *A Noiva de Messina* oferece um rico leque de possibilidades para a análise dos aspectos formais da tradução de *Maria Stuart*: métrica, rima e sonoridade, todos recursos tão bem conhecidos do leitor bandeiriano e apontados na poesia e na tradução gonçalvina, encontrarão eco na tradução de Schiller. Não apenas o trabalho de tradutor e o de crítico, mas também o trabalho editorial se mostra como parte da formação do poeta, obrigado a se debruçar sobre os versos que contém os mesmos recursos expressivos, em contextos análogos, uma vez que o poeta traduzido é o mesmo. Nesse sentido, é preciso estudar mais de perto a obra schilleriana, antes de levantar a quais de seus aspectos a tradução bandeiriana, levada pelas lições de Gonçalves Dias, tende a dar relevo.

AS DUAS RAINHAS

O dia de Westminster foi um dos mais me impressionaram em Londres. Parar junto ao túmulo de Elizabeth, reparar (graças à advertência de Jorge de Sena) no anel que a rainha deu a seu favorito Essex, depois de parar junto ao túmulo de Maria Stuart, olhar de longe o túmulo de Chaucer... (“Vi a rainha”)

— *Flauta de Papel*. BANDEIRA, 1958, p. 579

O ensaio “Poesia e Verso”, publicado na coletânea *De Poetas e de Poesia*, de 1954, abre-se com uma recordação em que Manuel Bandeira, ao precisar redigir uma definição de poesia para um texto didático, vê-se surpreendido pela impossibilidade da tarefa:

Eu, que tantas vezes sentira a poesia passar em mim como uma corrente elétrica e afluir aos meus olhos sob a forma de misteriosas lágrimas de alegria: não soube no momento forjar já não digo uma definição racional, dessas que, segundo a regra da lógica, devem convir a todo o definido e só ao definido, mas uma definição puramente empírica, artística, literária. No aperto me socorri de Schiller, *em quem o crítico era tão grande quanto o poeta*, e disse com ele: “Poesia é a força que atua de maneira divina e inapreendida, além e acima da consciência”. (BANDEIRA, 1958, p. 1271, grifo meu)

O contexto em que Bandeira escolhe uma citação de Friedrich Schiller e a própria definição de poesia nela contida expõem, como em diferentes faces de um mesmo objeto, alguns dos diversos modos em que é possível relacionar a obra bandeiriana com a do poeta alemão. Em primeiro lugar, na observação de que em Schiller “o crítico era tão grande quanto o poeta”, encontramos a intersecção entre poesia e pensamento que constitui um dos fundamentos do pensamento alemão no século XVIII e, em particular, da obra de Schiller. Na primeira metade da década de 1790, sob o mecenato do príncipe dinamarquês Friedrich Christian von Schleswig-Holstein Sonderburg Augustenburg (1765-1814), ele se dedicou exclusivamente a escrever sobre filosofia e estética, quando compõe alguns de seus textos mais célebres, incluindo aqueles que formam a obra *Sobre a Educação Estética do Homem em uma série de Cartas* (1795), tão influente quanto suas peças e poemas. Ainda que Lukács defenda

que o retorno de Schiller e de Goethe à atividade literária teria sido um ato de resignação, um retraimento em relação ao contexto político (LUKÁCS, 1968, p. 180), é possível observar as mudanças no trabalho com a forma e nas preocupações éticas que caracterizam a obra da juventude de Schiller e a da sua maturidade, esta embebida da reflexão desenvolvida durante aqueles anos.

Na obra didática *Noções de História das Literaturas* (1940), Bandeira reproduz, a seu modo, essa divisão presente na obra schilleriana, ao contrapor “seu primeiro drama, *Os Bandidos* [*Die Räuber*, 1782], incoerente e malcomposto, empolado de linguagem, mas vibrante de paixão pela liberdade, de revolta contra a má organização social” (BANDEIRA, 1960, p. 275), à sua obra madura, que “respira o amor dos sentimentos mais nobres – a liberdade, a justiça, a veracidade, a coragem –, o amor ao belo como agente principal do aperfeiçoamento físico, intelectual e moral do gênero humano.” (idem, p. 276) Ou seja, para o crítico Bandeira, o ímpeto criativo não basta por si mesmo, mas precisa da mediação do ato reflexivo, da especulação ética e estética, para então se criar a grande obra literária, digna de ser lembrada: esta é fruto do pensamento, mais do que das paixões arrebatadoras da juventude. A mudança na obra de Schiller não se faz através de uma mudança de valores: a liberdade e a justiça são ainda o seu eixo principal, mas sua busca é enriquecida pelos valores da beleza e da ética. A “paixão vibrante da liberdade”, sentimento a que é dada toda a ênfase esperada da juventude romântica, não desaparece, mas se transmuda no “amor dos sentimentos mais nobres”, entre os quais o primeiro é, ainda, a liberdade.

Já nos referimos aos ensaios de Bandeira sobre literatura, numa atividade crítica presente desde a sua estreia literária e exercida ao longo de toda a vida. Ainda que sem o alcance das especulações de Schiller, e frequentemente limitado pelos horizontes da vida cultural brasileira, percebe-se que o trânsito entre reflexão e prática poética é constante na obra bandeiriana e impulsiona questões centrais na sua obra, como a conquista do verso livre. Como define o mesmo Schiller, em *Poesia ingênua e sentimental* (1796), o poeta sentimental é também um poeta-leitor, aquele que se torna poeta através da leitura – e da reflexão – de outros. De certo modo, a dimensão reflexiva também se expressa na necessidade de traduzir outros poetas, o que explica a tradução como um dos traços marcantes na poesia alemã do final do século XVIII. No caso de Bandeira, é o trânsito constante entre obra poética, crítica e tradução – verdadeiros “*vasos comunicantes*”, na imagem de Davi Arrigucci Jr. para a poesia bandeiriana (ARRIGUCCI, 1990, p. 49).

De outro lado, e quase em contradição com o conceito de poesia como fruto de pensamento, temos a própria definição em que Bandeira faz eco a Schiller, da poesia como uma “força”, cujo campo de atuação localiza “além e acima da consciência”. Embora distante da irracionalidade tipicamente atribuída aos românticos – afinal, a poesia é descrita como uma força em relação à consciência, não fora dela –, a poesia é definida aqui como um fenômeno natural e quase inexplicável, “divina e inapreendida”, que toma conta do corpo do poeta antes mesmo de tomar forma verbal, como o próprio Bandeira já afirmara, na sua busca por uma definição: “como uma corrente elétrica” caracteriza,

aqui, uma energia sem origem definida, mas que se traduz em emoção (“misteriosas lágrimas de alegria”) antes de se traduzir em palavras. À parte o fato de que a busca por uma definição já é, em si mesma, uma racionalização, na perspectiva apresentada por Bandeira, ao selecionar a frase de Schiller, a poesia poderia estar próxima da reflexão filosófica, mas sem ser o seu objeto.

Ainda que a dicotomia na obra de Schiller seja apresentada por Bandeira de forma bastante esquemática, o fato é que há uma distância entre os dramas do chamado período *Sturm und Drang* e aqueles escritos após o interregno em que o autor se dedicou exclusivamente aos estudos de filosofia e estética. Schiller é um dos poetas do *Sturm und Drang* em relação aos quais mais facilmente se associam biografia e obra: aos primeiros anos da juventude aventureira corresponderia a exaltação das primeiras obras, à estabilidade da maturidade as inquietações de suas peças mais tardias.¹

Bandeira menciona *Os Bandoleiros*, peça de estreia do jovem Schiller e obra de referência do *Sturm und Drang* – movimento batizado em referência à peça de Friedrich Maximilian Klingler, *Tempestade e Ímpeto*, de 1776. Concomitante à própria *Aufklärung* – 1781, ano de publicação de *Os Bandoleiros*, também é o ano da morte de Gotthold Ephraim Lessing –, e surgida em reação a ela, o movimento *Sturm und Drang* foi efêmero, mas seu legado foi contínuo, tendo estabelecido o modelo de impetuosidade romântica e de sua relação com as paixões da juventude: o inconformismo com a situação política e social pré-estabelecida e o enlace amoroso à parte das convenções, que se manifestavam afinal como um repúdio às normas. Ou seja, as qualidades atribuídas por Bandeira ao jovem Schiller se aplicam mais ao espírito de seu tempo, e o próprio fato de que Bandeira os atribui à juventude do poeta de Marbach é, em parte, consequência do efeito duradouro do mesmo movimento de que ele fez parte.

Os Bandoleiros, nesse sentido, reúne todas as características do *Sturm und Drang*: o herói, Karl Moor, é vítima de uma intriga de seu irmão, que tentava assegurar para si a herança paterna; crendo que a traição viera de seu pai, Karl adere a um grupo de ladrões para obter vingança e justiça, borrando a linha que as separa. Rivalidade entre irmãos, conflito geracional, a relação com a noiva, Amália, que motiva o posterior retorno ao lar paterno e a quem dedica discursos inflamados, além do texto em prosa considerado, à época, bastante vulgar, garantiram tanto o sucesso do texto em sua época quanto a sua permanência. No entanto, ao ver inocentes perderem a vida e descobrir que seu pai fora igualmente enganado, Karl Moor se entrega voluntariamente à Justiça.

Tanto para Karl Moor quanto para Götz von Berlichingen, protagonista da peça homônima de Goethe de 1773, o limite da autorrealização do impulso individual está no bem comum, mesmo quando este bem comum não corresponda sempre à ordem social. O fundamento para personagens como Karl Moor e Berlichingen é o conceito de gênio. Como define Otto Maria Carpeaux, “gênio”

¹ A facilidade dessa associação é bastante tentadora a Bandeira, que faz um movimento crítico semelhante no que toca a Gonçalves Dias, dando por vezes exagerada ênfase às decepções amorosas do poeta maranhense.

é, para os representantes do *Sturm und Drang*, o antônimo de “gosto” (CARPEAUX, 1964, p. 57), no sentido de que o gênio não se cultiva: ele não desafia as regras dominantes, porque não toma conhecimento delas. A base para o conceito romântico de gênio se encontra em dois textos de Johann Gottfried Herder a respeito de dois poetas bastante semelhantes entre si, de acordo com a visão do período: Shakespeare e Ossian. Publicados em 1760 por James MacPherson, os poemas de Ossian foram traduzidos para o alemão por Michael Denis entre 1768 e 1769, e Herder escreveria, em 1773, “*Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*”², em que, apesar daqueles que “obstinadamente duvidam de sua autenticidade”, defende a tese da legitimidade dos textos por se tratar da poesia de um povo “inculto e sensual” [“*sinnlich*”], impossibilitando que fosse fruto da obra de um único homem (HEINZ, 1971, p. 257). Nesse sentido, a poesia é vista como reflexo direto do caráter do povo que a produz:

Você sabe que, quanto mais selvagem, i.e. mais vivo, mais efetivamente livre é um povo (porque essa palavra não significa outra coisa!), mais selvagens, i.e. mais vivas, livres, sensuais, atuantes liricamente devem ser suas canções, quando ele as possui!³

Herder, que anos antes embrenhara-se em uma viagem de Riga a Nantes, durante a qual, segundo afirmava, teria aprendido mais do que em uma vida inteira de leituras (“*mitten im Schauspiel einer ganz andern, lebenden webenden Natur, zwischen Abgrund und Himmel schwebend*”. Idem, p. 266), chegou a ansiar por uma viagem à Escócia, onde escutaria “cantos vivos de um povo vivo” (“*Da will ich die Gesänge eines lebenden Volks lebendig hören, sie in alle der Wirkung sehen, die sie machen, die Orte sehen, die allenthalben in den Gedichten leben, die Reste dieser alten Welt in ihren Sitten studieren!*” idem, p. 264) Neste ponto de sua defesa de Ossian, Herder esbarra, naturalmente, nos estereótipos europeus a respeito de outros povos⁴. Mas o que nos interessa é a fonte do conceito romântico do gênio, que levaria Schiller a conceber a figura do poeta ingênuo, e que, no caso de Ossian, mais do que em qualquer outro, torna-se uma construção cultural do seu tempo.

Enquanto Ossian parece interessar aos românticos mais pela sua imagem de poeta não cultivado, que emerge diretamente da voz popular, do que pelos seus poemas propriamente ditos, a obra de Shakespeare exercia fascínio entre os alemães desde Lessing. Da mesma forma que defendera Ossian

² “Excerto de uma correspondência sobre Ossian e as canções populares antigas”

³ *Wissen Sie also, dass je wilder, d.i. je lebendiger, je freiwirkender ein Volk ist (denn mehr heißt dies Wort doch nicht!), desto wilder, d.i. desto lebendiger, freier, sinnlicher, lyrisch handelnder müssen auch, wenn es Lieder hat, seine Lieder sein!* (HEINZ, 1971, p. 261)

⁴ “*Sie wissen aus Reisebeschreibungen, wie stark und fest sich immer die Wilden ausdrücken. Immer die Sache, die sie sagen wollen sinnlich, klar, lebendig anschauend: den Zweck, zu dem sie reden, unmittelbar und genau fühlend: nicht durch Schattenbegriffe, Halbideen und symbolischen Letternverstand (von dem sie in keinem Worte ihrer Sprache, da sie fast keine abstracta haben, wissen) durch alle dies nicht zerstreuet*”. [“Você sabe, dos relatos de viagem, como os selvagens sempre se expressam de forma intensa e firme. Sempre demonstram o que desejam dizer de forma sensual, clara, viva: o objetivo pelo qual eles falam, imediata e exatamente sentido; não por conceitos na penumbra, meias ideias e compreensão simbólica livresca (do que eles não sabem por nenhuma palavra de sua língua, uma vez que eles não possuem termos abstratos), pelas quais isso tudo se dissiparia..”] (idem, p. 278)

daqueles que duvidaram de sua autenticidade, Herder defende Shakespeare de seus detratores, criticando-os por “avaliar e compensar suas belezas apenas como se fossem uma afronta contra as regras; de declarar o *absolvo* o réu e, assim, tanto mais endeusar o que realizou de grandioso quanto mais precisaram elevar os ombros por causa de seus erros.” (HERDER, 2019, p. 219) Na verdade, afirma Herder, na esteira do que já dissera Lessing na *Dramaturgia de Hamburgo*, as regras que Shakespeare era acusado de infringir existiam somente para um certo número de críticos franceses, que as tinham criado, ao contrário dos gregos, que as teriam apenas observado, como se observam fenômenos da natureza para depreender as leis que as regiam. E, se o teatro de Shakespeare é diferente do grego, é porque suas fontes também são outras (idem, p. 225). Ou seja, o teatro de Shakespeare é fruto de seu meio e de sua natureza, da mesma forma que Ossian: aqui, é importante lembrar que Herder incluiu poemas de Shakespeare em sua coletânea *Stimmen der Völker in Liedern* (“Vozes dos povos em canções”, 1778), sob o argumento de que um poeta não precisa ser anônimo para ser popular. As analogias entre a poesia e os fenômenos naturais prosseguem na medida em que “as palavras, os costumes e os gêneros da época murçam e caem, tal como um outono de folhas” (idem, p. 236): da mesma forma que a comédia e a tragédia existiram no teatro grego porque aquele era o seu tempo, naquele momento eles feneciam para dar lugar a algo novo, mas que Herder não identifica.

Segundo Rüdiger Safranski, Schiller teve contato com a obra de Shakespeare graças ao seu professor de Filosofia na faculdade de Medicina da Karlschule em Stuttgart, Jakob Friedrich Abel, que assumiu a cátedra na Páscoa de 1776. (SAFRANSKI, 2012, p. 64) Entusiasta dos textos de Shaftesbury e Herder, Abel centraria suas preleções no conceito de gênio, que, invariavelmente, acabaria levando à leitura de Shakespeare, de que Schiller teria ouvido falar pela primeira vez numa menção a *Otelo*. A partir de então, ele teria começar a ler a obra do poeta inglês com tal avidez que chegou a ler *Rei Lear* dezesseis vezes apenas durante a faculdade, e viria a saber algumas peças inteiras de cor. Teria sido com Shakespeare, enfim, que Schiller conheceu “o grande teatro do mundo, esse tumulto de destinos e conflitos humanos”.⁵

Desse modo, *Os Bandoleiros*, a peça de estreia de Schiller, encenada pela primeira vez em 1782, é uma peça marcada pela presença de Shakespeare, principalmente nos motivos e personagens, mas também nos diálogos e na linguagem. O tema da disputa entre de poder entre irmãos, um dos preferidos da geração *Sturm und Drang*, que inclui a rivalidade pelo afeto de Amália, evoca *Hamlet*, enquanto a cegueira do velho Moor em relação aos filhos, e a falha moral de amar um filho mais do que outro, tem inspiração em *Rei Lear*.⁶ Mesmo a intriga de Franz Moor contra o irmão,

⁵ “Bei Shakespeare fand der junge Schiller das große Welttheater, diesen Tumult der menschlichen Schicksale und Konflikte.” (SAFRANSKI, 2012, p. 85) Safranski não especifica qual tradução de Shakespeare lia Schiller, mas parece plausível que fosse a tradução de Wieland que tanto marcou Goethe, e que foi publicada entre 1762 e 1766.

⁶ Vale lembrar que *A Noiva de Messina*, única peça da fase madura de Schiller com um enredo fictício, recupera o tema da disputa de dois irmãos pelo poder e pelo amor de uma mesma mulher. Karl Moor possui, ainda, um outro ponto em comum: o fato de se verem usurpados de uma posição de privilégio que consideram legítima, posto que hereditária.

distorcendo o conteúdo de cartas, é construída de forma semelhante à de Iago em *Otelo*. O ponto de partida para o enredo d’*Os Bandoleiros* foi um conto do poeta e polemista Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791), que Schiller conhecia pessoalmente, mas que estava preso desde 1777 por criticar a venda de filhos de camponeses para a guerra colonial britânica nos E.U.A., além da amante oficial do duque Carlos Eugênio de Württemberg. O conto, intitulado *Zur Geschichte des menschlichen Herzens*, era justamente destinado a inspirar outro autor a escrever um romance ou uma peça de teatro, e tinha como intenção mostrar como alemães eram tão dotados de paixões quanto um francês ou um britânico (SAFRANSKI, 2012, p. 162).

No conto, um velho nobre possui dois filhos: um deles mesquinho e pouco inteligente, o outro despreocupado e curioso, sendo este o preferido do pai. Levando uma vida dispersa na universidade, acaba se alistando no exército de Frederico, o Grande, para fugir dos credores; ferido em batalha, escreve uma carta arrependida ao pai, que é interceptada pelo irmão invejoso. No entanto, volta a tempo de impedir o assassinato do pai, a mando do irmão ansioso para recolher a herança. Apesar do final feliz, a constelação inicial de personagens de Schubart permanece no cerne d’*Os Bandoleiros*; mas, para Rüdiger Safranski, a parte do conto com maior incidência sobre Schiller teria sido o seu parágrafo final:

Quando surgirá o filósofo que penetrará nas profundezas do coração humano, investigará cada ação até a sua concepção, notará cada estratégia, e então escreverá a história do coração humano, do qual ele varrerá a encarnação ardilosa da face do hipócrita, e contra ele reafirmará os direitos do coração sincero!⁷

Safranski, por essa conclusão do texto de Schubart, vê aqui uma motivação filosófica para a obra de Schiller, muito além do aproveitamento do enredo. A reafirmação dos “direitos do coração sincero” contra a “encarnação ardilosa do hipócrita” perpassa todo o texto d’*Os Bandoleiros*. Desde a sua obra de estreia, portanto, a questão da ética ocupa Schiller; nesse sentido, o contraste entre o período *Sturm und Drang* e a fase madura, apontado por Bandeira como um traço fundamental de sua obra, é tão mais evidente quanto seus temas e figuras, assim como as suas preocupações, permanecem os mesmos. Com exceção de *Luísa Miller*, seus personagens são nobres e heróis de guerra, mas, enquanto seus dramas posteriores são nomeados pelo protagonista – *Wallenstein*, *Maria Stuart*, mesmo que por epítetos, como *A Noiva de Messina* e *A Donzela de Orléans* –, a história de Karl Moor se intitula *Die Räuber*: a atenção ainda se volta para o grupo ao qual Karl Moor se junta, ao acreditar que foi deserdado pelo pai, e às suas ações como seu líder. Estas incluem incêndio criminoso, roubo e assassinato, mas como

⁷ “Wann wird einmal der Philosoph auftreten, der sich in die Tiefen des menschlichen Herzens hinabläßt, jede Handlung bis zur Empfängnis nachspürt, jeden Winkelzug bemerkt, und alsdann die Geschichte des menschlichen Herzens schreibt, wohin er das trügerische Inkarnat von Antlitze des Heuchlers hinweg wischt, und gegen ihn die Rechte des offenen Herzens behauptet!” (SAFRANSKI, 2012, p. 164)

explica um de seus tenentes, Karl nunca extrai deles lucro pessoal, mas literalmente distribui sua parte do butim a crianças órfãs, na cena III do segundo ato, diante de um padre que o condena por suas ações:

Não sou um ladrão que conspira com o sono e a noite e se coloca no alto de uma escada – o que eu fiz, sem dúvida lerei no livro de pecados celestial, mas não vou mais gastar palavras com sua lamentável corrupção. Diga-lhes, minha obra é recompensação – meu ofício é a vingança.⁸

A suposta nobreza dessas ações, no entanto, sofre o contrapeso dos danos colaterais, como na prisão de um dos membros do bando, condenado à força, cujo resgate leva o grupo a incendiar a cidade, matando parte de seus habitantes. No correr da ação, tais contradições não se solucionam: visivelmente escrito sem um plano pré-definido, *Os Bandoleiros* parece mais interessado em observar o indivíduo que age sob influência das paixões, e a intenção final do autor é mostrar que, mesmo com a mudança abrupta de atitude – ao final, Karl se entrega à mesma Justiça que declarava corrupta –, o protagonista permanece livre e fiel a si mesmo. Naturalmente, nenhuma das questões levantadas interveio no sucesso imediato e subsequente da peça, que permanece um marco no teatro alemão.

A epígrafe d’*Os Bandoleiros* é “*in Tyrannos*” (“Contra o despotismo dos soberanos!”), que representa a glorificação do criminoso nobre. Dois anos depois da primeira apresentação da peça, enquanto se encenava *Intriga e Amor* e Schiller redigia *Don Carlos*, o poeta apresentou o texto “O teatro como instituição moral” (“*Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet*”, 1784) na *Deutsche Gesellschaft* do Condado Palatino do Reno. O texto se organiza em torno de três afirmações centrais: de que o teatro é uma instituição moral e uma escola de sabedoria prática; de que o teatro é uma instituição sócio-política e instrumento do Iluminismo; e de que o teatro é uma instituição estética. Na retórica inflamada que ainda lhe é característica, Schiller critica o vínculo entre Igreja e Estado, observando que ele só se faz necessário porque, enquanto leis são maleáveis, a religião é estável e “atua antes no lado sensível do povo”⁹ através das imagens impressionantes do céu e do inferno. De modo semelhante, o teatro pode atuar exibindo “vício e virtude, felicidade e ruína, tolice e sabedoria em mil quadros de forma clara e verdadeira”¹⁰ em imagens que sobrevivam às das religiões através dos séculos. Desse modo, para Schiller, é possível que, através do teatro, a “parte pensante” do povo difunda ideias que “iluminem” o

⁸ “*Ich bin kein Dieb, der sich mit Schlaf und Mitternacht verschwört, und auf der Leiter groß und herrisch tut – was ich getan habe, werde ich ohne Zweifel einmal in Schuldbuch des Himmels lesen, aber mit seinen erbärmlichen Verwesen will ich kein Wort mehr verlieren. Sag ihnen, mein Handwerk ist Wiedervergeltung – Rache ist mein Gewerbe.*” (SCHILLER, 1962, p. 553)

⁹ “*wirkt im ganzen mehr auf den sinnlichen Teil des Volks*” (SCHILLER, 1990b, p. 822)

¹⁰ “*Laster und Tugend, Glückseligkeit und Elend, Torheit und Weisheit in tausend Gemälde fasslich und wahr*” (idem, p. 822)

restante da população e também unificá-la sob uma unidade nacional. Por fim, argumenta Schiller, o ser humano anseia naturalmente por distrações mais elevadas depois da labuta diária, fazendo do teatro a instituição em que se aliam “prazer com ensinamento, descanso com esforço, diversão com formação”¹¹. O teatro poderia, enfim, ter como resultado desestabilizar o ser humano, “consolar o desesperançado e agitar o acomodado”, para enfim educá-lo moral, política e esteticamente.

Ou seja, mesmo antes de suas leituras kantianas, Schiller já está preocupado em compreender a relação entre ética e estética. Trata-se de uma separação avançada entre moral e religião, em que personagens ficcionais – Schiller menciona, entre outros exemplos, o próprio Franz Moor – servem tanto de referência ao público quanto as bíblicas. Levaria quase dez anos, parte deles investida como professor de História em Jena, até que Schiller retomasse os escritos sobre estética, mas o núcleo duro de suas ideias já se encontra, mesmo que toscamente esboçado, em “O teatro como instituição moral”. É importante notar que a Schiller interessa menos refletir sobre o conteúdo moral das obras do que sobre suas condições de produção e seu efeito sobre o público; nesse sentido, talvez *Maria Stuart* seja o texto em que a relação entre ética e estética se encontre expressa de forma mais explícita no texto. Por isso, é justamente o efeito da tragédia sobre o público o tema de “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos”, publicado em 1792.

Em primeiro lugar, Schiller discute o conceito de deleite, ou *Vergnügen*, que se distingue do mero divertimento. A princípio, o próprio objetivo de causar prazer parece provocar resistência entre os artistas, que se sentem tolhidos diante de qualquer sugestão de um fim para uma obra de arte. As belas artes, reconhece Schiller, “conferem, ludicamente, aquilo que suas irmãs mais sérias só nos permitem arduamente conquistar; presenteiam-nos com aquilo que costuma ser ali apenas o prêmio amargamente adquirido de muito empenho.” “Apenas a arte nos proporciona gozos que não devem ser primeiro merecido, que não nos custam nenhum sacrifício.” (SCHILLER, 2018, p. 18) Engana-se, entretanto, aquele que acredita que se deve imputar à arte um fim moral dissociado de seu efeito estético: pelo contrário, a arte “não tem um efeito estético apenas porque deleita por meios éticos, mas também porque o deleite mesmo que a arte proporciona se torna um meio para a eticidade.” (idem, p. 20)

Há uma variedade de meios pelos quais a arte atinge o seu fim, que é o deleite do espírito, definido como a sensação gerada através de uma representação e que se distingue do deleite sensível. A fonte universal do deleite, entretanto, é a conformidade a fins [*Zweckmäßigkeit*], que, uma vez percebido, gera o deleite da razão, do entendimento e da imaginação: cada uma dessas esferas gera suas próprias formas de deleite, mas, na intersecção entre a imaginação e a razão,

¹¹ “*Vergnügen mit Unterricht, Ruhe mit Anstrengung, Kurzweil mit Bildung*” (idem, p. 831)

Schiller coloca os deleites do comovente e do sublime. “O comovente e o sublime acordam-se no fato de que produzem o prazer através do desprazer, e de que nos fazem sentir, desse modo, uma conformidade a fins que pressupõe uma contrariedade a fins [*Zweckswidrigkeit*]” (idem, p. 24). O sentimento do sublime vem da sensação de impotência, enquanto a comoção é resultado do sofrimento somado ao prazer com o sofrimento. O virtuoso que sofre causa comoção porque o seu sofrimento contraria a conformidade a fins natural, pela qual o ser humano seria destinado à felicidade, e ao mesmo tempo a conformidade a fins moral, pela qual a virtude conduziria à felicidade. Da mesma forma, a felicidade do malvado causa uma comoção muito maior, em função de vermos o vício duplamente recompensado.

A conformidade a fins moral “é reconhecida de modo mais vivo quando ela é mostrada em conflito com todas as demais forças naturais.” (idem, p. 26) Estas são numeradas como: sensações, impulsos, afetos, paixões, necessidade física e destino. Ou seja, a comoção é maior quando essa atitude contraria sua sobrevivência, seu conforto pessoal e mesmo seus afetos: o grande exemplo, para Schiller, é a peça *El Cid*, de Pierre Corneille (1637), em que Rodrigo e a amada Ximena defendem a honra de seus respectivos pais na mesma medida em que essa escolha contraria a inclinação pessoal que os uniria¹². Assim, “a mais alta consciência de nossa natureza moral só pode ser obtida em um estado violento, em luta, e que o mais alto deleite moral será acompanhado de dor” (idem, p. 27). Devido ao modo impactante com que a conformidade e a contrariedade a fins devem ser representadas, Schiller conclui que a tragédia – e, aqui, ele usa o termo “*Tragödie*” – é o gênero poético mais adequado para representar todas as formas de deleite.

Mas, se a contrariedade a fins moral causa o deleite por meio do sofrimento, “a vida de um criminoso não é menos tragicamente deletosa do que o sofrimento do virtuoso” (idem, p. 30). É nesse ponto que Schiller parece se aproximar de sua própria obra dramática: mesmo em casos menos aparentes, como no de Luísa Miller, que rompe a ordem estabelecida para se relacionar com um nobre, e de Joana d’Arc, que se apaixona por Lionel e considera isso uma quebra de seu voto de castidade, seus protagonistas sempre cometeram algum tipo de transgressão. Nesse ensaio, ele defende que o sofrimento com a conformidade a fins, com a transgressão da lei moral, reforça a necessidade desta mesma lei. Para tanto, ele enumera três situações: na primeira, “o arrependimento, a auto-condenação, mesmo em seu mais alto grau, no desespero, são moralmente sublimes porque nunca poderiam ser sentidos se não tivesse desperto, no fundo do peito do criminoso, um incorruptível sentimento de justiça e injustiça.” (idem, p. 30) Seria o caso de Karl Moor, que se torna chefe de um bando de ladrões justamente por um inabalável senso de justiça. A segunda situação descrita por Schiller é aquela em que o sujeito precisa transgredir uma lei

¹² Os exemplos escolhidos por Schiller neste ponto do texto, extraídos do poema épico *Oberon*, de Wieland, e da peça *Coriolano*, de Shakespeare, compõem uma interessante amostragem de leituras do poeta.

moral em nome de um bem maior, ao colocar a conformidade a dever acima da conformidade a fins: assim seria possível descrever Wallenstein, que tenta trair o imperador para obter a paz. Mas a terceira situação em que nos deleitamos em assistir à vida de um transgressor é, sem ambiguidade, “uma maldade plena espírito [que] ganha nosso favor primordialmente porque é um meio para prover-nos do gozo da conformidade a fins moral.” (idem, p. 36) Esse é o caso de personagens inequivocamente criminosos, num sentido quase maniqueísta, como ocorre, ainda em *Os Bandoleiros*, com Franz Moor.

