Vestes malditas: um poema de Ludwig Uhland traduzido por Gonçalves Dias

Sylvia Tamie Anan

Resumo: Hoje quase desconhecido, Ludwig Uhland (1787-1862) foi um dos poetas alemães mais populares do século XIX, chegando a chamar a atenção do brasileiro Gonçalves Dias. Além de diversos poemas da língua alemã, incluindo obras de Heinrich Heine e a peça *A Noiva de Messina*, de Friedrich Schiller, Dias também traduziu o poema "A Camisa Encantada", uma balada típica do Romantismo *Biedermeier*. À luz da análise da versificação gonçalvina feita por Manuel Bandeira em ensaio incluído na biografia de Gonçalves Dias, vemos como a tradução do poema de Uhland reflete, nos seus aspectos formais e temáticos, muitas das características presentes na obra própria de Gonçalves Dias e no Romantismo brasileiro.

Palavras-chave: Ludwig Uhland, Gonçalves Dias, Romantismo de Heidelberg, balada (gênero)

Abstract: Ludwig Uhland (1787-1862), nowadays almost unknown, was one of the most popular German poets of the 19th century, coming to draw the attention of the Brazilian Gonçalves Dias. Amongst several poems from the German, including works by Heinrich Heine and the play *The Bride of Messina*, by Friedrich Schiller, Dias also translated the poem "*Das Nothemd*", a typical ballad of Biedermeier Romanticism. According to Manuel Bandeira's analysis of Gonçalves' versification in an essay included in Gonçalves Dias' biography, it's possible to verify how the translation of Uhland's poem reflects, in its formal and thematic aspects, many of the characteristics of Gonçalves Dias' own work and in Brazilian Romanticism.

Keywords: Ludwig Uhland, Gonçalves Dias, Swabian Romanticism, ballade (forme fixe)

Introdução: a poesia de Uhland

Ludwig Uhland (1787-1862) pertence, junto com Justinus Kerner e Gustav Schwab, ao grupo conhecido como Romantismo de Heidelberg ou Romantismo suábio, e que começa a se manifestar alguns anos antes do movimento *Junges Deutschland*, ou Jovem Alemanha, grupo de poetas que se opunha ao regime que se instalou depois da queda de Napoleão. Ao contrário deste, os poetas da Suábia, que entre 1805 e 1808 se organizaram, na Universidade de Tubinga, em torno de Uhland e Kerner, são considerados a transição do Romantismo e do Classicismo alemães para o Romantismo convencional e aburguesado conhecido como Biedermeier; mas são vistos, igualmente, como a principal expressão literária da Suábia, região no sudoeste da atual Alemanha, uma vez que Friedrich Schiller, nascido em Marbach, se consagraria em Weimar. Entre os leitores alemães, também são conhecidos por terem sido motivo de zombaria de Heinrich Heine, em diversas ocasiões, pelo caráter ameno de sua poesia.

Uhland foi jurista e se dividiu entre o Direito e a literatura durante toda a vida. Seu único livro de poemas, *Gedichte und Balladen* ["Poemas e Baladas"], foi publicado pela primeira vez em 1815 – mesmo ano da Santa Aliança –, reunindo poemas que já tinham sido publicados em revistas durante a década anterior. Mais tarde, Uhland praticamente deixaria a literatura para se dedicar à carreira política e à cátedra, como professor de Estudos Medievais; ainda assim, *Gedichte und Balladen* teria mais de 50 reedições aumentadas apenas durante a sua vida. De seus poemas, o mais conhecido é *Frühlingsglaube* ["Fé de primavera"], um de vários dedicados à estação:

Die linden Lüfte sind erwacht,
Sie säuseln und weben Tag und Nacht
Sie schaffen an allen Enden
O frischer Duft, o neuer Klang!
Nun, armes Herz, sei nicht bang!
Nun muss sich alles, alles wenden.

Die Welt wird schöner mit jedem Tag
Man weiß nicht, was noch werden mag,
Das Blühen will nicht enden.
Es blüht das fernste, tiefste Tal,

Nun, armes Herz, vergiss den Qual!
Nun muss sich alles, alles wenden.[1]

Logo no primeiro verso, o adjetivo "*lind*" – que, hoje em desuso, significa "suave", "ameno", mas originalmente era sinônimo de "macio" e é usado principalmente para designar intempéries (*ein linder Wind*, "um vento suave", *ein linder Regen*, "uma chuva suave") – demonstra muito bem o espírito desse romantismo, de sentimentos nada arrebatadores e testemunha de uma natureza que, se ainda reflete o estado de espírito do eu-lírico, é antes apaziguadora do que atiçadora de paixões. Como coloca Heinrich Heine causticamente, quando observada de perto, a musa de Uhland seria apenas "uma bela sombra, luz do luar encarnado, nas veias leite, nos olhos lágrimas doces, mais exatamente, lágrimas sem sal"[2]. No entanto, acrescenta, "Uhland apenas representa o seu tempo, e o representa quase todo" (HEINE, 2005, p. 490): Se seus cavaleiros medievais parecem ter flores no lugar de carne e osso, é porque esse é o espírito da era pós-napoleônica, e em particular do reino de Vurtemberga, estabelecido pelo próprio Napoleão em 1806 como parte da Confederação do Reno e, depois do Congresso de Viena, como parte da Confederação Germânica. Ou seja, um Estado e um estado de conformidade à situação política, que Heine vê refletidos na obra de Uhland pelo simples fato de que ele deixa de escrever para empenhar suas energias na carreira política, apesar da imensa popularidade de sua poesia.

