



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

INGRID MARIA SANTOS DA SILVA

CAMINHOS DE UMA TRADUÇÃO:
RECRIANDO A ATMOSFERA DE MISTÉRIO NOS CONTOS SIMBOLISTAS
***DAS GLÜCK AM WEG* e *DAS FREMDE MÄDCHEN* DE HUGO VON**
HOFMANNSTHAL

SALVADOR

2012

INGRID MARIA SANTOS DA SILVA

**CAMINHOS DE UMA TRADUÇÃO:
RECRIANDO A ATMOSFERA DE MISTÉRIO NOS CONTOS SIMBOLISTAS
DAS GLÜCK AM WEG e *DAS FREMDE MÄDCHEN* DE HUGO VON
HOFMANNSTHAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade
Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do
grau de Mestre em Letras.
Área de concentração: Tradução Literária e Intersemiótica.

Orientadora: Profa. Dra. Jael Glauce da Fonseca

SALVADOR

2012

A Dira querida,

Que não caminha mais por esses espaços terrenos,
Mas que em outra dimensão, por certo, bailando está.
(In Memoriam)

AGRADECIMENTOS

Sobretudo agradeço a Deus, Pai querido, doador da vida, que me criou, me tem capacitado, fortalecido e guiado desde então.

Minha sincera gratidão à Profa. Dra. Jael Glauce da Fonseca, que tem me acompanhado desde o princípio da graduação, como professora, coordenadora e orientadora, sempre gentil, sempre competente, compartilhando generosamente conhecimento. Ela, que “me tomou pela mão” e comigo percorreu o caminho do mestrado, sempre acreditando em mim, de incentivo em incentivo, me ajudou a construir essa pesquisa. Sua orientação me trouxe até aqui. Por isso, agradecida, reconheço-lhe o mérito; o resultado dessa pesquisa, com certeza, pertence a ela também.

Aos meus pais, Nélia e Pedro, minha gratidão pelos valores ensinados, pelas portas sempre abertas, por toda generosidade e amor.

Agradeço à vó Dudu, nossa matriarca, pela amorosa presença.

Meu muito obrigada à minha irmã Geórgia, pelas orações, colaborações e torcida.

A Dedéia, minha prima, agradeço pelas conversas, pela amizade e por “ter feito” Monique, alegria de muitos dos meus dias.

Agradeço a todos os meus irmãos (em Cristo), que muito oraram por mim, e me ajudaram, especialmente a amada família Rolim (Loro, Lidu), a Zica (por ter feito do seu lar, meu lar), a Martinha querida e sua preciosa família.

Agradeço às minhas queridas amigas Laís Rolim e Raiane Alcântara por cada visita, oração, sorriso. Por trazerem arco-íris aos meus dias tristes.

Ao meu amigo Lucas Rolim, pela “pequena” grande ajuda, certamente indispensável .

Ao Dr Max, por ter me atendido em seu consultório, de forma tão solícita, sempre que precisei.

Agradeço muito ao Carlos Ximenes, por todo o tempo empreendido na Biblioteca de Jena (Alemanha), na seleção e cópia de material imprescindível a essa pesquisa. Sua generosa contribuição foi decisiva, meu caro.

A Tuanny Cajuhi, minha sempre amável amiga, a quem tanto admiro e quero bem, agradeço por toda ajuda e torcida, e por todas nossas conversas. Sua vida é inspiração para mim.

A Luana Brasil, minha querida amiga Lua, minha consultora para assuntos de tradução, obrigada por toda contribuição à minha pesquisa, por fazer parte da minha vida, e por sua amizade verdadeira.

A Zaira França, minha linda amiga guerreira, agradeço pelo incentivo, pelas orações, por revisar minhas traduções dos contos. Enfim, por todo afeto e amizade sincera a que me dedicas.

Agradeço à minha bela amiga Leila Schulz, pelo compartilhamento de informações tão importantes e pela sua sempre generosa amizade.

À minha amiga Marildes de Oliva Damerau, agradeço pela torcida confiante, e a seu esposo, por ter transportado um dos livros fundamentais à execução desse trabalho.

À Profa. Dra. Elisabeth Ramos, pelas aulas apaixonadas, sempre tão instrutivas. Pela generosidade alegre em compartilhar conhecimento. Seu falar certamente ressoa pelas linhas dessa pesquisa.

Agradeço à querida Erica Hill, pelas cartinhas, pelos emails, por mesmo tão de longe, continuar estando presente e torcendo por mim. Porque nos comunicamos em uma língua terceira, que não é a minha, nem a dela, mas que nunca impediu nossa amizade.

A Ruhna Förster, pelas orações, pelo carinho e amizade, que um oceano (10.000 Km) de distância não é capaz de minar.

A Cari, agradeço pela dedicação, e sempre valorosa ajuda na manutenção e ordem da nossa casa; em especial da minha mesa de estudo.

A CAPES, pela bolsa concedida, fator facilitador, determinante para a realização dessa pesquisa.

A todos os professores, que participaram da minha formação acadêmica e intelectual, lingüística e/ou literária, cujos falar e pensar também estão, de alguma forma, presentes nessa pesquisa. Entre esses, em especial agradeço aos professores: Prof. Dr. Mário Augusto da Silva Santos, Profa Dra. Marlene Holzhausen, Profa. Dra. Denise Scheyerl, Profa. Dra. Mirella Márcia Vieira Lima.

Agradeço a Rafael Nunes, por sua disposição em ajudar, pela competente, atenciosa, certamente valiosa revisão dessa dissertação.

Sou grata a todos os funcionários da Pós Graduação de Letras da Universidade Federal da Bahia, por cada serviço e ajuda prestada.

A todos aqueles que, de perto ou de longe, direta ou indiretamente contribuíram para a execução dessa pesquisa tão importante para mim, o meu emocionado muito obrigado.

*Soy hombre: duro poco
Y es enorme la noche.
Pero miro hacia arriba:
Las estrellas escriben.
Sin entender comprendo:
También soy escritura
Y en este mismo instante
Alguien me deletrea.*

Otávio Paz

RESUMO

A tradução tem sido abordada por estudiosos da contemporaneidade como uma atividade cuja natureza – em termos culturais- é variável. Sendo objeto de fronteiras imensuráveis, não havendo como definir o que é “inerentemente” tradutório, a tradução se estabelece em um campo de variados aspectos políticos, culturais e ideológicos, passando pelo filtro de subjetividade do sujeito mediador que a realiza, o tradutor. Dessa forma, este trabalho tem como objetivo a tradução dos contos *Das fremde Mädchen* e *Das Glück am Weg*, de Hugo von Hofmannsthal, e a análise dessa tradução, por meio do relato de algumas escolhas tradutórias que fizemos, tendo em vista a afirmação, o resgate e a recriação, da atmosfera de mistério presente nos contos simbolistas em questão. Adotando considerações feitas por Jacques Derrida (1973), no âmbito do desconstrutivismo, propomos aqui uma abordagem do texto de forma a expor não apenas os seus elementos estruturais, mas, principalmente, enfatizando o papel do sujeito tradutor, que ao abolir a existência de significados fixos no texto e ao realizar uma das leituras possíveis daquela obra, opera uma espécie de desmonte através da sua interpretação, das suas escolhas. Assim, cabe aqui, portanto, estabelecer o elemento misterioso como vínculo observável entre a tradução e o texto “original”, e demonstrar a nossa tradução como processo de ressignificação do texto “original”, através da recriação desse mistério.

PALAVRAS-CHAVE: tradução literária; desconstrutivismo; suplemento; rastro; estética simbolista; atmosfera de mistério.

ABSTRACT

Translation has been studied by scholars as an activity whose nature – in terms of culture – is variable. Due to the fact that it is an object of immeasurable boundaries, making it hard to define what the “inherently” translational is, translation is established in a diverse range of political, cultural and ideological aspects, and yet, undergoing the filter of subjectivity of the individual mediator who performs the procedure, the translator. Thus, this work aims to translate the short stories *Das fremde Mädchen* and *Das Glück am Weg*, by Hugo von Hofmannsthal, and to analyze those translations by reporting some of the choices we made in order to enhance, regain and recreate the atmosphere of mystery in the symbolist short stories mentioned. By adopting notions formulated by Jacques Derrida (1973) about the deconstructivism, we propose an approach to the text that exposes not only its structural elements, but mainly, emphasizes the role of the individual translator that, by abolishing the existence of fixed meanings in the text and by performing one of the possible interpretations for that work, operates a sort of disassemble through their interpretation, through their choices. Ergo, it is pertinent to establish the mysterious element as an observable bond between the translation and the source text and to show our translation as a process of resignification, through the recreation of this mystery.

KEYWORDS: literary translation; deconstructivism; supplement; trace; symbolist aesthetics; atmosphere of mystery.

SUMÁRIO

| | | |
|-------|--|-----|
| | INTRODUÇÃO | 10 |
| 1 | CAPÍTULO TEÓRICO: Recriando um texto literário; o processo de desconstrução pela tradução | 16 |
| 2 | O SIMBOLISMO FRANCÊS E HUGO VON HOFMANNSTHAL | 20 |
| 3 | O MISTÉRIO, O MISTÉRIO COMO RECURSO LITERÁRIO | 28 |
| 4 | DUAS TRADUÇÕES: A Atmosfera de mistério nos contos <i>Das fremde Mädchen</i> e <i>das Glück am Weg</i> e sua recriação. | 34 |
| 4.1 | O CONTO DAS <i>FREMDE MÄDCHEN</i> (A DESCONHECIDA): “original” e tradução. | 34 |
| 4.1.1 | Tradução do conto <i>Das fremde Mädchen</i> (A Desconhecida): interpretando e recriando a atmosfera de mistério | 47 |
| 4.2 | O CONTO <i>DAS GLÜCK AM WEG</i> (O INESPERADO): “original” e tradução. | 71 |
| 4.2.1 | Tradução do conto <i>Das Glück am Weg</i> (O Inesperado): interpretando e recriando a atmosfera de mistério | 81 |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 93 |
| | REFERÊNCIAS..... | 98 |
| | ANEXOS | 103 |

INTRODUÇÃO

Las lenguas más que prisiones son ventanas. Desde ellas podemos ver y hablar con otros hombres y otras civilizaciones. Son puentes que cruzamos sin cesar.

Quien dice lengua dice traducción.¹ (Otavio Paz)

Tradução é arte, e arte não se permite subjugar. Passeia livre dentro de um amplo campo de possibilidades linguísticas, imaginativas e de interpretação. É fruto da ação de um sujeito que faz uso da linguagem em suas inúmeras possibilidades comunicativas e de significado. Tradução é ciência humana, visto que é atividade que se vê fruto de análise do sujeito tradutor. É instrumento de pesquisa científica. E embora possa ser realizada de forma livre, deve ser construída, alicerçada segundo determinados parâmetros de legitimidade, aceitabilidade e coerência. Compromisso daquele que traduz para consigo e com o público alvo, cultura que recebe o produto da sua criação. Consideremos, portanto, que deva haver liberdade e possibilidades de escolha no processo tradutório, criativo. Faz-se necessário, no entanto, que o tradutor seja razoável no exercício do seu ofício, que a tradução não seja para ele apenas um ato aleatório, descompromissado, meramente filosófico. Tradução é mosaico, partes, peças que são estrategicamente ordenadas, justapostas, em um processo de criação. Partes de um texto, palavras que se inter-relacionam, se intercalam, se sobrepõem, se moldam, se definem, se realçam ou suavizam. Os elementos do texto traduzido serão desta forma, fundamentais. Transmitem, comunicam, dialogam com a anterioridade com a qual se relaciona. E embora produto do fazer criativo do tradutor (sujeito histórico e idiossincrático), resultado de escolhas pessoais, estratégias peculiares, que apontam para a subjetividade do tradutor, toda sua ideologia, visão de mundo que o caracteriza, o fazer tradutório não se configura, entretanto, como atividade com teor anárquico, completamente desvinculada de regulamentações, não sistematizada ou sem propósito(s). Tampouco é

¹ As línguas são janelas, em vez de prisões. A partir delas podemos ver e falar com outras pessoas e civilizações. São pontes que atravessamos incessantemente. Quem diz língua, diz, conseqüentemente, tradução.

obrigatoriamente limitada por padrões ou regras absolutas. Há decerto razões subjacentes à escolha do texto a ser traduzido (sejam elas comerciais, pessoais, ideológicas), bem como ao modo como procederá esta ou aquela tradução. Uma vez que o tradutor, no exercício do fazer tradutório, manipula o texto de partida, trazendo consigo tudo o que lhe constitui e singulariza, é pertinente, assim, afirmar que traduzir é interpretar. Resulta em um processo hermenêutico [único], singular, definido pelo sujeito tradutor que se dispõe a tal tarefa. Segundo Hans-Georg Gadamer, a tradução, figurando como atividade de compreensão humana, se dá por intermédio de uma interpretação. “Toda tradução já é interpretação”. (GADAMER, 1997, p 498).

Nesse sentido, a seguinte afirmação vem a reiterar:

[...] toda tradução revela sua origem numa interpretação, exatamente porque o texto de que parte, o chamado ‘original’, somente vive através de uma leitura que será — sempre e inexoravelmente — também produto da perspectiva e das circunstâncias em que ocorre. (ARROJO, 2000, p.78)

Ou seja, toda tradução é produto da interpretação, compreensão do sujeito que a faz. E o sujeito que tal tarefa empreende não é uma *tabula rasa*, traduz com tudo que o constitui. A partir do seu lugar de fala, aplica à sua tradução todas as suas experiências, todo seu crer e saber. O que ocorre, portanto, é uma tentativa de conciliação por parte do tradutor, onde este, em um ato diplomático, busca em meio às diferenças das línguas, das culturas, trazer à existência, uma arte que deseje comunicar o texto que leu, aos sujeitos que agora terão, então, chance de lê-lo.

No entanto, na segunda metade do século XX, quando se começou a pensar a tradução como um campo disciplinar, constituindo os estudos da tradução, teóricos como Catford (1960), Vazquez-Ayora, Vinay e Darbelnet (1977) estudavam a tradução dentro de uma abordagem essencialmente linguística, tendo em vista a função espectral da tradução em relação ao seu “original”. Cabia à tradução, portanto, cumprir seu papel de correspondente, sendo substituta do “original”, espelhando-o. Desde então, questões como fidelidade e equivalência, tem sido repetidamente discutidas, numa (im)possível tentativa

de aproximar ao máximo o texto de chegada ao texto de partida. Essa busca pela reprodução do texto “original”, por uma tradução que seja fiel ao texto de onde parte, e do qual se apropria, deve-se muito ao pensamento dicotômico instaurado nesse contexto; onde os termos “original” e cópia definem o *status* “inferior” da tradução. Assim, traz em si o estigma de vir depois, de ser veiculada a um texto anterior (este sim “original!”). Atualmente, a originalidade do texto de partida é amplamente discutida, especificamente no contexto da tradução literária:

[...] a tradução implica uma transformação do original. Essa transformação não é, nem pode ser, senão literária, porque todas as traduções são operações que se servem dos modos de expressão a que, segundo Roman Jakobson, se reduzem todos os procedimentos literários: a metonímia e a metáfora. O texto original jamais reaparece (seria impossível) na outra língua; entretanto, está sempre presente, porque a tradução, sem dizê-lo, o menciona constantemente ou o converte em um objeto verbal que, mesmo distinto, o reproduz: metonímia e metáfora. (PAZ, 2006, p. 6)

Considerando a metáfora do Palimpsesto, criada por Gerard Genette (1982) para pensar a tradução como reescritura, veiculada não apenas ao sujeito tradutor, mas também a cada comunidade cultural, cada época a que se aplica, é possível afirmar que o texto traduzido não pode ser um conjunto de significados imutáveis “presos” às palavras, fixos e subjugados a uma única interpretação ou leitura, numa condição servil diante do dito “original”. Até porque, como afirma Arrojo (2007), a nossa tradução de um texto não é fiel ao “original”, mas à ideia e ao entendimento que temos dele. E a forma como desvendamos, interpretamos o texto de partida, resulta das idiossincrasias, das peculiaridades do nosso ser. A função do tradutor surge, então, como intérprete de uma matéria que transcende a fronteira espaço/tempo, que se renova nas múltiplas possibilidades de interpretações e significações dadas pelo sujeito que a lê e traduz. Nesse sentido, apresentamos aqui o resultado dessa pesquisa; a tradução (do alemão para o português), e por meio desta, os subsequentes comentários acerca do processo de recriação da atmosfera de mistério nos contos simbolistas *Das Glück am Weg*² (1893) e *Das fremde*

² *Sämtliche Werke XXVIII* : Erzählungen 1. 1975, p 7-11, 199-200 . (Primeira publicação : In: Deutsche Zeitung, Wien, , 30. Juni, 1893).