Assim, conclui Schiller, o poeta trágico precisa aplicar seus recursos de forma inteligente com o intuito de deleitar o espectador pela conformidade a fins moral e natural. “Por meio da primeira satisfará o coração, por meio da segunda o entendimento.” (idem, p. 37) Ainda que ilustre seu texto com exemplos de diversos gêneros literários, como o poema épico *Oberon*, de Wieland, e o romance epistolar *Clarissa* (1748), de Samuel Richardson, o poeta está preocupado com a tragédia, de modo que seu próximo texto, “Sobre a arte trágica”, se ocupará especificamente com o gênero.

Como o título mesmo aponta, “Sobre a arte trágica”, publicado na sequência de “Sobre o fundamento do deleite com obras trágicas”, e no mesmo periódico, o *Neue Thalia*, é um raro momento em que Schiller se ocupa da fatura interna da obra literária, ainda que o faça tendo sempre em vista o seu efeito sobre o espectador. Retomando os conceitos de deleite expostos no ensaio anterior, Schiller ainda reforça que o deleite com comoções dolorosas é um “bruto¹³ sentimento natural” mesmo entre indivíduos que se considerem sofisticados demais para se reconhecerem nelas, ou as vejam como “irreconciliáveis com a dignidade da natureza humana.” (idem, p. 41) Pelo contrário, afirma o poeta, a fonte mais habitual do deleite é o afeto por si mesmo, o afeto originário, ainda que o afeto compartilhado ou solidário, ou compaixão, também seja parte da natureza humana.

Assim, depois de retomar as considerações sobre o deleite com os objetos trágicos, Schiller enumera, primeiro, os elementos que limitam o sentimento de compaixão, para depois estabelecer as condições nas quais se desperta o deleite com a comoção de modo mais intenso. O deleite é prejudicado em duas circunstâncias básicas: “quando a compaixão é incitada muito fracamente, ou tão fortemente que o afeto compartilhado passa à vivacidade de um [afeto] originário” (idem, p. 47), este último sugerindo que a comoção não pode ser despertada de forma a causar sofrimento no próprio espectador, que não deve esquecer que a situação trágica ocorre externamente a ele. Além disso, de modo geral, Schiller recomenda que se apresente uma contrariedade a fins em equilíbrio com a conformidade a fins, porque o exagero em um desses aspectos pode causar mais aversão do que deleite: “Se o desprazer com a causa de uma infelicidade se torna demais, ele enfraquece a

¹³ No original, “roh”, como oposto a “polido”, “cultivado”.

nossa compaixão com aquele que a sofre. Duas sensações totalmente diferentes não podem se dar em alto grau ao mesmo tempo no ânimo.” (idem, p. 48)

De outro lado, Schiller distingue quatro características pelas quais a comoção gera deleite: vivacidade, verdade, completude e duração. Por uma representação vivaz, Schiller entende aquela em que se testemunha o sofrimento, o que é mais forte do que simplesmente uma narração ou uma descrição: como no texto anterior, é a arte trágica que se revela a mais adequada “para dar às nossas representações do sofrimento a força que é exigida para um alto grau de comoção.” (idem, p. 55) A verdade é definida como a identificação do espectador com o sujeito que sofre. “Chamamos, assim, de verdadeira uma representação que descobrimos estar de acordo com a nossa forma de pensar e sentir.” (idem, p. 56) Essa identificação pode acontecer de duas maneiras: em relação ao contexto imediato do indivíduo – Schiller dá como exemplo, entre outros, a comoção de um romano em relação ao veredito de Brutus, que condenou os próprios filhos pela participação na Conspiração Tarquiniana – ou de maneira universal. Ainda que não considere um tipo de representação mais verdadeira do que a outra, Schiller lembra que a que possui um apelo universal será, naturalmente, mais efetiva.

O terceiro aspecto, a completude, surge em função dos anteriores, pois, para que uma representação seja vivaz e verdadeira, ela precisa ser completa, ou seja: contemplar todos os aspectos do estado de alma daquele que sofre, de modo que o espectador tenha elementos para julgar como agiria nas circunstâncias apresentadas; e, finalmente, a comoção depende da ilusão [*Täuschung*], que está ligada à duração da representação, de modo que o ânimo do espectador não possa arrefecer, nem ser atingido de uma só vez por muitas emoções fortes, o que pode neutralizar o seu efeito.

O fundamento último ao qual se relacionam todas as regras de um determinado gênero poético chama-se fim desse gênero poético; a união dos meios através dos quais um gênero poético atinge o seu fim chama-se a sua forma. Portanto, fim e forma estão um com o outro, na mais preciosa relação. A forma é determinada pelo fim e prescrito por ele como necessária, e o fim cumprido será o resultado da forma que é observada com êxito. (idem, p. 66)

A forma da tragédia, conclui, é a imitação; seu fim, o afeto compassivo, e a sua forma é a mais adequada para atingir esse fim. Desse modo, a tragédia “perfeita” seria aquela que desperta a compaixão, mas não pelo efeito direto de seu material, o que seria insuficiente, do que o uso da forma trágica.

Como dito, os dois textos publicados em 1792 se dedicam ao efeito da representação trágica no espectador. Vemos que um elemento essencial do pensamento schilleriano já se encontra no centro dessas reflexões: a ética como parte fundamental do efeito de deleite. Sem ela, o público pode deixar

o teatro “satisfeito de ter-se entretido com jogos brilhantes da imaginação e da sagacidade”, sem sequer notar que vão embora “com o coração frio.” (idem, p. 67) Seu conceito de estética ainda está mais ligado, portanto, ao efeito sobre o espectador do que à questão da beleza propriamente dita. Como aponta Anatol Rosenfeld,

Nos escritos schillerianos sobre a tragédia torna-se central um problema que não é aristotélico, e sim tipicamente kantiano: a tentativa de determinar a relação entre as esferas moral, estética e a do mero prazer sensível, garantindo à arte plena autonomia e mostrando ao mesmo tempo o acordo mais fundamental, particularmente entre as esferas estética e moral. (ROSENFELD, 1977, p. 21)

A primeira aproximação de Schiller ao problema dos efeitos formativos do belo e do gosto datam de suas preleções no inverno de 1792 e 1793, cujas anotações foram publicadas postumamente pelo seu aluno Christian Friedrich Michaelis (BARBOSA, 2015, p. 16) e contemporâneas à correspondência com o amigo e admirador Christian Gottfried Körner, reunida sob o título *Kallias ou sobre a beleza*. “Com Kant [e contra Kant, como lembra Barbosa com frequência] Schiller formula a tarefa da estética como um monumento de autorreflexão da razão, centrada na faculdade pela qual o belo é ajuizado: o gosto” (idem, p. 28). E, ainda mais importante, “a consideração estética é análoga à consideração moral na medida em que o objeto é tomado como um fim em si mesmo, nunca como um meio.” (idem, p. 29) Para Schiller, o fundamento do conceito de belo a partir de um conceito subjetivo, o sentimento de prazer, é insuficiente: é preciso definir o belo de forma objetiva. Assim, quando nos deparamos, em *Maria Stuart*, com as inúmeras alusões à beleza da protagonista, estamos igualmente diante de um aspecto introduzido para efeito dramático – como elemento de enredo, ao motivar as ações das personagens em torno dela – e de uma representação do conceito schilleriano de beleza. Para tanto, é preciso destacar que “beleza e moral configuram duas porções da liberdade: como liberdade no fenômeno, a beleza é aquela à qual a razão prática empresta sua liberdade ao objeto; como categoria suprassensível, a vontade age segundo sua própria liberdade.” (SILVA, 2018, p. 50) A ação moral não constitui, em si mesma, uma ação estética, pois a liberdade no fenômeno não é, de fato, liberdade: para se julgar esteticamente uma ação moral, ela teria que ser vista como produto da natureza e não da liberdade indeterminada, que é a vontade. Ainda assim, Schiller defende que a beleza moral existe “na experiência” (SCHILLER, 2002, p. 72).

De todas as obras da chamada fase madura de Schiller, *Maria Stuart* é a que reflete mais diretamente a discussão contida em *Kallias* e, mais tarde, em *Sobre graça e dignidade*. Para a maior parte da fortuna crítica schilleriana, em particular a contemporânea ao autor, a relação entre beleza e moral é inequívoca: o sofrimento de Maria é a própria experiência do sublime, enquanto Elizabeth, afastada do conceito de natureza, torna-se incapaz de ser livre. Se, de um lado, a relação entre a obra filosófica de Schiller e o drama não é mediata, de outro o drama de 1801 é a tentativa

mais bem-sucedida de discutir os mesmos conceitos através da forma trágica: para tanto, antes de adentrarmos na tradução bandeiriana, é relevante entender do que se trata *Maria Stuart* e como a peça foi lida através dos séculos.



*Grande é aquele que sobrepuja o temível. Sublime
é aquele que, mesmo sucumbindo, não teme.*

— Schiller, “Do sublime”

Na obra schilleriana, *Maria Stuart* ocupa um lugar muito específico: é a peça que sucede a obra-prima *Wallenstein*, ainda que Schiller tivesse planos de escrever sobre a rainha desde 1783. (SAFRANSKI, 2012, p. 760)¹⁴ Como a própria obra se apresenta, temos um drama em cinco atos.¹⁵ No início da peça, num corte de estilo eurípidiano¹⁶, Maria é informada de sua sentença, tendo sido julgada culpada da acusação de participar da conspiração de Babington; Elizabeth, no entanto, não a assinara. A notícia é trazida por Mortimer, sobrinho de Paulet, o carcereiro, mas que logo se revela um aliado enviado pelo tio de Maria, o Cardeal de Guise. A sentença serve, no entanto, a um duplo encobrimento: tanto Elizabeth e seus aliados usam a conspiração de Babington para impedir que Maria reivindique o trono, quanto Maria oculta e expia seu remorso pelo atentado que matara seu segundo marido, lorde Darnley.

No segundo ato, encontramos Elizabeth, que recebe enviados da França para um acordo nupcial que, além de tentar garantir a continuidade da dinastia Tudor – Elizabeth se queixará continuamente

¹⁴ Como ocorreu, no mesmo período, com diversos outros mitos – Fausto, Don Juan, Romeu e Julieta –, a história de Maria Stuart foi narrada inúmeras vezes antes de chegar a uma forma considerada definitiva – durante o século XIX, pelo menos, as obras sobre a rainha escocesa bebiam diretamente da fonte schilleriana, como a ópera de Gaetano Donizetti, de 1835. Ao definir o conceito de mito moderno, Ian Watt afirma que um dos motivos para “a nossa identificação com eles é o fato de que, como deve ocorrer a quase todos nós, os quatro heróis em questão alimentam ideais indefinidos e não são capazes de torná-los realidade. Em sentido óbvio, eles não são vencedores, são fracassos emblemáticos.” Ao mesmo tempo, eles podem ser vistos “como figuras que encerram uma contradição a ser mediada: nos quatro casos, a contradição poderia ser caracterizada como uma oposição entre indivíduos, de um lado, e a sociedade e suas normas, de outro.” Talvez por isso mesmo, esses mitos “nasceram como realizações individuais e não como produtos deste ou daquele grupo social. Não há neles nada que os ligue essencialmente à vida coletiva das comunidades: mesmo não sendo propriamente autobiográficos, os quatro são representações de experiências da vida individual.” (WATT, 1997, p. 233-4) Em graus diferentes, essas são características de praticamente todos os heróis e heroínas da fase madura de Schiller: *Wallenstein*, *Maria Stuart*, *Joana d’Arc* e *Guilherme Tell*.

¹⁵ O interesse predominante pela forma neste período se manifesta, entre outros, pela descrição que acompanha cada uma das peças à guisa de subtítulo: *Wallenstein*, “poema dramático”, *A Donzela de Orléans*, “tragédia romântica” (“*romantische Tragödie*”), e *A Noiva de Messina*, “drama em coros” (“*Trauerspiel in Chören*”).

¹⁶ Erwin Theodor chega a eleger *Maria Stuart* como a obra-prima de Schiller, em que teria chegado “ao cume da perfeição formal” por tê-lo escrito “de acordo com os preceitos de Eurípides”, a que Schiller alude em célebre carta a Goethe, ao iniciar o trabalho com a obra. (ROSENTHAL, 1980, p. 69)

da exigência política de gerar herdeiros –, também aprofunda o isolamento de Maria, que já fora rainha consorte da França. Aqui, Mortimer se apresenta com fidelidade a Elizabeth, afirmando ter abjurado da fé anglicana apenas para poder espionar os escoceses e apoiadores de Maria no exílio. Outro membro da corte de Elizabeth a se revelar a favor da causa de Maria é Leicester, que então é procurado por Mortimer, mas hesita em participar de outro plano para libertá-la. Em contraparte, outros aliados de Elizabeth apoiam igualmente o pedido de Maria para encontrá-la, e articulam para tanto, armando o encontro no jardim do castelo de Fortheringay que se encenará no terceiro ato. Tomada de surpresa, Elizabeth não quer ver a rival, que deseja uma oportunidade de pedir clemência, mas aquela vê em sua atitude antes uma expressão de orgulho desmedido, e a tentativa de criar oportunidade para uma nova conspiração. Quando Elizabeth tenta rebaixá-la ainda mais, Maria reage e a declara uma bastarda: localizada no centro da obra, a peripécia altera as trajetórias de ambas personagens, uma vez que Maria não deseja mais ser perdoada, e Elizabeth finalmente assina, ainda que com hesitação, a sua execução. Diante da mudança de circunstâncias, Mortimer revela e tenta apressar o plano de fuga elaborado para Maria, e acaba revelando também sua verdadeira motivação: sua paixão por Maria, que no entanto o repele. Nesse ínterim, ocorre uma tentativa de assassinar Elizabeth, da qual Maria é imediatamente creditada culpada.

No quarto ato, revela-se que o executante da tentativa de assassinato é francês, levando à ruptura do acordo matrimonial então em curso. Instaura-se um inquérito, em que se descobre uma reunião na casa do embaixador francês, L'Aubespine, em que o assassino e Mortimer estavam presentes, e se encontra uma carta de Maria a Leicester. Acusado, Mortimer se mata, enquanto Leicester persuade Elizabeth de que ganhara a confiança de Maria para espioná-la, e ainda recomenda à rainha que mande executar a rival o quanto antes. Em contraponto a ele, e ao clamor popular causado pela recente tentativa de assassinato, Shrewsbury argumenta que executá-la criará apenas uma mártir. Novamente sozinha, Elizabeth lamenta mais uma vez o peso da coroa, mas finalmente assina a ordem de execução e a entrega a William Davison, seu secretário de Estado, deixando “ao seu juízo” a transmissão da ordem, dizendo que “um simples papel nada decide” (SCHILLER, 1977, p. 176). Consumindo pela dúvida pela ausência de uma ordem explícita, entre os crimes de desobediência e de regicídio, Davison transmite a ordem.

O quinto e o último ato se inicia como o primeiro: Ana Kennedy e Melvil, o mordomo da rainha, além de Margarida Kurl, sua camareira, e o médico Burgoyne falam sobre a bravura e a piedade de Maria ao receber a ordem de execução. Ao aparecer, Maria está de branco, carregando um *Agnus Dei* e um crucifixo, pergunta pelo bem-estar dos servos, dispõe do seu testamento e, na cena VII, uma vez a sós com Melvil, tendo sido privada da presença de um padre, confessa finalmente seus pecados e obtém com ele a extrema-unção. No entanto, apesar da insistência do confessor, não reconhece nenhuma culpa na conspiração de Babington. A execução de Maria, da mesma forma que a tentativa de assassinato no final do terceiro ato, é colocada fora de cena (“*ob-cena*”) e transmitida ao público,

não por acaso, por Leicester; enquanto isso, Elizabeth recebe de Shrewsbury a notícia de que, tomados por remorso ao saberem da execução de Maria, os acusados da conspiração de Babington admitem terem forjado as provas contra ela, Shrewsbury recomenda que um novo inquérito seja instaurado. Elizabeth, então pede de volta a Davison a ordem que entregara com palavras ambíguas; ao ser informada de que Maria fora, de fato, executada, simula indignação e ameaça punir aqueles que haviam cumprido a ordem, mas em seguida é abandonada por Shrewsbury e descobre que Leicester partira; a peça termina com a rainha só, no centro do palco.

Muito se fala das alterações promovidas por Schiller em relação aos fatos históricos, nesta e em todas as peças em que partiu de material semelhante, como em *Wallenstein*, *A Donzela de Orléans* e *Guilherme Tell*¹⁷. Algumas mudanças são comuns na literatura, como a compressão temporal – passam-se dias, e não meses, entre a condenação e a execução de Maria – e a idade das protagonistas – mais jovens, o que justifica a natureza impulsiva de suas decisões e atitudes. Outras alterações cronológicas são mais significativas e servem para aprofundar as relações políticas representadas na obra: o tio de Maria, Carlos de Lorena-Guise, arcebispo de Reims, morreu em 1574, treze anos antes da execução de Maria, e o noivado de Elizabeth com Francisco de Valois – irmão do primeiro marido de Maria –, mais de 20 anos mais novo do que Elizabeth, foi rompido por razões religiosas: Elizabeth temia a reação popular ao casamento, uma vez que o noivo era católico. Mas as diferenças mais profundas, naturalmente, são em relação a Mortimer e ao assassinato de Darnley, segundo marido de Maria. Mortimer é, sabidamente, uma criação de Schiller, cuja primeira aparição – que também mostra a longevidade do interesse do autor pela rainha escocesa – se encontra na peça *Intriga e Amor*, de 1783¹⁸. Desse modo, todo o enredo para libertar Maria é um artifício para revelar o caráter da rainha diante de uma trama criminoso.

A suposta cumplicidade no assassinato de Darnley, que além de tudo ocorreu de modo espetacular – explodiu-se a casa onde o consorte se recuperava de uma doença, mas seu cadáver foi localizado no jardim, levantando a suspeita de que a explosão seria um acobertamento –, e o subsequente casamento com Bothwell, suspeito da morte de Darnley e além de tudo protestante, fizeram com que Maria perdesse o apoio político. Ao se recusar a anular o casamento, Maria foi posta em cárcere no castelo de Lochleven, onde foi forçada a abdicar em favor do filho e entregar a regência ao seu meio-irmão. Em maio de 1568, ela fugiu de Lochleven com tropas fiéis, mas foi suplantada pelas forças do regente e obrigada a se refugiar na Inglaterra, sob proteção da prima Elizabeth – a mesma que, anos antes, Maria e o marido Francisco II tinham declarado ilegítima. Em parte, o direito ao trono inglês de Maria suplantava o de Elizabeth, e não há dúvida de que este foi

¹⁷ Talvez nenhuma das mudanças seja tão profunda quanto a morte em batalha de Joana em *A Donzela de Orléans*, que se distingue definitivamente seu trabalho de historiógrafo.

¹⁸ “Ouça, então, o que eu ainda não confessei nem confessarei a ninguém: a não ser ao senhor. – Eu não sou a aventureira, Walter, por quem o senhor me toma. Eu poderia me vangloriar e dizer: eu sou de estirpe principesca – da linhagem do infeliz Thomas Norfolk, que se sacrificou por Maria Stuart.” (SCHILLER, 2005, p. 49)

o real motivo de sua prisão, bem como na sua inocência na conspiração de Babington. A eloquente defesa de Maria é reconstituída, na peça, no seu diálogo com Burleigh ao final do primeiro ato.¹⁹ O que interessa ao drama, no entanto, é que Maria se confessa culpada pela morte de Darnley a Ana Kennedy, sua ama, e é em expiação por este crime que aceita a condenação pelo outro, do qual é inocente: é a sua postura moral, cuja representação na peça veremos de perto, que constitui o cerne da obra.

A última mudança e a mais profunda se encontra na cena IV do terceiro ato: Maria e Elizabeth nunca se encontraram pessoalmente. Como analisa Elisabetha Meyerl,

Schiller in presenting this scene has portrayed the clash of character and passion between the two queens, caused not by political reasons but rather by personal motives: the Queen of England, as a woman, jealous of the beauty of her rival; the Queen of Scots, desirous of a personal conquest of her enemy. Schiller represents Elizabeth at her worst, for according to his sources the petty qualities of the woman such as “foolish vanity, gloomy suspicion, intolerant envy and hypocrisy” determined her action against Mary. He offers no opportunity to portray her qualities as a great ruler. (MEYERL, 1928, p. 58)

Ainda que parte da fortuna crítica de *Maria Stuart* reduza a oposição entre as duas rainhas a uma questão de rivalidade feminina, tão distante do debate político quanto do moral, as questões de ética e estética sobre as quais Schiller especulou nos anos anteriores à composição do drama apontam uma outra possibilidade. Veremos, portanto, como a crítica tradicionalmente vê *Maria Stuart*, como o contraste entre as duas rainhas se apresenta no drama e, naturalmente, como ele aparece na tradução de Manuel Bandeira.²⁰ Daremos relevo, portanto, à fortuna crítica no que tange a leitura de *Maria Stuart* à luz do pensamento schilleriano sobre estética e moral antes de adentrarmos na leitura da tradução bandeiriana e como esta dialoga, no nível estético, com o texto original, e no nível textual, com os preceitos discutidos através da poesia gonçalvina.

A fortuna crítica de *Maria Stuart* se distribui pela bibliografia sobre a tragédia e o drama trágico no século XIX, e sobre o próprio Schiller. Entre os críticos, talvez Anatol Rosenfeld seja o único a colocar *A Noiva de Messina* acima dos outros dramas de Schiller do período, definindo-a como sua peça mais perfeita em relação ao acabamento da linguagem. Ao abordar *Maria Stuart*, em

¹⁹ A participação de Maria no assassinato de Darnley é motivo de debate até os dias atuais. Na crônica “Elizabeth censurada”, a primeira de uma série de três, Bandeira chega a afirmar que “ao tempo de Schiller ainda se acreditava na cumplicidade de Maria no assassinio de Darnley” (BANDEIRA, 1966, p. 124), o que tanto diz sobre a interpretação mais comum no século XVIII, como a visão do próprio Bandeira sobre o caso.

²⁰ Há outras mudanças menores, todas no último ato, pouco mencionadas pela crítica: Davison não poderia ter sido acusado de traição, mas foi julgado e sentenciado a pagar uma multa que o arruinou; nem Shrewsbury nem Burleigh se demitiram, e Leicester estava no exterior na época da execução de Maria e nunca agiu em seu favor. Elizabeth foi de fato excomungada, mas o papa Pio V manteve a ordem em segredo, não sendo, portanto, uma exigência da França e da Alemanha como é mencionado. Na mesma cena, a rainha inglesa ainda se refera a um possível ataque da armada espanhola que não ocorreu até 1587, depois da morte de Maria.

paralelo com *Wallenstein* e *A Donzela de Orléans*, Rosenfeld concentra-se na tensão entre o mundo sensível e a “transcendência” – ou, como o próprio Rosenfeld a denomina em outros momentos, “transfiguração religiosa” ou “liberdade do mundo moral”:

A trágica tensão entre a transcendência e o mundo histórico – levada ao extremo em *Wallenstein* – diminui em *Maria Stuart*, peça em que a história fornece apenas um processo sensacional para dar margem à transfiguração religiosa da heroína – e em *A Donzela de Orléans*, “tragédia romântica” em que a história se transforma em lenda. A realidade histórica passa a ser mera arena onde o homem prova o seu destino superior. Aceitando a morte – a “sua morte, que nela amadurece aos poucos” – Maria morre por um crime não cometido para expiar um crime real mas há muito prescrito. Ela ganha na eternidade o que a sua julgadora e vencedora, a rainha Elizabeth, não consegue ganhar no século. (ROSENFELD, 1977, p. 33.)

Desse modo, o afastamento entre o drama e os fatos históricos oficiais é visto como uma representação da distância entre o mundo sensível (o “processo sensacional”) e o mundo supassensível. A matéria histórica fornece o tema, decerto em função do fascínio pessoal do autor em relação a determinadas figuras, mas a sua preocupação como poeta é a representação, no mundo estético, do mundo moral.

Segundo Victor Hell, Schiller enfrentara dificuldades durante a composição da trilogia *Wallenstein* que se repetiram quando o poeta decidiu transformar o processo de Maria Stuart – e é importante lembrar que a tema da obra é o julgamento de Stuart pela corte de Elizabeth, não sua vida – em um drama histórico (HELL, 1974, p. 309). Em carta a Körner de 12 de julho de 1799, ele fala de uma inevitável tendência à aridez e da dificuldade entre os limites da matéria histórica e da elaboração poética: ele deveria, para tanto, tomar emprestados a situação geral, o período e as personagens, e ao mesmo tempo inventar o resto de forma a criar uma “espécie intermediária”, que uniria as qualidades das figuras históricas e da imaginação:

Les drames de Schiller ne sont pas historiques parce qu’ils empruntent leur matière à l’histoire, ils le sont pour deux raisons plus profondes, car ils révèlent l’historicité de la condition humaine et, en transcendent le sort personnel des protagonistes et les contingences individuelles, ils ont une signification politique et ils expriment une valeur idéale. (idem, p. 309)

Hell igualmente analisa o afastamento do conteúdo histórico em relação à expressão de um ideal que, nas suas palavras, relevam a historicidade da condição humana. Maria Stuart, como *Wallenstein*, são executados no final não por alguma razão prática, mas pelo encadeamento fatal das circunstâncias que, no entanto, eles aceitam de forma elevada. A historicidade da condição humana transcenderia, então, o destino individual dos protagonistas e as contingências que os cercam para adquirir uma significação poética e um valor de idealidade. No caso de *Maria Stuart*, essa historici-

dade se revela também nos momentos de hesitação de Elizabeth, em que a movimentação dos aliados de ambas equilibra a sua falta de ação. Nesse aspecto, Hell vê em *Maria Stuart* um desdobramento e uma síntese de *Wallenstein*, de maneira que sua estrutura é composta por duas ações paralelas: a experiência do sublime em Maria, e a o conflito entre liberdade e poder em Elizabeth.²¹

Em sua obra *Da Alemanha*, Germaine de Staël dedica dois momentos a Schiller. No primeiro volume, há um capítulo com impressões pessoais sobre o poeta, a partir de um encontro ocorrido na casa de Caroline von Wolzogen, e, no segundo volume, alguns capítulos à sua obra, incluindo um capítulo sobre as tragédias *Wallenstein* e *Maria Stuart*. Além da forte impressão deixada pela proposta *soi-disant* realista de *Wallenstein*, cujo prólogo, que ela assistira em Berlim, coloca o espectador no centro do acampamento dos soldados do general²², Staël também analisa a linguagem dos dramas de Schiller, embora o faça em termos tipicamente românticos: ela enfatiza o que considera característico de cada língua em termos de pureza de linguagem e brilho dos versos. Por exemplo, destaca que as exposições na narrativa como indispensáveis às tragédias francesas, que corresponderiam a um desejo de clareza e ordenação tipicamente francês, enquanto a língua alemã daria preferência à irregularidade e ao movimento de um modo que os franceses jamais seriam capazes de replicar. Da mesma forma, segundo Staël, o teatro alemão atribuiria a figuras heroicas, como reis e generais, paixões humanas e ações que podem causar ao espectador desprezo e repulsa²³. O teatro francês, em contrapartida, daria preferência ao personagem cuja nobreza pairasse acima das circunstâncias, considerando não ser salutar à moral do público imaginar seus governantes submissos a tais paixões.

No mesmo tom, Staël considera *Maria Stuart* a mais patética entre as tragédias alemãs, e também a melhor e a mais bem concebida (idem, p. 256)²⁴. Para ela o caráter da protagonista é sustentado, de forma consistente, durante toda a peça, como falível, apaixonada e orgulhosa de sua figura mas, ao mesmo tempo, em contrição: o espectador a ama, mesmo considerando-a culpada. Curiosamente, Staël acredita que é a evocação de Maria de a sua infância na França que determina o seu caráter, tornando-a mais simpática ao público; em contrapartida, também o retrato

²¹ Outra questão interessante na qual Victor Hell apenas pincela, uma vez que seu livro faz apenas um panorama da obra schilleriana, e que não cabe estudar nos limites do presente trabalho, é a da temporalidade nos dois grandes dramas de Schiller: *Maria Stuart* contém, como *Wallenstein*, dois princípios: “*l’expérience du temps comme durée irréversible et l’expression d’une totalité.*” (idem, p. 310) Ao longo da peça, as constantes referências à passagem do tempo (“*die Zeit verinnt...*”) frisam a sensação dessa irreversibilidade, e da precipitação com que a protagonista se dirige à sua execução.

²² “*O acampamento de Wallenstein* é uma engenhosa introdução às outras peças; fica-se tomado de admiração pelo general de quem os soldados falam incessantemente, tanto nas diversões quanto nos perigos; e quando a tragédia começa, conserva-se a impressão do prólogo que a precedeu, como se fosse uma testemunha da história que a poesia deve embelzar.” (STAËL, 2016, p. 251.)

²³ Um dos exemplos é naturalmente Ricardo II, de Shakespeare, cuja inadequação ao poder é objeto de análise por Antonio Candido. V. “A culpa dos reis”.

²⁴ Staël engana-se, no entanto, ao considerar que no início da peça se passaram os mesmos 19 anos de prisão por que a rainha passou, e não a versão comprimida colocada por Schiller.

de Elizabeth seria menos odioso e mais generoso do que a forma com que a rainha normalmente era representada na época, em particular na França. Na mesma linha de análise feita sobre *Wallenstein*, Staël observa que, na França, talvez nunca se permitiria fazer todo um ato de uma peça sobre uma situação cuja conclusão já é certa. Naturalmente, o quinto ato não é sobre a execução de Maria, mas sim sobre as suas consequências. Para a francesa, afinal, *Maria Stuart* se destacaria na obra de Schiller pelas emoções que provoca no espectador.