1. Arma secreta

»Ich muß zu Feld, mein Töchterlein,
Und Böses dräut der Sterne Schein,
Drum schaff du mir ein Notgewand,
Du Jungfrau, mit der zarten Hand!«

– Tenho de ir-me aos combates, filha cara,
E o influxo dos astros me é contrário,
Por isso um encantado vestuário
Tu, virgem, co'a mão débil me prepara.

»Mein Vater! willst du Schlachtgewand
Von eines Mägdleins schwacher Hand?

– Como é, pai meu, que vestes de batalhas
De mim, fraca mocinha, te prometes?

1 "Os ares amenos despertaram/ E dia e noite tecem e sussurram/ E geram em todos os lugares/ Ó fresco perfume, ó novo rumor!/ Ó pobre coração, sem temor!/ Logo tudo, tudo deve mudar.// O mundo se embeleza a cada dia,/ não se sabe o que ainda virá,/ O florescer nunca cessa./ Floresce o vale fundo e distante/ Ó pobre coração, esquece o pesar!/ Logo tudo, tudo deve mudar."

2 "*Und in der Tat, wenn man die Frauen er Uhlandschen Gedichte genau betrachtet, so sind es nur schöne Schatten, verkörperter Mondschein, in den Adern Milch, in den Augen süße Tränen, nämlich Tränen ohne Salz."* (HEINE, 2005, p. 488)

Noch schlug ich nie den harten Stahl,
Ich spinn und web im Frauensaal.«

»Ja, spinne, Kind, in heil'ger Nacht,
Den Faden weih der höllischen Macht!
Draus web ein Hemde, lang und weit!
Das wahret mich im blut'gen Streit.«

In heil'ger Nacht, im Vollmondschein,
Da spinnt die Maid im Saal allein.
»In der Hölle Namen!« spricht sie leis,
Die Spindel rollt in feurigem Kreis.

Dann tritt sie an den Webestuhl
Und wirft mit zager Hand die Spul;
Es rauscht und saust in wilder Hast,
Als wöben Geisterhände zu Gast.

Als nun das Heer ausritt zur Schlacht,
Da trägt der Herzog sondre Tracht:
Mit Bildern, Zeichen, schaurig, fremd,
Ein weißes, weites, wallendes Hemd.

Ihm weicht der Feind wie einem Geist:
Wer böt es ihm, wer stellt' ihn dreist,
An dem das härteste Schwert zerschellt,
Von dem der Pfeil auf den Schützen
prellt!

Ein Jüngling sprengt ihm vors Gesicht:
»Halt, Würger, halt! mich schreckst
du nicht.
Nicht rettet dich die Höllenkunst,
Dein Werk ist tot, dein Zauber Dunst.«

Sie treffen sich und treffen gut,
Des Herzogs Nothemd trieft von Blut;
Sie haun und haun sich in den Sand,
Und jeder flucht des andern Hand.

Aço não sei bater, não forjo malhas,
Apenas fio e teço em meus retretes.

– Sim, fia; mas na santa noite seja,
Dedica a trama ao inferno, e, quando urdida,
Longa camisa talha-me e comprida,
Que nos sangrentos prélios me proteja.

Na noite santa, à lua cheia, cedo
Ei-la sozinha a trabalhar, e logo
– Seja em nome do Inferno! Diz a medo,
E o fuso gira em círculos de fogo.

Já sentada ao tear, o fio atira
Ao ordume fatal – o tempo não sobra:
Murmuroso o olhar silva e respira,
Qual se demônios dessem pressa à obra!

As hostes prestes são; delas na frente,
O duque em traje singular campeia,
Em opa longa, larga, alvinitente,
D'imagens vãs, d'estranhos signos cheia.

Como ante um 'spectro, o imigo cede o passo,
Não se lhe atreve ninguém, ninguém o afronta,
Contra ele não tem força o melhor aço
A mais aguda seta se desponta.

Eis que um donzel na frente dele pula:
– Alto, assassino, diz, além não passas!

Já não te valerão do inferno as traças,
Desfez-se o encanto, essa obra negra é nula.

Ardem os dois em fúria carniceira,
Rasga-se a opa ao duque, tinge o chão
Seu sangue, volvem-se ambos na poeira
E um do outro amaldiçoa a mão!

Die Tochter steigt hinab ins Feld:
»Wo liegt der herzogliche Held?«
Sie find't die todeswunden zwei,
Da hebt sie wildes Klaggeschrei.

»Bist du's, mein Kind? Unsel'ge Maid!
Wie spannest du das falsche Kleid?
Hast du die Hölle nicht genannt?
War nicht jungfräulich deine Hand?«

»Die Hölle hab ich wohl genannt,
Doch nicht jungfräulich war die Hand,
Der dich erschlug, ist mir nicht fremd,
So spannt ich, weh! dein Totenhemd.

Escuta a filha o lamentoso evento
"Aonde o duque jaz, esse homem forte?"
Descobre os dois a porfiar co'a morte,
E vendo-os solta horrífico lamento.

– Filha, és tu? Desgraçada criatura!
Como o traidor tecido me teceste?
Pois d'invocar o inferno te esqueceste,
Ou já não tinhas mão de virgem pura?

– Sim, o inferno evoquei, mas já não era
Virgem, quem teceu teu vestuário,
Esse, que ao lado tens, me conhecera…
O que fiz, ai de mim! Foi teu sudário.