*Mädchen*³ (1911), de Hugo von Hofmannsthal, renomado escritor austríaco pouco conhecido no Brasil. A seleção do recurso do mistério e sua tradução para essa pesquisa deve-se, principalmente, à sua constância e importância como elemento norteador das narrativas em questão. Será, portanto, a presença de elementos incomuns, inexplicáveis, inapreensíveis, permeando os contos que, a nosso ver, funcionarão como fio condutor do texto, principal elemento concessor de possíveis e múltiplos sentidos, vínculo observável entre o texto “original” e a sua tradução.

Para tanto, considerando a tradução como processo de ressignificação do texto “original”, buscamos através da nossa tradução revisitar os contos de Hugo von Hofmannsthal, tendo em vista recriar o vínculo com o texto de partida, através da interpretação desse mistério.

Convém informar aqui que, embora nosso enfoque teórico adotado para nortear nossas traduções, e a nossa abordagem ao texto como um todo tenha sido no contexto do desconstrutivismo (Jacques Derrida), na prática, no processo tradutório, fez-se necessário utilizar algumas estratégias estruturalistas, para darmos conta de acessar e reestruturar o texto em seus níveis linguísticos (fonológico, morfológico, sintático). No entanto, as estratégias tradutórias que utilizamos, mesmo que inseridas no contexto do estruturalismo, nos foram necessárias para que recombinações e múltiplas possibilidades de reorganização textual, de significado e sentido fossem realizadas, sem, no entanto, almejar a suposta “fidelidade” pretendida pelos estruturalistas. Pensamos que uma dissertação dessa natureza justifica-se pela necessidade de demonstração, na prática, da possibilidade de releitura de textos “originais” para o contexto da cultura de chegada, bem como da impossibilidade de uma tradução “fiel” ao original. Assim, temos em vista com essa pesquisa, contribuir para a discussão já instaurada nos estudos de tradução e nos meios acadêmicos, acerca da prática tradutória e do processo de tradução como (re)criação, considerando o tradutor como sujeito histórico, que opera suas traduções a partir do seu lugar de fala, tudo o que o define e singulariza. Na tentativa de reafirmar a tradução como possibilidade de

³ *Sämtliche Werke XXVII* : Ballette – Pantominen – Filmzenarien. 2006. (Primeira publicação: Berlin: S.Fischer, 1911).

reescritura do texto de partida, uma experiência que resulta em sua sobrevida, esse estudo pretende expor, portanto, seu caráter suplementar, agregador, estabelecido no processo de tradução dos contos em questão. Nesse sentido, para um melhor desenvolvimento desse estudo, apresentaremos, primordialmente, considerações de Jacques Derrida, no que concerne a tradução como uma espécie de prática da desconstrução; uma abordagem ao texto de forma a desmontá-lo nas suas estruturas linguísticas e hermenêuticas, deixando desnudas e abertas às várias considerações os escritos presentes ali. Também faremos uso de afirmações e princípios filosóficos dos teóricos Walter Benjamin e Gerard Genette, bem como de ideias e considerações dos estudiosos Rosemary Arrojo, Cristina Carneiro Rodrigues e Otávio Paz.

Tendo em vista uma melhor apresentação do produto desse estudo, convém a organização dessa dissertação em quatro capítulos. Assim, no primeiro capítulo, intitulado **Capítulo teórico**, convocaremos alguns pressupostos de teóricos do campo dos estudos de tradução e das ciências humanas, como Jacques Derrida e Rosemary Arrojo, no intuito de traçar um arcabouço teórico pertinente à tarefa à que nos propomos; a saber, a tradução interlingual dos contos *Das fremde Mädchen* e *Das Glück am Weg* e as subsequentes observações acerca do nosso fazer tradutório, no que diz respeito, principalmente, à recriação da atmosfera de mistério dos contos em questão para um novo vernáculo (o português). Em um segundo momento, no capítulo dois, intitulado **O Simbolismo francês e Hugo von Hofmannsthal**, explanaremos acerca do contexto sócio-cultural, bem como sobre a estética simbolista nos quais os contos selecionados para esse estudo foram engendrados (ou seja, o “lugar de fala” do autor Hugo von Hofmannsthal). Para tanto, traremos considerações de artistas como Rimbaud e Mallarmé, contemporâneos à manifestação simbolista (virada do séc XIX para o XX), que foram expoentes de criação artística na França finisecular e de singular importância para a compreensão do ideário do simbolismo europeu. Nesse contexto, apresentaremos, por fim, o autor *austríaco* Hugo von Hofmannsthal, artista de grande importância para o simbolismo *austríaco*, autor dos contos que constituem o *corpus* dessa dissertação.

No terceiro capítulo, intitulado: **O Mistério, O Mistério como recurso literário**, traremos algumas definições consensuais acerca da expressão mistério e seu uso e valor na literatura simbolista. Assim, faremos uso do discurso de artistas simbolistas ao trazer suas declarações no que tange o recurso do mistério na estética simbolista.

Já no quarto capítulo, intitulado: **Duas Traduções: A Atmosfera de Mistério nos contos *Das fremde Mädchen* e *Das Glück am Weg* e sua recriação**, faremos uma interpretação dos contos *Das fremde Mädchen* e *Das Glück am Weg*, demonstrando trechos, onde (seja por meio das personagens, do discurso, da trama) a atmosfera de mistério se mostra mais intensa. Portanto, através da seleção de trechos dos contos traduzidos, temos em vista pontuar a recriação da atmosfera de mistério como estratégia tradutória necessária, bem como seu caráter suplementar e agregador em relação ao texto do qual parte (se apropriada) e ressignifica. Assim, ao elencar modificações, acréscimos, omissões, adequações, almejamos demonstrar a nossa tradução como suplemento de um texto anterior (o “original”). Por fim, em um capítulo intitulado **Considerações finais**, apresentaremos algumas considerações no que concerne à atividade tradutória empreendida nesta dissertação, retomando as teorias centrais que orientaram a reflexão e execução do presente trabalho.

1 CAPÍTULO TEÓRICO: Recriando um texto literário; o processo de desconstrução pela tradução.

Para nortear a presente pesquisa, julgamos pertinente assumir considerações feitas por Jacques Derrida (1973), no âmbito do desconstrutivismo. Como precursor da desconstrução no campo das ciências humanas e sociais, Derrida propunha uma abordagem do texto de forma tal, que nos levasse a abolir a existência de significados fixos ali. Assim, aponta, mesmo que indiretamente, para o papel do sujeito tradutor, que, ao realizar uma das leituras possíveis daquela obra, opera uma espécie de desmonte através da sua interpretação, das suas escolhas. Nesse sentido, faz-nos refletir acerca do fundamento do significado e sua condição de instabilidade (precariedade) no que diz respeito ao texto, à tradução. Instabilidade, posto que não podemos falar de uma essência no texto, algo perene, uno, definitivo, mas de uma multiplicidade de sentidos e significados assumidos e/ou rejeitados por cada sujeito leitor que momentaneamente dele se “apropria”.

Por isso mesmo, não há como relacionar os estudos acerca da tradução a uma condição de estabilidade do significado, devido, sobretudo, ao caráter humano, contextual, histórico, local e relativo da atividade tradutória:

Toda tradução, por mais simples e breve que seja, trai sua procedência, revela as opções, as circunstâncias, o tempo e a história de seu realizador. Toda tradução, por mais simples e breve que seja, revela ser produto de uma perspectiva, de um sujeito interpretante e, não, meramente, uma compreensão "neutra" e desinteressada ou um resgate comprovadamente "correto" ou "incorreto" dos significados supostamente estáveis do texto de partida. (ARROJO, 2003, p. 67)

Segundo Jacques Derrida, estaria instaurada nas traduções a perspectiva da suplementariedade. Muito além de um simples complemento ao texto do qual parte (o “original”), a tradução é um extrapolar, um ir além das estruturas língüísticas e semânticas, dos sentidos existentes na escritura. Já que, de acordo com RODRIGUES (2000, p 205), também na tradução, que resulta de uma leitura, haverá a produção (e não proteção) de sentidos, de significados.

Não havendo, portanto, uma essência recuperável ou um “significado transcendental” (RODRIGUES, 2000, p 203) no texto de partida, a tradução, -

já liberta da condição subordinada que a restringia, se faz de leitura em leitura, de olhar em olhar, um novo texto. Não havendo significados a serem resgatados, nem o texto “original” carecendo de ser tornado perfeito através de um suposto complemento limitado (tradução), o que temos, portanto, é a concepção de que a tradução é um suplemento ao texto do qual parte. Nesse contexto, Derrida afirma (1973, p 178) “Mas o suplemento supre. Ele não se acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua *em-lugar-de*; se ele colma, é como se cumula um vazio. Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença.” Ou seja, a tradução traz ao original, não o acréscimo necessário a uma finita completude, mas a disposição em substituir, ampliar, transformar o texto “original”.

De caráter ilimitado, o “suplemento” propõe as traduções como acréscimos inesgotáveis ao texto do qual parte, uma adição a uma ‘falta’ na ‘origem’, algo que transforma, atualiza o texto de partida. Não é possível localizar onde esse se originou, sua ocorrência primeira. Há, portanto, o que Derrida chama de “rastro”, traços, marcas reconhecíveis de uma anterioridade, e de uma concomitante impossibilidade de identificar sua presença, aparição inicial. Assim, o rastro será: “a unidade de um duplo movimento de protensão e retenção” (p. 104), em que um elemento sempre se relaciona com outro, “guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se moldar pela marca de sua relação com o elemento futuro” (DERRIDA, 1983, apud RODRIGUES, 2000).

Podemos entender o “rastro”, portanto, como um sinal, uma referência a uma impossibilidade de se estabelecer um texto “original”. Visto que todo texto, de acordo com Stam (2006), resulta do contato com outros textos, aos quais se refere direta ou indiretamente (fontes das quais obteve inspiração), os quais transgride, acrescenta, desdiz, rebate, reescreve, anula, suplementa. É uma rede de relações sem fim. Entrelaçados, interligados, não esgotados, suplementáveis. “Rastro”, pois eis que, na impossibilidade de se declarar um texto como original, na plenitude exclusiva desta palavra, descobre-se a tradução como suplemento. Devir, porvir, ir e vir. Movimento intenso e agregador que se opera por meio das traduções de textos (inéditos ou não

naquele vernáculo!). Acréscimo único e ilimitado que se faz e não se esgota em si mesmo. Traduzir é ampliar a expectativa de vida de um texto. É dar-lhe chance de persistir, sobreviver no tempo, de se inscrever na história, circular em outro espaço e cultura do que não apenas aquela na qual antes tinha circulado, aparecido. Então, pode-se dizer do “rastro”, que é conjunto de marcas deixadas no tempo e espaço por aquele texto. São tentativas de reconstruir seu percurso, elencando características, momentos, estilos, modos reconhecíveis nele e que remontam sua passagem no tempo. Certos, porém, da impossibilidade de declarar o seu nascimento, pontuar seu gênese. Segundo PAZ (2006), todo texto é inédito, único, uma vez que é produto do fazer individual e peculiar do sujeito tradutor. Ao mesmo tempo em que não são “originais”, no sentido pleno, absoluto da palavra – se entendermos originalidade aqui, em relação à origem, surgimento primeiro, absolutamente desvinculado de relações e referências a outros. Por assim dizer, todo texto é paráfrase de outro texto. No que lhe recebe, aceita, articula, repete, nega, contradiz, afirma, supõe, dispõe, amplia, compila, reduz, extrai, importa, desestrutura: Suplementa. Cada texto, embora não original, é novo, inédito. Isso porque, mesmo que as ideias, os conceitos se repitam, os significados conferidos ali pelo autor (e leitor) serão múltiplos, diversos; posto que há inúmeras possibilidades de combinações de estrutura e aplicação de sentido dos mesmos. Portanto, se consideramos, de acordo com Barthes (1997), que o significado de algo não é o algo em si, mas a imagem psíquica que fazemos do mesmo, devemos ponderar, assim, que o significado expresso nos escritos literários nunca será uniforme, estável, alterando-se de acordo com a pluralidade cultural do leitor. Nas palavras de Barthes “vários corpos de significados podem coexistir num mesmo indivíduo, determinando, em cada um, leituras mais ou menos ‘profundas’”. (BARTHES, 1997, p. 47)

Nesse contexto, propomos, a partir do nosso lugar enquanto tradutores, a seleção da atmosfera de mistério como vínculo entre o texto de partida e o de chegada, corroborando assim, através da referência a determinados personagens, lugares, situações, símbolos próprios ao texto de Hofmannsthal, para a releitura desse estilo misterioso. Será esse, portanto, o traço, o fator norteador dessa pesquisa, da nossa proposta de releitura, da nossa tradução

de dois contos simbolistas do autor Hugo von Hofmannsthal: a saber o mistério, o desconhecido, o imprevisível e esse olhar subjetivo lançado pelo tradutor, o qual se desloca no tempo e espaço, tornando surpreendentemente novo, o que desde sempre existiu.

2. O SIMBOLISMO FRANCÊS E HUGO VON HOFMANNSTHAL

Em um momento histórico crítico, na passagem do século XIX para o XX, surge o simbolismo na França, não somente como uma estética em oposição à literatura da época (Realismo-Naturalismo), onde predominava uma poesia de cunho objetivo e descritivo, mas principalmente como uma reação aos valores existenciais burgueses então vigentes. Para uma melhor compreensão do simbolismo, no entanto, deve-se levar em consideração o contexto sócio-cultural em que estava inserido: em especial, a introdução de preceitos romântico-liberais. Em um tempo denominado como “belle époque”, em um mundo dominado pelo imperialismo, pelo capitalismo financeiro e industrial, anuncia-se em contraponto, um profundo mal-estar social, explícito nas produções artísticas amoralistas de Rimbaud, bem como na destruição da linguagem por Mallarmé. Anti-intelectuais declarados, os simbolistas franceses romperam de forma radical com o ideário cultural do Realismo-Naturalismo; uma abordagem descritiva da realidade e a (super) valorização de fatores sociais. Descontentes com o cientificismo e materialismo então presentes na sociedade industrial européia daquela época, buscavam afirmar a intuição, o subjetivismo, o misticismo e o efeito de sugestão em lugar da lógica, da objetividade científica, do materialismo e racionalismo já instaurados. Assim, tinham em mente a produção de uma arte que revelasse além das aparências do real, tinham apreço pela expressão subjetiva, dos sentimentos, da espiritualidade. A vida para o simbolista era uma teia de relações misteriosas, inexplicáveis, transcendentais, do ser humano para consigo e com o mundo. O mundo, as coisas, todas as dimensões do “ser” não deveriam ser meramente expostas, descritas. Antes, o que valia, era o poder da sugestão, da suposição, nunca o esclarecimento pleno, absoluto do ser e das coisas relacionadas a ele. Para tanto, resgataram e priorizaram o uso dos símbolos, o valor simbólico do enunciado (“Vossa alma é uma paisagem escolhida”)⁴, da idéia, do conceito, a utilização ampla do apelo imagético (“Cidade formigante, e que ao sonho se aviva”)⁵, a sugestão.