Em concordância com Staël, Benno von Wiese considera *Maria Stuart* a mais rigorosamente construída das obras de Schiller, aludindo mesmo a uma arquitetura da ação trágica, constituída pelas trajetórias das duas rainhas. No entanto, diferente de Rosenfeld, que interpreta a religiosidade de Maria como a representação de uma transcendência, Wiese a considera uma expressão mais literal de fé, aproximando-a de literatura de países católicos:

De todos os dramas de Schiller é este o mais rigorosamente construído, o mais distanciado de qualquer simpatia pessoal do coração, que sempre poderia conduzir a uma perigosa interferência do poeta no passo tenaz de uma ação trágica. No aspecto arquitetônico da construção, nos atos cuidadosamente sopesados e divididos entre as duas rainhas, na condensação enérgica de espaço, tempo e ação, mas também na grande ação de Estado, na tensão de vontades soberanas ou no *pathos* de uma força de fé que deixa para trás o mundano, Schiller se encontra aqui muito mais próximo da tragédia francesa e do heroísmo barroco românico, e mesmo do drama de mártir cristão de Calderón, que Schiller então desconhecia completamente, do que do drama shakespereano.²⁵

As análises de Wiese e Rüdiger Safranski, pela natureza mesma de seus trabalhos, ambos biografias de Schiller, tendem a apenas assinalar alguns pontos de interesse, mas, ao comentar *Maria Stuart*, Wiese aponta questões que podem se contradizer: se o drama se aproxima de um sentimento católico, de que forma ele pode estar tão simetricamente dividido entre as duas rainhas, uma vez que apenas Maria encarna esse sentimento? O drama de Elizabeth é limitado ao poder temporal, deixando o místico para Maria, cuja fé católica é colocada em questão apenas pelo carcereiro, Paulet (ato I, cena I).

Safranski, por sua vez, localiza, na correspondência de Schiller a Goethe, o momento em que se iniciou a redação de *Maria Stuart*:

²⁵ “Von allen Dramen Schillers ist es am strengsten gebaut, am weitesten von jeder subjektiven Anteilnahme des Herzens entfernt, die immer zu einer gefährlichen Einmischung des Dichters in den ehernen Gang einer tragischen Handlung führen konnte. In dem Architektonischen der Bauform, in den sorgfältig ausgewogenen, auf die beiden Königinnen verteilten Akten, in der energischen Verdichtung von Raum, Zeit und Vorgang, aber auch in der großen Staatsaktion, der übermächtigen Willensanspannung der Gestalten oder dem Pathos einer das Irdische hinter sich lassenden Glaubenskraft steht hier Schiller der französischen Tragödie und dem römisch-romanischen Barockheroismus, ja sogar dem christlichen Märtyrerdrama des damals ihm noch ganz unbekanntes Calderon sehr viel näher als dem Drama Shakespeares.” A comparação com Calderón também é feita por Staël. (WIESE, 1978, p. 713)

Em carta a Goethe de 26 de abril de 1799 escreve Schiller: “Contudo, eu me lancei a uma história do reinado da rainha Elizabeth e comecei a estudar o processo da Maria Stuart. Alguns motivos trágicos principais se apresentaram a mim e me deram muita fé nesta matéria, que tem, incontestavelmente, muitas páginas gratificantes.” Quais seriam os “motivos trágicos principais”, ainda não fica claro. Alguns meses depois, ele pode apontar mais precisamente o que o cativa nesta matéria, em particular “que se vê a catástrofe logo nas primeiras cenas, e conforme a ação da peça parece se afastar dela, se é conduzido cada vez mais próximo da mesma.” (A Goethe, 18 de junho de 1799)²⁶

Em outras palavras, a qualidade trágica da matéria que teria fascinado Schiller é o fato de que, a cada passo tomado para sua salvação, Maria se aproxima ainda mais da morte. Seria, portanto, a “ironia do destino” (“*grausame Ironie des Schicksals*”, idem, p. 762) que teria atraído o autor. Safranski se concentra no encontro entre as duas rainhas que, em carta a Goethe, Schiller teria classificado de “moralmente impossível”. (idem, p. 763)²⁷ Apesar disso, para Safranski, Schiller teria evitado um excessiva idealização da protagonista, que de certa forma teria se transformado numa “bela alma”, nos moldes do romance de formação feminino encapsulado no sétimo capítulo de *Os anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. No entanto, a sua sensualidade nunca seria totalmente consumida pela ascensão moral, de forma que em Maria se manteriam os sentimentos sensuais e as tendências que ela teria apenas polido e contido em padrões aceitáveis, mas suas ambivalências jamais permitiriam que elas desaparecessem completamente. (idem, p. 768)

Para George Steiner, *Maria Stuart* seria a única obra em que o Romantismo alcança a plena expressão da tragédia, e a cena no Jardim de Fortheringay, como ponto culminante do próprio drama romântico. Em consonância com Victor Hell, Steiner vê em Maria Stuart de fato duas tragédias: o autossacrifício de Maria e o sacrifício da própria humanidade por parte de Elizabeth, ao se livrar de sua rival. Nesse sentido, o encontro das duas rainhas se justifica mesmo não sendo um fato histórico por sintetizar a natureza dialética da rivalidade entre elas. Como lembra Décio de Almeida Prado, “alguns teóricos chegaram, inclusive, a definir o teatro como a arte do conflito, porque somente o choque entre dois temperamentos, duas ambições, duas concepções de vida empenhando a fundo a sensibilidade e o caráter, obrigaria todas as personalidades submetidas ao confronto a se determinarem totalmente”. (PRADO, 2000, p. 92): “Ao final da peça ela permanece em pé, como um grande edifício que passou por um incêndio: carbonizada e fria.” (STEINER, 2006, p. 103)

²⁶ In einem Brief an Goethe vom 26. April 1799 schreibt Schiller: “Indes habe ich mich an eine Regierungsgeschichte der Königin Elisabeth gemacht und den Prozeß der Maria Stuart zu studieren angefangen. Ein paar tragische Hauptmotive haben sich mir gleich dargeboten und mir großen Glauben an diesen Stoff gegeben, der unstreitig sehr viel dankbare Seiten hat.” Welches die “tragischen Hauptmotive” sind, wird noch nicht recht deutlich. Einige Monate später kann er präziser benennen, was ihn an diesem Stoff fesselt, nämlich “dass man die Katastrophe gleich in den ersten Szenen sieht, und indem die Handlung des Stückes sich davon wegzubewegen scheint, ihr immer näher und näher geführt wird” (an Goethe, 18. Juni 1799). (SAFRANSKI, 2012, p. 762)

²⁷ O comentário foi feito em resposta a outra carta, em que Goethe desaprovava que duas rainhas fossem colocadas em cena brigando “como duas feirantes”, afirmação que certamente inspirou a Bertolt Brecht sua paródia do terceiro ato, *Der Streit der Fischweiber* (“A briga das peixeiras”, 1939) escrito durante o exílio para um grupo de atores de Estocolmo.

Em comum, os comentários críticos tem a característica de analisarem *Maria Stuart* pela progressão dramática das personagens, em particular pela sua conclusão, e não pela sua expressão através dos versos de Schiller. Ainda que a tensão entre as intrigas mundanas e a liberdade moral esteja de fato no centro do drama, o pensamento de Schiller não se limita às esferas dos interesses moral e material, mas também a estética – e esta é sugerida de diversas formas ao longo de toda a peça, a começar pela forma com que as duas rainhas são apresentadas, no início do primeiro e do segundo atos. Desse modo, a fim de melhor compreender os conceitos representados por cada uma das personagens, a análise se concentrará nas cenas em que elas primeiro são apresentadas ao espectador: a primeira cena do primeiro ato, em que se conhece Maria; a primeira cena do segundo ato, em torno de Elizabeth; e a cena VI do primeiro ato, em que Mortimer revela seu papel a Maria. A representação destas três figuras centrais concentra as principais questões que consideramos relevantes na obra de Schiller e no modo com que a tradução de Manuel Bandeira as compreende e transmite.



Hanna Kennedy, Amme der Königin von Schottland, in heftigem Streit mit Paulet, der im Begriff ist, einen Schrank zu öffnen. Drugeon Drury, sein Gehilfe, mit Brecheisen.

KENNEDY: Was macht Ihr, Sir? Welch neue Dreistigkeit!
Zurück von diesem Schrank!

PAULET: Wo kam der Schmuck her?
Vom obern Stock ward er herabgeworfen,
Der Gärtner hat bestochen werden sollen
Mit diesem Schmuck – Fluch über Weiberlist!
Trotz meiner Aufsicht, meinem scharfen Suchen,

Noch Kostbarkeiten, noch geheime Schätze!

(Sich über den Schrank machend.)

Wo das gesteckt hat, liegt noch mehr!

KENNEDY: Zurück, Verwagner!

Hier liegen die Geheimnisse der Lady.

PAULET: Die eben such ich.

(Schriften hervorziehend.)

KENNEDY: Unbedeutende

Papiere, bloße Übungen der Feder,

Des Kerkers traurge Weile zu verkürzen.

PAULET: In müßiger Weile schafft der böse Geist.

KENNEDY: Es sind französische Schriften.

PAULET: Desto schlimmer!

Die Sprache redet Englands Feind.

KENNEDY: Konzepte

Von Briefen an die Königin von England.

PAULET: Die überliefe ich – Sieh! Was schimmert hier?

(Er hat einen geheimen Ressort geöffnet,
und zieht aus einem verborgnen Fach Geschmeide hervor.)

Ein königliches Stirnband, reich an Steinen,

Durchzogen mit den Lilien von Frankreich!

(Er gibt es seinem Begleiter.)

Verwarths, Drury. Legts zu dem übrigen!

(Drury geht ab.)

KENNEDY: O schimpfliche Gewalt, die wir erleiden!

PAULET: Solang sie noch besitzt, kann sie noch schaden,

Anna Kennedy, ama da rainha da Escócia, em viva discussão com Paulet, que está prestes a forçar uma secretária. Drugeon Drury, seu ajudante, com uma alavanca.

KENNEDY: Sir, que fazeis? Que nova audácia é essa?
Forçando a secretária!

PAULET: De onde vem
Esta joia? Do andar superior
Foi jogada ao jardim; seguramente
Era para comprar o jardineiro!
Maldita astúcia de mulher! Mau grado
Minhas buscas e minha vigilância,
Sempre novos objetos preciosos
A aparecer e cofres escondidos!

(Tentando forçar a secretária)

Outras coisas como esta há aqui!

KENNEDY: Insolente!

São segredos da Lady.

PAULET: É o que procuro.

(Tira papéis)

KENNEDY: Papéis sem importância, onde corria

A pena, a encurtar as horas neste cárcere.

PAULET: É em horas como tais que o diabo as trama.

KENNEDY: São coisas em francês.

PAULET: Tanto pior:

Língua dos nossos inimigos.

KENNEDY: Simples

Borrões de carta à rainha de Inglaterra.

PAULET: Vou entregá-los. Ha, ha! O que está luzindo?

(Toca uma mola secreta, abre o segredo

e retira joias de uma gaveta oculta)

Lises de França e ricas pedrarias!

(Passa-o ao companheiro)

Guarda-o, Drury, com o resto.

KENNEDY: Oh, que infame violência a que sofremos!

PAULET: Todo o cuidado é pouco, nas mãos dela

Denn alles wird Gewehr in ihrer Hand.
KENNEDY: Seid gütig, Sir. Nehmt nicht den letzten Schmuck
Aus unserm Leben weg! Die Jammervolle
Erfreut der Anblick alter Herrlichkeit,
Denn alles andre habt Ihr uns entrissen.

PAULET: Es liegt in guter Hand. Gewissenhaft
Wird es zu seiner Zeit zurückgegeben!
KENNEDY: Wer sieht es diesen kahlen Wänden an,
Dass eine Königin hier wohnt? Wo ist
Die Himmeldecke über ihrem Sitz?
Muss sie den zärtlich weichgewöhnten Fuss
Nicht auf gemeinen rauhen Boden setzen?
Mit grobem Zinn, die schlechteste Edelfrau
Würd es verschmähn, bedient man ihre Tafel.
PAULET: So speiste sie zu Sterlyn ihren Gatten,
Da sie aus Gold mit ihrem Buhlen trank.

KENNEDY: Sogar des Spiegels kleine Notdurft mangelt.

PAULET: Solang sie noch ihr eitles Bild beschaut,
Hört sie nicht auf, zu hoffen und zu wagen.

KENNEDY: An Büchern fehlts, den Geist zu unterhalten.

PAULET: Die Bibel lies man ihr, das Herz zu bessern.

KENNEDY: Selbst ihre Laute ward ihr weggenommen.

PAULET: Weil sie verbuhlte Lieder drauf gespielt.

KENNEDY: Ist das ein Schicksal für die Weicherzogne,
Die in der Wiege Königin schon war,
Am üpp'gen Hof der Mediceerin
In jeder Freuden Fülle aufgewachsen.
Es sei genug, dass man die Macht ihr nahm,
Muss man die armen Flitter ihr missgönnen?
In großes Unglück lehrt ein edles Herz
Sich endlich finden, aber wehe tuts,
Des Lebens kleine Zierden zu entbehren.

PAULET: Sie wenden nur das Herz dem Eitlen zu,
Das in sich gehen und bereuen soll.
Ein üppig lastervolles Leben büßt sich
In Mangel und Erniedrigung allein.

KENNEDY: Wenn ihre zarte Jugend sich verging,
Mag sies mit Gott abtun und ihrem Herzen,
In England ist kein Richter über sie.

PAULET: Sie wird gerichtet, wo sie frevelte.

KENNEDY: Zum Freveln fesseln sie zu enge Bande.

PAULET: Doch wusste sie aus diesen engen Banden
Den Arm zu strecken in die Welt, die Fackel
Des Bürgerkrieges in das Reich zu schleudern,
Und gegen unsre Königin, die Gott
Erhalte! Meuchelrotten zu bewaffnen.
Erregte sie aus diesen Mauern nicht
Den Böswicht Parry und den Babington
Zu der verfluchten Tat des Königsmords?
Hielt dieses Eisengitter sie zurück,
Das edle Herz des Norfolk zu umstricken?
Für sie geopfert fiel das beste Haupt

Tudo é perigo.

KENNEDY: Sede compassivo,
Sir, não tireis à nossa vida a última
Jóia que ainda a embeleza, e cuja vista
Consola a pobre do esplendor extinto,
Pois tudo o mais lhe foi arrebatado.

PAULET: Está tudo em boas mãos; será a seu tempo
Escrupulosamente devolvido!

KENNEDY: Quem, pondo o olhar nestas paredes nuas,
Dirá que vive aqui uma rainha?
Onde o trono e o dossel? Seus delicados
Pés, afeitos às suaves alcatifas,
Pisam em duro chão; sua baixela
– que obscura fidalguinha a quereria? –
É de grosseiro estanho.

PAULET: Assim em Sterlyn
Comia o esposo, enquanto com o amante
Ela bebia em copas de ouro.

KENNEDY: Até
Os pequenos serviços de um espelho
Lhe recusam.

PAULET: Enquanto sua imagem
Ela puder rever, não cessará
De esperar e ousar.

KENNEDY: Vive sem livros
Para entreter o espírito.

PAULET: Na Bíblia
Que se lhe deixa ler, tem o que basta
Para emendar-lhe o coração.

KENNEDY: Tiraram-lhe
Seu alaúde.

PAULET: Porque o que tocava
Eram canções de amor pecaminosas.

KENNEDY: É isso destino para quem no berço
Já era rainha e se criou mimada
Em pompa sem rival, na corte esplêndida
De uma filha dos Médicis? Acaso
Não é o bastante que o poder lhe usurpem?
Por que ainda lhe negar pobres prazeres?
Na maior desventura o coração
Que é bem-nascido aprende a conformar-se;
Mas sofre com privar-se das pequenas
Alegrias da vida.

PAULET: Elas só servem
Para incensar o coração de quem
Precisa é entrar em si e arrepender-se.

Uma viciosa vida de lascívia
Na privação se expia e na humildade.

KENNEDY: Se ainda tão nova errou, só deve conta
A Deus e ao próprio coração, nem pode
Nenhum juiz julgá-la na Inglaterra.

PAULET: Será julgada onde ela delinuiu.

KENNEDY: Delinuiu quando presa em duros ferros?

PAULET: Não a impediram esses duros ferros

De estender o seu braço pelo mundo,
De atear no reino a guerra, de assassinos
Amar contra a Rainha, que Deus a guarde.

Não açulou de dentro destes muros

Ao tredo regicídio Perry e Babington?

Não conseguiu enleiar suas pérfidas

Teias o nobre coração de Norfolk?

Assim, sacrificado à ambiciosa

Caiu sob o machado do carrasco

A mais forte cabeça desta ilha,

Auf dieser Insel unterm Henkerbeil –
 Und schreckte dieses jammervolle Beispiel
 Die Rasenden zurück, die sich wetteifernd
 Um ihrentwillen in den Abgrund stürzen?
 Die Blutgerüste füllen sich für sie
 Mit immer neuen Todesopfern an,
 Und das wird nimmer enden, bis sie selbst,
 Die Schuldigste, darauf geopfert ist.
 – O Fluch dem Tag, da dieses Landes Küste
 Gastfreundlich diese Helena empfing.

E por ventura esse tremendo exemplo
 Deteve a mão dos homens, que, à porfia
 Por amor dela à morte se lançaram?
 Dia após dia se enchem os patíbulos
 De vítimas por ela aliciadas.
 E isto só terá fim quando ela mesma,
 A mais culpada, suba ao cadafalso.
 Oh, que maldito o dia em que estas praias
 Hospitaleiramente receberam
 A nova Helena!

Como aponta Staël, a aparição de Maria nos últimos versos da cena causa um efeito semelhante à da aparição de Wallenstein na segunda parte da obra, quando o espectador conheceu, ao longo do prólogo, o general através do que dizem dele os seus soldados, o que estimula a curiosidade do espectador quando o protagonista, finalmente, aparece: “Quando Maria Stuart chega, já estamos curiosos e comovidos; nós a conhecemos, não por um retrato, mas por sua influência sobre seus amigos e sobre seus inimigos. Não é mais uma narrativa que escutamos, é um evento de que nos tornamos contemporâneos.”²⁸ Naturalmente, não se trata de um recurso inédito: como aponta Wolfgang Kayser, Lessing usara o mesmo recurso em *Emília Galotti* e Goethe, no primeiro ato de *Egmont*, vale-se de uma descrição do herói sob três diferentes pontos de vista (KAYSER, 1976, p. 210).

Voltando à definição do drama como a arte do conflito, esta primeira cena é uma discussão entre Paulet, o carcereiro da rainha e Ana Kennedy, sua ama, que começa por conta de uma revista inesperada aos aposentos de Maria. O carcereiro teme que objetos de valor poderiam ser usados para subornar serviçais e facilitar uma eventual fuga; mais adiante, a procura pelas joias adquire outras camadas de significado, mas é o suposto flagrante da joia encontrada no jardim que serve de pretexto. A ação já se inicia, portanto, *in medias res*, uma vez que a primeira fala é de Kennedy, interrompendo os dois oficiais.²⁹ Ao introduzir, de saída, os temas que pontuarão toda a peça, a cena também já apresenta como o conflito representado pelos versos se expressa na forma:

KENNEDY: Was macht Ihr, Sir? Welch neue Dreistigkeit!
 Zurück von diesem Schrank!
 PAULET: Wo kam der Schmuck her?

KENNEDY: Sir, que fazeis? Que nova audácia é essa?
 Forçando a secretária!
 PAULET: De onde vem

Mesmo no ritmo regular do pentâmetro iâmbico, há variações que, como demonstra Bandeira no caso do decassílabo camoniano, acompanham as pausas ligadas ao sentido. No segundo verso, temos uma divisão em dois e três iambos, no verso alemão, sete e três sílabas em português. No caso da tradução bandeiriana, a inversão rítmica também leva à mudança de acento, que se sáfico

²⁸ “Quand Marie Stuart arrive, on est déjà curieux et ému; on la connoit, non par un portrait, mais par son influence sur ses amis et sur ses ennemis. Ce n’est plus un récit qu’un écoute, c’est un événement dont on est devenu contemporain.” (idem, p. 65) Vale lembrar também que Mortimer conhece e se apaixona por Maria através de um retrato, visto no escritório de seu tio.

²⁹ Ainda a respeito da notação de cena, Bandeira traduz “*Brecheisen*”, que é um pé-de-cabra, por “alavanca”, um cuidado que contrasta com vários momentos da peça em que o tradutor prefere o registro coloquial.

no primeiro verso se deslocará para o decassílabo heroico no segundo, fazendo, da mesma forma que Gonçalves Dias em *A Noiva de Messina*, com que a acentuação introduza a esticomítia. Nesta primeira parte da cena, a esticomítia acompanhará sempre o original, e Schiller se vale do recurso em momentos de altercação, tornando-a, mais veemente. Desse modo, a interrupção dos versos dá a medida do calor da discussão:

Wo das gesteckt hat, liegt noch mehr!
 KENNEDY: Zurück, Verwegner!
 Hier liegen die Geheimnisse der Lady.
 PAULET: Die eben such ich.

Outras coisas como esta há aqui!
 KENNEDY: Insolente!
 São segredos da Lady.
 PAULET: É o que procuro.

PAULET: In müßger Weile schafft der böse Geist.
 KENNEDY: Es sind französische Schriften.
 PAULET: Desto schlimmer!
 Die Sprache redet Englands Feind.
 KENNEDY: Konzepte
 Von Briefen an die Königin von England.

PAULET: É em horas como tais que o diabo as trama.
 KENNEDY: São coisas em francês.
 PAULET: Tanto pior:
 Língua dos nossos inimigos.
 KENNEDY: Simples
 Borrões de carta à rainha de Inglaterra.

No segundo trecho, a correspondência na forma com que os versos são divididos é menos aproximada, mas ainda acompanha a divisão dos versos de Schiller. De qualquer forma, como no segundo trecho, as quebras coincidem com o acento – heroico em todos os versos, com a exceção do acento sáfico em “Língua dos nossos inimigos/ Simples” –, embora de forma menos regular do que nos primeiros versos da cena: no penúltimo verso, a esticomítia chega a isolar uma única sílaba.

Ainda sobre a métrica, vemos o uso da sináfia (ou, como Bandeira a chama, a “sílabas embebida no verso anterior”) na fala de Ana Kennedy, que se percebe apenas pelo verso seguinte, que tem onze sílabas: “Papéis sem importância, onde corria a/ pena, a encurtar as horas neste cárcere.” E, como Bandeira faz na sua edição de *A Noiva de Messina*, podemos considerar que houve uma lacuna na revisão do texto, uma vez que “Guarda-o, Drury, com o resto” possui apenas oito sílabas, sendo possível que o verso fosse “*junto com o resto*”.³⁰

As escolhas de vocabulário também chamam a atenção desde esta primeira cena, em função da particularidade de algumas expressões típicas do português, mesmo arriscando-se a se afastar ligeiramente do sentido original: Bandeira traduz “*Dreistigkeit*” (“atrevimento, ousadia”) como “audácia”, e “*Verwegner*” (“atrevido”), como “insolente”, além de “*Schrank*”, que designa qualquer tipo de móvel fechado, como “secretária”, e “*Trotz*” (“apesar de”) como “mau grado”.³¹ Interessante é a tradução de “*Konzepte*”, “rascunhos”, como “simples borrões”, que permite o uso do *enjambement*. Além disso, Bandeira omite, no segundo verso, o imperativo “*Zurück*” (“afaste-se”), transformando a

³⁰ O mesmo ocorre na cena IV do quarto ato: “Maria Santíssima, ora” (SCHILLER, 1977, p. 152)

³¹ Em uma questão que deixaremos para o próximo capítulo, Bandeira nomeia o que Schiller deixa implícito ao traduzir “*der böse Geist*” como “o diabo”.

ordem em uma expressão de indignação. Em uma alteração semelhante, Bandeira parece acrescentar mais uma nota à crueldade de Paulet no verso em que ele encontra os objetos pessoais de Maria, ao traduzir a interjeição “*Siehe!*” (“Veja!”) como “Ha, ha!” – que, além de duplicada, obrigando à sinalefa com “O que”, está localizada no centro do verso, dividindo-os em duas metades da mesma forma que no verso schilleriano.³²

A interjeição marca o fim da primeira parte da cena, uma vez que a revista se conclui com a descoberta da “última joia”, segundo Ana Kennedy, em posse da prisioneira – no entanto, na cena VI do último ato, Maria distribui suas últimas joias às damas de companhia através de seu testamento. O início da segunda parte da cena, em que Paulet e Kennedy discutem as condições do cárcere, é marcada, na tradução de Bandeira, pela esticomítia em uma sequência em que Schiller não a utiliza:

Hanna Kennedy, Amme der Königin von Schottland, in heftigem Streit mit Paulet, der im Begriff ist, einen Schrank zu öffnen. Drugeon Drury, sein Gehilfe, mit Brecheisen.

KENNEDY: Gastfreundlich hätte England sie empfangen?

Die Unglückselige, die seit dem Tag,
Da sie den Fuß gesetzt in dieses Land,
Als eine Hilfeflehende, Vertriebene
Bei der Verwandten Schutz zu suchen kam,
Sich wider Völkerrecht und Königswürde
Gefangen sieht, in enger Kerkerhaft
Der Jugend schöne Jahre muss vertrauern. –
Die jetzt, nachdem sie alles hat erfahren,
Was das Gefängnis Bittres hat, gemeinen
Verbrechern gleich, vor des Gerichtes Schranken
Gefodert wird und schimpflich angeklagt
Auf Leib und Leben – eine Königin!
PAULET: Sie kam ins Land als eine Mörderin,
Verjagt von ihrem Volk, des Throns entsetzt,
Den sie mit schwerer Greuelthat geschändet.
Verschworen kam sie gegen Englands Glück,
Der spanischen Maria blutge Zeiten
Zurückzubringen, Engelland katholisch
Zu machen, an den Franzmann zu verraten.
Warum verschmähte sies, den Edinburger
Vertrag zu unterschreiben, ihren Anspruch
An England aufzugeben, und den Weg
Aus diesem Kerker schnell sich aufzutun
Mit einem Federstrich? Sie wollte lieber
Gefangen bleiben, sich misshandelt sehn,
Als dieses Titels leerem Prunk entsagen.
Weswegen tat sie das? Weil sie den Ränken
Vertraut, den bösen Künsten der Verschwörung,
Und unheilspinnend diese ganze Insel
Aus ihrem Kerker zu erobern hofft.

KENNEDY: Ihr spottet, Sir – Zur Härte fügt Ihr noch
Den bitteren Hohn! Sie hegte solche Träume,
Die hier lebendig eingemauert lebt,
Zu der kein Schall des Trostes, keine Stimme

Anna Kennedy, ama da rainha da Escócia, em viva discussão com Paulet, que está prestes a forçar uma secretária. Drugeon Drury, seu ajudante, com uma alavanca.

KENNEDY: Hospitaleiramente?

A infeliz, desde o dia em que primeiro
Este solo pisou, aonde buscava,
Suplicante exilada, o régio amparo
De sua prima, viu-se, não obstante
O direito das gentes e a realeza,
Posta em prisão, chorando os belos anos
Da inútil juventude. E agora, após
Haver provado o que de mas amargo
Sofre quem perde sua liberdade,
Ser como ré comum – ela, rainha
Levada a responder ante a justiça
Por crime capital – cena afrontosa!
PAULET: A este país chegou como assassina
Por seu povo deposta do seu trono
Que ela ultrajou com o mais hediondo crime.
Veio para trair-nos, na esperança
De restaurar os tempos sanguinosos
Da espanhola Maria, para ao cabo
Impor a fé católica à Inglaterra,
Para ao cabo entregar-nos aos franceses.
Por que negou ao tratado de Edimburgo
Por sua assinatura, renunciar
Às pretensões do trono de Inglaterra,
E assim com ma penada abrir de pronto
As portas da masmorra? Preferiu
Permanecer cativa e maltratada
A desistir da pompa vã do título.
Por que fez isso? Por confiar nas tramas,
Nas pérfidas manobras das conjuras,
Para do fundo mesmo do seu cárcere
A ilha inteira enfeudar ao seu domínio.
KENNEDY: Sir, gracejais. Estais acrescentando
À dureza o sarcasmo! É concebível
Que alimente tais sonhos a que vive
Enclausurada aqui, a quem não chega

³² Bandeira sempre mantém as interjeições, mesmo obrigando-se a outras acomodações na métrica: na mesma cena, temos “*O schimpfliche Gewalt, die wir erleben*” (“Oh, que infame vivência a que sofreremos!”) e “*O Fluch den Tag, da dieses Landes Küste*” (“Oh, que maldito dia em que estas praias”).

Der Freundschaft aus der lieben Heimat dringt,
 Die längst kein Menschenangesicht mehr schaute,
 Als ihrer Kerkermeister finstre Stirn,
 Die erst seit kurzem einen neuen Wächter
 Erhielt in Eurem rauhen Anverwandten,
 Von neuen Stäben sich umgittert sieht –
 PAULET: Kein Eisengitter schützt vor ihrer List.
 Weiß ich, ob diese Stäbe nicht durchfeilt,
 Nicht dieses Zimmers Boden, diese Wände,
 Von außen fest, nicht hohl von innen sind,
 Und den Verrat einlassen, wenn ich schlafe?
 Fluchvolles Amt, das mir geworden ist,
 Die unheilbrütend Listige zu hüten.
 Vom Schlummer jagt die Furcht mich auf, ich gehe
 Nachts um, wie ein gequälter Geist, erprobe
 Des Schlosses Riegel und der Wächter Treu,
 Und sehe zitternd jeden Morgen kommen,
 Der meine Furcht wahr machen kann. Doch wohl mir!
 Wohl! Es ist Hoffnung, dass es bald nun endet.
 Denn lieber möchte ich der Verdammten Schar
 Wachstehend an der Höllenpforte hüten,
 Als diese ränkevolle Königin!

KENNEDY: Da kommt sie selbst!

PAULET: Den Christus in der Hand,
 Die Hoffart und die Weltlust in dem Herzen.