O poema original se organiza em doze quartetos em tetrâmetro iâmbico e rimas paralelas. Ainda que a maioria das baladas de Goethe, Schiller e Herder seja estruturada em oitavas, a estrutura não é estranha ao gênero e várias das baladas do próprio Uhland apresentam estrofes de quatro versos, como o próprio *"Des Sängers Fluch"*. Os personagens e o ambiente também são familiares ao leitor de Uhland: reis e cavaleiros, e uma farta quantidade de filhas de reis em poemas como *Der Schäfer* ["O Pastor"], *Der blinde König* ["O rei cego"], *Das Schloß am Meere* ["O castelo junto ao mar"], *Bertram de Bonn* e *Graf Eberstein*. A trama fala de um rei que ordena à filha que teça uma vestimenta mágica, para lhe fornecer proteção durante uma batalha que se lhe afigurava desfavorável, e cujo efeito atribui à invocação do Diabo e à virgindade da filha. Ela obedece, e num primeiro momento parece que o encanto funciona; no entanto, entre os soldados do campo oposto surge um que consegue atingi-lo, demonstrando conhecer a artimanha que tornaria o rei invencível. Ao final, a filha revela que não só não era virgem, como o assassino do seu pai era seu amante.

Como já dito, aqui temos uma balada, gênero que floresceu no romantismo alemão a partir da publicação da coletânea *Reliques of English Poetry*, por Thomas Percy, em 1765, traduzida para o alemão em 1777; em 1778, Johann Gottfried Herder publicou a coletânea *Stimmen der Völker in Liedern*[3], que inclui poemas em alemão e traduzidos das mais diversas línguas indoeuropeias, como inglês, francês, espanhol, lituano, letão e estoniano, entre outras. Ainda que sua influência sobre o

3 "Vozes dos povos em canções", título que ganhou apenas na segunda edição.

desenvolvimento e a popularização do gênero seja inegável, quando as duas coletâneas entram em circulação na Alemanha, entretanto, a balada alemã já encontrara o seu texto fundador: "Lenora", de Gottfried August Bürger, publicado em 1773. O poema sobre a pobre noiva que vê, desesperançada, os soldados voltarem da batalha, mas não o seu noivo, que aparece somente tarde da noite, tornou-se um dos textos mais influentes da literatura alemã, cuja repercussão chega ao poema "O Corvo", de Edgar Allan Poe, e o principal modelo para a balada alemã que se desenvolveria a partir de então.[4]

Duas décadas mais tarde, outro marco seria estabelecido para o gênero: o ano de 1797, conhecido como *Balladenjahr*, o "ano das baladas", quando, no espaço de alguns meses, Goethe e Schiller produziram muitas de suas baladas mais célebres, como "O Aprendiz de Feiticeiro" e "O Anel de Polícrates"[5]. A produção daquele ano é fruto direto da correspondência entre os dois poetas e sua discussão sobre os três gêneros literários, que resultaria, também em 1797, no artigo Über *epische und dramatische Dichtung*. Nele, Goethe e Schiller notam que a poesia épica e a dramática tratam de assuntos semelhantes, e seus objetos devem ser "puramente humanos, significativos e patéticos", representando o mesmo mundo material, moral e "dos acasos e destinos" humanos (SCHILLER, 1962, p. 791). A diferença seria que, enquanto o poeta épico representa ações já concluídas, o poeta dramático as mostra em curso; enquanto o épico tem uma posição distanciada, e nele "apenas a voz das musas deve se fazer ouvir" (idem, p. 792), o dramático se faria presente "de corpo e alma". Nesse contexto, a balada é interpretada como a forma que reúne idealmente as características de ambos os gêneros e também do gênero lírico.

Desse modo, a balada é um poema narrativo que apresenta momentos dramáticos e líricos. Convencionalmente, ela se divide em três partes, que correspondem a atos, sendo que o primeiro ato ocorre, com frequência, como descrito por Wolfgang Kayser:

> No domínio da balada tem sido mais fácil indicar tipos e técnicas rígidas, e vários poetas participaram na discussão de tais problemas. Assim uma balada

4 Entre outros exemplos, podemos lembrar da balada *Svatební košile*, "A camisa nupcial", também traduzida como "A noiva-fantasma" (*Die Geisterbraut*), publicada em 1853 por Karel Jaromir Erben em sua coletânea *Kytice z povestí národních* ("Ramalhete de lendas populares") e musicada por Dvořák. Além das semelhanças com o próprio "A camisa encantada" de Uhland, o poema ainda traz a triste história de uma noiva que espera pelo amado, como a Lenora de Bürger.

5 As baladas do ano de 1797 foram publicadas no ano seguinte no periódico *Musenalmanach*, editado por Schiller.

> cheia de ação inicia-se, de preferência, com palavras diretas pronunciadas por uma personagem. (KAYSER, 1976, p. 204)

Não é muito diferente no caso de *Das Nothemd*, que começa com um diálogo entre pai e filha, em que são dadas as instruções para a proteção mágica. A introdução é eficiente por apresentar sucintamente ao leitor a situação e as personagens: o pai autoritário, a filha que, apesar de obediente, não esconde suas objeções à ordem paterna, e a batalha que promete ser difícil. Igualmente hábil é a ação que se desenrola nos versos seguintes: em duas estrofes, a filha tece a camisa, e na estrofe seguinte já nos encontramos no meio da batalha.