⁴ VERLAINE APUD GOMES, 1994, p 28 Luar, *O Euvres poétiques complètes*, p. 107

⁵ BAUDELAIRE, V- Os sete velhos, *Flores do mal* < Disponível em: http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/ baudelaire/index12.html<

Concebendo o símbolo como um "disfarce das idéias", os simbolistas pretendiam encontrar as perfeitas correspondências entre o mundo sensível e o mundo abstrato. Desse modo, o símbolo deixa de ser apenas uma palavra ou uma coisa significando outra; mais que isso, é uma palavra ou um conjunto de palavras que serve para evocar um estado de espírito indefinido e cuja tradução jamais é imediata. (GOMES, 1994, p 28)

A rigidez formal do parnasianismo é, portanto, rejeitada; a obviedade do descritivismo racionalista, que tentava explicar o mundo integralmente, fora deixada de lado, uma vez que buscavam a "essência" da existência, somente encontrada em um movimento transcendental e metafísico do ser, além das aparências das coisas e da tentativa de descrevê-las. Diz Mallarmé:

Os parnasianos tomam os objetos em sua integridade e mostram-nos. Por isso carecem de mistério. Descrever um objeto é suprimir três quartas partes do prazer de um poema, que é feito da felicidade de adivinhar-se pouco a pouco. Sugerir, eis o sonho. E o uso perfeito deste mistério é o que constitui o símbolo: evocar o objeto para expressar um estado de alma através de uma série de decifrações⁶. (MALLARMÉ, 1945, p 869)

Em detrimento do geral e universal foram enfatizados o particular e individual. Assim, as realidades interiores passaram a ser o foco dos artistas, o centro da indagação do fazer artístico então vigente. Em uma investida introspectiva, embasaram-se em uma crença em forças superiores e desconhecidas, uma esfera que ultrapassa o conhecimento humano. Surgia, portanto, uma literatura direcionada para manifestações íntimas da alma humana, buscando abordar conteúdos do subconsciente, até então inacessíveis ao homem:

Na busca do "eu profundo", os Simbolistas iniciam uma viagem interior de imprevisíveis resultados (...). Imergindo nas esferas inconscientes, acabaram por atingir os estratos mentais anteriores à fala e à lógica, tocando o universo íntimo de cada um, onde reina o caos e a anarquia, em decorrência de ali vegetarem as vivências vagas e fluídas, pré-lógicas e inefáveis, e que não se revelam ao homem comum senão por recursos indiretos como o sonho, a alucinação ou a psicanálise. (MOISES, 1973, p.252.)

⁶ Palavras de Mallarmé numa "Réponse à une Enquête", feita por Jules Huret e publicada em *L'Écho de Paris*, 14/3/1891, in Mallarmé, *Oeuvres Complètes*, Paris, NRF, 1945, p 869.

Torna-se claro o maior desafio dos simbolistas: na busca pelo mais profundo do eu, empreendendo uma ousada aventura pelos complicados labirintos da alma humana, se depararam com a árdua tarefa de trazer vivências abissais fixadas no subconsciente para o plano da compreensão e então comunicá-las a outros. Como afirma Massaud Moises:

A gramática tradicional, a sintaxe lógica, o vocabulário comum, petrificado nas várias denotações de dicionário, enfim o material linguístico e gramatical corriqueiro eram insuficientes para comunicar os achados insólitos da sensibilidade, antes desconhecidos ou apenas inexpressos.

Era necessário inventar uma linguagem nova (...)

Essa nova linguagem estaria fundamentada numa sintaxe e gramática "psicológicas", num vocabulário adequado à comunicação de novidades estéticas, pela recorrência a neologismos, inesperadas combinações vocabulares, emprego de arcaísmos e de termos exóticos ou litúrgicos (...). (MOISES, 1973, p. 252-253)

Há assim uma busca por reinventar a linguagem, extrapolando os limites do uso gramatical comum, das estruturas linguísticas previsíveis. Inovadores. Visto que, comum era algo que não definia o estilo dos simbolistas. Extremos, sedentos, apaixonados conscientes, ansiavam por alcançar o infinito, não reduzindo a humanidade e suas relações a meras explicações, descrições criteriosas. Importava-lhes ultrapassar as banais e previsíveis condutas da razão, além do inteligível, do palpável, na tentativa de apreensão da inimaginável essência da vida e do ser. Acreditavam, que semelhantemente à ciência, também a linguagem era limitada, não capaz de apreender e representar a realidade como é; não podendo ser fiel a ela ou correspondê-la. Dispunham-se, portanto, a sugerir-la, utilizando-se de novas metáforas, de palavras sonoras que despertassem os sentidos, fazendo uso de uma linguagem "exótica", repleta de detalhes, por exemplo: "Sobre as cinzas dos astros, as indivisas da família, estava o pobre personagem, deitado, após haver

bebido a gota de nada que falta ao mar (...). O nada tendo partido, resta o castelo da pureza”.⁷

Tal crença na incapacidade absoluta da linguagem falada em dar conta da representação integral da vida e da imaginação humana mostra-se muito presente nos escritos do autor austríaco simbolista Hugo von Hofmannsthal. Como aponta Fleischer (2007) no trecho a seguir, sobre o texto literário de Hofmannsthal *Brief des Lords Chandos* (Carta ao Lorde *Chandos*), publicada em 1902:

‘Uma carta’ (1902) é o conhecimento expresso de Hofmannsthal advindo da meditação sobre o poder e as limitações da linguagem, tocando em muitas questões da época: a relação das palavras e a experiência emocional, a dificuldade de definir o eu, a natureza da verdade na comunicação.⁸ (tradução nossa)

Embora no âmbito da ficção, em alguns trechos dessa Carta, podemos observar o sentimento expresso do autor Hofmannsthal:

Cada um desses objetos e milhares de outros semelhantes, dos quais os olhos sem mais haveriam de se desviar com indiferença, podem subitamente, em qualquer momento que não se encontra de modo algum em meu poder, assumir um caráter tão sublime e comovente que as palavras parecem pobres demais para exprimir.
[...] Experimentei então um mal-estar inexplicável só em pronunciar as palavras “espírito”, “alma” ou “corpo”. É que as palavras abstratas, que a língua precisa usar para trazer à luz algum tipo de juízo, desmanchavam-se na minha boca como cogumelos apodrecidos [...].⁹
(HOFMANNSTHAL, 1902, p.6, 7, trad CAVALCANTE SCHUBACK)

Em sua *Brief des Lords Chandos* (Carta de/ao Lord Chandos), Hofmannsthal anuncia desta forma a sua descrença na capacidade absoluta das palavras de

⁷ Stéphane Mallarmé. In: José Lino Grünewald. Poetas franceses do século XX. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. P. 101

⁸ “Ein Brief” (1902), Hofmannsthal’s well-know meditation on the power and limitations of language, touches on many issues of the time: the relationship of words to emotional experience, the difficulty of defining the self, the nature of truth in communication. (FLEISCHER, 2007, p. 94)

⁹ Extraído de HOFMANNSTHAL, H. v. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II*. Edição organizada por Herbert Steiner. Frankfurt: Fischer, 1976, pp. 7-20. A primeira publicação da carta data de 1902, no jornal "Der Tag". 1 A carta escrita por Hofmannsthal é datada em 22/09/1603 e endereçada a Francis Bacon. Seu autor é uma personagem fictícia, Lord Philip Chandos, que seria o filho mais jovem do conde de Bath. (N. do E. = Marcia Cavalcante Schuback) INFORMAÇÃO DISPONÍVEL EM: http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_8_Hofmannsthal.pdf

descrever as coisas; aquelas seriam por demais insuficientes para tanto. Eis que as coisas, os seres, os sentimentos pertencem a uma dimensão tão sublime, que as palavras e seu imediatismo e precisão não poderiam apreendê-los, encerrando-os nas fronteiras dos seus traços e no campo limitado da sua compreensão. Por isso havia uma crise, da necessidade do homem em expressar-se, do desejo de dizer sobre coisas que eram vistas e sentidas, mas que não poderia explicar com palavras simplesmente. Precisava, portanto, de outras linguagens, de outras formas de comunicação. Para Hofmannsthal, esse será um momento de criação artística, onde escreverá contos mudos 'de língua falada', adotando elementos como a dança, a música, a expressão corporal, a mímica, o cenário; para sugerir, propor, estabelecer conexão, relação e assim vivificar o mistério. Assim se comunicariam seus personagens.

Dentro desse movimento social, artístico, cultural, nomeado como Simbolismo, Literatura de *Fin du siècle*, decadentismo, não apenas a linguagem como forma de expressão, como toda sociedade encontrava-se em um processo de purgação ideológica, em plena crise de valores (morais). Imperava um sentimento de finitude, de frustração, ao se perceberem incapazes de dar conta de explicar o mundo, as coisas, o ser. Desta forma o termo *Fin du Siècle* se aplicará a todo um tempo durante o qual, principalmente, o mundo europeu ocidental sofreu uma enorme mudança social, política e cultural, alcançando amplos setores da vida humana. A partir de então, discutia-se a natureza do indivíduo numa sociedade em crise de desintegração, onde a religião não respondia mais a questões essenciais como antes:

Essa reação psicológica é tão forte que o simbolismo e decadentismo se confundem no conceito da poesia e mentalidade do "fin du siècle". É um sentimento de bancarrota coletiva. Uma civilização demite-se dos seus próprios fundamentos intelectuais para submergir no antiintelectualismo. (CARPEAUX, 1964, p. 2590)

Assim, embora muito dos seus propagadores tenham-no nomeado como "l'art pour l'art", bastando-se em si mesma, o simbolismo foi muito além, tangenciou

várias transformações sociais do seu tempo, uma maneira, por certo, de se opor ao dito progresso econômico, democrático e social.

É por certo dizer também, que o simbolismo¹⁰ e o decadentismo não são movimentos artísticos originários da literatura alemã. Seu ‘gênesis’ e ‘essência’ encontram-se na produção artística dos franceses, como já mencionado. No entanto, foi assimilado entusiasticamente por escritores alemães e austríacos, como Hugo von Hofmannsthal.

Impressionado com os escritos de “Loris” sobre seu romance *Die Mutter* (A Mãe), o escritor, dramaturgo e crítico austríaco Hermann Bahr, ao retornar a Viena em 1891, buscou conhecê-lo, descobrindo por trás desse heterônimo o então jovem e promissor autor Hugo von Hofmannsthal. Uma vez que Bahr era conhecedor dos movimentos literários e dos artistas franceses,

“é bem provável que ele tenha incentivado Hofmannsthal a ler mais a literatura francesa do momento e de um passado recente, assim, possivelmente inclusas nessas leituras encontravam-se obras dos mestres simbolistas Baudelaire, Verlaine e Mallarmé”.¹¹ (tradução nossa)

Em seu ensaio de 1892, intitulado *Die Décadence* (A Decadência), Bahr aborda o simbolismo de forma mais analítica, distinguindo o simbolismo moderno de formas tradicionais:

[o novo simbolismo] também deseja adentrar o espiritual, mas ele quer fazer isso por outros meios... Ele deseja forçar os nervos nesses estados, onde eles mesmos apreendam o espiritual, e deseja realizar isso por meio dos sentidos. E ele utiliza os símbolos como representantes e sinais, não do incorpóreo, mas de outros elementos igualmente sensoriais.

A finalidade da poesia é sempre a mesma: um sentimento, um estado de espírito, um estado da alma deve ser expresso e informado, deve ser sugerido. O que um artista pode fazer? ... [Ele] pode encontrar

¹⁰ No Brasil, o simbolismo enquanto movimento estético/literário não encontrou muitos seguidores, tendo aqui, portanto, muito pouca duração. GOMES (1994, p 41-42) esclarece que “o Simbolismo foi uma estética altamente refinada, oriunda dos países industrializados e frios. Tanto é assim que seus membros mais ilustres não só fizeram a apologia do artificial em arte, como também elegeram o Outono (de preferência) e o Inverno como as estações preferidas para expressar os estados de alma lânguidos, melancólicos. Como é então que o Simbolismo havia de se fixar num país ainda agrícola e tropical?”. Vale lembrar, que o mais importante poeta simbolista brasileiro foi Cruz e Souza, que tendo nascido no sul do país, dialogou com manifestações artísticas simbolistas da Europa.

¹¹ “it is certainly possible that He gave Hofmannsthal the incitement to read further in the French literature of the Day and of the recent past, thus possible including the works of the Symbolist masters Baudelaire, Verlaine, and Mallarmé.”(KOVACH, 1985, p. 6)

outras razões diferentes, eventos externos distintos, os quais são inteiramente estranhos à sua condição, mas que lhe despertam o mesmo sentimento, a mesma sensação e causariam o mesmo êxito na alma.¹² (tradução nossa)

O simbolismo francês encontrou eco na produção literária de Hofmannsthal, que, em 1892, fez então uso da expressão de Bahr 'die neue Technik' (a nova técnica) em nota no seu diário, juntamente com a frase de Amiel 'Tout paysage est un état de l'âme' ("toda paisagem é um estado da alma"), mostrando assim uma identificação do autor com a estética simbolista.

Também por meio do poeta e tradutor alemão Stefan George, atuante artista e participante do círculo dos simbolistas franceses, Hofmannsthal teve a possibilidade de se confrontar com as possibilidades de um novo fazer artístico.

"[...] Para Hofmannsthal, Stefan George abriu um mundo novo [...] Hofmannsthal foi introduzido por George às obras de poetas ainda vivos e às dos recentemente mortos, que compartilhavam muitas de suas aspirações e sua firme devoção à arte poética, entre eles, os simbolistas franceses."¹³ (tradução nossa)

Portanto, é de se observar o quanto esses encontros possibilitaram o diálogo de Hofmannsthal com autores simbolistas, e o posterior aproveitamento de conceitos do ideário desse movimento artístico na sua produção literária. Principalmente no que diz respeito ao 'elemento misterioso' como recurso estético, uma vez que Hofmannsthal, aproveitando-se do seu vasto conhecimento da literatura mundial, fez uso intenso de conceitos e elementos mágicos, místicos, mitológicos, de teor transcendental - alguns desses

¹² [Der neue Symbolismus] will auch ins Unsinnliche, aber er Will es durch ein anderes Mittel... er Will die Nerven in jene Stimmungen zwingen, wo sie von selber nach dem Unsinnlichen greifen, und Will das durch sinnliche Mittel. Und er verwendet die Symbole als Stellvertreter und Zeichen nicht des Unsinnlichen, sondern von anderen ebenso sinnlichen Dingen. Die Absicht aller Lyrik ist immer die gleiche: ein Gefühl, eine Stimmung, ein Zustand des Gemüthes soll ausgedrückt und mitgeteilt, soll suggeriert werden. Was kann der Künstler thun? ... [er] kann eine ganz andere Ursache, ein ganz anderes äusseres Ereignis finden, welche seinem Zustand ganz fremd sind, aber welche das nähmliche Gefühl, die nähmliche Stimmung erwecken und den nähmlichen Erfolg im Gemüthe bewirken würden. (BAHR, Hermann „Die Décadence“, Studien zur Kritik der Moderne, Frankfurt/M., 1894, p 21)

¹³ [...] For Hofmannsthal, Stefan George opened up a new World. [...] Hofmannsthal was introduced by George to the works of living and recently dead poets who shared many of his aspirations and his serious devotion to the art of poetry, foremost among them the French Symbolists."(KOVACH, 1985, p 13)

originários da cultura oriental. Dessa forma, prevalecia na sua criação artística a abordagem do desconhecido, do culturalmente estranho, do imprevisível, em uma tentativa paradoxal de esclarecer o ser humano e o mundo através da intuição (contraposta à razão), do contato com o inexplorado, com o inexplicável.