Palavra de consolo ou voz amiga
 Vinda de cara pátria, a que faz muito
 Não vê ninguém senão seus carcereiros,
 A que faz pouco um novo e rude guarda
 Tem que é vosso parente e que cercada
 Se acha de novas grades...
 PAULET: Não há grade
 Que nos garanta contra a astúcia dela.
 Sei lá enquanto durmo estes varões
 Não são limados, se este soalho e muros,
 Firmes exteriormente, não estão sendo
 Escavados por dentro, a dar passagem
 À traição? Maldito encargo o meu
 De vigiar a astuta criatura!
 Rouba-me ao sono o medo: erro de noite
 Como uma alma penada, pondo à prova
 Os ferrolhos, velando sobre os guardas,
 E é tremendo que aguardo a luz do dia
 Que pode dar razão aos meus receios!
 Ainda bem que para mim o termo é próximo,
 Pois mais quisera montar guarda às portas
 Do inferno e às suas multidões de réprobos,
 Do que esta rainha cavilosa.

KENNEDY: Ei-la que vem!

PAULET: Nas mãos o crucifixo,
 No coração, porém, luxúria e orgulho.

O uso consistente da esticomítia durante o diálogo, em que Maria é caracterizada de formas opostas pelos dois personagens, estabelece a ambivalência de sua figura. Enquanto Schiller opta, nesse momento específico, pela esticomítia definida como a alternância de falas de um único verso entre duas personagens, usada desde Eurípides, Bandeira prefere a esticomítia usada por Corneille e Racine, ou seja, de uma tradição de versificação latina. De qualquer forma, a esticomítia expressa conflito, e aqui este conflito se estabelece entre os modos de ver Maria e interpretar sua presença como uma ameaça ou uma salvação. A visão de Maria como uma mulher de caráter pérfido caracteriza Paulet como fiel a Elizabeth, enquanto a lealdade de Kennedy representa os defensores de sua causa. Mas, diferente do que afirma Staël, Maria não nos é apresentada meramente através do que dizem dela seus aliados e seus inimigos, e sim seus objetos pessoais: melhor dizendo, dos objetos dos quais foi despojada, da mesma forma que foi despojada do seu poder e do seu lugar como herdeira do trono inglês: suas roupas e acessórios, um espelho, seu alaúde, seus livros. Note-se, ainda, que Bandeira faz Kennedy argumentar “Pois tudo *Ihe* foi arrebatado”, diferente de Schiller, que a faz dizer “*Denn alles andere habt Ihr uns entrissen*” [“Pois tudo o mais vocês nos arrebataram”], lembrando que as damas de companhia, como parte da corte, também usam o plural majestático; apesar disso, na sequência, Kennedy volta a se referir às posses de Maria na terceira pessoa (“*Selbst ihre Laute ward ihr weggenommen*”).

Ainda enquanto se refere à “última joia” encontrada por Paulet – “*ein königliches Stirnband*” (“uma tiara real”, que Bandeira omite alguns versos acima) –, Kennedy, na versão bandeiriana, ainda acrescenta “a última joia que ainda a embeleza”, realçando ainda mais a questão da vaidade de Maria, que é um dos níveis do debate entre Kennedy e Paulet. Em seguida, a ama volta o olhar

para os aposentos: as “paredes nuas” (“*kahle Wände*”), “o trono e o dossel” (“*die Himmeldecke über ihren Sitz*”), “sua baixela... de grosseiro estanho” (“*ihre Tafel*” “*mit grobem Zinn*”) não acusam a presença de uma rainha. Aqui, o ouvido sempre atento de Bandeira tranforma “*muss den zärtlich weichgewöhnten Fuss*” (“precisa [pôr] os pés delicadamente acostumados ao macio”) em “Seus delicados/ pés, afeitos às suaves alcatifas” - lembrando que “alcatifa”, do árabe “*al-qatifa*”, é sinônimo de “tapete”. O verso, suave como os tapetes dos aposentos dignos de uma rainha, contrasta com a dureza das “paredes nuas”, com o “duro chão” e o “grosseiro estanho”, da mesma forma que a a figura da rainha contrasta com a aspereza de suas acomodações, que seriam desprezadas até por uma “obscura fidalguinha” (“*die schlechteste Edelfrau*”). Novamente, o tradutor prefere, a uma métrica mais cômoda, imprimir sua marca traduzindo “fidalga” no diminutivo, recurso que, como aponta Mário de Andrade, sempre trai o afeto em Bandeira (ANDRADE, 1924, p. 221).

Um a um, Kennedy enumera tudo o que foi recusado a Maria: um espelho, seus livros, seu alaúde. Aqui se inicia uma série de versos entrecortados, na tradução bandeiriana, numa estrutura em que tanto as falas de Paulet quanto as de Kennedy sempre começam e terminam com a esticomítia, tornando mais intenso o contraponto estabelecido por Paulet: se hoje a rainha bebe em taças de estanho, antes bebia em “taças de ouro”, mas acompanhada de seu amante; a possibilidade de ver a sua própria imagem no espelho a estimularia a ter esperanças e ousar, insinuando que a sua expectativa de se tornar rainha da Inglaterra se deveria meramente à consciência de sua própria beleza; a ausência de livros para entretenimento é contraposta pela possibilidade de ler a Bíblia, “*um das Herz zu bessern*”, “para melhorar o coração”, a que Bandeira prefere “para emendar-lhe o coração”; e, da mesma forma, a apreensão do alaúde é justificada pelas “canções de amor pecaminosas” (“*verbuhlte Lieder*”, adjetivo derivado de “*Buhle*”, “amante”). Assim, a preocupação com a posse de joias que dá pretexto à cena, com a alegação de que serviriam a algum tipo de suborno, reflete um julgamento de caráter de Maria por Paulet, que na verdade expressa uma visão puritana a respeito da posse mesma de joias: elas são expressão evidente de um sentimento de luxúria e de vaidade, e este, mais do que o risco de fuga, é o perigo temido por Paulet. Todo debate sobre estética será, na obra schilleriana e em *Maria Stuart* em particular, um debate moral.³³

O diálogo se baseia no fato de que Maria crescera e se criara na França, na corte de Catarina de Médicis, conhecida mecena de artistas, que povoavam seu palácio, presidindo a cultura renascentista francesa. Ao retornar à Escócia, Maria manteve os hábitos adquiridos em Paris, na tentativa de animar a pacata Edimburgo. Ao longo da peça, os britânicos parecem muito conscientes do contraste entre os ambientes das cortes francesa e inglesa, o que será reforçado por Elizabeth no início do segundo ato. Os elementos em relevo neste trecho se relacionam a Maria pelos seus interesses: se “o trono e o dossel” fazem alusão à condição real, e o espelho e as joias, à

³³ Sob este ponto e vista, todas as canções tocadas por Maria seriam, para usar a tradução de Bandeira, forçosamente “pecaminosas”. É curioso que, se Maria era conhecida por tocar alaúde, virginal e harpa, Elizabeth também tocava o alaúde.

beleza da rainha, as “paredes nuas” falam da ausência de quadros ou tapeçarias (lembrando que não se fazia distinção entre artes plásticas e decorativas), os livros aludem à poesia e o alaúde, à música.

Tudo isso, no entanto, seriam apenas “pobres prazeres” *“arme Flitter”*; “pequenas alegrias da vida” *“des Lebens kleine Zierde”*³⁴ que a distrairiam dos seus grandes desgostos e do poder de que fora usurpada. Na esticomítia que encerra essa sequência, Paulet responde que tais prazeres apenas “contemplam o coração para o vaidoso” (*“Sie wenden nur das Herz dem Eitlen zu”*), resposta que Bandeira traduz como “Elas só servem/ para *incensar* o coração de quem/ precisa é entrar em si e arrepender-se”. Vindo de “incenso”, “incensar” é um verbo habitualmente usado como sinônimo de “aromatizar”, mas também para descrever o ato de elogiar excessivamente e se portar diante de figuras de poder de modo que elas tenham uma noção desmedida da própria grandeza; ao incluí-la no texto, Bandeira retrata um Paulet que teme que mesmo objetos inanimados representem, pela sua proximidade a Maria, uma ameaça à posição de Elizabeth.

A referência a uma “**viciosa vida de lascívia**” – verso em que Bandeira, como em muitos outros, arrisca cair no pleonasma para manter a aliteração³⁵ – serve de passagem para a terceira e última parte da cena, aquela em que Paulet e Kennedy discutem as circunstâncias que levaram Maria a ser presa. Em síntese, Paulet a considera culpada da conspiração de Babington – que, como lembra Kennedy, ocorreu quando Maria já estava na prisão –, do assassinato de Darnley e de reclamar o trono da Inglaterra, nesta ordem. Como Burleigh repetirá diante da própria Maria, ao final deste mesmo primeiro ato, o argumento principal para prender e executar Maria é a conspiração; suas outras ações apenas confirmariam o seu caráter e, com isso, sua culpabilidade.

O debate é marcado pelas repetições nas réplicas, que Bandeira mantém em todas as ocorrências, com uma exceção. Logo no início, Kennedy sustenta que “nem pode/ nenhum juiz julgá-la na Inglaterra” (*“In England ist kein Richter über sie”*), a que Paulet responde: *“Sie wird gerichtet, wo sie frevelte”* (“Será julgada onde delinuiu”). Kennedy retoma o verbo *“freveln”*, que se traduz como “pecar” e que deriva de *“Frevel”*, “injúria, delito”, ao afirmar que *“Zum Freveln fesseln sie zu enge Bande”*. Há um travo irônico na fala de Kennedy, que diz “com o objetivo que delinuisse, algemaram-na em cadeias estreitas”, o que Bandeira traduz, como faz com frequência, transformando a afirmação em pergunta: *“Delinuiu quando presa em duros ferros?”*³⁶ Parece mais importante ao tradutor manter a fala em um único verso, para não interromper o fluxo das repetições, que se suspende por ora com o início da exposição de Paulet: “não a impediriam esses *duros ferros*” (*“Doch wusste sie aus*

³⁴ *“Zierde”* é habitualmente traduzido como “glória”, “honra”, mas Bandeira parece partir do verbo *“zierden”*, “enfeitar”.

³⁵ V. no ato IV, cena 11, a tradução “Turba que varia com os ventos variáveis”.

³⁶ Um exemplo dessa mudança na tradução se encontra na cena 7 do primeiro ato: *“Lord Burleigh leiht dienstfertig die Gerichte/ Dem er dem Geist geliehn, nun auch den Mund”*, traduzido como: “Lord Burleigh empresta-lhe/ a voz também, como emprestou o espírito?”

diesen engen Bänden”). Mais adiante, Bandeira também repete o advérbio “Hospitaleiramente” (“*Gastfreundlich*”), embora omite o restante da frase de Kennedy, preferindo concluir o verbo com o advérbio isolado, enfatizando a indignação da ama:

PAULET: – O Fluch den Tag, da dieses Landes Küste
Gastfreundlich dieses Helena empfang.
KENNEDY: Gastfreundlich hätte sie England empfangen?

PAULET: Hospitaleiramente receberam
A nova Helena!
KENNEDY: Hospitaleiramente?

Já próximo ao final da cena, Bandeira reproduz a repetição de modo semelhante à feita em “*Richter – gerichtet*”, usando o mesmo termo quando Schiller usara derivados:

KENNEDY: Von neuen Stäben sich umgegittert sieht.
PAULET: Kein Eisengitter schützt vor ihrer List.

KENNEDY: Se acha de novas grades...
PAULET: Não há grade
Que nos garanta contra a astúcia dela.

As repetições, neste trecho, tem a mesma função do contraponto entre “sua baixela de grosseiro estanho” e “copas de ouro”, “espelho” e “imagem vaidosa”, “livros” e “Bíblia”, “alaúde” e “canções de amor pecaminosas”, ao estabelecer o contraste entre as visões dos aliados e dos inimigos de Maria, representados por Kennedy e Paulet. Apenas nessa terceira parte da cena que se mencionam, finalmente, os crimes de que ela é acusada e os argumentos usados em seu favor, mas, antes disso, é a visão do seu caráter que alimenta o debate, e, sobretudo para Paulet, se a mulher que deseja livros além da Bíblia e possuir um instrumento musical seria uma rainha digna. Desse modo, o julgamento criminal se submete a um julgamento moral, que, por sua vez, é atravessado por uma questão estética.

A primeira acusação é naturalmente, a conspiração de Babington, que poderia ter levado a uma guerra civil (“*Die Fackel des Bürgerkrieges in das Reich zu schleudern*”, “De atear no reino a guerra”), acusando-a de “armar assassinos contra a rainha” (“*Meuchelrotte zu bewaffnen*”). Neste trecho, chama a atenção o termo “*Meuchelrotte*”, cuja única ocorrência no dicionário Grimm é este mesmo trecho e que se compõe de “*Rotte*”, “grupo desorganizado” e “*Meuchelmörder*”, sendo que o verbo “*meucheln*” significa “assassinar de forma insidiosa”, que Bandeira soluciona com o relativamente neutro “assassinos”. Enquanto Perry e Babington eram “vilões” (“*Bösewicht*”, termo que desaparece na tradução) açulados por Maria ao “tredo regicídio” (“*verfluchtren Tat des Königsmords*”, “amaldiçoado ato de regicídio”, sendo que “tredo” é sinônimo de “traidor”), outros, como Norfolk, foram “enleados em pérfidas teias” (“*umstricken*”, que significa “tricotar”, embora também seja usado no sentido de “enlaçar”, “envolver-se em uma situação”). Na versão de Paulet, Elizabeth sofreria tentativas diárias de golpe, e por causa de Maria um constante fluxo de homens seria levado ao patíbulo (“*Blutgerüst*”), de forma que a única solução para a estabilidade política seria a sua própria execução. Novamente, a motivação para se executar Maria é menos sua efetiva participação nos crimes de que é acusada do que a suposta tentação que ela representa para os homens.

Em contraponto, Kennedy descreve Maria como “a infeliz” (“*die Unglückselige*”), a “suplicante exilada” (“*eine Hilfeflehende, Vertriebne*”), embora ainda enfatize a sua juventude e beleza: “chorando os belos anos da inútil juventude” (“*Der Jugend schöne Jahre muss vertrauern*”). Neste verso, Bandeira elimina a vírgula, fazendo de dois adjetivos substantivados um substantivo e um adjetivo, e acrescenta o adjetivo “inútil”, que ressalta a ideia de tempo desperdiçado: a juventude e a beleza, que seriam as maiores vantagens de Maria diante de Elizabeth, estariam se esgotando no cárcere. Como nota final de seus sofrimentos, Kennedy retoma a questão da legalidade do julgamento. Nesse ponto, Bandeira faz uma alteração sutil, mas importante em relação ao texto de Schiller:

Verbrechern gleich, vor des Gerichtes Schranken
Gefordert wird und *schimpflich* angeklagt
Auf Leib und Leben – **eine Königin!**

Ser como ré comum – ela, **rainha**
Levada a responder ante a justiça
Por crime capital – *cena afrontosa!*

Procedimento comum devido aos ajustes de métrica e ritmo, o deslocamento de termos acaba, no entanto, modificando sua ênfase. Se a conclusão da fala de Kennedy, no texto de Schiller, voltava-se para o fato de que uma rainha coroada estava em vias de ser julgada, a tradução de Bandeira dá mais importância à ofensa que o julgamento representa: o advérbio “*schimpflich*” é transformado, aqui, em interjeição, de modo que a atenção do espectador não recai mais na nobreza da rainha, e sim na ilegitimidade do processo. Desse modo, quando Maria finalmente entra em cena, suas ações serão percebidas de acordo com o que nos foi apresentado neste diálogo. Justamente por isso, a cena se conclui com a exposição da chegada de Maria à Inglaterra, novamente contrapondo as visões dos dois servidores, e retornando à discussão sobre o caráter da prisioneira. Enquanto Paulet concentra o seu vocabulário nas referências à nação como um todo – “*Englands Glück*”, “*Thron*”, “*Edinburger Vertrag*”, “*die ganze Insel*” –, ampliando a medida do suposto poder de Maria, a fala de Ana Kennedy estreita os espaços: “*eingemauert*”, “*ihrer Kerkermeister finstre Stirn*”, o que restringe também o alcance da sua causa. O contraste é estabelecido, novamente, por um termo repetido em variação morfológica, que Bandeira também transforma em esticomítia: “*umgittert*”/ “*Eisengitter*”:

Tem que é vosso parente e que cercada
Se acha de novas grades...
PAULET: Não há grade

A última fala de Paulet nesta cena, no entanto, é menos uma avaliação política e um julgamento do que um desabafo pessoal: ele olha à sua volta, contempla as grades da prisão, como se estivesse, ele mesmo, preso, e as paredes da cela, mencionando a possibilidade de estarem ocas por dentro, como se estivessem prestes a desmoronar sobre ele; numa inversão curiosa, Maria se torna a carcereira e ele, o prisioneiro que vagueia pelo cárcere “como uma alma penada”, perambulando insone e testando ferrolhos e gradis durante a madrugada, para que o romper da manhã não lhe traga a surpresa da fuga de Maria. O debate político dá lugar, nesse ponto, à ambientação

típica do romance gótico, cercado de paredes antigas e corredores mal-assombrados, ainda que, no caso, Paulet seja a sua própria assombração. O tom fantasmagórico da queixa do carcereiro reforça a analogia religiosa que o personagem vem sustentando durante toda a cena, uma vez que vigiar a rainha escocesa seria pior do que guardar as “portas do inferno” (“*Höllentpforte*”) e suas “multidões de réprobos” (“*verdamnten Schar*”, literalmente, “grupo amaldiçoado”). A inversão entre o exterior e o interior – Maria como vigilante, Paulet como encarcerado – repete-se quando, ao vê-la finalmente aproximar-se, na conclusão da cena, afirma:

KENNEDY: Ei-la que vem!

PAULET: Nas mãos o crucifixo,
No coração, porém, luxúria e orgulho.

Da mesma forma, outra cena semelhante abre o segundo ato, sendo que, desta vez, o assunto será a oponente de Maria, Elizabeth:

Der Graf von Kent und Sir William Davison begegnen einander.

DAVISON: Seid Ihr, Mylord von Kent? Schon vom Turnierplatz Zurück, und ist die Festlichkeit zu Ende?

KENT: Wie? Wohntet Ihr dem Ritterspiel nicht bei?

DAVISON: Mich hielt mein Amt.

KENT: Ihr habt das schönste
[Schauspiel

Verloren, Sir, das der Geschmack ersonnen,
Und edler Anstand ausgeführt – denn wisst!

Es wurde vorgestellt die keusche Festung
Der Schönheit, wie sie vom Verlangen
Berennt wird – Der Lord Marschall, Oberrichter,
Der Seneschall nebst zehen andern Ritttern
Der Königin verteidigten die Festung,
Und Frankreichs Kavaliere griffen an.
Voraus erschien ein Herold, der das Schloss

Auffoderte in einem Madrigale,
Und von dem Wall antwortete der Kanzler.
Drauf spielte das Geschütz, und Blumensträuße,
Wohlfriechend köstliche Essenzen wurden
Aus niedlichen Feldstücken abgefeuert.

Umsonst! die Stürme wurden abgeschlagen,
Und das Verlangen musste sich zurückziehn.

DAVISON: Ein Zeichen böser Vorbedeutung, Graf,
Für die französische Brautwerbung.

KENT: Nun, nun, das war ein Scherz – Im Ernste denk ich,
Wird sich die Festung endlich doch ergeben.

DAVISON: Glaubt Ihr? Ich glaub es nimmermehr.

KENT: Die schwierigsten Artikel sind bereits
Berichtigt und von Frankreich zugestanden.

Monsieur begnügt sich, in verschlossener
Kapelle seinen Gottesdienst zu halten,
Und öffentlich die Reichsreligion

Zu ehren und zu schützen – Hättet Ihr den Jubel
Des Volks gesehn, als diese Zeitung sich verbreitet!

O conde de Kent e Sir William Davison encontram-se.

DAVISON: Por aqui, Milord Kent? Já de regresso
Do torneio? Acabada a festa?

KENT: Como?

Não estivestes lá?

DAVISON: Não mo deixaram

Minhas funções.

KENT: Perdestes o mais belo

Dos espetáculos, imaginado
Pelo gosto mais fino e posto em obra
Com o mais nobre decoro. Ouvi, Milord!
Figurava-se a casta cidadela
Da Beleza assaltada do Desejo,
Defendiam-na contra os cavaleiros
Franceses que a investiam, o Estribeiro-
Mor, o Grão-Juiz e o Senescal seguido
De outros dez cavaleiros da Rainha.

Primeiro foi a altiva fortaleza
Intimada a render-se pelo arauto

Num madrigal. Do muro respondeu-lhe
O Chanceler. Troou a artilharia.

Ramalhetes de flores e cheirosas,
Raras essências foram desferidos
Por mimosos canhões contra o castelo.

Debalde! Sempre e sempre repellido,
O Desejo bateu em retirada.

DAVISON: Hum, Conde! Vejo nisso um mau presságio
Ao pedido francês de casamento.

KENT: Ora, era uma brincadeira. Na verdade,
A cidadela acabará rendendo-se.

DAVISON: Acreditais? Por mim, não acredito.

KENT: Os pontos mais difíceis do tratado
Acertados estão e a França aceita-os.

O pretendente obriga-se a em capela
Fechada praticar os seus deveres
De religião, e a honrar publicamente
E a proteger a Igreja de Inglaterra.

Pena que não tivésseis pronunciado

Denn dieses war des Landes ewge Furcht,
 Sie möchte sterben ohne Leibeserben,
 Und England wieder Papstes Fesseln tragen,
 Wenn ihr die Stuart auf dem Throne folgte.

DAVISON: Der Furcht kann es entledigt sein – Sie geht
 Ins Brautgemach, die Stuart geht zum Tode.

KENT: Die Königin kommt!

O júbilo do povo a esta notícia!
 Que este é o medo em que vive: que a rainha
 Não deixe herdeiro e novamente o reino
 Caia nas mãos do Papa, se no trono
 Lhe suceder a Stuart.

DAVISON: Desse medo
 Ficará livre agora. Para as núpcias
 Caminha a soberana e para a morte
 A Stuart.

KENT: Sir, ei-la, a Rainha!

Além de consideravelmente mais enxuto do que a apresentação de Maria, o diálogo que apresenta Elizabeth ao espectador tem duas diferenças fundamentais: ele é conduzido por dois personagens que são aliados da rainha, e seu conteúdo é eminentemente alegórico, diferente da metonímia pela qual o espectador conhece Maria.

O conde de Kent e Sir William Davison são membros da corte inglesa, mas ainda representam, como no início do primeiro ato, lados opostos de uma debate: no caso, se Elizabeth aceitará ou não o pedido de casamento vindo da França – como dissemos, as tentativas de acordo nupcial com os Anjou são anteriores à execução de Maria, deslocadas temporalmente por Schiller para efeito dramático. A discussão, no entanto, passa longe dos aspectos políticos do acordo, concentrando-se na inclinação pessoal da rainha para aceitá-lo, o que é representado através da alegoria da cidadela a ser invadida.

Em primeiro lugar, é preciso notar que, enquanto no alemão os substantivos são normalmente grafados em letra maiúscula – uma particularidade, segundo Walter Benjamin, introduzida na língua alemã pelo Barroco (BENJAMIN, 2013, p. 225) –, Bandeira toma o cuidado de usar as maiúsculas neste trecho, deixando escapar somente a possível inicial em “casta Cidadela” (“*die keusche Festung*”): em língua portuguesa, a inicial maiúscula permanece como traço característico da alegoria, em que o nome próprio carrega o significado da representação em si mesmo (“*nomen est omen*”). Discussão central no pensamento alemão do século XVIII, a oposição entre símbolo e alegoria é uma questão que não se encontra nos escritos estéticos de Schiller. Mas é em carta ao amigo que Goethe expressa sua célebre visão sobre a alegoria, em que ele parece se alinhar a Creuzer e Schelling, aos quais se contraporia o “anti-simbolismo” de Voss e Heyne (TORRES Filho, 1987, p. 134). Em linhas gerais, Goethe, a exemplo de seus contemporâneos, condena a alegoria pela sua limitação interpretativa:

Faz uma grande diferença se o poeta busca o particular para expressar o geral ou se ele enxerga o geral no particular. Naquele caso origina-se a alegoria, quando o particular só vale como ilustração, como exemplo do geral; o último caso, porém, constitui a verdadeira natureza da poesia: ela exprime um particular sem pensar no geral ou sem indicá-lo. Contudo, aquele que capta de maneira viva esse particular, apreende ao mesmo tempo o geral, sem se dar conta disso ou só mais tarde se dando conta. (GOETHE *apud* MAZZARI, 2019, p. 60)

Fruto da relação particular dos pensadores do período com a linguagem, como objeto do nosso primeiro capítulo, a obra de arte alegórica é vista como composta em função de apenas um significado, ao contrário da obra de arte simbólica, que deve ser *e* significar (TORRES Filho, 1987, p. 128):

A simbólica [*Symbolik*] converte o fenômeno em ideia, a ideia em uma imagem, e de tal modo que a ideia, na imagem, permanece sempre infinitamente ativa e *inatingível*, e mesmo pronunciada em todas as línguas, permanece, contudo, inexprimível. (GOETHE *apud* MAZZARI, 2019, p. 60, grifo meu.)

Assim, as limitações da linguagem humana em relação ao mundo não-sensível que ela traduz ficam evidentes no uso da alegoria, cujos elementos de significação se encontram apenas no mundo sensível. Entre Goethe e Schiller haveria, no entanto, uma “delicada diferença” [*zarte Differenz*] no posicionamento em relação à oposição entre símbolo e alegoria (MAZZARI, 2019, p. 61) a que Goethe alude, sem, no entanto, explicitar quais seriam os pontos de divergência. Desse modo, cabe à análise indagar qual seria a função desta alegoria em particular na economia de *Maria Stuart* e quais pontos de vista, possivelmente concomitantes, ela expressa sobre o uso da imagem.

Uma primeira hipótese para a escolha de Schiller é a do “efeito do real”: no momento em que o drama deixa os calabouços e alcança os recintos mais bem frequentados da corte, Schiller nos lembra de que se trata da corte elizabetana, na qual floresceu a obra de William Shakespeare. No “efeito do real”, cada um dos elementos de uma obra não é ou significa nada individualmente, mas, em conjunto, todos possuem um único significado: “Nós somos o real” (“*Nous sommes le réel*”. BARTHES, 1971). Assim, o segundo ato não apenas introduz Elizabeth, mas a sua corte, dando ao espectador a ilusão de estar presenciando as intrigas do período e mesmo o ambiente em que viveu o maior dramaturgo do Ocidente. Apesar disso, a partir da cena seguinte, com a chegada dos embaixadores Conde de l’Aubespine e do Conde de Bellièvre, enfatizar-se-á com frequência a suposta simplicidade de modos e da vida cultural da corte inglesa, em comparação com a francesa. Desse modo, o fato de que alguns membros da corte de Elizabeth se entretendam com um espetáculo abertamente alegórico pode significar, na verdade, a falta de sofisticação desta corte e de sua rainha, às quais faltam as inclinações e o refinamento estético do qual, no ato anterior, inutilmente se tentavam despojar de Maria.

A segunda hipótese para a presença desta cena seria uma referência a *Hamlet*, em que, em momento célebre, a “peça dentro da peça” reencena a morte do pai do protagonista, enquanto o próprio Hamlet fornece ao resto da corte explicações para o que está sendo visto; ao final, revela-se a culpa de Cláudio na morte do irmão. No caso de *Maria Stuart*, no entanto, o efeito de *mise-en-abîme* é atenuado pelo fato de que o espectador mesmo não assiste à apresentação, mas antes apenas ouve falar dela: a exegese é apresentada em vez da alegoria em si, o que faz dela um meio pelo qual

Davison e Kent, através dos comentários, expressam suas opiniões em relação ao trato nupcial: o seu significado se resume à questão se a Cidadela da Beleza, Elizabeth, aceitará finalmente o pedido de casamento dos Anjou, representado pelo Desejo.

Nesse sentido, é preciso olhar mais de perto os termos da alegoria como Kent os apresenta: a “casta Cidadela da Beleza” (“*keusche Festung der Schönheit*”) é assaltada (“*berennt*”) pelo Desejo. Aqui, o termo usado por Schiller não é “*Lust*”, que também se traduz como “Luxúria”, como a tradução de Bandeira pode dar a entender; e sim “*Verlangen*”, “exigência”, que também é traduzido como “desejo”, mas em um sentido mais próximo de “cupidez”. A defesa da cidadela é comporta pelo Estribeiro-Mor, cargo equivalente, na corte portuguesa, ao “*Lord Marschall*” na Inglaterra; pelo Grão-Juiz (“*Oberrichter*”) e pelo Senescal (“*Seneschall*”). Eles representam Robert Dudley, Conde de Leicester, George Talbot, Conde de Shrewsbury, e William Cecil, tesoureiro da Rainha. A primeira arma de ataque é uma madrigal: gênero nascido no Renascimento italiano, inicialmente como gênero poético, depois como uma forma de canção *a capella*, o madrigal também foi muito popular na Inglaterra do final do século XVI e início do século XVII, e acredita-se o gênero musical preferido da rainha Elizabeth. Ao período imediatamente posterior à morte de Maria Stuart corresponde o florescimento da chamada escola inglesa do madrigal (*English Madrigal School*), cujas composições eram emulações ou traduções das canções italianas mais populares. Ou seja, é possível que se esteja, aqui, ainda diante da definição barthesiana do “efeito do real”, o “detalhe insignificante” que empresta ao todo da cena o seu valor de verossimilhança.

O segundo ataque é a alegoria da corte feita a uma mulher por um homem:

Drauf spielte das Geschütz, und Blumensträuße,
Wohriechend köstliche Essenzen wurden
Aus niedlichen Feldstücken abgefeuert.

O Chanceler. Troou a artilharia.
Ramalhetes de flores e cheirosas,
Raras essências foram desferidos
Por mimosos canhões contra o castelo.