"A camisa encantada", ainda que menos típica no contexto da obra de seu autor, parece seguir muito de perto os aspectos consagrados da balada: o tema sombrio, que se desenvolve muito rapidamente, envolvendo forças sobrenaturais e os diálogos tensos e revelando conflitos entre os personagens além das potestades que o protagonista tenta manipular. Mais do que o ambiente de batalha, é a aura supersticiosa do conto que torna o poema peculiar, reforçada por parte da ação ser noturna. Ainda que criaturas mágicas apareçam em outros poemas de Uhland como "Os Elfos", *Merlin, der Wilde* ["Merlin, o selvagem"] e *Junker Rechberger*, seus conteúdos raramente chegam a um tom tão lúgubre. A atmosfera mística é estabelecida desde o início, mesmo antes da confecção da camisa, pelo pai, que fala da conjunção desfavorável dos astros em relação às suas perspectivas bélicas, o que faz com que a camisa encantada não seja a única presença mística no poema.

Ainda que a balada não possua, necessariamente, uma ambientação histórica precisa, já em "Lenore" encontramos uma referência direta à batalha de Praga, ocorrida em 1757, durante a Guerra de Sete Anos. A lenda da *Nothemd*, também conhecida como *Siegshemd* ou *St. Georges Hemd*, e em francês como *chemise de necessité*, advém por sua vez da história da Guerra dos Trinta Anos, de acordo com Gustav Freytag:

> Zahlreich waren die Mittel, sich und andere fest oder gefroren zu machen. Auch bei diesem Aberglauben walteten tyrannisch die Moden. Sehr alt sind die Nothemden, Siegs- und St. Georgshemden. Sie wurden für die Landsknechte auf verschiedene Weise gefertigt. In der Christnacht sollten nach älterer Sitte unzweifelhafte Jungfrauen das leinene Garn im Namen des Teufels spinnen, weben und nähen; auf die Brust wurden zwei Häupter gestickt, das rechte bärtig, das linke wie König Beelzebubs Kopf, mit einer

> Krone, vielleicht dunkle Erinnerungen an die heiligen Häupter Donars und Wuotans[6]. (FREYTAG, 1933, p. 298.)

Os elementos incluídos por Uhland em seu poema são os mesmos mencionados por Freytag: com exceção da obrigatoriedade de ser tecida na noite de Natal, a *Nothemd* seria feita em linho, por uma mulher "indubitavelmente" virgem, e sua confecção seria dedicada ao Diabo. No entanto, é possível encontrar outras descrições. De acordo com Teófilo Braga, "nas Constituições do Bispado de Évora, fala-se na superstição das *camisas tecidas e diafas de um só dia*; igual referência se acha no cânone LXXV, de São Martinho de Braga, e na tradição peninsular do século XIII, no *Poema de Alexandre* de Berco. É ao que se chama *camisa de socorro*, e entre os germanos *nothehendi* [sic]." (BRAGA, 1986, p. 120) As Constituições do Bispado de Évora foram publicadas em 1534[7], quase um século antes da Guerra dos Trinta Anos, no contexto da Santa Inquisição[8], ao passo que o II Concílio de Braga, presidido por São Martinho de Braga, ocorreu em 572. Ou seja, apesar de ser associado, na cultura alemã, à Guerra dos Trinta Anos, a tradição da camisa de socorro é possivelmente muito mais antiga.[9]

Como dito, o embate com forças sobrenaturais é um dos traços característicos da balada, como vemos no encontro de Lenore com o seu noivo, no poema de Bürger, ou na cavalgada do pai que foge do rei dos Elfos, na obra de Goethe. Naturalmente, a presença mística representa sempre algum traço obscuro da natureza humana – ambição, traição, assassinato – , o que leva a outro traço característico, a relação entre culpa e castigo, sendo que a punição para o crime do protagonista

---

6 "Inúmeros eram os meios para se proteger e a outros. Também nestas superstições dominavam as modas. Muito antigas são as camisas de necessidade, de vitória ou de São Jorge. Elas eram fabricadas para os lansquenetes de diversas maneiras. Na noite de Natal, de acordo com o costume mais antigo, virgens indubitáveis deveriam fiar, tecer e costurar o fio de linho no nome do Diabo; no peito eram bordadas duas cabeças, a da direita com barba, a da esquerda como a cabeça do rei Belzebu, com uma coroa, provavelmente lembranças sombrias das cabeças sagradas de Odin e Thor."

7 No Título XXV, "Dos bezedeiros feiticeros agoureiros", lê-se: "Nem façam camisas tecidas e fiadas em hũ dia; nem as vistam; nem usem doutra algũa arte de feitiçaria." (ÉVORA, 1534, p. 148).

8 Nos dois relatos históricos mencionados, de Gustav Freytag e de Teófilo Braga, é indisfarçável o antissemitismo dos autores, que se esforçam em associar o pacto demoníaco à religião judaica. No caso do livro de Braga, a menção à camisa de socorro encontra-se no capítulo sobre "crenças semíticas".

9 Entre as referências à camisa de socorro, gostaria de incluir outra balada sobre uma vestimenta mágica, *Svatební Košile*, "A camisa nupcial", traduzida como "A noiva-fantasma", publicada por Karel Jaromir Erben em sua coletânea *Kytice z povestí národních* ["Ramalhete de lendas populares", 1853] e musicada por Dvořák em 1884; e a ópera em três atos *Das Nothemd*, do compositor silésio Victor von Woikowsky-Biedau, encenada pela primeira vez em 1912 e também ambientada no século XVI.