Contista, romancista, dramaturgo, poeta, Hofmannstahl é um dos mais importantes representantes de língua alemã dos movimentos artísticos “Fin de Siècle” e “Wiener Moderne”. Exponente literário na Áustria na virada do sec. XIX para o século XX, também considerado poeta nacional, Hugo von Hofmannsthal doou-se à produção simbolista como poucos, anunciando nas suas obras, a força imagética e a musicalidade da linguagem como meios para encontrarmos amparo na vida. O uso de inúmeros recursos linguísticos, o fez ser visto como legítimo “Esteta da linguagem” – ***Sprachästhet*** - que lida com as grandes e trágicas manifestações do EU, apresentando nas suas obras apurado rigor estético e uma musicalidade do sentimento de decadência finissecular. Acerca dele afirmam:

O impressionante nele é seu diálogo com o passado, com todas as épocas da história e cultura, também seu diálogo com o chamado ideário austríaco. Ele tenta alcançar o inatingível, bem como reconstruir o inapreensível, ao combinar aspectos estéticos, psicológicos, éticos e sociais. Ainda no princípio do sec XXI é possível dizer que Hofmannsthal figura como um (inter) mediador de tradição, educação e cultura.¹⁴ (tradução nossa)

Também dizem:

Autor versátil da Viena moderna, de intensa formação intelectual: “Ele dialogava com três milênios, com todas as línguas de povos cultos, todas as formas de literatura em ascensão... era o filho de um antigo e glorioso império mundial, por isso no seu reino intelectual o sol nunca se punha”.¹⁵ (tradução nossa)

¹⁴ Beeindruckend an ihm ist sein Dialog mit der Vergangenheit, mit allen Epochen der Geschichte und Kultur, auch mit der sogenannten “österreichischen Idee”. Er versucht, das Unerreichte, wohl auch Unerreichbare zu rekonstruieren, indem er “ästhetische, psychologische, ethische und soziale Aspekte kombiniert. Auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts vermag H. Tradition, Bildung und Kultur gültig zu vermitteln. (SCHOBER, ZELEWITZ, 2000, p 65)

¹⁵ Vielseitigster Autor der Wiener Moderne, von profunder Bildung: “Er verkehrte mit drei Jahrtausenden, mit allen Sprachen gebildeter Völker, mit allen zur Form aufgestiegenen Literaturen ... er war der Sohn eines alten, glorreichen Weltreichs, auch darin, daß in seinem geistigen Reiche die Sonne nicht unterging.” (BORCHARDT, Rudolf. *Rede über Hofmannsthal* [1902], 2ª ed., Berlin, Hyperion, 1918)

3. O MISTÉRIO, O MISTERIO COMO RECURSO LITERÁRIO

Tudo, aliás, é a ponta de um mistério, inclusive os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece há um milagre que não estamos vendo.

Guimarães Rosa

Pertencente à chamada “Geração de 45” ou terceira fase do Modernismo do Brasil, ainda que não delimitado por ela, João Guimarães Rosa, mencionado acima, fez uso de inúmeros recursos linguísticos, morfológicos e semânticos inovadores, recriando a linguagem como instrumento de comunicação envolto em uma atmosfera transreal, onde uma prosa intimista dá o tom das temáticas da literatura da época. Guimarães Rosa era conhecedor dos rudimentos da Astrologia, e de outras Ciências Ocultas relacionadas, marcadas por elementos exotéricos, como a Alquimia e a Cabala. Assim, é possível afirmar que sua obra era permeada por elementos que transpareciam seu conhecimento místico, exotérico; seu texto era, portanto, marcado por sua leitura de caráter metafísico. Mística, magia, mistério são apenas alguns dos elementos destacados na criação literária desse singular autor, os quais nos fazem reconhecer um possível diálogo, traços, possíveis temas recorrentes entre o Guimarães Rosa contemporâneo e o Hugo von Hofmannsthal de *Fin de Siècle*.

Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbadora e rebelde a qualquer lógica, que é chamada realidade, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o absurdo que o óbvio, que o frouxo. Toda a lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. (ROSA, 2003, p 238.)

Para o senso comum o mistério caracteriza-se basicamente por ser algo secreto, escondido, não revelado. Ao visitar a sua história, reportamo-nos à Grécia Antiga e seus rituais ocultos, transcendentais. Nesse sentido tal explicação vem a esclarecer:

Mistérios, em grego *teletai*, consumações, cerimônias de Iniciação ou Mistérios. Eram cerimônias geralmente ocultas aos profanos e

peças não Iniciadas e, durante as quais eram ensinadas, através de representações dramáticas e outros métodos, a origem das coisas, a natureza do espírito humano, as relações deste com o corpo e o método de sua purificação e reposição a uma vida superior. A ciência física, a medicina, as leis da música, a adivinhação, eram todas ensinadas da mesma maneira.

(...) A palavra “Mistérios” deriva do grego *muô*, “fechar a boca”, e cada símbolo a eles relacionados tinha um significado oculto. Segundo Platão e muitos outros sábios da Antiguidade, os Mistérios eram religiosos, morais e altamente benéficos como escola de ética.¹⁶

Fica evidente, portanto, que desde tempos mais longínquos, a expressão mistério encontra-se associada à ideia do que há de mais secreto, ligado à experiências no plano espiritual e possível apenas aos escolhidos; apenas esses teriam acesso ao conteúdo misterioso. Como esclarece o trecho a seguir:

Os Mistérios sagrados eram celebrados nos templos antigos pelos hierofantes Iniciados, para proveito e instrução dos candidatos. Os Mistérios mais solenes e secretos eram certamente celebrados no Egito pela “companhia de guardadores do segredo” (...)

(...)“nestas sombrias cavernas, os grandes e místicos segredos da deusa (Ísis) eram revelados ao adorador aspirante, enquanto o hino solene de Iniciação ressoava em toda a ampla extensão destas recônditas profundidades de granito.¹⁷

Figurando como um dos mais representativos desses Mistérios encontram-se os “mistérios eleusinos”: “são os mais famosos e os mais antigos de todos os Mistérios gregos (exceto o da Samotrácia), e eram celebrados nas cercanias da aldeia de Elêusis, perto de Atenas”.

Tais Mistérios:

(...) eram celebrados em honra de Demeter, a Ceres grega e a Ísis egípcia, e o último ato da representação aludia a uma vítima sacrificial expiatória e uma ressurreição, quando o Iniciado era admitido ao grau supremo de *Epopta*.¹⁸

Em suma, os referidos Mistérios eram representações dramáticas, nas quais sacerdotes e neófitos interpretavam o papel de deuses vários, recriando assim possíveis ocorrências (alegorias) de suas vidas. “Estas eram explicadas em

^{15, 16, 17, 18} GLOSSÁRIO TEOSÓFICO. Helena P. Blavatski. Tradução: Sílvia Branco Sarzana;- 5 ed. – São Paulo: Ground, 2004. P 377-78.

seu sentido oculto aos candidatos à Iniciação e incorporadas nas doutrinas filosóficas”.¹⁹

Estreitamente relacionados à expressão mistério estão os termos ‘místico’ e ‘misticismo’, sendo que o primeiro diz respeito a “toda doutrina envolta no mistério e na metafísica”, enquanto o último (“do grego *mystikós*”), que antigamente dizia respeito aos “que eram admitidos nos antigos Mistérios”, nos dias de hoje, refere-se a todo aquele que “pratica o misticismo e professa ideias místicas, transcendentais etc.”²⁰

Desde então, o que mais se tem destacado em relação ao mistério é o fato de que suas representações no mundo têm-se pautado em uma crença em valores metafísicos, que ultrapassam o conhecimento e o ser humano. Vinculado ao inexplicável, a manifestações que fogem à razão, eventos sem explicação, geralmente situa-se no âmbito da espiritualidade, relaciona-se a um mundo extraordinário, povoado por seres espirituais. Em relação ao contexto literário é a ocorrência de um fenômeno, de uma situação cuja causa é inexplicável, sendo os elementos ocultos desenvolvidos e possivelmente esclarecidos (ou não!) ao desenrolar da trama.

O recurso do mistério, que representava a vida como inexplicável, transitória, efêmera e o mundo como sendo de sonho e fantasia, com teor místico – surreal, foi amplamente utilizado por Hofmannsthal. Também o recurso do sonho está relacionado ao uso desse mistério; é utilizado exatamente por manifestar o lado escondido, não revelado da alma humana. É o amplificador, o palco para exposição de vários temas, dos desvarios do subconsciente. Onde são expostos o íntimo do ser, seus desejos ocultos, em uma tentativa de lidar com as necessidades não satisfeitas, problemas não resolvidos. Onde o impossível é real e a realidade é inalcançável.

Rimbaud acreditava em um não estar mais no mundo, pois afirmava que o mundo concreto não existia mais, havia desmoronado, tornara-se

¹⁹ GLOSSÁRIO TEOSÓFICO. Helena P. Blavatski. Tradução: Sílvia Branco Sarzana;- 5 ed. – São Paulo: Ground, 2004. P 378

²⁰ *ibidem*

incompreensível. Tudo estaria, portanto, envolto em uma atmosfera de mistério, onde por detrás das aparências surgiam o caos, o inapreensível, o desconhecido. Rimbaud anunciava nos seus escritos:

“Ah! o relógio da vida parou neste instante. Já não estou no mundo.”
[...] “Vou desvendar todos os mistérios: mistérios religiosos ou naturais, morte, nascimento, futuro, passado, cosmogonia, o nada. Sou mestre em fantasmagorias.”²¹

Por meio de imagens incorpóreas, indefiníveis, os artistas simbolistas propunham assim, a sugestão e não a definição das coisas. Importava-lhes sugerir, evocar, tendo em vista propor emoções por meio de decifrações.

Como não desejavam revelar, descrever as coisas, por entendê-las impalpáveis e inexplicáveis, muito além da compreensão visual, seria invadindo-as, penetrando além das aparências, evocando-as, sugerindo-as através dos sentidos, pelo estímulo dado pela combinação de imagens, cores, sons e cheiros, que teriam acesso a tais instâncias do Eu. O mistério constituía-se justamente no não dizer, no não saber, na ânsia por descobrir, por invadir esferas escondidas, nunca antes reveladas. Assim, esse mistério assumia nos textos diferentes caracterizações, ao rejeitar o aparente, o óbvio, por meio da linguagem poética, sugestiva e não reveladora - fosse manifestada por uma dor indefinida na alma, uma sonoridade expressamente intraduzível em palavras, figuras efêmeras, etéreas, ou representado por uma ideia, algo metafísico, condizente ao vazio da existência - buscavam por fim chegar ao espírito, as profundezas do ser, território inóspito, totalmente cheio de mistério. Esse mistério escondido por detrás das aparências seria o ápice da investigação poética dos simbolistas. Segundo Mallarmé

“A poesia é a expressão, pela linguagem humana que retoma seu ritmo essencial, do sentido misterioso dos aspectos da existência; ela doa assim autenticidade à nossa vida na terra e constitui a única tarefa espiritual”. (MICHAUD, 1945, apud GOMES, 1994, p. 21-22.)

Embora o gênero lírico tenha sido privilegiado no simbolismo, também o prosaico foi contemplado nesse período. Uma vez que a poesia, a musicalidade das palavras, o subjetivismo, o espiritualismo eram tão

²¹ RIMBAUD, Uma Estação no Inferno. Disponível em <www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2260>

importantes para a literatura simbolista, a prosa de ficção refletirá de forma poética os dramas e angústias da existência humana. Assim, ao se aprofundarem nos abissais lugares ocultos, no mais íntimo do eu, foram capazes de produzir textos de grande densidade psicológica, vindo a dialogar posteriormente com os prosadores modernos. Apresentação de imagens noturnas, de momentos de transição entre a aurora e o crepúsculo (onde dia e noite se confundem), o limiar²² - que o romantismo alemão designou *Schwelle*, e a abordagem ao tema da morte (transcendência) eram recorrentes na literatura simbolista.

De acordo com Cardoso (1994), independente dos recursos simbólicos, imagens usadas pelos simbolistas, a criação dessa atmosfera de mistério tem como fim a manutenção do mesmo, tendo em vista algo que é intraduzível em palavras, não se revela em si mesmo, caso contrário perderia seu estatuto de mistério. A consequência disso é que esse algo nunca deverá ser dito ou revelado, mas apenas sugerido, evocado. É o que Mallarmé expõe no seguinte fragmento:

Creio [...] que, no fundo, os jovens estão mais próximos do ideal poético do que os parnasianos, que ainda tratam seus temas à maneira dos velhos filósofos e dos velhos retóricos, apresentando os objetos diretamente. Penso ser preciso, ao contrário, que haja somente alusão. A contemplação dos objetos, a imagem alçando vôo dos sonhos por eles mesmos suscitados, são o canto; já os parnasianos tomam a coisa e mostram-na inteiramente: com isso, carecem de mistério; tiram dos espíritos essa alegria deliciosa de acreditar que estão criando. (MALLARMÉ, 1951 apud CARDOSO, 1994, p 29)

Nesse âmbito, onde a criação literária adota a ocorrência de eventos considerados maravilhosos, inesperados, é viável considerarmos alguns textos de Hofmannsthal sob a perspectiva da narrativa fantástica moderna e entendê-los, portanto, sob a égide do chamado gênero fantástico²³, no século XX.

²² [...]O limiar (*Schwelle*) deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (*Grenze*). O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *Schellen* (inchar, intumescer) e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar (manter, constatar) o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra seu significado. Morada do Sonho.” (BENJAMIN, 2006, p. 535 apud ADVERSE, 2011, p. 3)

²³ Englobáveis na ficção do metaempírico, as narrativas do gênero fantástico, tal como as do estranho, evocam o surgimento do sobrenatural maléfico e ameaçador num mundo a que procuram conferir uma ilusão de verdade tão intensa quanto possível. Porém, ao invés do estranho, o fantástico mantém uma

Principalmente porque, em um dos contos selecionados para essa pesquisa (*Das fremde Mädchen* – A desconhecida) é possível observarmos pressupostos da narrativa fantástica, que aborda assuntos da vida cotidiana sob outra perspectiva que a habitual. O que é endossado na citação a seguir e poderá ser observado na análise do conto *Das fremde Mädchen*, em capítulo subsequente:

Qualquer que seja seu pretexto ou contexto, a narrativa fantástica efetua uma reavaliação dos pressupostos da realidade, questionando sua natureza precípua e colocando em dúvida nossa capacidade de efetivamente captá-la através da percepção dos sentidos. Com isso, o fantástico faz emergir a incerteza e o desconforto diante daquilo que era tido como familiar.²⁴

atitude ambígua perante as manifestações extranaturais, evitando ou deixando em suspenso qualquer decisão categórica sobre a sua eventual coexistência com a natureza conhecida e nunca evidenciando de forma unívoca uma plena aceitação ou rejeição delas. Assim, o traço distintivo fundamental deste gênero perante os que lhe estão próximos consiste no facto de evocar e manter uma atitude dubitativa, perplexa e, sobretudo, ambígua perante o metaempírico. Tal característica radica até certo ponto no facto de o fantástico haver tomado forma várias décadas após o estranho. Em consequência, não se revia já no racionalismo iluminista nem nas condições históricas deste, mas, antes, em diversas tendências introduzidas ou prosseguidas pelo Romantismo, particularmente a renovação de interesse pelas potencialidades da imaginação e pela representação artística do sobrenatural.[...] E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS DE CARLOS CEIA. Disponível em: <
http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=187&Itemid=2<

²⁴ UMA LEITURA DO FANTÁSTICO: A INVENÇÃO DE MOREL (A.B. CASARES) E O PROCESSO (F. KAFKA), Karin Volobuef, Revista Letras, Curitiba, n. 53, p. 109-123. jan./jun. 2000. Editora da UFPR

4. **DUAS TRADUÇÕES:** A Atmosfera de mistério nos contos *Das fremde Mädchen* e *das Glück am Weg* e sua recriação.

4.1 O CONTO *DAS FREMDE MÄDCHEN* (A DESCONHECIDA): “original” e tradução.

Das fremde Mädchen²⁵

I

Als der Vorhang zum erstenmal aufging, saßen zweie miteinander da an einem schön erleuchteten kleinen Tisch und speisten, ein reicher junger Mann und seine Freundin. Kellner liefen, und rote verschnürte Zigeuner spielten laute Musik. Wo die beiden saßen, war alles Glanz, Reichtum, Wohlleben und Herrlichkeit, aber sie sahen beide gleichgültig und beinahe traurig drein, namentlich der junge Mann schien freudlos, unzufrieden wie es die Reichen oft zu sein pflegen. Die Kellner, die Musiker, die sich mühten, ihn mit Speisen und Musik zu bedienen, hatten für sein Auge alle die gleichen, unlebendigen, häßlichen Maskenköpfe, das ärgert ihn und er sieht seitwärts von seinem Tisch ins Dunkel der Straße hinein; wie man in ein Aquarium hineinsieht, in ein anderes Leben, sieht er auf die traurigen und bösen Gestalten, die sich dort hin und her schieben und auf die Pracht herüberstarren, in der er drin sitzt. Schon will er den kalten gleichgültigen Blick wieder abwenden, da ist es als unternähmen einige auf der Straße etwas, um ihn gerade auf sie hinsehen zu machen; als hätten sie ihm etwas zu zeigen, als versuchten sie auch da draußen, in irgendeiner Weise ihm zu dienen oder Zerstreung zu bieten. Es ist ihrer ein ganzer Klumpen, der sich auf dem Straßenpflaster beisammenhält: ein altes Weib, ein Buckliger, ein Einarmiger, einer, der nur ein Auge hat, und ein junger frecher Großer mit einer Kappe. Gespannt schauen sie alle auf ihn herüber, jetzt springen sie zur Seite, es ist als hätten sie für ihn etwas auf den Boden gelegt, ein Paket, nein einen Körper, ein menschliches Wesen, ein junges halbwüchsiges Mädchen. Mager und dürftig sieht sie aus, ihr Haar hängt

²⁵ *Sämtliche Werke XXVII* : Ballette – Pantominen – Filmzenarien. 2006. (Primeira publicação: Berlin: S.Fischer, 1911).