Temos, aqui, a imagem de uma cidadela que não se rende à munição mais delicada. Nesse sentido, Davison e Kent não discordarão do sentido da alegoria, apenas de sua referencialidade: enquanto aquele que ouve o relato vê na sua conclusão um “mau presságio” (“*Vorbedeutung*”, literalmente “significado prévio”), em relação ao acordo nupcial, Kent não acredita que ela corresponda aos fatos, respondendo ainda em termos alegóricos: “A cidadela acabará rendendo-se” (“*Wird sich de Festung endlich doch ergeben*”). Seus argumentos são, no entanto, literais, ainda que estreitamente relacionados à questão religiosa: o noivo já se comprometera a respeitar a Igreja da Inglaterra, praticando a fé católica apenas de forma privada, e o casamento livraria ao povo o temor de voltar a ter um soberano católico. Esta última condição, entretanto, só teria efeito se combinada com a execução de Maria, que também Davison encara como certa.

As flores e os perfumes que não esmorecem a resistência da Cidadela podem, da mesma forma, trazer um novo sentido ao todo: a apresentação como uma alegoria da esterilidade de Elizabeth, que

morrerá sem se casar nem deixar herdeiros. Enquanto Maria é julgada, na primeira cena do primeiro ato, pelo seu passado, Elizabeth o será pelo seu futuro: as escolhas feitas pela rainha no restante da peça, como vemos nessa primeira cena, causam expectativa e propiciam especulações, e são seus próximos movimentos que determinarão o seu reinado. Assim, no enredo composto por Schiller, o fracasso do acordo nupcial é consequência da execução de Maria, e não do conflito religioso.

Der Glanz
Die Edelfräulein, die im Schönheitsgarten
Der Katharina blühen, verbürge nur
Mich selber mein schimmerlos Verdienst.

O brilho das senhoras que florescem
No jardim de Beleza da rainha
Catarina até a mim me eclipsaria
E aos meus escuros méritos.

Nur eine Dame zeigt Westminsterhof
Dem überraschten Fremden – aber alles,
Was an dem reizenden Geschlecht entzückt,
Stellt sich versammelt dar in dieser einen.

O Paço
De Westminster só uma dama patenteia
Aos olhares surpresos do estrangeiro.
Mas todos os encantos, que em seu sexo
Seduzem, estão nela reunidos.

Se Maria Stuart e Elizabeth são apresentadas, pelo seu protagonismo, através de terceiros, Mortimer surge pela primeira vez de corpo inteiro, intermediado apenas por um bilhete do cardeal de Lorena, tio de Maria, lido em voz alta na cena. É preciso lembrar que Mortimer é a única personagem fictícia da peça, permitindo uma liberdade ainda maior do que aquelas tomadas em relação às duas rainhas³⁷. Mas, enquanto Stuart é descrita através da metonímia, e na apresentação de Elizabeth o recurso é à alegoria, Mortimer é inteiramente composto por símbolos:

MARIA: Redet, Sir!

MORTIMER: Ich zählte zwanzig Jahre, Königin,
In strengen Pflichten war ich aufgewachsen,
In finstem Hass des Papsttums aufgesäugt,
Als mich die unbezwingliche Begierde
Hinaustrieb auf das feste Land. Ich liess
Der Puritaner dumpfe Predigtstuben,
Die Heimat hinter mir, in schnellem Lauf
Durchzog ich Frankreich, das gepriesene
Italien mit heißem Wunsche suchend.
Es war die Zeit des großen Kirchenfests,
Von Pilgerscharen wimmelten die Wege,
Bekrönt war jedes Gottesbild, es war,
Als ob die Menschheit auf der Wandrung wäre,
Wallfahrend nach dem Himmelreich – Mich selbst
Ergriff der Strom der glaubenvollen Menge,
Und riss mich in das Weichbild Roms –
Wie ward mir, Königin!
Als mir der Säulen Pracht und Siegesbogen

MARIA: Falai,
Senhor.
MORTIMER: Vinte anos tinha eu, minha Rainha
Em severos princípios educado
(Bebi com o leite o mais cerrado ódio
do Papado), eis que me impele ao Continente
Incoercível desejo. Fujo às tristes
Salas de pregação dos puritanos,
Deixo a pátria, percorro a França, passo
Com vivo afã à Itália tão louvada.
Era ao tempo do grande jubileu.
Por toda a parte enchiam-se as estradas
De multidões de peregrinos. Era
como se em marcha para o céu andasse
Todo o gênero humano. Na torrente
Dos fiéis envolvido, fui levado
Ao recinto de Roma. E o que senti,

Rainha, ante o esplendor incomparável
Das colunas, dos arcos do triunfo,

³⁷ Quanto a este aspecto, Bandeira, ao defender a montagem das críticas contra o “tom declamatório” supostamente adotado pelos atores, nota: “Sinceramente, não percebi ênfase senão nas falas de Mortimer. Mas Mortimer é personagem romântica por excelência. Não existiu na vida, é criatura total de Schiller, que ao inventá-la ainda era dos pés à cabeça *Stürmer und Dränger*. Mortimer, *destrambelhadamente romântico*, não poderia falar de outro jeito.” (BANDEIRA, 1958, p. 427, grifos meus.)

Entgegenstieg, des Kolosseums Herrlichkeit
 Den Staunenden umfing, ein hoher Bildnergeist
 In seine heitre Wunderwelt mich schloss!
 Ich hatte nie der Künste Macht gefühlt,
 Es hasst die Kirche, die mich auferzog,
 Der Sinne Reiz, kein Abbild duldet sie,
 Allein das körperlose Wort verehrend.
 Wie wurde mir, als ich ins Innre nun
 Der Kirchen trat, und die Musik der Himmel
 Herunterstieg, und der Gestalten Fülle
 Verschwenderisch aus Wand und Decke quoll,
 Das Herrlichste und Höchste, gegenwärtig,
 Vor den entzückten Sinnen sich bewegte,
 Als ich sie selbst nun sah, die Göttlichen,
 Den Gruß des Engels, die Geburt des Herrn,
 Die heilige Mutter, die herabgestiegne
 Dreifaltigkeit, die leuchtende Verklärung –
 Als ich den Papst drauf sah in seiner Pracht
 Das Hochamt halten und die Völker segnen.
 O was ist Goldes, was Juwelen Schein,
 Womit der Erde Könige sich schmücken!
 Nur Er ist mit dem Göttlichen umgeben.
 Ein wahrhaft Reich der Himmel ist sein Haus,
 Denn nicht von dieser Welt sind diese Formen.

MARIA: O schonet mein! Nicht weiter. Höret auf,
 Den frischen Lebensteppich vor mir aus
 Zubreiten – Ich bin elend und gefangen.
 MORTIMER: Auch ich wars, Königin! und mein Gefängnis
 Sprang auf und frei auf einmal fühlte sich
 Der Geist, des Lebens schönen Tag begrüßend.
 Hass schwur ich nun dem engen dumpfen Buch,
 Mit frischem Kranz die Schläfe mir zu schmücken,
 Mich fröhlich an die Fröhlichen zu schließen.
 Viel edle Schotten drängten sich an mich
 Und der Franzosen muntre Landsmannschaften.
 Sie brachten mich zu Eurem edeln Oheim,
 Dem Kardinal von Guise – Welch ein Mann!
 Wie sicher, klar und männlich groß! – Wie ganz
 Geboren, um die Geister zu regieren!
 Das Muster eines königlichen Priesters,
 Ein Fürst der Kirche, wie ich keinen sah!
 MARIA: Ihr habt sein teures Angesicht gesehen,
 Des vielgeliebten, des erhabnen Mannes,
 Der meiner zarten Jugend Führer war.
 O redet mir von ihm. Denkt er noch mein?
 Liebt ihn das Glück, blüht ihm das Leben noch,
 Steht er noch herrlich da, ein Fels der Kirche?

MORTIMER: Der Treffliche liess selber sich herab,
 Die hohen Glaubenslehren mir zu deuten,
 Und meines Herzens Zweifel zu zerstreuen.
 Er zeigte mir, dass grübelnde Vernunft
 Den Menschen ewig in der Irre leitet,
 Dass seine Augen sehen müssen, was
 Das Herz soll glauben, dass ein sichtbar Haupt
 Der Kirche nottut, dass der Geist der Wahrheit
 Geruht hat auf den Sitzungen der Väter.
 Die Wahnbegriffe meiner kindschen Seele,
 Wie schwanden sie vor seinem siegenden
 Verstand und vor der Suada seines Mundes!
 Ich kehrte in der Kirche Schoß zurück,

Do Coliseu!... quando me vi encerrado
 Pelo gênio sublime da escultura
 Em seu sereno mundo!... Eu não provara
 Ainda o poder das artes. Doutrinado
 Numa igreja que odeia os atrativos
 Dos sentidos, e imagens não tolera
 Só à imaterial palavra limitando-se,
 Que emoção não senti ao penetrar
 No interior das igrejas, ao ouvir
 Baixar dos céus as músicas divinas,
 Ao ver surdir de tetos e paredes
 A profusão das formas. Ante os olhos
 Atônitos movia-se, e animava-se
 O que há de mais subido e mais grandioso:
 As sagradas pessoas e os episódios
 – Maria Mãe de Deus, o anjo Gabriel
 Saudando-a, o nascimento do Senhor,
 A Trindade Santíssima descida
 À Terra, a clara transfiguração...
 E a figura do Papa, em toda a sua
 Magnificência, celebrando a missa
 E abençoando os povos... Oh, que valem
 O ouro e o brilho das joias de que se ornaram
 Os reis da terra? Ele do só divino
 Se cerca. A sua casa é um verdadeiro
 Reino do céu, porquanto aquelas formas
 Não são do nosso mundo miserando.
 MARIA: Oh, poupai-me! Cessai! Não continueis
 Abrindo o fresco tapete da vida
 Diante de mim, cativa e desgraçada!
 MORTIMER: Também o fui, Rainha, e de repente
 Se abriu minha prisão, e meu espírito
 Saudou, liberto, o belo sol da vida.
 Jurei odiar o Livro estreito e frio,
 De frescas flores coroar-me a fronte,
 Unir-me, de alma alegre, a almas alegres.
 Muito nobre escocês, muitos gentis
 Franceses se fizeram meus amigos.
 Apresentaram-me ao Cardeal de Guise.
 Que homem o vosso tio! Que clareza!
 Que segurança! Que viril presença!
 Nasceu talhado para governar
 As consciências, um Príncipe da Igreja,
 Como jamais viram meus olhos!
 MARIA: Vistes
 As queridas feições do homem sublime,
 Guia da minha tenra juventude?
 Oh, falai-me sobre ele! Ainda se lembra
 De mim? Sua saúde é sempre boa?
 Brilha ainda a sua estrela e ele ainda se ergue
 Como uma rocha a sustentar a Igreja?
 MORTIMER: Dignou-se sua Eminência elucidar-me
 Os mistérios da Fé, desvanecer
 As minhas dúvidas. Mostrou-me como
 Os ardis da razão sempre levaram
 O homem ao erro: e me mostrou que os olhos
 Precisam ver o que devemos crer:
 Que a Igreja necessita de um cabeça
 Visível: e que o sopro da verdade
 Sempre falou na voz dos Santos Padres.
 As loucas ilusões da minha infância,
 Ah, como as dissipou sua pujante
 Razão; sua amorável eloquência!
 Voltei à comunhão da Igreja, em suas

Schwur meinen Irrtum ab in seine Hände.

MARIA: So seid Ihr einer jener Tausende,

Die er mit seiner Rede Himmelskraft

Wie der erhabne Prediger des Berges

Ergriffen und zum ewgen Heil geführt!

MORTIMER: Als ihn des Amtes Pflichten bald darauf

Nach Frankreich riefen, sandt er mich nach Reims,

Wo die Gesellschaft Jesu, fromm geschäftig,

Für Englands Kirche Priester auferzieht.

Den edeln Schotten Morgan fand ich hier,

Auch Euren treuen Lessley, den gelehrten

Bischof von Rosse, die auf Frankreichs Boden

Freudlose Tage der Verbannung leben –

Eng schloss ich mich an diese Würdigen,

Und stärkte mich im Glauben – Eines Tags,

Als ich mich umsah in des Bischofs Wohnung,

Fiel mir ein weiblich Bildnis in die Augen,

Von rührend wundersamem Reiz, gewaltig

Ergriff es mich in meiner tiefsten Seele,

Und des Gefühls nicht mächtig stand ich da.

Da sagte mir der Bischof: Wohl mit Recht

Mögt Ihr gerührt bei diesem Bilde weilen.

Die schönste aller Frauen, welche leben,

Ist auch die jammernswürdigste von allen,

Um unsers Glaubens willen duldet sie,

Und Euer Vaterland ist, wo sie leidet.

MARIA: Der Redliche! Nein, ich verlor nicht alles,

Da solcher Freund im Unglück mir geblieben.

Mãos abjurei meu erro.

MARIA: Sois um desses

Milhares que ele, como o Pregador

Da Montanha, guiou, com a aura celeste

De sua voz, à salvação eterna!

MORTIMER: Quando os deveres de seu cargo em breve

O chamaram à França, mandou-me ele

A Reims, onde piedosa Companhia

De Jesus forma os padres destinados

À igreja de Inglaterra. Lá encontrei

Mordan, nobre escocês, e vosso fiel

Lessley, bispo de Ross, que hoje na França

Vivem os tristes dias de desterro.

Privei com esses dois homens veneráveis

Fortaleci-me em minha fé. Um dia,

Estando em casa do bispo, olhei em torno,

Caíram meus olhos no retrato

De formosura ideal, tão fascinante

Que dominar não pude a intraduzível

Emoção que até o fundo da minh'alma

Nesse instante senti. No que atentando,

Me disse o bispo: Com razão detendes

O olhar nessa mulher, de quantas vivem

A mais bela, e também mais inditosa:

Que por amor de vossa Igreja que há anos

Sofre e é em vossa Inglaterra que ela sofre!

MARIA: Ah, fiel amigo! Não, não perdi tudo,

Se o conservei na minha adversidade!

A descrição da conversão de Mortimer apresenta a transição entre os dois universos simbólicos: quando criança, ele conta que bebera “com o leite/ o mais cerrado ódio do Papado” (“In finstern Hass des Papstums abgesäugt”), tendo crescido nas “tristes/ salas de pregação dos puritanos” (“Der Puritaner dumpfe Predigstuben”), onde se odeiam “os atrativos/ dos sentidos, e imagens não tolera” (“Es hasst die Kirche, de mich auferzog/ Der Sinne Reiz, kein Abbild duldet sie”). A Bíblia protestante é descrita como um “Livro estreito e frio”, e a sua conversão não ocorre pela palavra, e sim pela imagem: primeiro, pela visão dos povos em peregrinação pelas estradas a caminho do Vaticano, e, em seguida, pelo esplendor das construções romanas, “ao ouvir baixar as músicas divinas/ ao ver surdir de tetos e paredes/ a profusão das formas” (“die Musik der Himmel/ Herunterstieg, und der Gestalten Fülle/ Verschwenderisch aus Wand und Decke quoll”). Sua conversão não é ética, e sim estética: sua opção pelo catolicismo se faz pela constatação da arte que a fé produz.

A arte é o “fresco tapete da vida” que se nega àquele que é privado de liberdade. Protestante, assim como seu amigo Goethe, Schiller não faz aqui uma apologia da fé católica, mas sim estabelece um contraste entre um caráter formado pela estética e outro, pela ausência do senso de beleza. A cena da conversão não se caracteriza pelo signo da água, como é comum na tradição cristã, mas sim pelo das flores, que coroam com suavidade, ao contrário dos espinhos, a cabeça do novo adepto. À frieza dos recintos dos puritanos, que se comportam como prisioneiros, fechados em salas de paredes nuas, há o contraste com o calor da proximidade com a multidão dos peregrinos, a vastidão das catedrais repletas de cores e de música; à solidão daquelas mesmas salas, em que o evangelho é transmitido

apenas pela leitura estéril, estabelece-se o contraste com a presença de outros fiéis, vistos como amigos, e do cardeal de Lorena-Guise – de fato, irmão de Maria de Guise, mas morto mais de uma década antes da execução da sobrinha. Apesar da presença da figura do Papa e das figuras bíblicas no templo, a imagem final que preenche o vazio deixado pela estética puritana é o retrato de Maria Stuart, dando conteúdo concreto à nova devoção, pois, além da beleza, Maria é descrita como aquela “Que por amor de nossa Igreja há tantos anos/ Sofre e é em vossa Inglaterra que sofre!”.

Nesta passagem, destacam-se as aliteraões em “De **f**rescas **f**lores coroar-me a **f**ronte”, que reconstroem as que encontramos em “Mit **f**rischem Kranz die **S**chläfe mir zu **s**chmücken” e que ilustra, tanto no texto em português quanto no alemão, o momento da conversão religiosa. Em suas reflexões sobre poética, Bandeira costuma enfatizar o valor da aliteração, que considera tão ou mais importante que a rima:

Finalmente pouca gente terá refletido que a aliteração é, no fim das contas, uma rima ao contrário, ou seja, uma rima dos começos das palavras. Sei bem que não houve intenção, pelo menos consciente, da parte de Gonçalves Dias em rimar por aliteração na segunda e terceira estrofe de “Canção do exílio”, mas a verdade é que essas rimas ao contrário dão à pequena obra-prima não sei que inefável musicalidade. (“Poesia e verso”, in: BANDEIRA, 1954, p. 118.)³⁸

Mortimer defende, portanto, a causa de Maria por ser a causa da beleza e da liberdade, transmutada no texto como o amor à fé católica: a liberdade e possível coroação de Maria transfiguram-se, nas falas de Mortimer, na própria experiência do sublime. Sem estes valores, o poder conquistado e exercido por Elizabeth é vazio e efêmero. A presença de Mortimer na peça marca a possível identidade entre o espectador e a protagonista, e acaba igualmente por motivar o tradutor, Manuel Bandeira, a defender a personagem e a obra de Schiller.

³⁸ A noção da aliteração como “rima de consoantes iniciais” também aparece no tratado do professor de Bandeira, Said Ali (ALI, 2004, p. 125).

SÃO PAULO, 1955

Settembre. Andiamo. È tempo di migrare.
 A rainha, em São Paulo, chama-me.
 É agora Maria Cacilda Stuart
 E fala com sotaque voluntarioso,
 Não paulista nem catarinense:
 Acento beckeriano (com ck, não com cqu)
 Que suscita infartos de alma,
 Tão imperativos quanto os do miocárdio.

O poema “Passeio em São Paulo”, de *Estrela da Tarde*, encena a dramatização de um sentimento, como ocorre com frequência na poesia bandeiriana (AGUIAR, 1995, p. 297), e que se descortinará apenas no último verso, ressignificando as estrofes que o antecedem. Estruturado em três estrofes, ele descreve uma cidade que é antes revista do que vista – uma re-visita a São Paulo, portanto – e na qual se adivinha a presença de duas sombras muito pessoais: o fato de que foi em São Paulo que Bandeira adoeceu, aos dezoito anos de idade, e a presença de Mário de Andrade. Nesse sentido, “Passeio a São Paulo” pode ser lido como a segunda parte de “A Mário de Andrade ausente”, de *Belo Belo*, escrito dez anos antes, em que o eu-lírico repete, regularmente: “Mas agora não sinto sua falta”. Para Bandeira, Mário continuaria presente na cidade onde passou toda a vida: o poema encena, portanto, a companhia marioandradina na vida do eu-lírico, que não pode mais disassociar a cidade da pessoa do amigo.

Abre o poema o verso que também abre o poema “*I Pastori*”, de Gabriele D’Annunzio, poeta decadentista italiano que foi uma das referências de Bandeira durante sua fase penumbriada. Em uma coletânea marcada pela presença de poetas italianos – como a homenagem a Dante no poema “*Vita Nuova*” –, a presença de D’Annunzio é mais singular quando lembramos que este verso em particular era um dos preferidos de Bandeira: em uma série de crônicas publicadas em novembro e dezembro de 1956, ele responderia a uma enquete da cronista Eneida de Moraes com a pergunta: “Você tem algum verso que o persiga?”. Bandeira divide sua resposta por idiomas, sendo que os versos em italiano são enumerados no início da terceira parte: o verso de Leopardi “*Fratelli, a un tempo stesso, amore e*

morte” – primeiro verso da parte XXVII dos *Canti*, “*Amore e morte*” –, e este mesmo de D’Annunzio, que Bandeira transcreve com o mesmo erro de pontuação (BANDEIRA, 1957, p. 492):

*Settembre, andiamo. È tempo di migrare.
Ora in terra d’Abruzzi i miei pastori
lascian gli stazzi e vanno verso il mare:
scendono all’Adriatico selvaggio
che verde è come i pascoli dei monti.*

A primeira das cinco estrofes já indica a natureza bucólica do poema em um retorno a terra natal do poeta, a região de Abruzzo, na Itália. O eu-lírico observa os pastores que, no outono, descem com os rebanhos para junto ao mar Adriático, reproduzindo um movimento repetido há séculos, e lamenta: “Por que não consigo ser como eles?”¹ Nesse sentido, “Passeio a São Paulo” parece ser, para todos os efeitos, movido por um sentimento oposto a “*I Pastori*”, uma vez que o eu-lírico retorna a uma terra despovoada, fantasmagórica, e que, longe de manter costumes ancestrais, já não é mais nada do que fora: o vale do Anhangabaú deixou de ser um local de morte, enquanto o Hotel Esplanada passou a sê-lo; os edifícios da rua Antônio Prado são novos, e as estátuas mudaram de cor, enquanto até mesmo o amigo Di agora tem outro nome. O eu-lírico passa em frente à Casa Kosmos, que ainda existe, “mas/não tem impermeáveis em liquidação”² Mário de Andrade é, portanto, o único elemento estável da cidade, mas, antes que sua presença seja anunciada, o eu-lírico pergunta: “*Ubi sunt?/ Ubi sum?*”

O tema do *ubi sunt?*, retomado várias vezes por Bandeira – incluindo o poema imediatamente anterior a este, “Antônia” –, transfigura-se, então, no tema da busca da identidade de um eu-lírico que não se reconhece mais por não reconhecer o mundo que o cerca. Ao analisar “Pensão familiar”, Joaquim Alves de Aguiar aponta como o sentimento do eu-lírico bandeiriano diante da paisagem urbana em transição reflete a posição ambígua de uma classe que ficara a meio caminho entre a manutenção de um *status quo* e o processo de modernização. Em 1955, ano da tradução e da montagem de *Maria Stuart*, e da composição deste poema, esse processo entrava em franca aceleração, com a eleição de Juscelino Kubitschek à presidência, que, entre outras medidas, começaria a construção da nova capital, Brasília, marco definitivo da alteração da paisagem que tanto perturbava o ex-estudante de arquitetura.

A primeira estrofe de “Passeio a São Paulo” estabelece, como ensejo do poema, a estreia da montagem de *Maria Stuart* no palco do Teatro Brasileiro de Comédia na rua Major Diogo, ocorrida em setembro de 1955, poucos meses depois da conclusão da tradução. Aqui, o poema ainda se

¹ Trata-se de um *pathos* semelhante ao do poema “Ela canta, pobre ceifeira”, de Fernando Pessoa.

² Bandeira cita, em itálico, o verso de “Paisagem no. 3”, publicado em *Pauliceia Desvairada* (1922), também um passeio por uma São Paulo entre brumas. Aqui, ele repete um procedimento comum aos seus poemas em homenagem a outros poetas: a apropriação de versos e sua colagem no seu próprio texto.

ancora no tempo presente, e atriz e personagem se fundem em uma única imagem: seria Maria Cacilda Stuart a intérprete, tão excelsa no seu ofício a ponto de se confundir com a personagem, ou a própria rainha, que usa a presença da atriz para circular por uma cidade já povoada de fantasmas? De qualquer forma, trata-se do único elemento do poema que não é oriundo do passado, a nova experiência paulistana que se justapõe às demais, antigas, fazendo com que cenas ocorridas em tempos diferentes surjam num mesmo plano:

Sou um velho sem passado. Quero dizer que o passado continua a existir para mim como um presente, digamos uma enorme paisagem sem linhas de fuga, uma paisagem sem perspectiva, onde todos os incidentes, os de ontem, os do ano passado, os de há cinquenta anos se apresentam no mesmo plano, como nos desenhos de crianças. (BANDEIRA, 1957, p. 294)

A alusão a Cacilda Becker e à montagem de *Maria Stuart* em um poema como “Passeio a São Paulo” nos ajuda a situar a tradução no contexto mais amplo da obra bandeiriana e do Brasil na década de 1950, a começar pela própria encomenda da tradução pelo Teatro Brasileiro de Comédia. O TBC fora inaugurado em 1948 pelo engenheiro italiano Franco Zampari, que trabalhava nas indústrias Matarazzo e contou com o apoio da empresa e de outras famílias da burguesia paulistana para o projeto. Este, por sua vez, era concebido na esteira do movimento de teatro amador que então tentava mudar o panorama da arte teatral no Rio de Janeiro, cujo cenário era dominado pelas comédias de costumes, herança do século anterior. O principal grupo desse movimento seria *Os Comediantes*, fundado em 1938, ao qual Zbigniew Ziembinski se juntou em 1941, primeiramente como iluminador, depois como diretor de *Orfeu*, de Jean Cocteau, e *As Preciosas Ridículas*, de Molière. Logo em seguida, Ziembinski encenaria a peça que inauguraria o teatro brasileiro moderno: *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues.³

O grupo *Os Comediantes* viria a se profissionalizar apenas em 1946, mas muitos dos traços característicos do TBC já se verificam no seu repertório: valorização de textos europeus clássicos e nomes do alto modernismo – *Orphée*, de Cocteau, é de 1927 –, diretores estrangeiros que então se refugiavam no Brasil e investimento no aspecto cênico, cenário e figurinos, além da elogiada preparação dos atores. A montagem que marcaria o teatro profissional no Brasil, no entanto, caberia a outra companhia: nas palavras de Décio de Almeida Prado, “O ciclo heroico do amadorismo encerra-se em 1948, com a estreia não menos rumorosa de *Hamlet*, apresentado pelo Teatro do Estudante do Brasil. Novamente o encenador era estrangeiro, Hoffmann Hirsch [sic]”. (PRADO, 1988, p. 41)⁴ No papel do protagonista, Sérgio Cardoso ficaria conhecido pela abordagem “realista” de sua interpretação.

³ Em crônica de *Flauta de Papel*, Bandeira comenta *Vestido de Noiva*, ainda não a montagem, mas o texto, que Nelson Rodrigues teria entregado para que o poeta lesse. Escrito pouco antes do marco histórico do teatro brasileiro, quando Bandeira já tinha assistido *A Mulher sem Pecado*, a crônica manifesta a frustração então reinante com a ausência de uma cena teatral brasileira, a “insuportável indiscrição de efeitos” no trabalho dos atores, que adotavam um “tom declamado”, e a falta de bons autores. (BANDEIRA, 1957, p. 286-288)

⁴ Prado refere-se aqui ao diretor de cinema e teatro alemão Wolfgang Hoffmann-Harnisch (1893-1965), que viveu no Brasil entre 1938 e 1951.

O TBC surge, portanto, dentro de um momento bastante específico da História do teatro no Brasil. Mas, enquanto o TEB e Os Comediantes eram grupos cariocas, o Teatro Brasileiro de Comédia era fundado em São Paulo. Para a sede, foi escolhido um casarão da rua Major Diogo, no centro de São Paulo, reformado para abrigar duas salas de ensaio, uma sala de leitura, oficinas de carpintaria e marcenaria e almoxarifados para cenografia e figurinos, ao mesmo tempo em que os proprietários instalavam os estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz na futura cidade industrial de São Bernardo do Campo. Ao movimento de profissionalização do teatro, portanto, o TBC juntaria a lógica fabril, que se manifestaria no ritmo das suas produções e na escolha dos textos, pinçados para agradar um público ligado à burguesia industrial que se desejava sofisticado e cosmopolita. Por essa mesma razão, o TBC era criticado pelo excessivo ecletismo do repertório. Como o único grupo teatral estável do país, faziam tanto comédia ligeira quanto peças empenhadas, com destaque para os textos traduzidos. Na análise de Iná Camargo Costa,

Quando o teatro moderno finalmente começou a ser produzido por aqui, o país já dava os primeiros sinais (econômicos e sociais) de que a estratégia de retomada do crescimento imposta pelo capitalismo tardio fora adequada – começávamos a produzir bens de consumo! –, o que significa, nos estreitos limites da produção cultural, a proliferação de uma burguesia com anseios cosmopolitas em condições de patrocinar (financiando e consumindo) um teatro de “padrão internacional”. Simplificando bastante, esta é a origem do TBC, empresa que demonstrou a viabilidade do teatro moderno. (COSTA, 1998, p. 35)

Como destaca Maria Arminda do Nascimento Arruda, o princípio gerador e organizador das produções do TBC não escapava ao “prisma da dialética localismo-cosmopolitismo, característica distintiva da cultura no Brasil, destacada por Antonio Candido e posteriormente reforçada por outros intelectuais, a exemplo de Roberto Schwarz.” (ARRUDA, 2015, p. 144) Da mesma forma que o capitalismo industrial, na visão das nossas elites, só poderia se desenvolver com injeção de capital estrangeiro, o teatro precisava de mecenas que já tivessem assistido peças em outros países e diretores importados que colocassem os atores a par das técnicas modernas de interpretação. Nesse sentido, Camargo Costa problematiza a expressão “teatro moderno”, tão largamente usada no período, em particular nos textos que falam de produções do TBC: não se trata de uma modernidade no sentido artístico e literário, na qual se observa “o processo histórico desencadeado pela crise da *forma do drama* através da progressiva adoção de recursos próprios dos gêneros líricos e épicos” (COSTA, 1998, p. 14), mas sim “moderno” no sentido de “industrializado”, adequado a um mercado consumidor.