é, geralmente, a morte. Como parte do debate moral que as narrativas promovem, é comum que as baladas representem, de forma dramática, o protagonista agonizando, de forma a reconhecer a cadeia de eventos que levou ao seu aniquilamento (TYLEČKOVÁ, 2010, p. 9). Nesse sentido, a balada de Uhland é exemplar, ainda que a peripécia acrescente uma nota de dúvida à própria existência das forças sobrenaturais, dúvida que Bürger, Goethe ou Schiller não parecem expressar: o encanto da camisa não teve efeito por causa da não virgindade da filha, ou porque não há mais potestades místicas às quais recorrer?[10]

2. A tradução gonçalvina

Gonçalves Dias começou a estudar alemão quando estudante em Coimbra, em 1843, língua a que passou a se dedicar além do latim, as línguas românicas e o 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. Ao retornar à Europa em 1854, a serviço do Imperador "para estudar os métodos de instrução pública nos vários países da Europa" (BANDEIRA, 1957, p. 725), o poeta já se via dedicado ao serviço público e parecia considerar sua carreira literária encerrada. "Os quatro anos que vão de 1855 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." (BANDEIRA, 1957, 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 chegado à posteridade uma das versões de trabalho. Em um de seus retornos ao Brasil, Dias ainda alimentou a esperança de fazer da literatura o seu ganha-pão:

> Imaginando que as traduções seriam mais apreciadas no estrangeiro do que suas produções originais, ocorreu-lhe então publicar um volume de poesias vertidas para o português, não só por ele, como por outros poetas, ao qual daria o título de *Ecos de além-mar*. Foi essa a origem de suas traduções de Heine, Vítor Hugo, Dante, Lope da Vega, Herder, Uhland, Rosengarten, Rolli, Emilio Adet (…). (MIGUEL-PEREIRA, 1943, p. 250)

10 Nas palavras de Octavio Paz, "para a idade romântica a poesia é sua rival e, mais ainda, é a verdadeira religião, o princípio anterior a todas as escrituras sagradas. Rousseau e Herder haviam mostrado que a linguagem atende não às necessidades materiais do homem, mas à paixão e à imaginação" (PAZ, 1984, p. 74)

O volume de *Obras póstumas de Gonçalves Dias* inclui outras traduções do italiano e do francês, mas o destaque são os poemas traduzidos do alemão, 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." (BANDEIRA, 1957, 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 conhecidos 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.

Em 1856, quando Gonçalves Dias se encontrava na Alemanha, Uhland ainda era vivo e, como dito, bastante popular; portanto, é possível que o poema estivesse entre aqueles que os amigos alemães do poeta desejassem ver em português. Ainda assim, há na obra de Uhland outros poemas e mesmo outras baladas muito mais célebres do que esta, não sendo, portanto, possível determinar a razão da escolha do poema para a tradução. Como lembra Karin Volobuef, "a presença em Coimbra também fez com que [Gonçalves Dias] estudasse a fundo os clássicos portugueses, colaborasse na redação do periódico *O trovador*, e aderisse ao grupo de medievalistas ativo na cidade" (VOLOBUEF, 2005, p. 82). O medievalismo pode ter sido, dessa maneira, o elemento que despertou o interesse de Dias pelo poema.

O tetrâmetro iâmbico de Uhland é traduzido, por Dias, para o decassílabo, metro mais longo e que permite a acomodação de versos mais extensos, dando mais espaço de manejo para o que é dito no verso original. Em *A Noiva de Messina*, por exemplo, escrito em pentâmetro iâmbico e também traduzido em decassílabos, essa acomodação ocorre através do acréscimo de versos, fazendo com que algumas cenas sejam ligeiramente mais longas do que no texto de Schiller. No caso da balada de Uhland, Dias mantém o número de estrofes e de versos, limitando-se a rearranjar o conteúdo dos versos dentro da mesma estrofe, mas "estendendo" a métrica. Em sua biografia do poeta, *Vida e Obra de Gonçalves Dias*, Manuel Bandeira dedica seu último capítulo a um estudo dos metros mais usados na poesia gonçalvina, entre os quais se destaca, justamente, o decassílabo.

Segundo Bandeira, Gonçalves Dias usa de forma predominante o decassílabo com acento na sexta sílaba, conhecido como decassílabo heroico, e com

acento na quarta e na oitava sílabas, o decassílabo sáfico. Seu estudo sobre a metrificação gonçalvina baseia-se na argumentação de que a expressividade, para Dias, predominava sobre a regularidade, de forma que, em sua obra, encontram-se poemas de metros e de acentos irregulares. Isso não é diferente nas suas traduções, que Bandeira não aborda em seu ensaio, mas é simples verificar como, inicialmente, o acento predominante na tradução de "A camisa encantada" é a do decassílabo heroico:

> – Tenho de ir-me aos comBAtes, filha CAra,
> E o influxo dos AStros me é conTRÁrio,
> Por isso um encanTAdo vestuÁrio
> Tu, virgem, co'a mão DÉbil me prePAra.

Ocasionalmente, porém, encontramos versos com acentos na quarta e na oitava sílabas:

> O duque em TRAje singuLAR camPEIA,
> D'imagens VÃS, d'estranhos SIGnos CHEIA.

No poema, o acento sáfico parece associado a versos particularmente significativos: os dois versos citados acima, retirados da sexta estrofe, descrevem a camisa já pronta, usada no meio da batalha. A seguir, na oitava estrofe, surge o oponente que enfrentará o duque:

> Eis que um donZEL na frente DEle PUla:
> Desfez-se o enCANto, essa obra NEgra é NUla.