über die Schultern, sie hebt, auf den Knien liegend, die Hände gegen den schönen erleuchteten Tisch hin, – ist es angelernt, eine Bettlergebärde, oder wirklich eine stumme angstvolle Bitte? Der junge Mann steht auf, ihm ist als finge da etwas an, wie er es noch nie erlebt hat – er kann auch ruhig aufstehn, denn seine Geliebte sieht nicht auf ihn, sie hat den scharlachroten Geiger zu sich herangewinkt und läßt sich von ihm die süßen und gemeinen Melodien ins Ohr spielen, und die Kellner bedienen sie mit Hingebung. Da ballt sich der Klumpen von häßlichen Gestalten wieder zusammen und sie verdecken das Mädchen, dann springen sie auseinander, aber das Mädchen ist auch weg, leer der Fleck auf dem Straßenpflaster. Der junge Mann hat sich gesetzt, man bedient ihn, das Diner geht weiter, manchmal wirft er einen suchenden, fast gequälten Blick hinaus ins Dunkel, da ist das fremde Mädchen auf einmal wieder da. Diesmal steht sie aufrecht, sie geht auf ihn zu, langsam wie schleifend setzt sie die Füße, sie trägt einen Korb mit Veilchen, es ist als würde sie von rückwärts geschoben. Da sieht sie der junge Mann und steht hastig auf, er meint sie will auf ihn zu, er ihr entgegen, da wird sie wie an Schnüren ins Dunkel zurückgezogen, er steht, starrt ins Finstere. Seine Geliebte ist aufgestanden, man meint er will fortfahren, die Launen der Reichen sind unberechenbar, schnell reicht man ihm seinen Mantel, seinen Hut, er achtet auf niemand und nichts, da schleift aus dem Dunkel etwas um die Ecke, macht sich an ihn heran, das ist die widerliche Alte, dahinter der mit dem verbundenen Auge und der andere Krüppel. Nun weiß der junge Reiche wie es gemeint ist, er ist gewohnt, es findet sich für alles ein Wegweiser, eine Kuppelei, eine Verbindung, er gibt ein paar Goldstücke hin, die Alte nimmt und geht sogleich voraus, die zwei Krüppel umwedeln die schöne Dame, was bleibt ihr übrig, sie muß nach.

II

Nun sind sie in einer bösen Spelunke, da steht, damit es einen Anschein hat, ein Bar-Tisch mit ein paar Flaschen, und da sitzt der junge Mann und seine Freundin, und die Gauner umlauern beide recht häßlich, aber ihn kümmert das nicht, sein Blick ist starr auf einen schmutzigen geflickten Vorhang gerichtet, dort soll das fremde Mädchen hervorkommen, um dessen willen ist er

hergekommen, und streut noch etwas Gold um sich, da machen die Krüppel widerliche Produktionen und Tänze, als wollten sie ihn hinhalten, dann endlich kommt das Mädchen hervor und tanzt für ihn. Da ist er zufrieden und weidet die Augen an ihren rührenden dürftigen Gliedern und genießt überschwenglich den Zauber ihres Geheimnisses unter diesen abscheulichen Menschen in dieser Spelunke und das Seltsame, Abwesende in ihren Augen. Er könnte sie immerfort so tanzen sehen, aber sie wird schwach und bleich, eine Ohnmacht wandelt sie an, da packt das Weib sie derb und gibt ihr schnell aus einer Flasche Fusel zu trinken, da kann sie wieder weiter und wirft ihr Glieder sehnlischer als zuvor, aber immer in der unbegreiflichsten Unschuld; aber wie ihr Tanz am rührendsten ist, da zerrt die Alte sie hinter den Vorhang und läßt es zu Ende sein. Das ist dem jungen Mann zu schnell und er will nach und zu dem Mädchen sprechen und ihre Augen in der Nähe sehen, ihm ist er weiß selbst nicht wie. Da haben die Leute den Vorhang zur Seite gezogen, aber das Mädchen ist verschwunden, da ist nichts als eine Tür in der Mauer, zu der führen ein paar Stufen hinab, die mag zu einer noch schlimmeren Höhle führen, einem Schlupfwinkel dieses Gesindels, da haben sie das Mädchen weggebracht. Er will nach, und was da noch sein möge bekümmert ihn nicht; die Gauner werfen einander hinter seinem Rücken Blicke zu, die sagen unzweideutig: »Nun haben wir den«, und auf die Ohrringe und Fingerringe seiner schönen Freundin fallen gleichfalls solche Blicke. Diese ist starr vor Angst und Widerwillen dagesessen die Zeit über, nun, wie sie sieht, er will dort hinein, ist sie auf und will es nicht leiden und hält sich an ihn mit jämmerlicher Angst in ihren Augen, da gibt er es auf und da geben es die Gauner auch auf mit giftigen Blicken, für heute wenigstens, denn sie haben gespürt: da ist noch etwas zu machen mit diesem Fisch und diesem Köder. Da sind sie plötzlich alle lautlos abgezogen, nur die Alte ist noch da, falsch und widerlich demütig, aber die Freundin ist schon an der Tür; von außen kommt der Luftzug von der Straße, da bückt er sich noch einmal, da sieht er die Flasche stehn, daraus man das fremde Geschöpf mit Fusel getränkt hat, und da liegt auch ein Stück dünner aber fester Rebschnur auf der Erde, wo kommt das her? Das sieht er an, als ob es etwas Besonderes wäre und steckt es dann ein, ganz mechanisch, und dann geht er auch aus der Spelunke heraus und wirft der Alten noch ein Geldstück zu, die scheinheilig dasteht, mit der Branntweinflasche in Händen.

III

Nun sind sie zu Hause in dem eigenen Hause des reichen Mannes, oder es ist wohl die Wohnung seiner Freundin, da ist sie bequem, halb ausgekleidet und trägt einen wunderschönen Überwurf, und dann kommt er herein, hat einen Hausmantel an aus dunklem Samt, darunter aber noch die weiße Weste. Da möchte die Freundin ihn vergessen machen und selbst vergessen, was ihr als eine kleine sinnlose, unangenehme Begebenheit erscheint, daß sie heute abend um eines fremden Bettelmädchens willen eine Stunde in dieser wüsten Spelunke verbracht haben, aber sie fühlt, er hat es noch nicht vergessen; da spinnt sich zwischen beiden die gewohnte Vertraulichkeit an, aber er ist doch benommen, irgendwohin gespannt, und sie fühlt es und kann nicht Herr darüber werden. Da ist sie zärtlich zu ihm, aber halb auch scheu vor etwas in ihm, das sie nicht aufschließen kann, und er sitzt so da, ist bei ihr und auch nicht bei ihr; da greift er ganz mechanisch in die Westentasche, vielleicht will er nach einer Zigarette greifen, aber er zieht das kleine Stück Rebschnur hervor, das er dort in der Spelunke zu sich gesteckt hat. Da fühlt sie, wie fest das andere in seinen Gedanken sitzt, und ist noch zärtlicher und anschniegender und nimmt seine Hand und windet ihm sanft das Stückchen Schnur aus der Hand und legt es wohin, und das läßt er auch geschehen, aber in seinen Gedanken ist nichts als das fremde Mädchen; da steht sie auch leibhaftig vor ihm als wäre sie aus der Wand herausgegangen und windet sich an ihm vorbei und hat die Arme mit einem ebensolchen Stück dünner aber starker Schnur auf den Rücken geschnürt. Die Freundin aber sieht nichts von der Erscheinung, denn diese ist ja nur aus der erhitzten Einbildungskraft des Mannes herausgetreten, aber für ihn ist sie leibhaftig und er starrt ihr nach und weidet in verworrenen Gefühlen von Angst und Entzücken sein Auge an ihr bis sie wieder verschwindet, als hätte die andere Wand des Zimmers sie aufgeschluckt. Da ist eine Stille zwischen dem Mann, für den nichts auf der Welt mehr wichtig ist als diese Gestalt, und zwischen der Freundin, die angstvoll auf ihn hinstarrt, und in diese Stille hinein kommt ein kleines, ganz diskretes Pochen an der Tür, und da tritt der Diener ein und ist ganz verlegen, daß er zu dieser Stunde jemand anmelden muß, aber da ist auch schon die Alte da, das kupplerische alte Weib aus der Spelunke, und schlüpft zwischen dem Türpfosten und dem Diener

durch und schleift auf den reichen Mann zu und zeigt ihm etwas, reicht ihm etwas, einen Schlüssel, da weiß er, das ist der Schlüssel zu des Mädchens Kammer, da kennt er gar keine Besinnung, zieht nur schnell eine Lade auf, da nimmt er einen Revolver heraus, steckt ihn zu sich, schiebt die Alte vor sich hin, an dem Diener vorbei, ehe die Freundin begreift, was da vorgeht. Da ist er draußen und sperrt von draußen die Tür zu, da will die Freundin ihm nach, der Diener auch, rütteln an der Klinke, werfen sich gegen die Tür, alles umsonst, da hat er einen großen Vorsprung, da müssen sie sich bescheiden, daß sie ihm nicht nachkönnen und daß ihn niemand davon abbringen wird, den Weg zu gehen, den die Alte ihn führt.

IV

Da ist ein häßlicher, böser Winkel einer großen Stadt, Häuser auf Abbruch, alle wie ausgestorben, eines ist halb demoliert und man sieht noch in die Zimmer hinein, und die zerfetzten Tapeten hängen von den Mauern. In der Mitte zwischen den Häusern führt ein Gäßchen steil hinauf mit Stufen, und oben ziemlich ferne ist dann eine ordentliche, beleuchtete Straße, hier unten aber ist es ganz dunkel. Da kommt von der Seite durch irgendeinen Durchgang die Alte, und der reiche Mann hinter ihr, in seinen Samtmantel gewickelt und mit bloßem Kopf, so wie er vom Hause fortgelaufen war. Da waren schon vorher an Kellerfenstern und hinter Schutthaufen die Gauner sichtbar, und zuvörderst der starke junge Kerl mit der Kappe und dem tätowierten Arm und haben einander zugewinkt und zugepiffen und sind wieder verschwunden. Da klopft die Alte an eine Haustür, und da zeigt sich ihnen Licht, und sie will in der Tür stehenbleiben und den jungen Herrn vor sich eintreten lassen, aber da stutzt er doch und bleibt außen stehen und hat den Revolver unter dem Samtmantel in der Hand. Da gibt es die Alte auf und läßt ihn draußen und geht hinein, und er wartet, da geht die Tür wieder auf, und sie schicken das Mädchen heraus, damit sie den Fremden hereinbringt. Da sieht das Mädchen den Fremden in dem bißchen Licht, das durch die Tür herausfällt, und erkennt, wer er ist, und will nicht, macht sich starr. Anstatt daß sie ihn zu sich winkte, wehrt sie ihn ab und gibt ihm zu verstehen, er müsse von ihr ablassen und von ihr fortgehen. Da packen Fäuste sie hinterrücks und reißen sie hinein, und die Tür fällt zu. Da verläßt ihn sein

bißchen Vorsicht, und er klopft an die Tür und will nach, da öffnen sie ihm halb die Tür, er hinein, und eh er den Revolver in die Höhe kriegt, ist drin die Lampe umgestürzt, und sie haben sich auf ihn geworfen in der Hausflur. Da ist niemand zu sehen, wie er dumpf hinschlägt, als draußen der Bucklige, der macht die Mauer und paßt auf, ob niemand vorüberkommt. Da bringen sie den jungen Herrn gleich wieder zur Tür heraus, aber ausgeraubt, mit einem Knebel im Mund und gebundenen Händen und Füßen, und laden ihn ab in einer Ecke, wie ein Totes, und wollen sich fortmachen. Da kommt von irgendwo, aus einem Mauerspalt oder Kellerloch, das Mädchen hervorgekrochen, huscht hin zu dem Regungslosen, da hat es einer noch gesehen, und sie sind gleich böß hinter ihr her, sie vor ihnen davon wie ein Wiesel, ins Haus, verkriecht sich, da pfeift einer gellend den Warnungspfeiff, also sind Schutzleute in der Nähe oder Arbeiter auf der Straße, denn es fängt schon an zu tagen. Im Nu sind die Gauner davon, alles liegt da wie ausgestorben. Da kommt nach einer Weile das Mädchen aus einem Kellerloch hervor, kriecht auf den Gebundenen zu, auf Händen und Füßen, ganz verstohlen wie ein Tier, bis sie fühlt, es lauert niemand. Da richtet sie sich bei dem Gebundenen auf, sieht ihn an mit Angst und Zärtlichkeit, berührt leise sein Gesicht, beißt die Stricke durch an seinen Gelenken und bringt ihn ins Leben mit Berühren und Streicheln und Aufrichten. Da kommt er ins Leben mit halbstarren Gliedern noch und wüstem Kopf, und da sind sie einander gegenüber an der Erde, und sie ist da wie eine Frau, nicht mehr wie ein Kind, und schüttet eine überschwengliche Zärtlichkeit über ihn aus und da stehen sie beide auf ihren Füßen und er will auf sie zu, da wird sie totenbleich und schwankt und fällt ihm vor den Füßen zusammen. Da kniet er bei ihr und kann nicht fassen, wie das alles so jäh nacheinander kommen kann und rührt sie an und spürt, sie ist nicht ohnmächtig, sondern da liegt eine Tote, und sitzt da, wie betäubt. Da ist es beinahe Tag und oben auf der Straße sind Leute vorübergekommen, Arbeiter und auch Frauen, und etliche schauen herunter, was der Herr da macht mit der Frauensperson, die starr auf dem Boden liegt. Da kommen ihrer ein paar herunter und sehen nach was da ist, und bücken sich scharf auf die Frau und gehen ganz erschrocken und mißtrauisch zurück und schauen verdächtig auf den, der da allein ist mit der frischen Leiche, und behalten ihn im Auge, gehen aber bis an den Straßenrand zurück, da bleibt er an der Mauer stehen mit seinem Abenteuer und seiner Geheimnisvollen und

allem was er erlebt hat, und der innere Frost schüttelt ihn ein wenig an der Mauer hin und her und die anderen Leute schauen auf ihn, und das tote Mädchen liegt ganz ruhig und schön in der Mitte auf den Steinen und weiß von nichts mehr.