O aspecto “xenófilo” das produções do TBC, nos termos de Camargo Costa, se verifica facilmente nas montagens consideradas icônicas da companhia: *Poil de Carotte*, traduzido como “Pinga-Fogo”, de Jules Renard, protagonizado por Cacilda Becker em atuação que viria a receber elogios na França; *Convite ao Baile*, de Jean Anouilh, um dos autores preferidos pelas companhias brasileiras do período, com tradução de Gilda de Mello e Souza; e *Volpone*, de Ben Johnson, autor contemporâneo de Shakespeare, a produção que era a menina dos olhos de Ziembinski. Quanto às montagens de

textos brasileiros, destacavam-se *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias⁵, com Cleyde Yáconis no papel principal⁶, e as peças de Abílio Pereira de Almeida, autor do primeiro texto brasileiro montado pela companhia, *A Mulher do Próximo*, e por causa do qual, segundo Sábato Magaldi, o TBC “nada fez pela nossa literatura dramática”:

Entre os brasileiros, figurou quase somente Abílio Pereira de Almeida, a princípio tímido e tateante, e depois escrevendo com extraordinária capacidade de atingir o público burguês, ao qual se dirigia. Tratando sob a perspectiva de sua plateia os temas de atualidade, ele bateu sucessivamente todos os recordes de bilheteria da casa de espetáculos, e se firmou como autor exclusivo da empresa. (MAGALDI, 1962, p. 197)

Ainda que as peças tenham público, permanecendo meses em cartaz, e que mantivesse um ritmo intenso de novas produções⁷, o vínculo entre a contabilidade do TBC e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz começou a gerar problemas. Atores e diretores se dividiam entre as montagens em São Paulo e no Rio de Janeiro e as gravações nos estúdios, além de iniciativas como o teatro às segundas-feiras, como forma de atrair um público mais diverso e equilibrar as finanças, começaram a esgotar os artistas. Além disso, a iniciativa de Franco Zampari, que idealizara do TBC por não aceitar a ausência de uma cena teatral numa cidade como São Paulo, gerara frutos: outras companhias e palcos eram inaugurados na cidade, criando também empresas mais atrativas para os atores, que deixaram de se concentrar em um único palco: em 1957, Cacilda Becker sairia para fundar o Teatro Cacilda Becker junto com outros colegas do TBC, e em 1964 a companhia fecharia as portas.

A ênfase em um repertório “importado” também se verifica em dois elementos das montagens do TBC: o predomínio de diretores estrangeiros, e a questão das traduções. Zbigniew Ziembinski, ator e diretor nascido em Wieliczka, na atual Polônia, chegara ao Brasil em 1941 da mesma forma que muitos outros artistas e intelectuais no período, tendo se juntado ao TBC em 1949. Manuel Bandeira e Ziembinski se conheceram em 1943, quando o poeta acompanhou os trabalhos da polêmica montagem de *Vestido de Noiva* com o grupo Os Comediantes. Ao contrário da maioria dos artistas exilados no Brasil, que retornou à Europa após do fim da II Guerra, Ziembinski permaneceu no país até a sua morte, em 1978, sendo considerado o introdutor do conceito de diretor no teatro brasileiro: em vez de

⁵ Considerado o melhor texto teatral de Gonçalves Dias, que nunca viu nenhuma de suas peças no palco, *Leonor de Mendonça* fora rejeitada pessoalmente por João Caetano. Mesmo que se trate de um autor brasileiro, no entanto, o texto mantém as características do repertório buscado pelo TBC: um autor consagrado, de nome reconhecível pela burguesia minimamente ilustrada, e um drama histórico, o que mantém um distanciamento tanto temporal quanto geográfico dos conflitos apresentados no palco.

⁶ “Cleyde, a Cleyde Yáconis, encarnando Leonor de Mendonça, confirma a encarnação de Elizabeth em Maria Stuart. Pareceria impossível a uma irmã de Cacilda fazer nome de grande atriz depois dela. Pois Cleyde o conseguiu.” (BANDEIRA, 1957, p. 533)

⁷ Contam-se 144 produções em 16 anos. (GUZIK, 1986, p. 228) Segundo Yan Michalski, Ziembinski emendara a temporada de *Volpone* com a estreia de *Maria Stuart*: “Ziembinski já está engajado num outro projeto de peso: *Maria Stuart* de Schiller, que estreará apenas 18 dias depois, a 22 de setembro. É a terceira direção consecutiva de um texto do grande repertório universal – coisa rara em qualquer companhia e única na trajetória de Ziembinski no TBC.” (MICHALSKI, 1995, p. 224, grifo meu.)

apenas distribuir papéis e coordenar a movimentação em cena, seu trabalho envolvia a concepção de um conjunto que exigia várias semanas de ensaios, fato incomum para o teatro brasileiro da época. Seu estilo expressionista, consagrado em *Vestido de Noiva* e marcado pelos efeitos de iluminação, também se faria notar em *Maria Stuart*, em que o minimalismo do cenário de Mauro Francini, coberto de cortinas negras, contrastava com a suntuosidade dos figurinos (PRADO, 2002, p. 6):

Utilizando com maestria a exiguidade técnica do TBC, mediante fundos negros e rápidas transformações de acessórios, Ziembinski restringiu as marcações e movimentos, contendo gestos para melhor acenar com as palavras na flama dos ímpetos românticos. Não se experimenta, porém, o menor choque diante dessa diversidade dos meios empregados. Ao contrário, eles se fundem na efetivação do novo estilo, romântico no sabor, verídico na psicologia e intensamente moderno como plástica. (Miroel Silveira *apud* MICHALSKI, 1995, p. 225-6)

O adjetivo “romântico” se repete com frequência na crítica a *Maria Stuart*, a julgar pelas resenhas reproduzidas na bibliografia sobre o TBC. A discussão sobre o estilo da peça mal esconde uma questão irrespondível diante da falta de maturidade do nosso cenário teatral: como traduzir e encenar um texto que levaria um século e meio para chegar aos palcos brasileiros, e além de tudo um drama em versos? Ainda que, nesse aspecto, a crítica recaia principalmente sobre os atores, como veremos, em resenha do próprio Bandeira, intitulada justamente “Estilo romântico”, atribui-se a questão da coerência do estilo à escolha do diretor. Na crônica, Bandeira recorre, novamente, ao seu antigo mestre João Ribeiro, para lembrar que “para entender os clássicos há que respirar a atmosfera em que eles viveram, entranhar-se naquele mundo, tão diferente do nosso, que edificaram”. Desse modo, rebate as críticas ao que foi considerado o excessivo romantismo da montagem⁸, afirmando ser inadmissível “que as próprias obras-primas do passado sejam apresentadas em estilo moderno”. (BANDEIRA, 1957, p. 426)

Além dos relatos da época, não é possível afirmar de todo a que se referem Bandeira e os críticos, mas tudo indica que o que se entende por “estilo romântico” esteja no modo de dizer os versos, o que causa ao poeta estranheza por ter sido poupado das críticas: “Só eu escapei e não merecia, porque também trabalhei romanticamente a minha tradução.” (BANDEIRA, 1957, p. 426) Ou seja, Bandeira reforça o argumento de que não há outro modo de representar um texto que já é romântico em sua natureza. No entanto, é inevitável observar o atavismo do tradutor, que, não menos envolvido nas questões do próprio projeto do TBC, procura dar ao seu público um aperitivo do gosto romântico ao afirmar que traduzira “romanticamente” o texto. Como vimos nos capítulos

⁸ Bandeira refere-se a críticas como esta, de Paulo Francis, que indicou a precocidade da produção no contexto brasileiro: “Ziembinski tentou, por exemplo, levar o elenco do TBC a representar *Maria Stuart* de Schiller, com estilo, procurando em cena o equivalente do ‘romantismo’ do texto. O resultado foi o que se viu: espetáculo de fim de ano, com pseudodeclamação, apatia geral, fracasso, em suma. Ninguém, no entanto, nega talento a Cacilda Becker, Cleyde Yáconis, Walmor Chagas, Fredi Kleemann etc. Apenas não estavam técnica e culturalmente preparados para Schiller, eles, os intérpretes da companhia-modelo do país. (Francis, Paulo *apud* MICHALSKI, 1995, p. 229)”

anteriores, a tradução dos versos de Schiller acompanha uma leitura muito específica dos versos do Romantismo brasileiro, empreendida por Bandeira no contexto do Modernismo, principalmente através da leitura de Gonçalves Dias. Permanece a questão do porquê teria Bandeira defendido o tom anacrônico da montagem, consciente, como todo grande poeta, de que nunca se escreve fora de seu próprio tempo. Além disso, percebe-se a dissonância entre os criadores quando, ainda segundo Bandeira, Ziembinski teria sido “imprudente ao declarar em público que trabalhara, de certo modo, contra mim quando procurou restituir aos versos a cadência que eu deliberadamente me esforcei por disfarçar.” (BANDEIRA, 1957, p. 426) Se houve tal declaração, é compreensível que a crítica especializada da época tenha voltado ao diretor, e não ao tradutor, as críticas ao estilo da montagem, como se verifica na resenha de Décio de Almeida Prado:

Na representação do Teatro Brasileiro de Comédia, dirigida por Ziembinski com a competência e a consciência profissionais que todos lhe reconhecem, esta é a parte que sentimos menos próxima de nós, seja porque o nosso público prefira um tratamento mais pessoal e emocional dos fatos, seja porque os atores nos tenham mantido à distância, na sua tentativa de encontrar o tom nobre da tragédia. Sem tradição clássica que os ampare, perdem não raro a inflexão, ao buscar o estilo, caindo numa eloquência algo falsa e enfática. Os primeiros atos de *Maria Stuart*, ainda que mantendo um nível sempre digno, não nos pareceram ter essa genuína simplicidade que é uma das tendências mais marcantes e felizes do teatro moderno. Seria fácil, entretanto, inspirar-se na belíssima tradução de Manuel Bandeira, clássica exatamente porque simples e desataviada. (PRADO, 2002, p. 5)

As constantes referências à tradução bandeiriana nas resenhas de *Maria Stuart* são índice do prestígio do poeta, cujo trabalho é ainda mais exaltado que o de Cacilda Becker. Mais do que isso, levanta-se a questão de quem e como traduzir o texto teatral, em um contexto dominado pelas montagens de autores estrangeiros. Segundo Lia Wyler, “o próprio ator e empresário João Caetano, a quem se atribui o passo decisivo para libertar a nossa cena da tutela portuguesa, encenava e representava predominantemente dramalhões traduzidos”. (WYLER, 2003, p. 99)⁹ Em obras de referência sobre o teatro no Brasil, ainda que se discuta a preferência por textos importados e a falta de uma cena teatral que levasse os autores locais a produzirem, não se menciona quem seriam os tradutores. Ainda segundo Lia Wyler, a tradução teria sido, durante muito tempo, a única forma de um autor nacional ver um texto seu no palco:

A força das traduções levou Machado de Assis a lamentar que as cenas teatrais do país tivessem tido sempre de traduções, desestimulando o poeta dramático

⁹ Sobre as questões que envolvem, historicamente, a questão da tradução do teatro alemão para língua portuguesa, Maria Manuela Gouveia Delile analisa a tradução de *Kabale und Liebe*, também conhecido por “Luise Millerin” e apontada por Erich Auerbach como uma das obras que estabelecem a “mescla estilística” na literatura ocidental: longe das inovações que a caracterizaram, *Intriga e Amor* é reduzida a um melodrama em três atos, com um final modificado, para poupar o público lisboeta. V. DELILE, 1996.

e estimulando em seu lugar o “nascimento de uma entidade: o tradutor dramático, espécie de criado a servir que passa, de uma sala a outra, os pratos de uma cozinha estranha.” Desse modo, a cena teatral viria a se aclimatar através da tradução, da paródia, da adaptação ou da inspiração. (WYLER, 2003, p. 100)

No contexto da profissionalização do teatro brasileiro, a questão do tradutor parece ter sido a última a ser debatida, tomando relevância apenas quando o TBC montou, em 1950, *Entre Quatro Paredes*, de Jean-Paul Sartre, com direção de Adolfo Celi, como relata Décio de Almeida Prado:

Nos primeiros tempos, o ponto fraco de seus espetáculos eram as traduções, que andavam de mão em mão antes de tomarem forma definitiva, feitas por uns e refeitas por outros, corrigidas e recorrigidas até pelos atores. Ora, como aos cenários dedicava a direção do teatro em zelo e amor inigualáveis, ficava-nos por vezes a amarga impressão de que os responsáveis pelo TBC davam mais importância aos elementos materiais que aos de ordem puramente literária, colocando o cenógrafo antes do escritor. O fato de terem ido buscar Guilherme de Almeida para traduzir a força de Sartre põe as coisas agora em seus devidos termos. (PRADO, 2001, p. 249)¹⁰

A profissionalização do tradutor teatral parece, portanto, um dos últimos passos – se não o último passo – para a profissionalização do teatro no Brasil. Nesse contexto, é natural que um texto como *Maria Stuart* fosse entregue a Manuel Bandeira, que já traduzira um número de poemas diretamente do alemão. De outro lado, Bandeira, que sempre falara abertamente em público sobre a sua situação financeira, não escondia que o pagamento pela tradução da peça de Schiller fora um dos mais altos de sua vida de poeta. Resta, entretanto, perguntar o que mais no projeto interessava ao poeta septuagenário.



“We will meet, and there we may rehearse most
obscenely and courageously. Take pains. Be perfect.”

— *A Midsummer Night's Dream*, ato I, cena II

Antes de prosseguir, gostaria de dedicar algumas observações àquela que pode ser considerada uma forma peculiar de tradução, ainda bastante comum na época de Bandeira, mas hoje uma arte praticamente extinta: a récita. O poeta dedica algumas crônicas aos recitais de declamação – cujos artistas, a julgar pelo poeta, são, em sua maioria, mulheres, como Berta Singermann:

¹⁰ Bandeira menciona, igualmente como parte do sistema de tradução teatral que se formava, a tradução de Onestaldo de Pennafort para *Otelo*, de William Shakespeare, que também seria publicada pela editora Civilização Brasileira em livro, naquele mesmo ano. (BANDEIRA, 1966, p. 125)

Esta não se limita a dizer: canta, declama, representa, dança, faz espiritismo... Faz espiritismo: com efeito a senhora Berta Singerman age em cena como que mediunizada. Antes de atacar o poema recolhe-se e tem pequenos gestos de maníaco. Numa entrevista em que expôs a um repórter carioca “o seu conceito individual da arte da palavra” lêem-se estas linhas: “...Daí o silêncio que faço antes de começar a dizer um poema. A saturação, o auto-hipnotismo, a preparação interior da palavra em sangue e nervos, e quando o sinto em meu peito, garganta e lábios, é quando começo a dizê-lo”. (BANDEIRA, 2008, p. 217)

Nesta crônica, de julho de 1929, Bandeira fala do trabalho de duas declamadoras então atuantes no Brasil: Eugênia Álvaro Moreyra (1898-1948) e Berta Singermann (1901-1998). A primeira, mineira de Juiz de Fora, ficou mais conhecida como jornalista, atriz e diretora de teatro, e é definida por Bandeira como a “nossa mais importante *disease*”. Em uma definição semelhante, Mário de Andrade é mais efusivo no seu elogio à artista:

Mas também por que hei-de estar confundindo Eugênia Álvaro Moreyra com as declamadoras! As declamadoras declamam. E Eugênia Álvaro Moreyra *diz*. E quando as palavras dos poetas criam corpo à voz dela, dir-se-ia que a compreensão se fez som. A gente fica sem precisão de entender porque [sic] Eugênia Álvaro Moreyra é o nosso próprio entendimento. (ANDRADE, 1976, p. 146, grifo meu.)

A segunda foi uma atriz e cantora nascida em Minsk e naturalizada argentina que, aos vinte anos, começou a gravar poemas em disco, fazendo várias temporadas de apresentações no Brasil entre as décadas de 1920 e 1950, estabelecendo contatos com artistas do Modernismo do Rio de Janeiro e de São Paulo, onde artistas como Ismael Nery, Oswaldo Goeldi e Flávio de Carvalho pintaram seu retrato e fizeram ilustrações para os programas de suas apresentações. De acordo com Bandeira, enquanto Singermann possuía um repertório largo e variado, “desde os bardos orientais até os ultraístas mexicanos” (BANDEIRA, 2008, p. 218), evitando a possível monotonia em suas apresentações, Moreyra recitava apenas a poesia brasileira de vanguarda, embora “os poetas de agora escrevam mais para serem lidos”: na sua crônica, Mário de Andrade descreve o trabalho de Moreyra como uma forma de “se curar” do passado: ele, assim como a declamadora, ainda amava poetas como Bilac, mas ela encontrara na forma do recital sua maneira se “se curar” dos poetas antigos. “E a aventura ilustre de Eugênia Álvaro Moreyra consistiu nisso: *revelar os novos*” (ANDRADE, 1976, p. 145, grifo meu). O seu repertório incluía poetas desconhecidos ao próprio Bandeira: o texto conclui, de fato, com a primeira impressão de Bandeira sobre a poesia de Murilo Mendes. No recital de Moreyra que serve de ensejo à crônica, Bandeira elogia, justamente, o seu trabalho com os poetas modernos:

Como que ela desafia todos os riscos. Faz como os domadores de circo que entram na jaula exígua do tigre e avançam tranquilos para a fera. Eugênia só recita a poesia brasileira de vanguarda. No seu primeiro recital, ano passado, declamou – ah! Era

preciso declamar – e o fez de maneira magistral e inexcédível o “Hino Nacional do Pati do Alferes” de Oswald de Andrade. (Foi a primeira pessoa que usou dizer em público o senhor Oswald de Andrade.) (BANDEIRA, 2008, p. 218.)

Há, portanto, uma preocupação em relação à poesia moderna e a possibilidade de apresentá-la através da arte da declamação, descrita como uma arte impossível, comparável apenas a dominar uma fera selvagem. De volta à questão do atavismo de Bandeira, é possível inferir que ele considerasse a poesia rimada e metrificada mais adequada ao repertório de uma récita do que a poesia moderna, que se apoia igualmente em recursos visuais, como a disposição tipográfica. Além disso, segundo o cronista, o coloquialismo da poesia moderna já teria se transformado num clichê cansativo (idem, p. 219), o que tornaria as apresentações de Eugênia Moreyra ainda mais desafiadoras. A diferença no repertório das duas declamadoras também se reflete na diferença de estilo: enquanto Moreyra recitava “em dicção de conversa e com raro ou nenhum gesto”, em interpretações tão contidas que confundiriam a plateia, que não percebia quando terminavam, Singermann fazia uso de “um timbre de voz maravilhoso, gesticulação harmoniosíssima e um calor de entusiasmo extremamente contagioso”. Desse modo, vemos que Bandeira não parece interessado por um estilo específico de declamação, mas antes pela arte em si.

Mas, apesar dos elogios extensos ao repertório e às técnicas de ambas declamadoras, Bandeira admite se sentir entediado com a maioria dos recitais, conferindo a eles uma função muito peculiar: a de ouvir poemas novos, como se o interesse da arte da declamação se limitasse ao primeiro contato com o poema e não à sua redescoberta ou ao contato com uma nova leitura. “O fato é que para mim as segundas audições não interessam a minha sensibilidade por inteiro”. (idem, p. 218)

Talvez seja por esta razão que, três décadas mais tarde, Bandeira se dizia decepcionado com as apresentações de seus próprios poemas, recitados por outros ao longo dos anos: como se não fosse possível ouvi-los pela primeira vez. Na crônica “O poeta e os jovens”, no entanto, o poeta atende a um convite de um grupo de estudantes universitários no Rio de Janeiro:

A festa era em homenagem ao construtor de Pasárgada e anunciava-se como a *teatralização* de alguns de seus poemas. Confesso que fui para lá meio temeroso, lembrando-me dos maus tratos que me tem infligido numerosos declamadores e declamadoras em cena aberta ou pelo rádio e televisão. Cheguei a criar complexo e a imaginar que os meus versos não são para se dizer. Agora apareciam esses rapazes e moças querendo teatralizá-los. Que saíria daquilo? (BANDEIRA, 1966, p. 31, grifo meu.)

Apesar do receio inicial, o poeta se surpreende com a representação dos próprios poemas, “em certos números de inexcédível propriedade e força interpretativa”, e chega a descrever ao leitor as apresentações de “Os Sinos”, de *O Ritmo Dissoluto*, e “Maria da Glória”, de *Mafuá do Malungo*. O prazer que Bandeira extrai do pequeno espetáculo é comparável com aquele descrito em *Itinerário de Pasárgada*, em que o poeta admitira gostar de ser musicado, de ser traduzido e

de ser fotografado, pelo “desejo de me conhecer melhor, sair fora de mim para me olhar como puro objeto” (BANDEIRA, 1984, p. 85-86). Ao ler uma tradução para o inglês do poema “Tema e Voltas”, por exemplo, ele afirmou: “fiquei querendo bem ao meu poeminha...” (BANDEIRA, 1966, p. 264). Do mesmo modo, o poeta agora teatralizado comenta: “O menino era adorável. Senti o meu poeminha alçado a uma atmosfera insuspeitada de pureza verdadeiramente mozartiana.” (idem, p. 32)¹¹ O diminutivo, que sempre trai o afeto em Bandeira, é aqui evocado para manifestar, ao mesmo tempo, afastamento – “se olhar como puro objeto” – e proximidade: ao se distanciar do próprio poema, Bandeira reencontra o sentimento expresso por ele, vendo-o, propriamente, de novo “pela primeira vez”.

Como vimos, na concepção elaborada por August Wilhelm Schlegel, “a linguagem não é um produto da natureza, mas uma cópia [*Abdruck*] do espírito humano”, de forma que toda expressão já é, em si, uma tradução¹². Nesse sentido, como o próprio Bandeira afirma nas memórias, ser musicado e ser traduzido são, em essência, duas aparências diferentes de um mesmo processo de transpor um conteúdo de uma forma sensível para outra: na expressão, profundamente romântica, de Mário de Andrade, “as palavras do poeta criam corpo à voz [da declamadora]”, “*a compreensão se faz som*”. Esse processo poderia, portanto, também se manifestar sob a forma da récita ou da “teatralização”, que ao mesmo tempo dependem de outra criação e a levam adiante, no sentido em que se define a tradução como “*Nachdichtung*”:

Hoje desejo que Rilke fale através de mim. Na linguagem corrente, isto se chama traduzir. (Como é melhor em alemão: *Nachdichten*! Seguindo os passos de um poeta, abrir mais uma vez o mesmo caminho que ele já abriu. Ou seja, para *Nach* (depois), mas também há o *dichten*, o sempre novo. *Nachdichten* significa reabrir o caminho sobre as marcas que a mata invade no momento.) (TSVETAeva, Marina *apud* BERMAN, 2007, p. 23)

No contexto específico da tradução de *Maria Stuart*, não vemos apenas Bandeira retrilhar os caminhos de Schiller, mas, na sua esteira, também Ziembinski e Cacilda Becker. Em que pese a “reunião de grandes nomes” de que se valiam com frequência as montagens do TBC, pelo menos enquanto a companhia concentrou a força de trabalho teatral no país, a atriz teria sido, segundo o próprio poeta, um dos motivos que o levaram a aceitar a tarefa de traduzir o drama da rainha escocesa.

Diferente do que o verso em “Passeio a São Paulo” parece sugerir, Cacilda Becker não era catarinense, mas paulista de Pirassununga¹³. Seu sonho era ser dançarina, e ingressou no teatro

¹¹ Aqui, a “pureza mozartiana” – reflexo direto da relação do poeta com a música – pode ser entendida nos termos do poema “Mozart no céu”, de *Lira dos Cinquent’Anos*, em que o músico se torna “o mais moço dos anjos”.

¹² “Por ocasião das teorias que querem reconduzir toda arte à imitação, nós estabelecemos um conceito mais elevado desta, a saber, que ela é uma apresentação [*Darstellung*] dos objetos que perpassa o *medium* do espírito humano e é designada com a configuração do mesmo, portanto não é uma cópia servil.” (SCHLEGEL, 2014, p. 241)

¹³ A descrição do sotaque parece se referir à “a estranha maneira que ela tinha de acentuar a última sílaba de cada palavra”. (PONTES, 2004, p. 246)

sem nunca ter visto um espetáculo, compensando a falta de formação acadêmica e de capital social com obstinação. Sua trajetória se confunde com a do próprio TBC, incluindo o esforço no sentido da profissionalização do teatro, como narra Marcello Rollemberg:

Foi no TBC que Cacilda deu seu primeiro e audacioso salto em direção à fama, ao se tornar a primeira atriz a se profissionalizar no teatro brasileiro, já que até então ser ator (ou atriz) era visto como algo diletante – mais um passatempo do que algo a se levar a sério para ganhar a vida. Para Cacilda, não era assim. E ela se aproveitou justamente dessa visão míope da época para virar o jogo. A então “atriz diletante” Nydia Lícia se recusou a fazer um papel na peça *Mulher do Próximo*, de Abílio Pereira de Almeida, produzida pelo TBC, para não ter que beijar nem dizer “amante” em cena, pois isto podia lhe custar o emprego numa importante loja. Cacilda, que a substituiu, topou o papel, mas exigiu ser contratada como profissional. Acabava ali a história do diletantismo artístico no teatro brasileiro. (ROLLEMBERG, 2021, p. 4)

Becker também ficou conhecida por superar a falta de semelhança física com as personagens, emblemática no caso da personagem Pinga-Fogo, da peça homônima de Jules Renard: um garoto ruivo de quatorze anos, papel para o qual a atriz comprimia os próprios seios com uma faixa, a ponto de sangrar. Apesar da ausência de relatos marcantes sobre o sacrifício pessoal à aparência que pontuaram a sua carreira, Maria Stuart passou à História como um de seus grandes papéis, numa montagem cercada de expectativa, como se percebe no relato laudatório de Alberto Guzik: “Em setembro, Cacilda Becker volta ao palco da Major Diogo e para esse regresso a casa se abalança a outra produção de um grande clássico. A estreia de *Maria Stuart*, de Schiller, como que dá continuidade ao momento mais ambicioso iniciado por *Volpone*.” (GUZIK, 1986, p. 120) Enquanto, de um lado, há um destaque constante nas deficiências do elenco de apoio (GUZIK, 1986, p. 121), a crítica do período não economiza elogios à atuação de Becker:

As cenas capitais da peça, o encontro com Elizabeth e a despedida antes de partir para o cadafalso, servem para nos devolver intata, a melhor, a rara, a privilegiada qualidade: o pudor na emoção, o sofrimento autêntico, despido de qualquer exibicionismo. Seria impossível representar com maior severidade. O que Cacilda possui, mais do que qualquer outra atriz, não são qualidades físicas, não é uma voz excepcional, não é o estilo: é a flama interior. (PRADO, 2002, p. 16)

Como já dissemos, parte da expectativa em torno da montagem se devia à tradução de Manuel Bandeira, que, seguindo-se à tradução de Guilherme de Almeida para *Entre Quatro Paredes*, marcava o processo de profissionalização perseguido pelo TBC. O poeta, por sua vez, contava ter mantido em relação à atriz a mesma desconfiança em relação à possibilidade de haver uma cena teatral brasileira que manifestara, anos antes, logo antes da montagem de *Vestido de Noiva*: “Bem que eu ouvia falar de Cacilda, mas ia adiando conhecê-la, porque receava passar por mais uma decepção

em matéria de teatro nacional.” (BANDEIRA, 1957, p. 407, grifo meu.) Ele teria cedido, finalmente, assistindo à montagem de *Pinga-Fogo* e, em seguida, de *Paiol Velho*, e fazendo coro à voz dominante: “Cacilda é Sarah Bernhardt (magra como era a outra – magra, temperamental, multimoda)”.

Quando fui convidado por Zampari e Ziembinski para traduzir a *Maria Stuart*, hesitei, medroso, diante da responsabilidade. Mas ouvindo de Ziembinski que Cacilda encarnaria a grande heroína de Schiller, fiquei tentadíssimo: vi desde logo em imaginação a criação soberba que seria a Stuart de Cacilda. E foi sobretudo para ver Cacilda rainha que me lancei *de grand cœur* a traduzir em mês e meio os cinco longos atos da imortal tragédia. (BANDEIRA, 1957, p. 407-8, grifo meu.)

Ou seja, o que teria levado Bandeira a aceitar o convite de Ziembinski e traduzir a peça de Schiller teria sido, em essência, a possibilidade de ver o seu texto dito no palco pela atriz que já era objeto da admiração geral: em outras palavras, Bandeira traduz porque desejava ser, também, traduzido. Sua tradução não apenas estabelece uma relação com a obra dramática de Schiller, mas também com o trabalho teatral de Ziembinski e a atuação de Cacilda Becker.



Tudo é igual quando eu canto e sou mudo

— Caetano Veloso

O trabalho de Bandeira como tradutor, no entanto, não se encerraria com a entrega do texto traduzido a Ziembinski e Becker para ser encenado. Além da publicação em livro, pela editora Civilização Brasileira, o poeta também cuidaria da divulgação do espetáculo. De um lado, ele daria conferências que antecederiam as apresentações no Rio de Janeiro, no teatro Ginástico, com o intuito de contextualizar a obra para o público que a assistiria: ou seja, o espetáculo possuía, como um livro, um prefácio. A necessidade de enfatizar o valor formativo da obra sugere como, no período, criadores como Bandeira e Ziembinski não estavam certos se o público acompanhava a importância das iniciativas. Infelizmente, nenhum registro dessas palestras permaneceu, o que possibilitaria entender melhor sua compreensão da obra. De outro lado, Bandeira publicaria, na sua coluna semanal, uma série de três crônicas a respeito de *Maria Stuart*, intitulada “Elizabeth censurada”.

Como título, provavelmente escolhido por Carlos Drummond de Andrade, organizador do volume *Andorinha, Andorinha*, explicita, não se trata de um mero texto informativo sobre o espe-

título, mas antes de um protesto do tradutor contra a sua restrição ao público menor de 18 anos.¹⁴ Publicadas ao longo de uma semana em março de 1956, quando a peça estreava no Rio de Janeiro, as crônicas começam, na verdade, como uma defesa da própria Maria Stuart, e poderiam ter se dedicado apenas ao conteúdo da peça e aos seus conflitos internos, até que a decisão do Serviço de Censura tenha sido publicado: é possível imaginar que, então, a restrição etária da peça tenha redirecionado a atenção de Bandeira, quando não dado mais estofamento aos textos, num efeito muito comum.