Da mesma forma, encontramos, na décima estrofe, os versos em que a filha do duque se confronta com a consequência de sua obra:

> Escuta a FIlha o lamenTOso eVENto
> Descobre os DOIS a porfiAR co'a MORte,

Desse modo, Gonçalves Dias encontra, na variação de acentos, o modo de dar ênfase a versos que representem momentos-chave do enredo, em que a

quebra no ritmo também representa, de certa forma, a quebra no curso esperado dos acontecimentos. Esse tipo de variação, pelo qual Gonçalves Dias foi criticado *a posteriori* pelos poetas parnasianos, constitui, para Bandeira, uma das grandes riquezas formais da poesia gonçalvina – e, como tentamos demonstrar, também de suas traduções –, que também se manifesta em variações na métrica. Em alguns poemas decassílabos, encontram-se versos passíveis de ser lidos como eneassílabos, variação que encontra algumas explicações. Em seu tratado sobre a versificação em língua portuguesa, Manuel Said Ali, que fora professor de Bandeira, destaca o seguinte verso do poema "Seus olhos": "Às vezes, oh sim, derramam tão fraco". De forma isolada, ele pode ser considerado decassílabo, mas, estando num poema de versos de onze sílabas, Said Ali propõe a leitura com uma sílaba a mais pelo acréscimo de uma pausa depois da interjeição "Oh!": "Só de propósito liberado usaria o poeta uma pausa no lugar de uma sílaba. Seguiu Shakespeare e Milton, que frequentemente servem-se da pausa nas mesmas condições". (ALI, 2006, p. 28). Seguindo a proposta do professor, que Bandeira também constata em outros poemas de Gonçalves Dias, encontramos em "A Camisa Encantada" dois versos com uma possível pausa no lugar de uma sílaba:

> Seu sangue, [pausa] volvem-se ambos na poeira
> Virgem, [pausa] quem teceu teu vestuário,

Como podemos ver, trata-se de versos que marcam momentos cruciais: o prélio entre o duque e seu concorrente, e a revelação final da filha. Em particular no último caso, por se tratar de um momento dramático, em que se dá voz à personagem, a pausa torna-se ainda mais crível pela quebra de fluidez na fala, motivada pela confissão. Para Bandeira, a aproximação entre o eneassílabo e o decassílabo é reforçada pela acentuação daquele na primeira, quinta e nona sílabas ("VIRgem, quem teCEU teu vestuÁrio"), que o aproxima do acento heroico do decassílabo. Da mesma forma, "tão numerosos [na obra gonçalvina] quando os versos de nove sílabas são os de onze, que aparecem em Gonçalves Dias interrompendo a sequência de decassílabos." (BANDEIRA, 1957, p. 795.) O hendecassílabo pode ocorrer em diversos contextos, sendo que o mais comum é aquele em que o verso, iniciado por uma vogal, "embebe-se" no verso anterior, imagem que Bandeira utiliza para descrever o recurso também conhecido como sinafia. O exemplo mais claro é extraído da terceira parte de "I-Juca-Pirama", em que a sinafia também corrige a sílaba a menos do verso anterior:

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

Verso que também pode ser lido da seguinte forma:

Dize-me quem és, teus feitos canta, ou
Se mais te apraz, defende-te: começa

Do mesmo modo, podemos ler assim o segundo verso da quinta estrofe:

Já sentada ao tear, o fio atira ao
Ordume fatal – o tempo não sobra;

– o que permite uma leitura mais próxima do ritmo da fala do que a elisão entre "ao" e "ordume". Trata-se, como destaca Bandeira, de um recurso comum entre os românticos, vindo da poesia trovadoresca portuguesa e espanhola – que, como já mencionamos com Volobuef, Gonçalves Dias estudou quando esteve em Coimbra. Também da poesia espanhola Dias pode ter aprendido o uso de um outro recurso, também ligado ao metro hendecassílabo, o uso do verso heroico da canção de gesta. Segundo Bandeira, trata-se de um decassílabo na verdade composto por dois versos, um um quadrissílabo e um hexassílabo, sendo que a quinta sílaba do primeiro verso não seria contada, caso este seja grave. Os dois primeiros versos da sexta estrofe, que descrevem o campo de batalha, poderiam então ser lidos assim:

Como ante um spec(tro)
O imigo cede o passo;
Não se lhe atre(ve)
ninguém, ninguém o afronta

Trata-se de dois versos relativamente longos dentro do poema, sendo que o primeiro faz um uso excessivo da sinalefa, ao passo que Dias poderia ter evitado a repetição de "ninguém" no segundo. No entanto, a quinta sílaba átona permite que eles continuem o ritmo do poema, ao mesmo tempo em que eles se destacam pelo tom épico do recurso.

Referimo-nos à sinalefa: em muitos poemas o seu uso, considerado obrigatório pelos parnasianos[11], contrapõe-se ao uso do hiato, 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":

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

Em "A Camisa Encantada", Dias vale-se do recurso no oitavo verso, em que o uso da sinalefa ou do hiato pode mudar a acentuação, lida como heroica ou sáfica:

> Apenas fio-e TEço// em meus reTREtes.
> Apenas FIO// e teço em MEUS reTREtes.

Em outros versos, o uso do hiato é inequívoco para manter a métrica e a fluidez do verso:

> Na noite santa, à lu//a chei//a, cedo
> Alto,// assassino, diz, além não passas!
> E um do// outro// amaldiçoa// a mão

Perceba-se que, no primeiro caso, Dias mantém a sinalefa entre "santa" e "à", seguindo a tendência natural da fala, enquanto separa "lua" e "cheia". No restante do poema, o uso predominante é mesmo da sinalefa, apesar do chamado "gosto romântico pelo hiato", nos termos bandeirianos: a escolha de Dias é sempre por uma escansão próxima da fala:

> Desfez-se o encanto, essa obra negra é nula.

---

11 Bandeira conta ter encontrado, no exemplar d'*Os Timbiras* que pertencera a Alberto de Oliveira, a anotação: "Se não errado, frouxo" (BANDEIRA, 1984, p. 37) a respeito do uso do hiato no verso: "Grita: e os seus, medrosos, receando."