DAS FREMDE MÄDCHEN – A DESCONHECIDA²⁶

“E abrem-se as cortinas. Em um restaurante luxuoso, em um tempo não determinado, ali estava ele: jovem, rico, cheio de enfado e melancolia. Em sua companhia, estava a bela namorada, envolvida pelo espetáculo que acontecia ali dentro. Distante, o rapaz olha para fora daquele lugar, e, ali, na escuridão, é surpreendido por um estranho acontecimento. A partir daí anuncia-se uma série de eventos surpreendentes. Fatos estranhos, pessoas indecifráveis adentram sua realidade, ultrapassando os limites do possível, levando-o a um mistério aterrador...”²⁷

Quando a cortina se abriu pela primeira vez, estavam ali, sentados juntos, ceando em uma pequena mesa iluminada, um rapaz rico e sua namorada. Garçons passavam, e, juntos, ciganos vermelhos tocavam música alta. Onde os dois estavam sentados, tudo era esplendor, riqueza, abundância e magnitude, mas ambos olhavam para isso, indiferentes e quase tristes. Especialmente o rapaz, que parecia tristonho e insatisfeito, como os ricos costumam ser. Os garçons e os músicos, que se esforçavam por servi-lo com iguarias e música, tinham todos, aos seus olhos, os mesmos rostos mascarados horríveis, sem vivacidade. Isso o aborreceu e ele olhou para o lado, para dentro da escuridão da rua, como se olha para dentro de um aquário, para uma outra vida. Olhou para os vultos tristes e maus que se empurravam e que lançavam um olhar fixo para a suntuosidade do lado de cá, onde estava sentado. Até quis desviar o olhar insensível e apático da visão estranha, **mas então**, era como se aquelas **pessoas no meio da rua** fizessem algo para **chamar a sua atenção** naquele instante; **como se tivessem algo para lhe mostrar**. Como se, lá de fora, tentassem, de alguma forma, servi-lo ou oferecer-lhe distração. Era um amontoado de gente, reunida sobre a calçada: uma mulher velha, um corcunda, um homem maneta, outro que só

²⁶ Tradução feita pela pesquisadora

²⁷ Esse trecho não consta no texto de partida, o acrescentamos à nossa tradução afim de fazer uma explanação do enredo do conto, sem, no entanto, resumi-lo ou descrevê-lo em muitos detalhes.

tinha um olho e um jovem e ousado grandalhão de boné. **Tensos**, todos olhavam para ali, **para ele**. Agora saltaram para o lado. Era como se eles tivessem colocado algo no chão para ele. Um pacote, não! Um corpo; um ser humano... Uma jovem adolescente. Era magra e aparentava ser pobre, seu cabelo pendia sobre os ombros. Ela se levanta, se ajoelha, as mãos de encontro à bela mesa iluminada; como se pedisse alguma coisa: seria essa uma cena ensaiada ou realmente um pedido mudo e amedrontado?

O jovem homem levanta-se – para ele é como se ali começasse algo, nunca antes vivenciado – levantou-se sem problemas, pois a namorada não estava olhando; ela acenava para o violinista vermelho escarlata, deixando-se envolver pela melodia doce, enquanto os garçons a serviam com dedicação. Então, parte do grupo de aspecto horrível se aglomera outra vez e oculta a garota. Eles se dispersam aos saltos, se separando, mas a garota sumiu, o lugar sobre o passeio está vazio. O jovem homem se senta, é servido, o banquete continua. Às vezes, ele lançava um olhar de busca quase atormentado para fora, para a escuridão. De repente, lá está a garota desconhecida mais uma vez. Desta vez, de pé, vem em sua direção, devagar, como a rastejar. Traz uma cesta com violetas, vem como que empurrada por trás. Nesse instante, o jovem a vê e se levanta apressado, pensando que ela vem em sua direção, vai ao seu encontro; mas ela é puxada para trás por uma corda rumo à escuridão, e ele, de pé, crava os olhos naquela direção. Sua amada levanta-se; imagina-se que ele quer partir – o humor dos ricos é imprevisível – rápido lhe estendem seu sobretudo, seu chapéu; ele não repara em nada nem em ninguém. Então algo se arrasta na esquina vindo da escuridão e se põe ao seu lado. É a velha repugnante, mais atrás um homem com um olho só e outro aleijado. Nesse momento o homem rico percebe o que eles desejam, está acostumado, para tudo existe um roteiro, uma alcovitice, uma ligação. Ele dá algumas moedas de ouro e a senhora recebe, seguindo imediatamente à frente. Os dois aleijados sacodem a bela dama, e, o que lhe fica de resto, ela tem que entregar.

II

Agora eles estão em uma desagradável espelunca, e, em nome de certa aparência, há ali algumas garrafas sobre uma mesa de bar, onde estão sentados o jovem homem e sua namorada. Os vigaristas, muito maus,

espreitam-nos, mas isso não preocupa o jovem. Seu olhar está fixo, parado na direção de uma cortina suja e remendada, de onde deve sair a garota desconhecida. Por sua causa ele veio até ali, e distribuiu um pouco de dinheiro à sua volta. Naquele instante, os aleijados fazem uma performance e uma dança repugnante, como se quisessem entretê-lo. Então, finalmente, surge a garota e dança para ele. Agora, ele experimenta uma espécie de êxtase; seus olhos passeiam comovidos pelas partes do seu corpo pobre e meigo. E ele desfruta, efusivamente, da sua magia e mistério, naquela espelunca, em meio àquela gente abominável, e a estranheza e o vazio dos seus olhos. Ele seria capaz de vê-la dançar assim indefinidamente, mas fraca e pálida, ela desmaia. Então, a mulher agarrou-a de forma grosseira e, rápido, deu-lhe de beber de uma garrafa de aguardente. Assim, ela continuou a dançar, gingando o corpo de maneira muito mais sensual do que antes, mas, ainda assim, com uma inocência indescritível. Como a dança é a mais encantadora de todas; a velha finaliza o espetáculo, arrastando a garota para trás da cortina. Isso acontece muito rápido para o jovem homem. Ele quer segui-la, falar com a garota e ver seus olhos de perto. Nem ele mesmo sabe como se sente. A cortina é aberta, mas a garota sumiu. Lá, nada resta a não ser uma porta no muro e alguns degraus que levam até ela. Degraus que devem levar a uma toca ainda pior, um esconderijo dessa ralé. Para lá levaram a garota. Ele quer ir atrás; o que poderá acontecer não o preocupa. Os aleijados trocam olhares sem que ele veja, como dizendo claramente: - Agora nós o temos. Lançam o mesmo tipo de olhar para os brincos e anéis da bela namorada, que está todo o tempo ali, sentada, estarrecida de medo e aversão. Agora, como ela vê que ele quer entrar lá, levanta-se intolerante e dirige-se a ele com olhar amedrontado. Então, ele desiste de ir e, com olhar envenenado, os aleijados também desistem, ao menos por hoje, pois perceberam que ainda tinham algo a fazer; com esse peixe e essa isca. De repente, todos se retiraram silenciosos. Apenas a velha ainda está ali, falsa e repugnantemente submissa, mas a namorada já está à porta. Da rua vem uma corrente de ar. Ele se curva novamente e vê a garrafa de aguardente, da qual viram a criatura desconhecida beber. E sobre a terra estava também um pedaço fino e forte de corda, de onde ela vem?... Ele olha para aquilo como se fosse algo especial e, num gesto mecânico, esconde o pedaço de corda. Então ele também sai da

espelunca e joga uma moeda de ouro aos velhos hipócritas, que lá estão de pé, com a garrafa de aguardente nas mãos.

III

De repente, já estão na casa do homem rico; sua namorada está lá, confortável, meio despida, tendo sobre o corpo apenas uma maravilhosa capa. Então ele entra, trajado com um roupão de veludo escuro, próprio para se vestir em casa, e, ainda, por baixo dele, um colete branco. Então a namorada quis fazê-los esquecer, o que pareceu um pequeno acontecimento desagradável e sem sentido, que a fez passar uma hora, hoje à noite, naquela espelunca, por causa de uma jovem mendiga desconhecida. Mas ela sente que ele ainda não esqueceu. Desta forma, se estabelece entre os dois a cumplicidade costumeira, mas ele ainda está atordoado, totalmente tenso, e ela sente isso e não pode dominar a situação. É carinhosa, mas também sente-se meio acanhada por causa de algo que há nele e que ela não pode desvendar. Ele está sentado ali, ao seu lado, mas ao mesmo tempo não está. Enfia/coloca mecanicamente a mão no bolso do colete. Talvez queira pegar um cigarro, mas tira o pequeno pedaço de corda, que havia apanhado na espelunca. Assim, ela percebe como a outra está fixada nos pensamentos dele, e fica ainda mais carinhosa e mais aconchegada. Toma-lhe as mãos, e põe de lado, suavemente, o pedaço de corda e isso também ele permite. No entanto, em seus pensamentos não há nada além da garota desconhecida. Então, lá está ela, de pé, em pessoa diante dele, como se tivesse saído da parede; passa por ele se enroscando, tendo os seus braços atados nas costas com o mesmo tipo de pedaço de corda fina e resistente. A namorada, porém, nada vê da aparição, era apenas fruto da capacidade de imaginação exaltada do homem. Para ele, no entanto, ela é verdadeira, e a olha fixamente, passeando os olhos por ela, em meio a sentimentos confusos de medo e enlevo, até que ela desaparece, como se a outra parede do seu quarto a tivesse dragado. Então fica apenas o silêncio, entre o homem - para o qual nada nesse mundo é mais importante do que esse vulto - e a namorada, que, apavorada, olha-o estarecida. Inadivindo a calma, surge uma leve e discreta batida na porta, e entra um criado, totalmente constrangido, por precisar anunciar alguém nesse momento. Porém, a velha também já está ali, a velha mulher alcoviteira da

espelunca, se enfia por entre o batente da porta e o criado, e arrastando-se em direção ao homem rico, passa-lhe algo – uma chave. Esta é a chave para o quarto da garota. O rapaz, então, perde a razão, abre um baú e tira de dentro um revólver, guarda consigo, empurra a velha que está à sua frente, passa pelo criado, antes que a namorada possa entender o que está acontecendo ali. Ele tranca a porta pelo lado de fora; a namorada quer segui-lo, o criado também; sacodem o trinco, jogam-se contra a porta, tudo em vão. Nisso ele tem grande vantagem. Assim, eles se conformam, que não há condições de segui-lo, que ninguém irá dissuadi-lo de seguir o caminho, pelo qual a velha o conduz.

IV

Nesse momento, encontram-se em um recinto horrível e desagradável de uma cidade, com casas destruídas, como uma cidade fantasma. Uma casa está parcialmente demolida e ainda se pode ver dentro dos cômodos, com os tapetes esfarrapados pendurados em cima do muro. No centro, por entre as casas, há uma ruela, com degraus que conduzem à parte superior, e lá em cima, bastante distante, há uma rua arrumada e iluminada, contrastando com a escuridão da parte de baixo. Então, de um lado, através de uma passagem qualquer, vem a velha, tendo o homem rico logo atrás, vestido com o roupão de veludo e com a cabeça descoberta, como tinha saído de casa. Ali, nas janelas do porão e atrás do monte de entulhos, os vigaristas, já eram visíveis, e, bem na frente, estava o rapaz forte de boné e braço tatuado. Eles acenaram e assoviaram uns para os outros e desapareceram de novo. Então a velha bate na porta de uma casa, onde há luz. Ela quer ficar de pé na porta, e deixar o jovem senhor entrar na sua frente. Mas ele fica perplexo e, do lado de fora, permanece mantendo o revólver sob suas mãos, debaixo do roupão de veludo. Então a velha desiste e o deixa do lado de fora. Entra na casa, e ele espera. A porta se abre outra vez, e eles enviam a garota para fora, para que ela traga o desconhecido para dentro. Através da luz fraca que sai pela porta, a garota vê o desconhecido e reconhece quem é. Não quer prosseguir - fica paralisada. Em vez de atraí-lo, ela o repele, e insinua que precisa deixá-lo e fugir. Nesse momento, punhos a agarram por trás, puxam-na para dentro, e a porta se

fecha. Então, ele deixa de lado a precaução, bate na porta, e quer segui-la. Neste instante, lhe abrem metade da porta, ele entra, e, antes que sacasse o revólver, a lâmpada da casa despenca, e eles a lançam sobre ele, no corredor da casa. Agora não há ninguém ali, ninguém que veja como ele cai num baque surdo, enquanto lá fora o corcunda constrói o muro e cuida para que ninguém passe por cima. Então eles levam logo o jovem senhor de volta para fora da casa. Fora roubado, há um corte na boca, mãos e pés atados. Depositam-no em um canto, como um morto, e fogem. Ali, de algum lugar, de uma fenda do muro ou de um buraco do porão, surge a garota, engatinhando para fora; desliza até o homem imóvel. Alguém a vê e logo os malvados seguem atrás dela, e ela segue à frente deles, para casa, como uma doninha, rastejando. Neste instante, alguém assovia em alerta, e logo aparecem por perto, na rua, policiais e pessoas indo trabalhar; estava prestes a amanhecer. Num abrir e fechar de olhos, os vigaristas fogem, tudo lá parece ter acabado. Depois de um momento, a garota sai de um buraco do porão e se arrasta na direção do ferido, sorradeira como um animal, até que ela percebe que não há ninguém à espreita. Agora ela se posta ao lado do ferido. Olha para ele com medo e ternura, acaricia seu rosto de leve, desata com os dentes os cordões dos seus tornozelos e punhos e, através de toques e carinhos, colocando-o em melhor posição, o reanima. Então, ele torna à vida, ainda com membros meio paralisados e a cabeça confusa. E ali estão eles, um de frente para o outro, e ela está ali com aparência de mulher, não mais como uma menina, e verte sobre ele uma ternura sem fim. Estão os dois de pé, ele quer chegar-se a ela, e ela fica muito pálida, cambaleia, e cai diante dos seus pés. Então, ele se ajoelha ao seu lado e não pode conceber como tudo pôde acontecer, sucessivamente. Ele a toca, e sente, ela não está desmaiada. Está morta. Ele se senta então, como que entorpecido.

Então, já é quase dia, e na parte de cima da rua, pessoas chegam, trabalhadores e também mulheres, e alguns olham para baixo, se interrogam acerca do que estaria fazendo o jovem senhor ali, com a mulher, que está rija, deitada no chão. Alguns deles vêm para baixo e verificam do que se trata, e se curvam de forma vigorosa e abrupta sobre a mulher, e recuando, em seguida, totalmente assustados e desconfiados, olham com suspeita para aquele que ali está, sozinho com o cadáver recente, e não o perdem de vista. No entanto,

voltam até à beira da rua, e ali fica o homem de pé, ao lado do muro; com sua aventura, com seu mistério, e com tudo que ele vivenciou. E um calafrio o agita um pouco, para lá e para cá, contra o muro, e as outras pessoas olham para ele, e a garota morta está deitada no centro, sobre as pedras, serena e bela, já não sabendo de nada mais.

4.1.1: Tradução do conto *Das fremde Mädchen* (A Desconhecida): interpretando e recriando a atmosfera de mistério.

Schweigen ist ein doppelter Nullpunkt der Sprache, aus dem das Sprechen stammt, in den das Sprechen mündet (Dietmar Kamper, Cristoph Wulf)²⁸

Escrito em 1911, embora seja aqui considerado como conto, - Erzählung, o texto *Das fremde Mädchen* (A Desconhecida) foi, no mesmo ano, trabalhado por Hugo von Hofmannsthal com a colaboração de Grete Wiesenthal²⁹, tendo em vista a máxima da Pantomima: o corpo como elemento de expressão. Interessante observar que

ambos os artistas escreveram ensaios sobre a mímica e a pantomima, para palestra e para publicações em jornais, no período de 1910-1911. Eles estavam fascinados com esta nova forma e queriam estimular o interesse do público nesse potencial.³⁰ (tradução nossa).

Para compreender o interesse do autor pela arte pantomímica e outras relacionadas a ela, devemos lembrar o momento de criação, que Hofmannsthal estava vivendo: sua crença na incapacidade da língua em representar todas as instâncias do ser, do sentimento, do mundo em sua integridade. Por isso seu desejo era criar uma arte, onde várias linguagens estariam presentes, tendo em vista a comunicação com o público. Assim, fez uso da dança, da mímica, dos gestos e expressões corporais nas suas obras, estimulando seu 'leitor' / 'espectador' em uso de sua capacidade imaginativa e habilidade visual e interpretativa a produzir sentidos.

Nesse âmbito, o trabalho conjunto de Hofmannsthal e Wiesenthal demonstrou "ser a união perfeita entre personalidades e pontos de vista estéticos".³¹ A criação conjunta dos referidos artistas foi resultado de suas discussões

²⁸ O silêncio é o ponto de partida duplo da língua, dele a língua surge, nele a língua deságua / a ele a língua retorna.(tradução nossa)

²⁹ Grete Wisenthal (1885-1970) foi uma dançarina, coreógrafa e pedagoga da dança austríaca, que encenou e participou da produção da pantomima *Das fremde Mädchen* de Hofmannsthal para os palcos teatrais, além de ter atuado como protagonista em posterior filme homônimo.