O primeiro texto usa como pretexto uma crônica de Rachel de Queiroz em que a romancista, respondendo a uma enquete, teria dito que a personagem feminina com que ela mais antipatizaria seria, justamente, Maria Stuart. Bandeira, então, se dirige a Queiroz, defendendo a rainha escocesa em duas frentes: a pessoal, mais próxima a Bandeira menino, e a histórica, relacionada a Bandeira adulto, trabalhando como tradutor e professor, de forma que ambas convergem na obra schilleriana e sua tradução. De um lado, o cronista diz sempre ter tido “um fraco” por Maria, cujo nome seria envolvido por uma “aura romântica”, reforçada por uma gravura vista ainda quando era criança. Ou seja, Bandeira teria experimentado um misto de paixão platônica e compaixão pela personagem histórica, esta última despertada pelo extenso cativo e pelos detalhes mórbidos da sua execução¹⁵. De outro lado, o tradutor alega que, enquanto se ocupava da obra de Schiller, também se informava da “historiografia mais recente relativa ao assunto”, que incluiria o estudo de novas fontes primárias a partir do século XVIII, que incluem a conclusão pela sua inocência na morte do segundo marido. Trata-se, naturalmente, de uma visão posterior à obra de Schiller, na qual Maria confessa literalmente, como veremos, a sua participação no assassinato de Darnley, mesmo que ainda se afirme inocente da conspiração de Babington.

Bandeira iniciara a defesa de Maria admitindo uma fascinação pessoal pela personagem: “Por isso, e porque sabia que a heroína de Schiller seria encarnada por Cacilda Becker”, ele decidira aceitar a tarefa de traduzir a obra. Para o tradutor, o próprio Schiller parece mudar de opinião quanto a Maria enquanto compunha a peça: “Tendo principiado a trabalhar na peça com espírito de imparcialidade, acabou Schiller francamente simpático à difamada rainha.” (BANDEIRA, 1966, p. 124-5.)

Apesar de tudo, aquilo que fez o infortúnio de Maria, tão vivamente acentuado na tragédia schilleriana, a saber, aquela involuntária capacidade de despertar em torno de si as paixões mais violentas, pró ou contra a sua pessoa, persiste ainda quatro séculos depois da sua morte! (BANDEIRA, 1966, p. 124.)

¹⁴ Não foi possível determinar se o título original das crônicas, que na publicação em jornal nem sempre os possuíam, foi criado ou modificado por Drummond. De um lado, não faz sentido que os textos se chamassem “*Elizabeth censurada*”, e não “*Maria Stuart censurada*”: além de ser a protagonista da obra, Bandeira faz uma defesa apaixonada da rainha escocesa, em oposição à sua prima. De outro lado, o título poderia enganosamente sugerir se tratar da rainha Elizabeth II, atual monarca britânica, o que se encaixa, de certa forma, na lógica do jornal.

¹⁵ “(...) foram precisos três golpes [de machado], porque o carrasco nervoso desferiu mal os dois primeiros” (BANDEIRA, 1966, p. 124.). Curiosamente, logo depois de publicar esse detalhe em jornal, Bandeira criticaria a violência explícita em *Otelo*, de Shakespeare.

Assim, a resposta a Rachel se mostra, na verdade, não como uma forma de afirmar a inocência de Maria, mas a atualidade do interesse na sua história, o que inclui a atualidade no interesse na obra de Schiller. Como dito, este poderia ter sido o mote das crônicas seguintes sobre a peça, mas a decisão do Serviço de Censura, que parece ter saído antes da estreia da peça no Rio de Janeiro – quando ela já tinha sido representada, por dois meses, em São Paulo –, altera o rumo da atenção de Bandeira, que inclui a questão mesmo nas conferências que antecediam as apresentações. Dentro da argumentação do cronista, no entanto, é importante notar que a argumentação se apoia em duas cenas distintas: enquanto o serviço de censura, como afirmara o Tenente Coronel João Alberto Rocha Franco – futuro chefe da Censura durante a ditadura civil-militar (1964-1985) –, em entrevista citada por Bandeira, restringira a peça a menores de 18 anos e para a televisão baseado na cena VI do terceiro ato, o poeta criticaria a censura baseado na cena VII do quinto ato. Essa discrepância é sintoma da visão apaixonada de Bandeira em relação a todo o projeto, mas também chama a atenção a respeito de questões específicas da obra e da tradução.

Der ist ein Rasender, der nicht das Glück
Festhält in unauf löslicher Umarmung,
Wenn es ein Gott in seine Hand gegeben.

Ich will dich retten, kost es tausend Leben,
Ich rette dich, ich will es, doch so wahr
Gott lebt! Ich schwörs, ich will dich auch besitzen.

É um tonto aquele que a ventura
Posta nas suas mãos pelo destino
Não cinge contra o seio num abraço
Indissolúvel! Sim, quero salvar-te,
Ainda que a preço de mil vidas, quero
E hei de fazê-lo, juro, e tão verdade
Como que Deus existe, hei de possuir-te!

Na cena em questão, Mortimer tenta convencer Maria a participar do plano de fuga elaborado por ele, sem compreender que à rainha interessa antes a absolvição do que a liberdade em si; ao mesmo tempo, Mortimer acredita que a gratidão pela libertação a levaria a entregar-se a ele: assim, ele se declara a Maria. Este seria o trecho que, segundo a entrevista dada pelo chefe da Censura, teria “nítido sentido sensual, inconveniente à juventude.” (BANDEIRA, 1966, p. 126.) Quanto a isso, Bandeira apresenta dois argumentos de defesa, um referente à obra mesma, outro externo. O primeiro seguiria o testemunho de Leopoldo Berger, encadernador austríaco que vivia no Brasil e era amigo pessoal de Bandeira. (V. BANDEIRA, 1966, p. 30-31.) Segundo o relato, indireto, Berger e sua esposa teriam lido *Maria Stuart* na escola, na íntegra, aos doze anos de idade: ou seja, a censura vetava a um adolescente brasileiro, “que já sabe e sente o que é o desejo” (BANDEIRA, 1966, p. 127), o conhecimento que seria acessível a uma criança de língua alemã.¹⁶ O segundo argumento, claramente falacioso, ainda que comum em relação a questões jurídicas, volta-se para o fato de que, no mesmo período, Onestaldo de Pennafort traduzira *Otelo*, de Shakespeare, para ser encenado por Paulo Autran e Tônia Carrero e dirigido por Adolfo Celi. Para Bandeira, a restrição etária de *Maria Stuart* se revelava incoerente ao se verificar que a outra montagem fora permitida a maiores de 14

¹⁶ Introduzida na peça como corolário da pureza de Maria, que resiste à última tentação da luxúria e da liberdade, a declaração de Mortimer foi, na verdade, considerada imoral desde a sua primeira apresentação, e a cena, cortada em diversas versões da peça. (GRAWE, 1978, p. 112.)

anos, ainda que estivesse repleta, segundo ele, de “cruzas” muito mais graves, traduzidas ao pé da letra por Pennafort, além da morte em cena da protagonista feminina, diferente da morte “*ob-cena*” de Maria Stuart, transmitida por Leicester ao espectador.

Em contraponto à cena da declaração de Mortimer, Bandeira recorre, no entanto, a outra muito diversa. Trata-se da cena que se encontra na metade do quinto ato, depois da notícia da ordem de execução, e anterior às disposições finais, despedidas e à própria execução: impossibilitada de fazer a última confissão e extrema-unção com um padre católico, Maria se confessa com Melvil, seu mordomo, com base nas palavras de Jesus em Mateus 18:20: “Porque, onde estiverem dois ou três reunidos em meu nome, aí estou eu no meio deles.”¹⁷ De acordo com o relato de Bandeira, ele mandara um exemplar da sua tradução de *Maria Stuart* para uma prima sua, monja carmelita.¹⁸ Esta não se interessara de pronto pela indicação de leitura, apenas quando tempos mais tarde, folheando o exemplar, encontrara a cena VII do quinto ato. Esta teria sido então representada pela monja e suas colegas durante os festejos de Natal do convento, comentando-se “o alcance que pode ter uma peça dessas representada diante de um público muitas vezes afastado de ideias religiosas”. O argumento parece simples: como uma peça encenada por freiras pode ser considerada imprópria para adolescentes? Naturalmente, omite-se o detalhe de que apenas a cena da confissão fora representada pela prima de Bandeira e suas irmãs. No entanto, é suficiente para que o cronista descreva novamente a obra como “uma tragédia de alto valor não somente estético, mas também *moral*.” (BANDEIRA, 1966, p. 127) Não se questiona o moralismo da censura – sequer se questiona a existência da censura –, apenas sua suposta incoerência.

Nesse sentido, é curioso que a cena a que Bandeira recorre em sua defesa seja, justamente, aquela que causara problemas a Schiller nas montagens iniciais de *Maria Stuart*: na época, muitos consideraram blasfema a reprodução de um ofício religioso no palco. A mescla entre religião e arte é uma das questões espinhosas do Romantismo, refletida, por exemplo, na recepção da obra do pintor Kaspar David Friedrich (1774-1840), que, com quadros como “*Das Kreuz im Gebirge*” [“A cruz nas montanhas”] (1808), foi largamente criticado por misturar a pintura religiosa com a pintura da natureza. A esse respeito, Germaine de Staël sintetiza a visão romântica da religião:

Parece-me que, sem faltar ao devido respeito para com a religião cristã, seria permitido colocá-la na poesia e nas belas-artes, em tudo que eleva a alma e embeleza a vida. Excluí-la disso é como imitar as crianças que acreditam não poder fazer nada

¹⁷ Na Bíblia de Lutero: “Denn wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen.” Ainda que se tratem de citações quase literais, tanto Schiller quanto Bandeira alteram ligeiramente o texto bíblico para encaixá-lo na métrica.

¹⁸ A referida prima era Maria do Carmo de Cristo Rei, que professava entre as Carmelitas Descalças do Convento de Santa Teresa, no Rio de Janeiro. Através de sua prima, Bandeira entrara em contato com sua priora, Madre Maria José de Jesus, a monja carmelita referida no oratório “Alegrias de Nossa Senhora”, letra de Bandeira para composição de Francisco Mignone.

que não seja grave e triste na casa do próprio pai. Há religião em tudo que nos causa uma emoção desinteressada: a poesia, o amor, a natureza e a Divindade reúnem-se em nosso coração, por mais esforços que se faça para separá-los; e se for proibido ao gênio fazer ressoar todas estas cordas ao mesmo tempo, a harmonia completa da alma jamais se fará sentir. (STAËL, 2016, p. 269)

Como mencionamos no capítulo anterior, a relação entre ética e estética na obra de Schiller representa uma separação entre moral e religião, em que tanto personagens bíblicas quanto profanas podem causar as mesmas reações e inspirar da mesma forma a plateia, sem que haja uma hierarquia entre elas. Desse modo, “a teatralização do sagrado mostra a distância a que Schiller já se descolara da religião institucional. Para ele, o palco já era, por si mesmo, algo sagrado, a que o outro sagrado se deixava acomodar.”^{19,20}

Naturalmente, em um contexto como o do reinado de Elizabeth, a cena da confissão tem um significado igualmente político: na cena, a missa é apresentada mesmo como um ato de espionagem, em que o mordomo recebera secretamente as sete ordens que lhe permitiriam executar o ofício a Maria, e traz escondida em uma caixa a hóstia benzida pelo Papa. Permitir à condenada confessar-se com um padre católico seria uma cessão por parte de Elizabeth, cujo poder se apoiava na Igreja da Inglaterra, e sugere que Maria poderia ter sido executada sem o sacramento, o que asseguraria uma vitória espiritual para a monarca. De qualquer forma, é claro como o significado político da cena teria escapado à prima de Bandeira, que teria inicialmente rejeitado a leitura por não se interessar pelas “intrigas da corte” elizabetana. Isolada do restante da obra, a cena ganha outro peso, reforçado pela tradução bandeiriana em escolhas específicas, como a introdução do adjetivo “sublime” no trecho em que Maria se refere ao episódio narrado em Atos 12:

Der Engel führte aus des Kerkes Banden,
Ihn hält kein Riegel, keines Hüters Schwert,
Er schreitet mächtig durch verschlossene Pforten,

O anjo livrou o apóstolo das grades
Da prisão – e não o deteve espada
De guardas, nem cadeados, e se adianta
Poderoso e *sublime*, atravessando
Portas fechadas (...)

Em se tratando de um texto de Schiller, a introdução do conceito de sublime na cena não se faz sem consequências, mesmo porque, para o alemão, o sublime é uma experiência genuinamente humana, enquanto Bandeira o utiliza no sentido do senso comum para qualificar o anjo, que não se eleva, mas que já está numa posição superior. É possível que Bandeira esteja, aqui, apenas ajustando o verso ao decassílabo heroico através de um recurso comum na poética renascentista, a duplicação de adjetivos (KAYSER, 1976, p. 123). Em momentos como esse, nosso tradutor trai

¹⁹ “die Theatralisierung des Sakralen zeigt, wie weit Schiller sich inzwischen von der institutionellen Religion gelöst hatte. Für ihn war die Schaubühne selbst etwas Sakrales, dem sich das andere Sakrale einfügen ließ.” (SAFRANSKI, 2012, p. 768)

²⁰ Na síntese sempre precisa de Antonio Candido, a compreensão de religiosidade que predomina no Romantismo, mesmo quando seus artistas professavam explicitamente a fé cristã, foi “a religião concebida como posição afetiva, abertura da sensibilidade para o mundo e as coisas através de um espiritualismo mais ou menos indefinido.” (CANDIDO, 1997, p. 17)

uma visão católica que não corresponde à de Schiller, ao reforçar a oposição entre este mundo e o próximo, quando acrescenta um verso à confissão de Maria:

Es war der schwerste Kampf, den ich bestand
Zerissen ist das letzte Band

Foi decerto
A luta mais difícil, mas agora
Sinto roto esse laço derradeiro
Que às *delícias do mundo* me prendia.

Lida de perto, a cena da confissão reforça, na verdade, o papel político da religião na trama, mais do que o estético que vinha sendo colocado até aqui: assim que Maria confessa o pecado de inveja em relação a Elizabeth, e também o crime de participação no assassinato do segundo marido – o que marca o sentido igualmente histórico da cena, marcando um momento específico na historiografia –, Melvil a pressiona a confessar também sua suposta parte na conspiração de Babington, a princípio exortando-a a perscrutar o próprio coração, em seguida confrontando-a diretamente:

Wie? deinem Gott verhehlst du das Verbrechen,
Um dessentwillen dich die Menschen strafen?
Du sagst mir nichts von deinem blutgen Anteil
An Babingtons and Parrys Hochverrat?
Den zeitlichen Tod stirbst du für diese Tat,
Willst du auch noch den ewgen dafür sterben?

Como, Rainha?
Ao vosso Deus ocultareis o crime
Pelo qual sois punida pelos homens?
Nada dizeis da parte que tomastes
Na alta traição de Babington e Perry?
Da morte temporal morreréis por isso:
Quereis morrer também de morte eterna?

Desse modo, Melvil torna-se quase um agente duplo: se, de um lado, seu papel de oficiante se confunde com o de um espião, de outro, sua função – dramática, principalmente – é a de perpetrar uma última tentativa, a de uma autoridade não secular, de obter de Maria a confissão esperada. Desse modo, o sentido moral da peça, que não se confunde com o sentido religioso, é revelado, apesar disso, no momento do sacramento: Maria aceita a condenação por um crime que não cometeu, a fim de expiar outro, cometido na juventude. Nesse sentido, é significativo que justamente neste ponto se encontre uma das marcas d'água da tradução bandeiriana:

Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod
Die frühe schwere Blutschuld anzubüßen

Deus me julga digna
De expiar por um *suplicio imerecido*
O pecado de minha mocidade.

Como já apontamos, a expressão alude ao primeiro verso do “Soneto Inglês no. 2”, escrito num período de leituras shakespearianas de Bandeira e publicado em *Lira dos Cinquent’Anos*:

Aceitar o castigo imerecido,
Não por fraqueza, mas por altivez.
No tormento mais fundo o teu gemido
Trocar num grito de ódio a quem o fez.
As delícias da carne e pensamento
Com que o instinto da espécie nos engana,

Sobpor ao generoso sentimento
 De uma afeição mais simplesmente humana.
 Não tremer de esperança e nem de espanto.
 Nada pedir nem desejar senão
 A coragem de ser um novo santo
 Sem fé num mundo além do mundo. E então
 Morrer sem uma lágrima, que a vida
 Não vale a pena e a dor de ser vivida.

O poema destoa da obra bandeiriana, sobretudo pela altivez do tom. Mas, ao contrário do que pode imaginar o leitor bandeiriano, acostumado ao tema da morte na obra do poeta, o soneto fala, na verdade, da vingança: ou melhor, da desistência de uma vingança, em um *pathos* muito semelhante ao de Maria Stuart ao longo da peça. O eu-lírico aceita uma punição indevida, mas o seu revide é tornar-se um santo em vida, abrindo mão dos prazeres terrenos mesmo sem ter a certeza de um mundo após este. A morte resignada se torna, como no caso da nossa heroína, sua forma de ascender em relação ao outro que o punira. Pode-se dizer que a cena da confissão está diretamente ligada à declaração de Mortimer, no sentido de que, aqui, Maria reconhece que seus crimes foram fruto da paixão e da impulsividade da juventude, os mesmos elementos presentes na proposta de Mortimer, a que ela agora, ciente de seus erros, aprendeu a resistir. De certa forma, a restrição da censura se prova incorreta porque, na cena, Maria resiste à tentação pela qual liberdade e sensualidade lhe seriam possibilitadas num único golpe, preferindo aceitar a condenação, ainda que injusta, confiante num poder superior.

Falar de censura em uma peça encenada em São Paulo em 1955 pode causar estranheza ao leitor, uma vez que o tema é frequentemente abordado em relação a dois momentos do Brasil republicano: o Estado Novo (1937-1945) e a Ditadura civil-militar (1964-1985), dois pontos históricos dos quais o ano de 1955, no meio da República Nova instalada após a renúncia de Getúlio Vargas e ano da eleição de Juscelino Kubitschek, se encontra equidistante. Mas, como lembra Beatriz Kushnir, fazia parte da legislação censória vigente durante a ditadura civil-militar o decreto no. 20.493 de 1946²¹, de caráter proibitivo, “delimitando a tênue fronteira entre obscenidade, pornografia e proteção às famílias – baluarte a ser resguardado e em nome do qual se travavam verdadeiras guerras santas.” (KUSHNIR, 2012, p. 81) Seu principal objetivo seria, então, “legitimar desmandos” – não raramente baseados em gostos e opiniões pessoais do censor – e “preservar moralidades e costumes”, estes também subjugados a concepções e entendimentos contraditórios. Refletindo o anseio expresso pela Constituição de 1946 de iniciar um “novo tempo” na democracia brasileira – ainda que, como também lembra Kushnir, o PCB tenha sido colocado na clandestinidade antes mesmo da Constituição ser promulgada –, a reestruturação do DIP em 1946 reforçou o zelo pela

²¹ “Ou seja, por 42 anos, um mesmo conjunto de artigos e normas balizou as atividades artísticas e orientou a programação de rádio, cinema, teatro, música e até mesmo da TV, muito embora tenha sido instaurado antes do advento deste último veículo.” (KUSHNIR, 2012, p. 83)

“moral e os bons costumes”, retirando de seu papel qualquer vestígio de ação política. Ainda assim, a censura sofrida por *Maria Stuart* se distingue daquela exercida pelo governo ditatorial nas décadas seguintes apenas pela virulência, mas seus fundamentos de base já estão presentes no caso: o decreto de 1946, considerado bastante completo pelos censores, fundamentou a maioria das decisões do DIP até 1988 (KUSHNIR, 2012, p. 101).

A relação de *Maria Stuart* com a censura, tanto na versão de Schiller quanto na de Bandeira, se faz na convergência entre piedade e sensualidade que se encontra na própria economia da obra, como uma das consequências da visão estética de Schiller e das oposições que se estabelecem ao longo da tragédia: por representar sua visão de estética e ética, fé, contrição, arte, beleza, natureza, fertilidade e juventude são conceitos que, todos, convergem em direção a Maria, enquanto que a Elizabeth restam apenas racionalidade, esterilidade e envelhecimento. A censura se faz, portanto, na falta de percepção da dicotomia estabelecida ao longo do drama, e do sentido dos valores que o pensamento de Schiller procura expressar.



*Luz do sol
Que a folha traga e traduz*
— Caetano Veloso

Ao tentarmos sintetizar os aspectos formais e temáticos da tradução gonçalvina de Schiller, nos detemos no monólogo de Beatriz no jardim do convento, à espera do namorado para abandonar sua vida pueril e se juntar a ele. Tendo estabelecido o monólogo da protagonista à espera de algo como um traço particular da dramaturgia de Schiller – Beatriz à espera de Dom César, Joana D’Arc à véspera da batalha – e com base nas análises da peça e sua tradução feitas até aqui, podemos, novamente, ler a cena da espera da protagonista como forma de ver como as questões expostas se condensam em uma cena capital. Da mesma forma que em *A Noiva de Messina*, a primeira cena do terceiro ato de *Maria Stuart* é a única cena externa de toda a peça, e se passa no jardim de Fortheringay.²² Assim como o monólogo de Elizabeth na cena X do quarto ato da mesma peça e em *A Donzela de Orléans*, os monólogos antecedem momentos cruciais e decisões vitais para cada personagem. Ainda como no monólogo de Beatriz, a primeira cena do terceiro ato de *Maria Stuart* se destaca tanto pelo ambiente e pela voz da personagem, quanto pelos aspectos formais que destoam do restante do drama:

²² Os cenários da montagem de *Maria Stuart* pelo TBC, de autoria de Mauro Francini, foram muito elogiados pelo seu minimalismo, sendo compostos por cortinas negras em contraste com as quais o figurino se destacava. Não há relatos de como esta cena foi cenografada, ainda que algumas resenhas dêem conta de uma “cena no parque.”

KENNEDY: Ihr eilet ja, als wenn Ihr Flügel hättet,
So kann ich Euch nicht folgen, wartet doch!

MARIA: Lass mich der neuen Freiheit genießen,
Lass mich ein Kind sein, sei es mit!
Und auf dem grünen Teppich der Wiesen
Prüfen den leichten, geflügelten Schritt.
Bin ich dem finstern Gefängnis entstiegen,
Hält sie mich nicht mehr, die traurige Gruft?
Lass mich in vollen, in durstigen Zügen
Trinken die freie, die himmlische Luft.

KENNEDY: O meine teure Lady! Euer Kerker
Ist nur um ein klein wenig erweitert.
Ihr seht nur nicht die Mauer, die uns einschließt,
Weil sie der Bäume dicht Gesträuch versteckt.

MARIA: O Dank, Dank diesen freundlich grünen Bäumen,
Die meines Kerkers Mauern mir verstecken!
Ich will mich frei und glücklich träumen,
Warum aus meinem süßen Wahn mich wecken?
Umfängt mich nicht der weite Himmelsschoß?
Die Blicke, frei und fessellos,
Ergehen sich in ungemessenen Räumen.
Dort, wo die grauen Nebelberge ragen,
Fängt meines Reiches Grenze an,
Und diese Wolken, die nach Mittag jagen,
Sie suchen Frankreichs fernen Ozean.

Eilende Wolken! Segler der Lüfte!
Wer mit euch wanderte, mit euch schiffte!
Grüßet mir freundlich mein Jugendland!
Ich bin gefangen, ich bin in Banden,
Ach, ich hab keinen andern Gesandten!
Frei in Lüften ist eure Bahn,
Ihr seid nicht dieser Königin untertan.

KENNEDY: Ach, teure Lady! Ihr seid außer Euch,
Die langentbehrte Freiheit macht Euch schwärmen.

MARIA: Dort legt ein Fischer den Nachen an!
Dieses elende Werkzeug könnte mich retten,
Brächte mich schnell zu befreundeten Städten.
Spärlich nährt es den dürtigen Mann.
Beladen wollt ich ihn reich mit Schätzen,
Einen Zug sollt er tun, wie er keinen getan,
Das Glück sollt er finden in seinen Netzen,
Nähm er mich ein in den rettenden Kahn.

KENNEDY: Verlorne Wünsche! Seht Ihr nicht, dass uns
Von ferne dort die Spähertritte folgen?
Ein finster grausames Verbot scheucht jedes
Mitleidige Geschöpf aus unserm Wege.

MARIA: Nein, gute Hanna. Glaub mir, nicht umsonst
Ist meines Kerkers Tor geöffnet worden.
Die kleine Gunst ist mir des größern Glücks
Verkünderin. Ich irre nicht. Es ist
Der Liebe tätige Hand, der ich sie danke.
Lord Leicesters mächtigen Arm erkenn ich drin.
Allmählich will man mein Gefängnis weiten,
Durch Kleineres zum Größern mich gewöhnen,

KENNEDY: Não posso acompanhar-vos, esperai-me!
Como correis depressa! Até parece
Que em vossos pés, rainha, tende asas!

MARIA: Oh, deixa que voe minha alma liberta!
Que eu seja criança! Sê outra também!
Sobre a verde alfombra, de folhas coberta,
Bailemos, bailemos, em doce vaivém!
Será que estou livre, a vista não me mente?
Livre da sinistra prisão tumular?
Ah, deixa que eu beba, lenta, longamente,
O puro, o cheiroso, o celeste ar!

KENNEDY: Ó minha cara Lady! O vosso cárcere
Ficou um pouquinho menos apertado,
Eis tudo. Se não vedes as muralhas
Que tão iniquamente nos clausuram,
É que no-las escondem estas árvores.

MARIA: Obrigado, obrigado a esta verdura
Que nos encobre a aspérrima prisão!
Imagino-me livre e venturosa:
Por que me despertar desta ilusão?
Os céus por toda parte nos rodeiam;
Meus olhares passeiam,
Sem peias, na infinita imensidão!
Além daqueles montes, de cinzentas
Brumas coroados, para o norte avança
O meu reino... E estas nuvens alvacentas
Buscam terras de França.

Ó nuvens errantes, veleiros do ar,
Nuvens apressadas para o sol rumando,
Feliz quem pudera vos acompanhar,
Feliz quem convosco pudera ir vogando²³
Ai, nuvens, sois livres: eu, uma corrente
Me retém cativa. Altos veleiros, ai!
À terra aonde fui, menina inocente
O meu pensamento, ó nuvens, levai!

KENNEDY: Ó minha cara Lady! A liberdade
De que por tanto tempo estais privada,
Vos faz enxergar em sonhos doidos.

MARIA: Vês o pescador que amarra a canoa?
Nela eu poderia me fazer ao mar!
E eu dar-lhe ia em troca uma pescaria boa,
Com que o pobre nunca nem pode sonhar!
Dava-lhe tesouros, se em sua canoa
Me levasse à outra ribeira do mar!

KENNEDY: Desejos vãoos! Não vedes que espiões
Acompanham de longe nossos passos?
Uma ordem cruel faz que se afaste
De nós toda criatura compassiva.

MARIA: Não, minha boa Ana. Houve um motivo
Para que as portas da prisão se abrissem.
Este favor pequeno prenuncia
Outro maior, se não me engano: devo-o
À mão pronta do amor; enxergo nele
O braço poderoso de Lord Leicester.
Querem minha prisão e pouco a pouco
Relaxar, habituar-me por ligeiras

²³ Não se trata do verbo “vagar”, e sim realmente “vogar”, do latim *vogare* sinônimo de “navegar, remar”.

Bis ich das Antlitz dessen endlich schaue,
Der mir die Bande löst auf immerdar.

KENNEDY: Ach, ich kann diesen Widerspruch nicht reimen!
Noch gestern kündigt man den Tod Euch an,
Und heute wird Euch plötzlich solche Freiheit.
Auch denen, hört ich sagen, wird die Kette
Gelöst, auf die die ewige Freiheit wartet.

MARIA: Hörst du das Hifthorn? Hörst du klingen,
Mächtigen Rufes, durch Feld und Hain?
Ach, auf das mutige Roß mich zu schwingen,
An den fröhlichen Zug mich zu reißen!
Noch mehr! O die bekannte Stimme,
Schmerzlich süßer Erinnerung voll.
Oft vernahm sie mein Ohr mit Freuden,
Auf des Hochlands bergigten Heiden,
Wenn die tobende Jagd erscholl.

Concessões a maiores liberdades.
Até que chegue o dia em que eu reveja
Aquele que afinal irá salvar-me.

KENNEDY: Ai de nós! Não compreendo este contraste:
Ontem anunciavam vossa morte:
Hoje vos dão tamanha regalia.
Já ouvi dizem que tiram as cadeias
A quem espera a eterna liberdade.

MARIA: Não ouves as trompas? Não ouves ressoar
Por montes e vales seu possante alarme?
Seu possante alarme, suave e doloroso?
Que tristes lembranças me vem despertar
Essa voz de outrora! Ah, poder juntar-me
Ao cortejo alegre dum corcel fogoso!
Ressoai, velhas trompas! Ressoai mais, ressoai!
Quantas vezes, quantas, na pátria distante
Não vos escutaram meus ouvidos, ai!
Ecoar alto e longe, como neste instante!

Para começar, apesar da possibilidade de colocar esta cena em paralelo com os monólogos de Beatriz, Elizabeth e Joana D’Arc, não se trata, à primeira vista, de um monólogo: Maria está acompanhada de Ana Kennedy, sua ama mais fiel e presente, a mesma que entrara em sua defesa durante a cena inicial. De modo figurado, no entanto, ainda é possível ler a cena como o diálogo entre duas instâncias da consciência de Maria: em termos anacrônicos, trata-se de uma interação entre o superego e o *id*, em que, enquanto Maria está voltada para o gozo do momento, sem real preocupação com o futuro a não ser o devaneio da liberdade, Ana representa os temores do presente e seus piores desenvolvimentos. Enquanto Maria parece acreditar estar num prado (“*Wiese*”), Ana ressalta que as árvores apenas ocultam as muralhas, aludindo ao fato de que elas devem estar sendo vigiadas.

O contraste do monólogo da protagonista em relação ao restante do texto, em cada uma das peças mencionadas, ocorre também por se inserirem em obras em versos brancos, constituindo trechos rimados, com uma divisão em estrofes e, com frequência, o uso de um ritmo diferente do pentâmetro iâmbico. Os versos marcam o contentamento por se estar ao ar livre. A liberdade, temporária – pois esta cena precede o encontro, fictício, entre as duas rainhas, que selará a condenação de Maria –, é relacionada aos signos da integração com a natureza e do movimento, em oposição à frieza e a escuridão do cárcere. Aqui, esse contraste se acentua por ser interno à cena: enquanto as falas de Maria são rimadas, as de Ana continuam em versos brancos. Curiosamente, na décima estrofe, em que Maria revela o seu plano, contando com a influência de Leicester para obter, legalmente, a liberdade, ela volta a se expressar em decassílabos brancos, para voltar para os rimados em uma última estrofe. No lado bandeiriano do texto, recursos da poesia romântica como a interjeição como o “Oh!” e a repetição do verbo “Bailemos” dão um colorido ainda mais idealizado ao trecho, cujo tom propositalmente sentimental dá a medida do *pathos* da protagonista.