Assim como a métrica, a sonoridade da poesia gonçalvina também se ajusta ao contexto do verso, com frequência de forma quase despercebida, como a ausência de rimas em "Canção do Exílio", poema do qual Bandeira destaca a "deliciosa musicalidade, em parte resultante do paralelismo, do encadeamento e das rimas de fonemas iniciais (primores, palmeiras) e na segura escolha das palavras-temas (os substantivos 'terra', 'sabiá', 'palmeiras' e os advérbios 'lá' e 'cá')." (BANDEIRA, 1954, p. 55) "Rimas de fonemas iniciais" é a denominação bandeiriana para a aliteração e a assonância, uma vez que o poeta modernista se opunha à posição secundária em relação à rima ocupada pelos dois recursos na poética tradicional. Em "A camisa encantada", Dias verte as rimas paralelas de Uhland em rimas interpoladas (estrofes 1-3, 8, 10-11) ou alternadas (estrofes 4-7, 9 e 12), sem restrições às chamadas rimas pobres ("atira/ respira", "chão/ mão", "forte/ morte"), sempre dando preferência, como diz Bandeira, às rimas "simples e naturais". Ainda assim, não deixa de enriquecer alguns dos versos com a aliteração, notadamente da consoante surda /t/ nas duas últimas estrofes do poema, com o apoio da assonância em /u/, provavelmente inspirada pelo termo "*Totenhemd*" que conclui o original:

– Filha, és **tu**? Desgraçada cria**tu**ra!
Como o **tr**aidor **te**cido me **te**ceste?

Virgem, quem **t**ec**eu teu** ves**tu**ário,
Esse, que ao lado **te**ns, me conhecera…
O que fiz, ai de mim! Foi **teu** sudário.

Ainda mais interessantes são os momentos em que o uso da aliteração, na tradução, reflete o mesmo recurso no poema original, valendo-se de fonemas diferentes:

Es r**auscht** und s**aust** in wilder H**ast**,
Als wöben **G**eisterhände zu **G**ast.

Mit Bildern, Zeichen, schaurig, fremd,
Ein **wei**ßes, **wei**tes, **wa**llendes Hemd.

Murmuroso o olhar **si**lva e re**spi**ra,
Qual **se** demônio**s** d**esse**m pr**ess**a à obra!

Em opa **long**a, **larga**, **al**vinitente,
D'imagens vãs, d'estranhos signos cheia.

Na quinta estrofe, o uso da aliteração se estende pelo verso seguinte na tradução, enquanto o poema de Uhland faz a aliteração em /s/ e /t/ no primeiro verso, e em /g/ no segundo. O segundo exemplo, extraído da sexta estrofe, apresenta

um recurso extremamente comum na tradução de poesia: a inversão dos versos, usada com frequência para manter o esquema de rimas; mas, como vimos, aqui Dias usa tanto rimas interpoladas quanto alternadas, sendo que é mais provável que a inversão tenha ocorrido para garantir a clareza da leitura. Mesmo em posições invertidas, no entanto, os versos são marcados pela aliteração, no original da fricativa /v/, e da alveolar /l/ na tradução, enriquecida ainda pela rima toante entre "opa" e "longa".

As questões de métrica e de sonoridade nos ajudam a compreender as das escolhas de vocabulário, algumas das quais impõe um verdadeiro desafio ao tradutor. Nesse sentido, há momentos em que a tradução acrescenta elementos que podem ser considerados explicativos à trama; também explicativas são algumas substituições de vocábulos, em que a tradução literal poderia tornar o poema obscuro; e, finalmente, as escolhas que, ainda que à primeira vista divirjam do original, mantém a sua expressividade.

Assim, o tradutor acrescenta informações ausentes do original, normalmente na segunda metade dos versos: "não forjo malhas" como complemento a "aço não sei bater" ("*Noch nie schlug ich den harten Stahl*", verso 7), "e, quando urdida" como complemento de "Dedica a trama ao inferno") ("*den Faden weih der h*öllischen *Macht*", verso 20), "o tempo não sobra" (verso 18), "delas na frente" completando "as hostes prestes são" ("*Als nun das Heer austritt zur Schlacht*", verso 21). Ou seja, quando o tradutor encontra uma alternativa em português que seja mais curta qua a original, vale-se dela para usar o espaço de manobra para tornar o texto mais legível.

Em outras situações, o tradutor opta por sinônimos ou pelo uso da metonímia, criando traduções que se desviam ligeiramente do original. Desse modo, "*der Sterne Schein*", "a aparência (ou brilho) das estrelas é traduzido como "o influxo dos astros" (verso 2), "*Von eines Mägdleins schwacher Hand*", "pela fraca mão de uma donzela", é reduzido a "fraca mocinha" (verso 6). "*Geisterhände*", "mãos fantasmagóricas", é traduzido simplesmente como "demônios" (verso 20). Interessante é o caso do termo "*Würger*", traduzido como "assassino" (verso 30): trata-se de um pássaro da família *Laniidae*, conhecido em português como picanço, de plumagem colorida e célebre pelo comportamento violento. No contexto do poema, pode-se entender a apóstrofe como uma referência à aparência do personagem, que se destaca no campo de batalha devido à estranheza da veste, e à sua belicosidade. Finalmente, a "camisa encantada", "*Nothemd*" é traduzida como "opa" (verso 34), sendo que "opa" é uma capa sem mangas usada principalmente por ordens religiosas.