³⁰ [...] both artist wrote essays about the art of gesture and pantomime during 1910-1911 for public lecture and for publications in newspapers, clearly they were excited by this new form and wanted to stimulate interest in this potential".(FLEISCHER, 2007, p 131)

³¹ [...]“ to have been a perfect marriage of personalities and aesthetic views” (FLEISCHER, 2007, p. 131)

(teóricas?), também com outros artistas. Foi dessa forma que Hofmannsthal escreveu, de maneira não linear, o primeiro esboço para o cenário do conto, “estruturado em torno de personagens, imagens e mudanças de estados emocionais”.³²

Acerca da forma como Hofmannsthal realizou seu processo criativo, Grete Wiesenthal descreve:

como é que o poeta chega a escrever essas cenas? Seria difícil acreditar que elas se originaram na mesa de trabalho. Todas essas cenas foram testadas por mim, desde o início, em todos os gestos, no passo e movimento, em um calmo jardim na bela Aussee, de forma gradativa, passo-a-passo, o poeta separou as cenas uma da outra e foi capaz de saturá-las com ritmo, até o menor dos movimentos.³³ (tradução nossa)

A princípio, o título de Hofmannsthal para este conto era *Das unheimliche Erlebnis eines jungen Elegants in einer merkwürdigen visionären Nacht* - “A estranha experiência de um elegante jovem em uma noite impressionante e irreal”³⁴, que serviu de esquema para o roteiro da pantomima *Das fremde Mädchen*. Juntamente com outra pantomima de sua autoria (*Amor und Psyche*), *Das fremde Mädchen* foi apresentada sob a direção de Wiesenthal (que também atuou em vários solos), em setembro de 1911, no *Hebbeltheater* em Berlin; depois em Viena, Dresden e Londres.

Nesse mesmo ano, após assistir à apresentação pantomímica *Das fremde Mädchen*, encenada por Grete Wiesenthal nos palcos de Berlin, Hofmannsthal demonstrou, através de uma carta ao seu amigo escritor e editor alemão Alfred Walter Heymel³⁵, interesse em transformar a pantomima em texto fílmico.

³² [...] “built around characters, images and shifts of emotional states”. (FLEISCHER, 2007, p. 131)

³³ [...]how did the poet come to write these scenes? One would hardly believe that they originated at the desk. All these Scenes were attempted by me to begin with, in all the gestures, in step and movement, in a quiet garden in beautiful Aussee... in a completely gradual manner, stepping from attempt to attempt, the poet split the scenes from one another and was able to saturate them with rhythm down to the smallest movement. (FLEISCHER, 2007, p. 132)

³⁴ “A estranha experiência de um elegante jovem em uma noite estranha e irreal” - tradução nossa. In: Leonhard M. Fiedler u. Martin Lang (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 1985.

³⁵ Alfred Walter Heymel (1878-1914) foi um escritor e editor alemão, que mantinha relações de amizade com Hugo von Hofmannsthal.

Segundo ele, *Das fremde Mädchen* parecia já ter surgido com uma inclinação ao cinema, fato que favoreceu a posterior criação por Mauritz Stiller de um roteiro para o filme homônimo, a partir do texto em questão. Filmado em 1913 pelo diretor cinematográfico sueco Mauritz Stiller, *Das fremde Mädchen* (*Den Okända*, em sueco) estreou com atores suecos e Grete Wiesenthal no papel principal. Infelizmente, o filme desapareceu, muito provavelmente devido ao contexto histórico crítico em que surgiu, pouco antes da Primeira Guerra Mundial. No entanto, o cenário do filme encontra-se disponível no livro “Obras Completas XXVII: Ballet - Pantomima – Cenários do filme.”³⁶ (tradução nossa)

De maneira notável, o subtítulo do filme caracteriza-o como *Traumspiel*, em português, *fantasmagoria*.

Termo de origem francesa (*fantasmagorie*, a arte de criação de ilusões de óptica), que diz respeito ao conjunto de imagens bizarras que são entrevistadas como se de um sonho se tratasse. Por analogia, podemos dizer que uma cena que muda constantemente de local de acção, por exemplo, é uma fantasmagoria ou caleidoscópio, de que pode ser sinónimo.³⁷

Assim, é possível perceber que não apenas o título do filme em questão denota sugestiva atmosfera de mistério (*Das fremde Mädchen*, *Den Okända*: A Desconhecida) como também seu subtítulo, que ao caracterizar a trama como *Fantasmagoria*, sinaliza para um encaminhamento de uma história entrecortada por elementos mágicos, bizarros, surpreendentes. E uma vez que Mauritz Stiller não fez alterações significativas ao transformar o conto em roteiro (texto fílmico), deduzimos então que o texto literário antecedente já traz(ia) elementos de fantasmagoria.

É possível observar, já no título inicial do conto (*Das unheimliche Erlebnis eines jungen Elegants in einer merkwürdigen visionären Nacht* - A estranha experiência de um elegante jovem em uma noite impressionante e irreal), menção ao elemento misterioso, devido, principalmente, ao adjetivo associado

³⁶ HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Sämtliche Werke XXVII* : Ballette – Pantominen – Filmzenarien. Hrsg. Von Gisela Bärbel Schmid und Klaus-Dieter Krabiel. Frankfurt : S. Fischer Verlag, 2006.)

³⁷ E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS DE CARLOS CEIA. Disponível em: < http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=186&Itemid=2> Acesso em: 05 jan. 2012

ao tempo do acontecimento (noite): *unheimlich* (misteriosa, sobrenatural), *merkwürdig* (notável, impressionante). Além disso, o homem é caracterizado como jovem elegante, o que denota uma ideia de alguém pertencente a uma classe social privilegiada e que está em fase de transição (é um jovem, sua formação física, psíquica e intelectual encontra-se em andamento), o que exemplifica a inclinação do autor por palavras no âmbito do limiar, do que está de passagem, em transição, na *Schwelle*.

Também no título criado posteriormente *Das fremde Mädchen*, haverá a presença do elemento misterioso, uma vez que há uma ambiguidade inerente ao adjetivo escolhido pelo autor para caracterizar a jovem protagonista; “fremd” em alemão tanto pode significar estrangeiro, como estranho, forasteiro, ou até mesmo desconhecido. Além disso, a palavra *Mädchen* (garota, jovem, menina) pode ser considerada nesse contexto como um elemento de transição: a princípio é apresentada como *ein junges halbwüchsiges Mädchen* (uma jovem garota adolescente). Adiante, próximo ao desfecho do conto, há uma evolução da personagem menina, e esse movimento de transição parece se completar à medida que a garota sofre uma transformação: “[...]E ali estão eles, um de frente para o outro, e **ela está com aparência de mulher, não mais como uma menina**, e verte sobre ele uma ternura sem fim.”³⁸ (tradução nossa, grifo nosso) .

Aqui cabe ao tradutor, portanto, a escolha cuidadosa da semântica da palavra; no caso, além de omitirmos a palavra “Mädchen” (garota), optamos pelo sentido implícito na palavra em português ‘desconhecida’. Embora seja aceitável, a nosso ver, dizer que se tratava de uma jovem estranha, incomum, que possivelmente poderia ser classificada como estrangeira, vinda de outra pátria, outro mundo, selecionamos como mais importante para a nossa tradução o fator desconhecido, e o alcance que ele representa em vários momentos da trama. Afinal, a atmosfera de mistério no conto é alicerçada em cima do desconhecimento da origem das personagens, das causas dos acontecimentos, das razões subjacentes às suas atitudes e escolhas no

³⁸ “und da sind sie einander gegenüber an der Erde, und sie ist da wie eine Frau, nicht mehr wie ein Kind (p 45)”

desenrolar da trama, como mostraremos e se pode perceber no trecho ilustrado a seguir:

“E abrem-se as cortinas. Em um restaurante luxuoso, em um tempo não determinado, ali estava ele: jovem, rico, cheio de enfado e melancolia. Em sua companhia, estava a bela namorada, envolvida pelo espetáculo que acontecia ali dentro. Distante, o rapaz olha para fora daquele lugar, e, ali, na escuridão, é surpreendido por um estranho acontecimento. A partir daí anuncia-se uma série de eventos surpreendentes. Fatos estranhos, pessoas indecifráveis adentram sua realidade, ultrapassando os limites do possível, levando-o a um mistério aterrador...”³⁹

O tempo no conto *Das fremde Mädchen*, embora pareça linear e progressivo, é muito mais um tempo mítico, existindo de forma paralela, simultâneo ao tempo cronológico. De acordo com GRUNDMANN (2003), Hofmannsthal, ao criar suas pantomimas, aspirava a uma compartimentalização do tempo ('Verräumlichung der Zeit'), no qual as sucessões de acontecimentos ali presentes representassem situações universalmente humanas, em um momento sempre atemporal.

A marcação temporal não exata no conto é um elemento que leva a refletir sobre a efemeridade das coisas, do ser, do estar e andar no mundo. Os acontecimentos surgem em uma atmosfera transitória, onde o espaço do real e do imaginário (da realidade e da fantasia) se mesclam, se confundem. E os acontecimentos inesperados reafirmam esse efeito, que o romantismo alemão denominou *Schwelle*; um lugar onírico, a transição entre dois mundos, algo próximo a um estado de vigília. Nessa perspectiva, devemos esclarecer que a menção à estética simbolista presente na prosa de Hofmannsthal não pode ser considerada “pura” e absoluta, completamente desvinculada das propostas dos movimentos literários que lhe antecederam, como o realismo e o romantismo. Antes, pode ser considerada como uma atualização do ideário estético de alguns dos seus precedentes, principalmente do romantismo, do qual adota aspectos “essenciais”. Assim, é possível referenciar no conto *Das fremde Mädchen* esse tempo indeterminado, suspenso, transitório, tão característico

³⁹ P 40

do romantismo alemão (*Schwelle*). A expressão “cortina”, presente logo no início do conto, vem corroborar, de maneira simbólica, com esse estar entre dois mundos, figurando como elemento de referência a eliminação daquilo que é exterior e interior e que o abrir da cortina torna então possível.

“Als der Vorhang zum erstenmal aufging, saßen zweie miteinander da (...) ein reicher junger Mann und seine Freundin”.

“Quando **a cortina se abriu pela primeira vez** estavam ali, sentados juntos, ceando em uma pequena mesa iluminada, um rapaz rico e sua namorada”. (p 40)⁴⁰

Vale ressaltar que, logo no início do texto *Das fremde Mädchen*, há a presença da expressão “zum erstenmal” (pela primeira vez). Assim a mantivemos em nossa tradução, por entender que essa marcação demonstra um acontecimento inaugural, com uma possibilidade implícita de vir a se repetir, indeterminadamente. Permanece oculto, portanto, o porquê da cortina ter-se aberto naquele instante, revelando aquele casal em determinado lugar. Assim, podemos cogitar que a cortina voltará a se abrir, não sabemos ao certo, mas supomos, que outras histórias serão reveladas ao novo abrir dessa cortina. Não tendo um desfecho, tal referência nos remete a uma insinuação de infinitude, bem própria da estética romântica.

Voltando ao aspecto “tempo”, o consideramos na nossa tradução, como um dos elementos responsáveis pela manutenção da atmosfera de mistério na narrativa; um tempo que, ocorrendo simultaneamente em uma suposta ‘dimensão paralela’, sem medidores cronológicos que o delimite, concede à narrativa certo caráter onírico, mágico (uma sensação de liberdade). Assim, ao traduzir para o português, mantivemos a perspectiva de um tempo suspenso,

separado, não preso à marcação de um relógio, um tempo cogitado apenas, não delimitado e restrito. No conto *Das fremde Mädchen*, não sabemos, ao certo, o horário e o tempo decorrido entre cada ato, mas a narrativa nos

⁴⁰ (Tradução nossa, grifo nosso). Nota da pesquisadora: todas as traduções realizadas a partir dos textos “originais” em questão (*Das fremde Mädchen* e *Das Glück am Weg*) são de nossa autoria. Além disso, os trechos em negrito, tanto dos textos “originais” quanto das traduções são operações de destaque, que fizemos para enfatizar algumas informações.

apresenta informações, de forma que podemos supor que a trama ocorre no intervalo de uma noite até o amanhecer seguinte. Os quatro momentos da trama são:

I – O conto tem seu início marcado por uma cortina que se abre, trazendo-nos à vista um jovem casal rico, jantando em um rico e suntuoso restaurante. Embora a dama estivesse envolvida com a música, o espetáculo apresentado ali, o jovem homem mostra-se apático e indiferente. Até que da escuridão da rua surgem pessoas de aspectos horríveis, todas buscando insistentemente a atenção do jovem rico. A partir daí, comandando uma pobre garota adolescente como uma espécie de isca, atraem-no para si, dando início a um acontecimento inusitado e amedrontador.

II – A seguir, já nos é apresentado o jovem casal rico em outro ambiente; sentados à mesa, em uma espelunca, tendo parte dos personagens de aparência assustadora atuando ali de forma desagradável. O rapaz deseja intimamente ver de novo a pobre jovem, que momentos antes o tinha abordado. Ela, aparentemente manipulada por aquele bando, surge então de uma cortina remendada e dá início a uma encantadora dança, conquistando assim a atenção e despertando o afeto daquele jovem. Mas desfalece e é ocultada mais uma vez por seus possíveis algozes.

III – Nesse momento, o jovem casal rico já se encontra em casa (na casa do rapaz). Estão confortavelmente trajados. Ela, se achegando a ele/se aproximando dele, tenta compreender o porquê dos últimos acontecimentos bizarros, ele, trazendo consigo um pedaço de corda que estava no lugar onde a garota desconhecida dançou para ele. Fascinado por essa figura feminina misteriosa, como uma alucinação, ele a “vê” passear ali ao seu lado, o que toma toda a sua atenção. De repente, o criado anuncia a velha mulher da espelunca. Ela entra, mostra uma chave ao jovem que imediatamente entende ser a chave do quarto da garota. É assim que, armado, segue a velha em busca da desconhecida, deixando todos para trás.

IV – Agora estão em um local exterminado, com casas em ruínas e muros em construção. O jovem rico é guiado pela velha alcoviteira até uma casa, e ela o

incentiva a entrar. Ele, amedrontado, permanece do lado de fora, segurando a arma sob seu roupão. Então, enviam a jovem desconhecida como isca, para convencê-lo a entrar, mas ela o reconhece e sinaliza que ele está em perigo, deve fugir. A jovem é puxada para dentro da casa, o homem perde a razão e segue atrás dela. O que se segue são acontecimentos inexplicáveis, assustadores, que já ao amanhecer do dia culminam num triste e intrigante desfecho.

Há elementos indicativos de que a história tem início à noite:

“Als der Vorhang zum erstenmal aufging, saßen zweie miteinander da an einem schön erleuchteten kleinen Tisch **und speisten**(...)”

“Quando a cortina se abriu pela primeira vez estavam ali, sentados juntos, **ceando** em uma pequena mesa iluminada, um jovem homem rico e sua namorada.”(p 40)

O tipo de refeição: **ceia/ jantar** também nos esclarece que era noite naquele momento. Além disso, o jovem personagem dirige seu olhar **à rua, imersa na escuridão**:

“(...)er sieht seitwärts von seinem Tisch **ins Dunkel der Straße** hinein(...)”.

“(...)ele olha para o lado, para dentro da **escuridão da rua**”. (p 40)

Por fim, somos levados ao local onde ocorrerá o desfecho da trama:

“**Da** ist ein häßlicher, böser Winkel einer großen Stadt”.

E nos é informado que aquele é o momento da alvorada.

| |
|---|
| “ Da ist es beinahe Tag und oben auf der Straße sind Leute vorübergekommen”. |
|---|

| |
|--|
| “Então, já é quase dia, e na parte de cima da rua, pessoas chegam”[...] (p 45) |
|--|

Vale informar que, nesse ponto, traduzimos a partícula alemã “nun”, - que pode ser categorizada como advérbio de tempo (agora, já), tendo em vista não sua função como marcador temporal, mas com o intuito de indicar o início de uma nova ação, como descritos abaixo:

| |
|--|
| “ Nun sind sie in einer bösen Spelunk”. |
|--|

| |
|--|
| “ Agora eles estão em uma desagradável espelunca”(p 42) |
|--|

| |
|--|
| “ Nun sind sie zu Hause in dem eigenen Hause des reichen Mannes [...] |
|--|

| |
|--|
| “De repente, já estão na casa do homem rico [...]”. (p 43) |
|--|

Também o “da”, indicativo de tempo em alemão (ali, aqui) ou marcador temporal (de aí em diante, a partir daí), traduzimos para o português como “agora”, “nesse momento/instante”, objetivando, mais uma vez, priorizar o aspecto inaugural de uma nova ação.

| |
|--|
| “ Da ist ein häßlicher, böser Winkel einer großen Stadt”. |
|--|

| |
|--|
| “ Agora estavam em um recinto horrível e desagradável de uma cidade grande.” (p 44) |
|--|

Nesse contexto, podemos perceber a instabilidade temporal expressa na fugacidade de um tempo, do qual temos uma noção apenas, mas que não é preciso, nem limitado, antes vago e transitório, reafirmando assim o universo onírico e fantástico do conto.