Enquanto Gonçalves Dias rimava, no monólogo de Beatriz, apenas os versos pares, Bandeira quase mantém o mesmo esquema de rimas de Schiller: rimas alternadas na primeira estrofe, em

um esquema ABABCCDEFEF na segunda, e simplificando novamente para rimas alternadas, na terceira, esquema para o qual Schiller retorna até o final da cena. A métrica também possui variações, para as quais Bandeira faz escolhas muito interessantes, tendo em vista todo o debate que acompanhamos ao longo de sua obra. Na primeira estrofe de Maria, Schiller usa uma grande variedade de pés métricos:²⁴

Lass mich der neuen Freiheit genießen
 Lass mich den Kind sein, sei es mit!
 Und auf den grünen Teppich der Wiesen
 Prüfen den leichten, geflügelten Schritt.
 Bin ich dem finster Gefängnis entstiegen?
 Hält sie mich nicht mehr, die traurige Gruft?
 Lass mich in vollen, in durstigen Zügen
 Trinken die freie, die himmlische Luft!

Atento ao ritmo, Bandeira faz uma escolha interessante: as estrofes de Maria estão em hendecassílabos com acentos na 2^a, 5^a, 8^a e 11^a sílabas, alternando o terceiro acento para a sétima sílaba em alguns casos:

Oh, deixa que voe minh'alma liberta!
 Que eu seja criança! Sê outra também!
 Sobre a verde alfombra, de folhas coberta,
 Bailemos, bailemos, em doce vaivém!

Segundo Said Ali, o verso hendecassílabo existiria em língua portuguesa apenas para dar movimento a poemas decassílabos, e, de fato, grande parte dos exemplos apresentados pelo professor são, na verdade, decassílabos graves (ALI, 2006, p. 86). O próprio Bandeira, pelo contrário, dá ao hendecassílabo posição nobre na poesia de língua portuguesa:

²⁴ Em carta a Goethe, escrita enquanto compunha a peça, Schiller escreve: “Começo a me servir, na Maria Stuart, de uma maior liberdade, ou antes, variedade na métrica, quando a ocasião se justifica. Essa alternância está nas peças gregas e deve-se acostumar o público a tudo.” [*Ich fange in der Maria Stuart an mich einer größern Freiheit oder vielmehr Mannigfaltigkeit im Silbenmass zu bedienen, wo die Gelegenheit es rechtfertigt. Diese Abwechslung ist ja auch in den griechischen Stücken und man muss das Publikum an alles gewöhnen.*]

O metro de onze sílabas, chamado de *arte maior*, às vezes leva pausa na segunda, quinta e oitava sílabas e então pode oferecer um ritmo enérgico, pelo que foi preferido por Gonçalves Dias em alguns de seus poemas indianistas de feição épica:

São rudes, severos, cobertos de glória,
 Já prélios incitam, já cantam vitória.

(“I-Juca-Pirama”) (BANDEIRA, 1997, p. 542.)²⁵

Maria trata a oportunidade de estar no jardim como um vislumbre da verdadeira liberdade; a alusão de Ana ao fato de que, como os espões poderiam estar em pontos invisíveis, as muralhas eram ocultas pelas árvores, também nos contextualiza em que tipo de jardim as duas personagens se encontram. Nos séculos XVIII e XIX, a arte da jardinagem foi parte relevante de um debate sobre a relação do homem com a natureza, e “os tratados de Paisagística, muito em voga na época, transcendem igualmente as prosaicas questões decorativas: são antes de mais ensaios de teoria estética, em que as várias artes se fundem sob um mesmo conceito unificador – o sentimento da Natureza.” (SANTANA, 2012, p. 354) Em um ideal formulado por Jean-Jacques Rousseau no romance *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761), o jardim ideal “é um paraíso verdejante e cheio de vida, mas que mantém a aparência de um espaço agreste.” (SANTANA, 2012, p. 354, grifo meu.) Da mesma forma que a visão romântica da religião despoja-a de seus atributos mais superficiais para concentrar-se no *sentimento* religioso, o *sentimento* da natureza prevalece sobre o seu aspecto empírico e mesmo a possibilidade de apreendê-la pela razão: a natureza torna-se “o mundo, o cosmos, a natureza física cheia de graça e imprecisão.” (CANDIDO, 1997, p. 23) A natureza encarna conceitos de espontaneidade e irracionalidade, opostos à ordem representada pelo jardim clássico francês. Para Maria, o jardim está para a natureza como a sua situação está para a liberdade: uma é uma versão diminuta da outra, mas, ainda assim, encapsula sua essência.

E, da mesma forma que as imagens aquáticas simbolizavam, em *A Noiva de Messina*, os anseios e temores de Beatriz, aqui são as nuvens o símbolo da liberdade, pela sua possibilidade de voarem até a França, a terra em que crescera e conhecera a felicidade: o seu espaço é o da “infinita imensidão” [“*ungemessenen Räumen*”], e Bandeira ainda acrescenta, para fins de rima, o adjetivo “alvacentas”, reforçando o contraste das nuvens com as “brumas cinzentas” que cobrem os montes ingleses (no original, “*graue Nebelberge*”). Em função da métrica, em que cada conjunto de cinco decassílabos é concluído com um hexassílabo, modelo que Bandeira anota em diversos poemas de Gonçalves Dias, o tradutor acaba omitindo a expressão “*ferner Ozean*”, o elemento que liga o cativo atual “à

²⁵ O termo “arte maior” teria sido extraído de Gil Vicente, que o usara nos autos de devoção, e se referiria especificamente ao hendecassílabo com esta acentuação, sendo o preferido dos românticos brasileiros. “Só no século XIX ganharia o galope martelado e inflexível, que dá ao pensamento e à emoção uma melopeia fugaz condizente às aspirações românticas.” (CANDIDO, 1997, p. 34)

terra onde fui, menina inocente” [“*mein Jugendland*”]²⁶. Ainda assim, as nuvens são equivalentes às imagens da água em *A Noiva de Messina*, sendo referidas mesmo como “veleiros do ar” [“*Segler der Lüfte*”]. As imagens aquáticas se reforçam, então, como um novo elemento: o pescador, figura de eleição dos românticos por representar, em igual medida, a proximidade com a natureza e a simplicidade do povo, e que Maria naturalmente não pode enxergar de dentro do jardim. Ana ainda menciona que a situação política de Stuart a impossibilita de encontrar solidariedade, num lembrete de que Maria foi executada também por exigência popular: ainda assim, e despojada de suas joias, como vemos na primeira cena da peça, Maria fantasia pagá-lo prodigalmente e mesmo operar milagres (“E eu dar-lhe-ia em troca pescaria boa” [“*Das Glück soll er finden in seinen Netzen*”]) em troca de sua liberdade.

A cena antecede o encontro fictício entre Maria e Elizabeth, o momento pivotal que, na poética clássica, é definido como peripécia: o episódio em que, diante da interpretação de suas atitudes de acordo com uma noção preconcebida de seu caráter, Maria passa de suplicante a litigante. Mais do que uma “viravolta das ações em sentido contrário”, no entanto, a cena que se segue a esta é um dos célebres desvios factuais feitos por Schiller em seus dramas históricos, dos quais o mais flagrante, e o que mais demonstra a natureza das preocupações do poeta ao escolher os temas para suas obras dramáticas, é a morte em batalha de Joana D’Arc: numa e noutra obra, é a representação da protagonista como experiência do sublime o que Schiller procura, mais do que a fidelidade aos fatos. A Maria que vemos aqui, no entanto, antecedendo aquela, manifesta inocência a respeito de sua própria condição política – a inconsciência de que Elizabeth se sente pressionada a assinar sua execução – e se mostra esperançosa a respeito de seu destino. Como vimos em *A Noiva de Messina*, Gonçalves Dias estabelece, através das suas escolhas de tradução, um paralelo entre Beatriz e outros eu-líricos femininos presentes em seus poemas, outras mulheres à espera; trata-se de um momento de ambivalência, em que a personagem escolhe permanecer em um estado pueril ou partir para o desconhecido, o que significa, no seu caso a ruína. Da mesma forma, a inclusão desse instante de candura que antecede o diálogo que selará o destino de Stuart soa como um gesto de generosidade, em que Schiller permite à protagonista um último vislumbre da liberdade possível.

²⁶ Como tradução de “*Grüßet mir freundlich mein Jugendland*”, a vírgula que divide o verso não faz sentido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há literaturas de que um homem não precisa sair para receber cultura e enriquecer a sensibilidade; outras, que só podem ocupar uma parte da sua vida de leitor, sob pena de lhe restringirem irremediavelmente o horizonte. Assim, podemos imaginar um francês, um italiano, um inglês, um alemão, mesmo um russo e um espanhol, que só conheçam os autores da sua terra e, não obstante, encontrem neles o suficiente para elaborar a visão das coisas, experimentando as mais altas emoções literárias.

Se isto já é impensável, no caso de um português, o que se dirá de um brasileiro? A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas... Os que se nutrem apenas delas são reconhecíveis à primeira vista, mesmo quando eruditos e inteligentes, pelo gosto provinciano e falta de senso das proporções. (CANDIDO, 1997, p. 9)

Uma das implicações, talvez a mais subestimada, da célebre e discutida afirmação de Candido é que o sistema literário português e brasileiro, ao se apoiar em referências de literaturas em outras línguas, torna-se dependente ou de uma elite que tenha acesso a outras literaturas no original – ou, como foi a regra no século XIX, às suas traduções francesas –, ou de traduções. Tendo em vista uma geração de poetas brasileiros que se dedicou, por diversos fatores, à tradução de forma constante, é possível falar de uma obra traduzida como parte do sistema literário brasileiro, tanto por trazer a obra em língua estrangeira para um público mais amplo, que passa a tê-la como parte do seu repertório de referências – nos termos de Walter Benjamin, prolongando a sua fama –, quanto pela própria circunstância de revelar afinidades temáticas e soluções formais que o processo de tradução proporciona. Dadas as devidas diferenças de contexto e proporção, trata-se da forma com que o sistema literário alemão incluiu, no século XIX, traduções como o *Dom Quixote* de Ludwig Tieck e das peças *Édipo* e *Antígona* de Hölderlin.

O fato de que as duas únicas peças de Friedrich Schiller a encontrarem tradução para o português serem *A Noiva de Messina*, traduzida por Gonçalves Dias em 1864, e *Maria Stuart*, traduzida por Manuel Bandeira em 1955, reforça uma ligação entre o poeta pernambucano e o maranhense que já se encontra de forma clara nos estudos críticos, ensaios e crônicas de Bandeira. À parte as diferenças de contexto e motivação, o gesto de tomar para si uma das maiores obras do poeta clássico alemão ao vertê-la para a língua portuguesa – algo que sequer os portugueses tinham feito (à exceção de uma tradução de *Kabale und Liebe*) –, enquanto a tradição brasileira da tradução ainda se limitava à poesia, e mesmo assim concentrando-se em poemas esparsos, indica, por parte de Dias, um anseio

de assimilar procedimentos e temas de forma mais profunda do que o simples espelhamento e a paráfrase, e que Bandeira parece compreender e continuar. Ao eleger o poeta romântico como uma de suas referências na poesia brasileira, Bandeira se debruça sobre as particularidades que tornam a tradução de *A Noiva de Messina* um evento único na literatura brasileira; mas suas reflexões se dão, ao mesmo tempo, na esteira de outras questões que vemos inquietar o poeta ao longo dos anos, e que se refletirão na sua obra poética e também nas suas traduções.

Assim sendo, o estudo da tradução bandeiriana de Schiller não poderia se limitar a celebrar as soluções lapidares ou identificar as lacunas do texto em língua portuguesa, mas tentar compreender de que forma o contexto mais amplo se reflete no resultado final da peça. Por isso, detemo-nos tanto no trabalho anterior à tradução, de crítica e historiografia literária, o que inclui as antologias, os textos sobre versificação e a edição crítica das obras poéticas de Gonçalves Dias; quanto naquele que sucedeu a tradução, com o trabalho de montagem e a divulgação de *Maria Stuart*, e a questão da censura, que nos mostram Bandeira como um agente cultural de seu tempo, tendo estado no epicentro da efervescência da vida literária brasileira durante meio século. Em outras palavras, a tradução possui, como qualquer outra obra literária, predecessores e contexto de produção, o que inclui a questão da sociabilidade.

Nesse sentido, trabalhos como o de Faleiros (2003) e Milton (2019) já indicam algumas das características que se encontram na história da tradução de marca autoral no Brasil. No caso de uma literatura linguística e culturalmente distante da brasileira como a alemã, no entanto, falamos de uma camada ainda mais privilegiada no interior da nossa elite. O estudo da tradução é perpassado, de um lado, por um esboço da história da recepção dos autores do Romantismo e do Classicismo alemães no Brasil; de outro, pela compreensão de como Bandeira, no contexto de um determinado grupo, tomou o conteúdo dessas obras para si. Assim sendo, a análise da tradução bandeiriana é tanto uma parte da própria fortuna crítica de Manuel Bandeira quanto da história de um sistema literário em formação, e que *Maria Stuart*, de Friedrich Schiller, passa a integrar.

BIBLIOGRAFIA

A Aventura Modernista de Bertha Singermann: uma voz argentina no Brasil. Apresentação de Denise Grinspum e Fernando Sendyk; textos de Patrícia M. Artundo, Maria Thereza Vargas, Bertha Singermann e Mário de Andrade. São Paulo, Museu Lasar Segall/ Iphan/ Minc, 2003.

ABREU, Casimiro de. *Obras de Casimiro de Abreu*. Organização, apuração de texto, esboço biográfico e notas por Sousa da Silveira. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1940.

ABREU, Mirhiane Mendes de. “Gonçalves Dias entre Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Ronald de Carvalho”. In: *Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa*, São Paulo, Anais do I SIMELP, 2008.

AGUIAR, Sérgio Roberto Monteiro. *Manuel Bandeira – operador de cultura hispano-americana*. São Paulo, FFLCH-USP, 1992. (Dissertação de Mestrado)

ALI, Manoel Said. *Versificação Portuguesa*. Prefácio de Manuel Bandeira. São Paulo, Edusp, 2006.

AMORIM, Sônia Maria. *Em busca de um tempo perdido – edição de literatura traduzida pela editora Globo (1930-1950)*. São Paulo, Edusp/ Porto Alegre, Editora UFRGS, 1999.

ANDRADE, Mário de. *Amar, Verbo Intransitivo. Idílio*. 19ª edição. Estudo e edição revista por Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro, Vila Rica, 1993.

_____. “Manuel Bandeira”, in: *Revista do Brasil*. São Paulo, Volume XXVI, número 107, novembro de 1924. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/26332>

_____. *Poesias completas*. 3ª edição. São Paulo, Martins/ INL/ MEC, 1972.

_____. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades, 1976.

ANDRADE, Mário de & BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo, Edusp, 2000.

_____. *Itinerários – Cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho*. São Paulo, Duas Cidades, 1974.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 1997.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo, Cia. das Letras, 1990.

ARRUDA, Maria Armanda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*. 2ª edição. São Paulo, Edusp, 2015.

AZENHA Jr., João. “Goethe e a tradução: a construção da identidade na dinâmica da diferença”, in: *Literatura e Sociedade*. São Paulo, volume 11, número 9, p. 44-59, 2006.

BACIU, Stefan. *Manuel Bandeira de Corpo Inteiro*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966.

BANDEIRA, Manuel (org.) *Antologia de poetas brasileiros: fase romântica*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.

_____. *Andorinha, Andorinha*. Organização de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966.

_____. *Crônicas Inéditas I*. Organização, posfácio e notas de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo, Cosac & Naify, 2008.

_____. *Crônicas Inéditas 2*. Organização, posfácio e notas de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo, Cosac & Naify, 2009.

_____. *Crônicas da Província do Brasil*. 2ª edição. São Paulo, Cosac & Naify, 2006.

_____. *De Poetas e de Poesia*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura – Serviço de Documentação, 1954.

_____. *Estrela da Vida Inteira*. 20ª edição. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.

_____. *Itinerário de Pasárgada*. 3ª edição. Rio de Janeiro, Nova Fronteira/ Brasília, INL, 1984.

_____. *Noções de História das Literaturas*. Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1960.

_____. *Poemas traduzidos*. Ilustrações de Guignard. Rio de Janeiro, R.A. Editora, 1945.

_____. *Poesia e prosa – volume II: Prosa*. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1957.

_____. *Seleção de Prosa*. Organização de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.

BARBOSA, Ricardo. *Limites do belo – estudos sobre a estética de Friedrich Schiller*. Belo Horizonte, Relicário, 2015.

BARTHES, Roland. “Efeito de real”. In: *Literatura e semiologia*. Petrópolis, Vozes, 1971, p. 35-44.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Tradução, prefácio e notas de Márcio Seligman-Silva. 3ª edição. São Paulo, Iluminuras, 2018.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. 2ª edição. Belo Horizonte, Autêntica, 2013.

_____. “A tarefa do tradutor”, in: *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susanna Kampff Lages. 2ª edição. São Paulo, Duas Cidades/ 34, 2013.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: Edusc, 2002.

_____. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo, Cia. das Letras, 1996.

BIBLIOGRAFIA

- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2ª edição. São Paulo, Cultrix, 1975.
- _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, 1977.
- BOYLE, Nicholas. *Goethe: the poet and the age*. Oxford, Oxford University Press, 1992.
- BRAYNER, Sônia (org.). *Manuel Bandeira – Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/ Brasília, INL, 1980.
- CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo, Editora da UNESP, 1992.
- _____. “A culpa dos reis: mando e transgressão no *Ricardo II*”, in: NOVAES, Adauto. (org.) *Ética*. São Paulo, Cia. das Letras, 2007.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira – momentos decisivos*. São Paulo/ Belo Horizonte, Edusp/ Itatiaia, 1997.
- _____. “A revolução de 30 e a cultura”, in: *A Educação pela Noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 2000.
- _____. “O Romantismo, nosso contemporâneo”, in: *Suplemento Ideias. Jornal do Brasil*. 19 de março de 1988.
- CARPEAUX, Otto Maria. *A Literatura Alemã*. São Paulo, Cultrix, 1964.
- CAVALCANTI, Anna Hartmann. *Símbolo e Alegoria: gênese da concepção da linguagem em Nietzsche*. Rio de Janeiro/ São Paulo, DAAD Brasil/ Annablume/ FAPESP, 2005.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo, Cia das Letras, 2016.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil – volume 3*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.
- COSTA, Iná Camargo. “A produção tardia do teatro moderno no Brasil”. In: *Sinta o drama*. Petrópolis, Vozes, 1998.
- DARNTON, Robert. “O significado cultural da censura: a França de 1789 e a Alemanha Oriental de 1989”. Tradução de Beatriz Resende. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, ano 7, n. 18, 1992.
- DELILE, Maria Manuela Gouveia. “A primeira versão portuguesa de uma tragédia de Schiller – o drama ‘Amor e Intriga’, representado em Lisboa em 1802, no Teatro Nacional da rua dos Condes”. In: IRIARTE, Rita (org.). *Ensaio de Literatura e Cultura Alemã*. Coimbra, Minerva, 1996.
- DETTONI, Raquel do Valle. “Paráfrase de Ronsard – uma possível leitura”, in: *Polifonia*. Vol. 00, n. 00, 1993, pp. 62-70.
- DIAS, Antônio Gonçalves. *Obras poéticas de A. Gonçalves Dias*. 2 volumes. Organização, apuração de texto, organização e notas de Manuel Bandeira. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1944.
- DORCHAIN, Auguste. *L’art des vers*. Paris, Librairie des Annales, 1970.
- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 13 de agosto de 2021.
- ESTEVES, Lenita Maria Rímoli. *As bruxas de Macbeth no “original” e em quatro traduções brasileiras: a inquisição das diferenças*. Campinas/SP, UNICAMP, 1992. (Tese de doutorado)

FALEIROS, Álvaro. “A tradução de poesia no Brasil: a invenção de uma tradição”, in: *Ética e estética nos estudos literários*. Curitiba, Editora UFPR, 2003, pp. 27-50.

_____. *Traduzir o poema*. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2012.

FUJITA, Natália Giota. “Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do *Wilhelm Meister*”, de August-Wilhelm Schlegel; “Resenha de ‘Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do *Wilhelm Meister*’, de August-Wilhelm Schlegel”, de Friedrich Schlegel; “Sobre o *Meister de Goethe*”, de Friedrich Schlegel: tradução, notas e ensaio introdutório. São Paulo, FFLCH-USP, 2006. (Dissertação de Mestrado)

GOETHE, Johann Wolfgang von. *De minha vida: Poesia e Verdade*. Tradução, apresentação e notas de Mauricio Mendonça Cardozo. São Paulo, Editora da Unesp, 2017.

_____. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto, apresentação de Marcus Vinicius Mazzari, posfácio de Georg Lukács. São Paulo, 34, 2006.

_____. *Werke in vier Bänden – Band III*. Salzburg, 1983.

GOETHE, Johann Wolfgang von & SCHILLER, Friedrich. *Correspondência*. Organização e tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo, Hedra, 2010.

GRAWE, Christian. *Friedrich Schiller – Maria Stuart*. Reclam, Stuttgart, 1978.

GUZIK, Alberto. *TBC: Crônica de um sonho*. São Paulo, Perspectiva, 1986.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. São Paulo, T. A. Queiroz, 1985.

HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução – antologia bilíngue. Volume I: Alemão-Português*. 2ª edição revisada e ampliada. Florianópolis, Editora da UFSC, 2010.

HEINE, Heinrich. *Sämtliche Gedichte*. Frankfurt/ Main, Insel, 1997.

HEINICH, Nathalie. *L'Élite artiste*. Paris, Gallimard, 2005.

HEINZ, Nicolai. (org.) *Sturm und Drang – Dichtungen und theoretische Texte*. Band 1. München, Deutscher Bücherbund, 1971.

HELL, Victor. *Friedrich Schiller – théories dramatiques et structures esthétiques*. Paris, Éditions Mouton, 1974.

HERDER, Johann Gottfried. *Escritos sobre estética e literatura*. Tradução de Pedro Augusto Franceschini e Marco Aurélio Werle. São Paulo, Edusp, 2019.

HRITZU, John N. “Stichomythia in Goethe’s *Iphigenie auf Tauris*”, in: *The German Quarterly*, Vol. 19, No. 4, Novembro de 1946, pp. 256-260. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/400298>

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 6ª edição. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra, Arménio Amado, 1976.

KAWANO, Marta. “Quand Nerval devient un poète du XVIIe, et inversement”, in: *Acta – revue des parutions*. Volume 13, número 9, novembro-dezembro de 2012.

KIMORI, Ligia Rivello Baranda. *Mestres no Passado: Mário de Andrade lê os parnasianos brasileiros*. São Paulo: DLCV-FFLCH-USP, 2014. (Dissertação de Mestrado)

BIBLIOGRAFIA

- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo, Boitempo, 2012.
- LEIPERT, Reinhard. *Friedrich Schillers Maria Stuart*. Oldenburg Verlag, München 1991.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre Literatura*. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional do Teatro/DAC-Funarte/ MEC, 1962.
- “Maria Stuart”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, ano 55, edição 19318, página 13, 17 de março de 1956. Disponível em: encr.pw/DsP2o
- MARTINESCHEN, Daniel. *O lugar da tradução no West-Östlicher Divan de Goethe*. Curitiba, UFPR, 2016. (Tese de doutorado)
- MAZZARI, Marcus Vinicius. *A dupla noite das tília: história e natureza no Fausto de Goethe*. São Paulo, Editora 34, 2019.
- Meyers Großes Konversations-Lexikon, Band 3. Leipzig, 1905.
- MESCHONNIC, Henri. *Poética do Traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- MEYERL, Elisabetha. *Deviations from History in Schiller's Wallenstein, Maria Stuart and Die Jungfrau von Orleans*. Los Angeles/ CA, University of Southern California, 1928. (dissertação de mestrado)
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo, Cia. das Letras, 2001.
- MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo, HUCITEC/ Rio de Janeiro, FUNARTE, 1995.
- MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico – volume IV*. 2ª edição. São Paulo, Martins, 1981.
- MILTON, John. *Um País se faz com Tradutores e Traduções: a Importância da Tradução e da Adaptação na Obra de Monteiro Lobato*. São Paulo, Martins Fontes, 2019.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. 2ª edição. São Paulo, Cia. das Letras, 1992.
- NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen*. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Iluminuras, 1988.
- PAES, José Paulo. *Tradução – a ponte necessária*. São Paulo, Ática, 1990.
- PONTES, Heloísa. “A burla do gênero: Cacilda Becker, a *Mary Stuart* de Pirassununga”, in: *Tempo Social*. São Paulo, junho de 2004.
- PRADO, Célia Luiza Andrade. *A tradução na Era Vargas de 1930 a 1940. O Tarzan brasileiro de Manuel Bandeira, Monteiro Lobato e Godofredo Rangel*. São Paulo, DLM-FFLCH-USP, 2015. (Tese de doutorado)

PRADO, Décio de Almeida. “A personagem do teatro”, in: CANDIDO. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 2000.

_____. *Apresentação do teatro brasileiro moderno. Crítica teatral de 1947 a 1955*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

_____. *Peças, Pessoas, Personagens*. São Paulo, Perspectiva, 1993.

_____. *Teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1988.

_____. *Teatro em progresso*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

Revista Brasileira de Poesia. Volume 2, número 5, setembro de 1949.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1959.

RILKE, Rainer Maria. *Poesia-coisa*. Tradução e prefácio de Augusto de Campos. Rio de Janeiro, Imago, 1994.

ROLLEMBERG, Marcello. *Cacilda, a primeiríssima dama do teatro brasileiro*. In: *Jornal da USP*. São Paulo, 09 abr. 2021. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/cacilda-a-primeirissima-dama-do-teatro-brasileiro/>

ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1977.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *Tradução, ofício e arte*. São Paulo, Cultrix/ Edusp, 1976.

_____. *A literatura alemã*. São Paulo, T. A. Queiroz/ Edusp, 1980.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Schiller, oder die Erfindung des deutschen Idealismus*. Carl Hanser Verlag, 2012. (Versão E-book)

SAITO, Tetsuya. “L’anthologie de l’humour noir d’André Breton ou l’« objectivation » du surréalisme”, in: *Études de langue et littérature françaises*. Societé Japonaise de Langue et Littérature Française, volume 87, 2005, pp. 79-95.

SANTANA, Maria Helena. “Jardins Românticos ou a natureza em simulacro”, in: BERNARDES, REIS & SANTANA (orgs.). *Uma coisa na ordem das coisas*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 351-364.

SANTANA-DEZMANN, Vanete. “As *belles infidèles* e os românticos alemães”, in: *Belas Inféis*, v. 5, n. 3, p. 89-105, 2016.

SCHILLER, Friedrich.[correspondência]. Destinatário: Johann von Goethe. Jena, 3 set. 1799. 1 carta. Disponível em: <https://www.friedrich-schiller-archiv.de/briefwechsel-von-schiller-und-goethe/1799/651-an-goethe-3-september-1799/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

_____. *A Educação Estética do Homem numa série de cartas*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1989.

_____. *Intriga e Amor*. Tradução de Mário Luiz Frungillo. Curitiba/ PR, editora da UFPR, 2005.

_____. *Kallias ou sobre a beleza*. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro, Zahr, 2002.

BIBLIOGRAFIA

- _____. *Maria Stuart*. Tradução de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1955.
- _____. *A Noiva de Messina*. Tradução de Antônio Gonçalves Dias e notas de Manuel Bandeira. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- _____. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Organização e tradução de Vladimir Vieira. Belo Horizonte, Autêntica, 2018.
- _____. *Poesia ingênua e sentimental*. Estudo e tradução de Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- _____. *Sämtliche Werke – Band I: Dramen I*. Winkler Verlag, München, 1962.
- _____. *Sämtliche Werke – Band II: Dramen II, Dramenfragmente*. 5. revidierter Auflage. Winkler Verlag, München, 1990a.
- _____. *Sämtliche Werke – Band V*. 5. revidierter Auflage. Winkler Verlag, München, 1990b.
- _____. *Teoria da tragédia*. Tradução e prefácio de Anatol Rosenfeld. São Paulo, E.P.U., 1991.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. *Doutrina da Arte*. Tradução, introdução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo, Edusp, 2014.
- SILVA, Maximiliano Carvalho e (org.). *Homenagem a Manuel Bandeira (1986-1988)*. Rio de Janeiro, Presença, 1989.
- SOUZA, Ana Helena. *A tradução como outro original – Como é de Samuel Beckett*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2006.
- SØRENSEN, Bengt Algot. “Die »zarte Differenz«: Symbol und Allegorie in der ästhetischen Diskussion zwischen Schiller und Goethe”, in: HAUG, Walter (org.) *Formen und Funktionen der Allegorie*. Stuttgart, Metzler Verlag, 1970, p. 632-41.
- SPITZER, Leo. *Études de style*. Traduit de l’anglais et de l’allemand par Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault. Paris, Gallimard, 1970.
- STAËL-HOLSTEIN, Anne-Louise-Germaine, Madame de. *Da Alemanha*. Tradução e apresentação de Emir Missio. São Paulo, UNESP, 2016.
- STEINER, George. *Depois de Babel – Questões de linguagem e tradução*. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba/ PR, Editora da UFPR, 2005.
- _____. *A morte da tragédia*. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo, Perspectiva, 2006.
- TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *Ensaio de Filosofia Ilustrada*. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.
- WIESE, Benno von. *Friedrich Schiller*. 4., durchgesehene Auflage. Stuttgart, J.B. Metzler, 1978.
- WOLZOGEN, Caroline von. *Schillers Leben*. J.G. Cotta’sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart und Berlin, 1940.

WYLER, Lia. *Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003.

ZAMBELLI, Paula Candido. “Antologizando a Nação: antologias literárias brasileiras, identidade e ideologia no Estado Novo (1937-1945)”, in: *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* Paris, número 33, junho de 2017. URL: <http://journals.openedition.org/alhim/5718>