Por fim, duas escolhas tradutórias se mostram particularmente expressivas tendo em vista as questões de métrica que exploramos:

Wer böt es ihm, **wer** stellt' ihn dreist,	Não se lhe atreve **ninguém, ninguém** o afronta,
So spannt ich, **weh!** dein Totenhemd.	O que fiz, **ai de mim!** Foi teu sudário.

No primeiro exemplo, encontrado no verso 20, compreendemos a decisão de Gonçalves Dias em repetir o termo "ninguém", mesmo sendo obrigado a usar outro sistema métrico, o espanhol, para manter a repetição de "Wer" do original; o segundo exemplo, do último verso, traduz a exclamação romântica por excelência pelo seu original, mantendo-o, inclusive, no acento heroico que caracteriza a maior parte da tradução ("O que fiz, ai de MIM! Foi teu suDÁrio").

Considerações finais

Como destaca Álvaro Faleiros, na prática da tradução no Brasil do século XIX foi comum o tratamento do poema traduzido como obra própria pelo tradutor. Isso se reflete tanto nos elementos externos do poema traduzido, em geral publicado junto com poemas autorais do tradutor, acrescido da vaga nota "Traduzido de…" abaixo do título e sem acompanhamento do original, quanto em elementos internos. As traduções de Gonçalves Dias do alemão, publicadas postumamente, não são exceção, e é assim que são apresentadas no volume de obras póstumas organizado por Antônio Henriques Leal, em 1868, e na edição crítica de Manuel Bandeira das obras completas, de 1944.

A tradução de "A camisa encantada" é significativa, nesse sentido, seja do ponto de vista do autor traduzido, seja do tradutor. A escolha do poema reflete interesses bastante contemporâneos, que além de Ludwig Uhland incluem, por exemplo, outro poeta hoje quase desconhecido, Édouard Tuquerty (1807-1867) (PAMBOUKIAN, 2022, p. 4). Além da inclinação por autores "da moda", também se verifica um fascínio por temas-tabu ligados aos misticismo cristão: Satanás e a camisa de socorro, característicos do Romantismo alemão, que Dias bebeu na fonte.

Desse modo, a tradução gonçalvina reflete a visão do Primeiro Romantismo alemão da tradução, para o qual o gesto tradutório é um "ato gerador de

identidade" (BERMAN, 2002, p. 30) e transcende a mera transposição de um texto de uma língua para outra. Ao traduzir uma obra estrangeira, o poeta alemão do século XVIII escolhia colocá-la em circulação e em discussão em um novo contexto, além de introduzir na língua novas formas e temas – ou, provavelmente no caso de Dias, temas por que o poeta ansiava, mas que não conseguia trabalhar num poema próprio. Mas, sobretudo para Walter Benjamin, é parte da tarefa do tradutor garantir a pervivência de uma obra e estender o tempo de sua fama (BENJAMIN, 2013, p. 106): pelas mãos de Gonçalves Dias, a camisa encantada é trazida às praias brasileiras.

Referências bibliográficas

ALI, Manuel Said. *Versificação Portuguesa.* Prefácio de Manuel Bandeira. São Paulo, Edusp, 2006.

BANDEIRA, Manuel. *De Poetas e de Poesia.* Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura – Serviço de Documentação, 1954.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1984.

BANDEIRA, Manuel. "Vida e Obra de Gonçalves Dias". In: *Poesia e prosa – volume II: Prosa*. Rio de Janeiro, José Aguillar, 1957.

BENJAMIN, Walter. "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.

BRAGA, Teófilo. *O povo português – nos seus costumes, crenças e tradi*ções. Volume II. Lisboa, Dom Quixote, 1986.

CHATEAUBRIAND, René de. *Le génie du Christianisme – Tome III*. Paris, 1803.

EVORA. *Arquidiocese [Constituições do Bispado Deuora]*. Por Germam Galharde. Lisboa, 22 Outubro 1534. Disponível em: https://purl.pt/14928 – Consulta em 11 de janeiro de 2022.

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.

FREYTAG, Gustav. *Bilder aus der deutschen Vergangenheit*. Gotha: Kurt Schmidt, 1933.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia – primeira parte*. 7ª edição. Tradução de Jenny Klabin Segall; apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo, Editora 34, 2020a.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia – segunda parte*. 6ª edição. Tradução de Jenny Klabin Segall; apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo, Editora 34, 2020b.

GONÇALVES DIAS, Antônio. *Obras poéticas*. Organização, apuração de texto, cronologia e notas por Manuel Bandeira. São Paulo, Editora Companhia Nacional, 1944.

HEINE, Heinrich. "Die romantische Schule". In: *Sämtliche Schriften – Band III.* München, DTV, 2005.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária.* Coimbra, Armenio Amado, 1976.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *A vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1943.

PAMBOUKIAN, Mateus Roman. "A Queda de Satanás: Gonçalves Dias Transluciferador de Turquety". In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis, v. 42, p. 01-17, 2022.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro – do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1959.

RÖTZER, Hans Gerd. *Geschichte der deutschen Literatur*. Bamberg, C.C. Buchner, 1996.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Schiller, oder die Erfindung des deutschen Idealismus.* Munique, Carl Hanser, 2012. (E-book)

SCHILLER, Friedrich. "Über epische und dramatische Dichtung". In: *Sämtliche Werke, Band 5.* München, Carl Hanser, 1962, p. 790-792.

SENGLE. *Biedermeierzeit – Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. Band I*. Stuttgart, J.B. Metzler, 1971.

UHLAND, Ludwig. *Werke*. München, Winkler, 1980.

VOLOBUEF, Karin. "Schiller e Gonçalves Dias". In: *Pandaemonium Gaermanicum*, número 9, 2005, pp. 77-90.