Em relação ao fator “espaço”, também o consideramos como importante elemento constituinte da atmosfera misteriosa presente na narrativa em questão. Há uma movimentação constante dos personagens. O espaço é sempre renovado, como se, no momento em que estivéssemos prestes a desvendá-lo, a estabelecer algum tipo de lógica entre ele e os personagens, de repente, fosse alterado outra vez. Sabemos que a trama se anuncia em um restaurante rico e elegante, repleto de serviçais e música alta, em uma cidade grande, por certo. Sequencialmente, vamos observando mudanças com indicações espaciais; de um suntuoso restaurante: (“Wo die beiden saßen, war alles Glanz, Reichtum, Wohlleben und Herrlichkeit. / Onde os dois estavam sentados, tudo era esplendor, riqueza, abastança e magnitude”), para a escuridão da rua (“ins Dunkel der Straße hinein/ para dentro da escuridão da rua”), então, estão em um boteco imundo (“Nun sind sie in einer bösen Spelunke. / em uma desagradável espelunca”), na casa do homem rico (“Nun sind sie (...) in dem eigenen Hause des reichen Mannes. / Agora eles estão em casa, na casa do homem rico.”), em uma cidade em ruínas com muralhas em construção (“Da ist ein häßlicher, böser Winkel einer großen Stadt. / Nesse momento, encontram-se em um recinto horrível e desagradável de uma cidade grande”).

Há a manutenção de um ambiente repleto de elementos desconhecidos, estranhos, raros, situações inesperadas, incomuns, inviáveis. Além disso, os lugares apresentados no conto *Das fremde Mädchen* não tem nome. São indicados apenas de uma forma geral, como é possível perceber nos trechos acima citados. Mantivemos a ausência de nomes próprios e dos lugares na nossa tradução, por entender que esse recurso é estratégico, pois, ao não detalhar o espaço onde se desenrola a trama, nem especificar os personagens, intensificamos a dúvida, o fator desconhecido, secreto, emprestando à narrativa elementos de mistério e suspense.

Assim como os lugares, as personagens não são caracterizadas com nomes próprios, cabendo-lhes a nomeação generalizada que os caracteriza. São o jovem homem rico e sua namorada, os garçons, os músicos, uma mulher velha, um homem com um braço só.

“Es ist ihrer ein ganzer Klumpen, der sich auf dem Straßenpflaster beisammenhält: ein altes Weib, ein Buckliger, ein Einarmiger, einer, der nur ein Auge hat, und ein junger frecher Großer mit einer Kappe“.

“Era um amontoado de gente, reunida sobre a calçada: uma mulher velha, um corcunda, um homem maneta, outro que só tinha um olho e um jovem e ousado grandalhão de boné.”. (p 41)

Assim, situam-se em uma esfera misteriosa, em um leque de possibilidades, onde podemos cogitá-los, entendê-los de múltiplas e variadas formas, nomeá-los e apreendê-los a partir do que somos, de como entendemos, do nosso olhar, do lugar que estamos.

Não parecem estar prontos, terminados. Nós, leitores, somos participantes da composição de suas subjetividades, concedendo-lhes nome, preenchendo lacunas que esclareçam (ou não!) suas origens, desejos, razões. Somos nós que tentamos dar sentido a eles. A nosso ver, esse mistério nos cabe (tentar) desvendar. São seres diversificados, alguns improváveis, com características obscuras. Sendo assim, optamos por não nomeá-los na tradução, para que ainda no âmbito da sugestão, da suposição, cada leitor possa defini-los de acordo com seu entender. Ao apresentá-los dessa forma, sem impor-lhes uma identidade estabelecida por nós (tradutor), pretendemos contribuir com mais elementos sugestivos de mistério na trama em questão, permitindo que o leitor (brasileiro) faça suas próprias conexões, preencha lacunas, concedendo assim sentido ao texto.

O ambiente de luxo e esplendor, onde se encontrava o jovem homem rico, choca-se com a aparição das personagens do lado de fora do restaurante. Da escuridão surgem, como vindo de um outro mundo, de uma inalcançável dimensão. São seres indecifráveis, horrendos, marginais, revelando-se poderosos para adentrar a suntuosa realidade do homem rico, chamando-lhe a atenção, provocando-o, tornando-o cativo de si:

“und er sieht seitwärts von seinem Tisch ins Dunkel der Straße hinein; wie man in ein Aquarium hineinsieht, in ein anderes Leben, sieht er auf die traurigen und bösen Gestalten, die sich dort hin und her schieben und auf die Pracht herüberstarren, in der

er drin sitzt“.

“e **ele** [o jovem rico] **olha** para o lado, **para dentro da escuridão da rua, como se olha** para dentro de um aquário, **para uma outra vida**. Olha para os **vultos tristes e maus**, que se empurram para um lado e para o outro e **que lançam um olhar fixo para a suntuosidade do lado de cá, onde está sentado**”. (p 40)

Tais construções sugerem, por certo, um ambiente de incoerência, desatino, de irrealidade. Constroem uma atmosfera de mistério, de suspense acerca das personagens e sua(s) real(is) motivação(ões) sobre, por exemplo, a existência de um lugar como aquele e a probabilidade de, em tão rico e suntuoso ambiente, surgirem tais figuras, um contexto onde tudo resplandece, transpira magnitude e esplendor, não comporta tais seres. Novamente, dessa vez por meio das personagens, é estabelecido no conto um ambiente onírico, de difícil apreensão.

De aparência imperfeita, desagradáveis de se ver, as recém-chegadas personagens agiam de forma suspeita e não pareciam confiáveis, pois demonstravam índole questionável, devido às atitudes reprováveis, a insistência em chamar a atenção do jovem homem rico. Como podemos perceber no trecho a seguir:

“Schon will er den kalten gleichgültigen Blick wieder abwenden, da ist es als unternähmen einige auf der Straße etwas, um ihn gerade auf sie hinsehen zu machen; als hätten sie ihm etwas zu zeigen, als versuchten sie auch da draußen, in irgendeiner Weise ihm zu dienen oder Zerstreuung zu bieten”.

“Até quis desviar o olhar insensível e apático da visão estranha, **mas então**, era como se aquelas **pessoas no meio da rua** fizessem algo para **chamar a sua atenção** naquele instante; **como se tivessem algo para lhe mostrar**. Como se, lá de fora, tentassem, de alguma forma, servi-lo ou oferecer-lhe distração.”.(p 40,41)

No texto de partida as palavras *kalten* e *gleichgültigen* caracterizam como era, a princípio, o olhar (*Blick*) do jovem, indicando sua então postura de indiferença e tédio. Escolhemos, intencionalmente, para a tradução dessas duas palavras (*kalten* e *gleichgültigen*) adjetivos que, em português, enfatizassem essa sensação de desânimo e desligamento. Assim, temos no texto traduzido “o olhar **insensível e apático**” do homem. Entendemos ser esse um importante aspecto a ser observado: a frieza e apatia iniciais, aparentes na fisionomia da

personagem, serão abandonadas, dando lugar à curiosidade, ao fascínio, à medida que sucedem os estranhos acontecimentos.

Tais personagens não demonstravam temer nada nem ninguém. Pareciam ter um objetivo que desejavam alcançar a qualquer custo. Não sabemos qual seria, porque razão estavam ali, de onde surgiram, para que interromperam a previsível vida do jovem homem rico, e qual a intenção em usar a jovem desconhecida como isca em seu favor. Essas questões também constituem um mistério. Em vista dos acontecimentos acima descritos, certas indagações se anunciam. É notável o uso de determinados adjetivos e certas construções frasais no intuito de enfatizar a atmosfera de mistério que envolve as personagens presente no conto como, por exemplo:

“**Gespannt** schauen sie alle auf ihn herüber, jetzt springen sie zur Seite, es ist als hätten sie für ihn etwas auf den Boden gelegt, ein Paket, nein einen Körper, ein menschliches Wesen, ein junges halbwüchsiges Mädchen“.

“**Tensos**, todos olhavam para ali, **para ele**. Agora saltaram para o lado. Era como se eles tivessem colocado algo no chão para ele. Um pacote, não! Um corpo; um ser humano... Uma jovem adolescente”. (p 41)

No plano da construção frasal, podemos observar uma inversão dos elementos constitutivos da sentença. Assim, usualmente teríamos uma frase escrita assim em alemão: “Sie schauen alle gespannt auf ihn herüber” (Sie: eles / schauen: olham / alle: todos/ gespannt: tensos/ auf ihn herüber: em direção/para ele). No texto de Hofmannsthal, há uma inversão, com o adjetivo “gespannt” iniciando a frase. Tal adjetivo indica, anuncia uma atmosfera de apreensão e sua escolha e posição na frase não parecem ser aleatórias. Na tradução, não apenas mantivemos o predicativo no início, como enfatizamos, por meio da repetição, em que direção ‘eles’ olhavam (“**tensos** todos olhavam **para ali, para ele**”). Em um momento seguinte, há uma descrição sucessiva de um acontecimento incomum, do lado de fora do restaurante. No texto de Hofmannsthal, os fatos são apresentados sequencialmente, criando uma rápida tensão e culminando em uma revelação final. No entanto, são separados por vírgulas em uma única construção frasal: “jetzt springen sie zur Seite, es ist als hätten sie für ihn etwas auf den Boden gelegt, ein Paket, nein einen Körper, ein menschliches Wesen,

ein junges halbwüchsiges Mädchen”. Optamos, na nossa tradução, por períodos mais curtos, usamos pausas, reticências, exclamação; tudo no intuito de criar indagações acerca do evento em acontecimento, deixando em suspenso até o fim do período a elucidação do elemento misterioso. Por fim, a revelação. (Agora, saltaram para o lado. Era como se tivessem colocado algo no chão para ele. Um pacote... não! um corpo; um ser humano... uma jovem adolescente.)

Na nossa tradução, optamos por omitir alguns pronomes pessoais (*er* = ele, *sie* = ela, *es* = neutro), conjunções aditiva (*und* = e) e adversativa (*aber* = mas, porém), o advérbio de lugar /tempo ou conjunção causal (*da* = ali, a partir daí / visto que), tendo em vista um texto mais adequado às estruturas gramaticais do nosso vernáculo (o português).

No entanto, as alterações mais significativas nesse processo de tradução do conto *Das Fremde Mädchen* ocorreram, certamente, no âmbito da pontuação e ritmo; as exíguas pontuações, presentes no texto em língua alemã, e que originaram períodos tão longos no texto de partida, foram por meio da tradução para o português, transformadas, reestruturadas, repensadas de forma a ofertar um texto fluído e mais compreensível para o leitor brasileiro. Dessa maneira, em um trecho do texto de partida temos:

Seine Geliebte ist aufgestanden, man meint er will fortfahren, die Launen der Reichen sind unberechenbar, schnell reicht man ihm seinen Mantel, seinen Hut, er achtet auf niemand und nichts, da schleift aus dem Dunkel etwas um die Ecke, macht sich an ihn heran, das ist die widerliche Alte, dahinter der mit dem verbundenen Auge und der andere Krüppel.

Sem pausas, as ações se anunciam sequencialmente, separadas apenas por vírgulas, temos assim um longo período no texto em alemão. No entanto, ao traduzir esse excerto, reestruturamos a sentença, acrescentando travessões explicativos, e pontos de seguimento, conferindo ao texto em português um ritmo menos acelerado e, portanto, mais facilmente compreensível no nosso vernáculo. Temos portanto em português:

Sua amada se levantou. Pensam que ele quer partir – o humor dos ricos é imprevisível – rápido lhe estendem seu sobretudo e seu chapéu. Ele não repara em nada nem em ninguém. Então

algo se arrasta na esquina vindo da escuridão e se coloca do lado dele. É a velha repugnante. Mais atrás, o homem com um olho só e o outro aleijado. (p 41)

Nesse contexto, dificilmente traduzível em palavras, mas figurando como importante recurso de sentido ao conto é importante ressaltar no conto *Das fremde Mädchen* a **dança** como elemento de percepção (*Wahrnehmung*). O som, a melodia, o movimento do corpo usado como uma linguagem possível, como uma tentativa de demonstração da realidade, de estabelecer conexões, um mostrar sem revelar o mistério. Podemos falar decerto em atemporalidade dos acontecimentos. A dança eternizando a experiência vivida, inscrevendo-a como elemento transcendental, que comunica vivências, sentimentos, sem encerrar uma única possibilidade interpretativa. A desconhecida provoca, assim, o jovem homem rico com sua incomparável dança:

Nesse momento, Hofmannsthal fala aqui sobre gestos miméticos que estão no ritmo lógico da dança (a pantomima) se transformando em movimentos simbólicos. Eles descrevem algo "que é demasiado grande, demasiado geral, demasiado íntimo para ser colocado em palavras". Os movimentos são expressões simbólicas de constantes antropológicas que não são representáveis na linguagem.⁴¹ (tradução nossa)

Aqui se torna aparente a proposta dos artistas simbolistas em sugerir a realidade por meio de estados da mente e da alma. Hofmannsthal propõe, insinua uma experiência por meio da dança, do silêncio, do foco nos gestos e olhares. Em meio a várias referências simbólicas (a cortina que se abre, o pedaço de corda, a garrafa de aguardente - esse poderia ser o elixir, a poção mágica capaz de fortalecer a garota, mantendo-a vivaz e capaz de executar o ritual de dança para o jovem homem), se estabelece também uma atmosfera de sonho, misteriosa, incorpórea. A graciosa expressão do corpo adolescente em movimento, anunciando a sua existência, pontuando seu estar no mundo. Uma tentativa de busca de sentido, de conexão com o mundo exterior, de estabelecer um elo com o jovem homem rico.

⁴¹ "Wovon Hofmannsthal hier spricht, sind insofern mimetische Gebärden, die in der rhythmischen Logik des Tanzes (der Pantomime) zu symbolischen Bewegungen werden. Sie bezeichnen etwas, „was zu groß, zu allgemein, zu nahe ist, um in Worte gefaßt zu werden“. Die symbolischen Bewegungen werden zum Ausdruck anthropologischer Konstanten, die so in der Sprache nicht abzubilden sind. (JUNGE, 2006, p.68)

Em uma tentativa de demonstrar a importância e o significado da dança como expressão da transformação de um estado de alma, Grete Wisenthal afirma:

Ali ela dança diante dele; a princípio forçada e relutante, mas então ela compreende, que este homem é o primeiro, que a percebe, vê seu desejo e sua dor, o brilho e a amargura na sua alma. Um frenesi de alegria percorre-lhe o corpo, toda a pressão se vai, até que todo o seu corpo ceda à dança, sendo que ela é o melhor, o mais sublime e belo que há em si.⁴²
(tradução nossa)

A pantomima será, portanto, uma forma de linguagem, um recurso de comunicação que se caracteriza por ser muito mais individual e pessoal que a língua falada, pois aquela usa de uma linguagem corporal que é muito menos padronizada, delimitada por regras e/ou convenções:

Com certeza essa linguagem de sinais tem de fato suas tradições, mas nela não há leis como a gramática [...] Essa linguagem ainda é tão jovem, que se aproxima de forma flexível à singularidade de cada individualidade.⁴³

O corpo em movimento executa, portanto, seu percurso de forma muito mais livre e abrangente, e a ausência de som, aguça o olhar. A compreensão do evento apresentado pode vir a ser, dessa forma, muito mais vívida e penetrante.

No entanto, não devemos falar de “substituição de uma linguagem pela outra”⁴⁴, não há perdas ou ganhos absolutos nesse processo, mas a utilização de diferenciados recursos de comunicação que irão, cada qual ao seu modo, transmitir mensagens, sob diferentes perspectivas, acionando diferenciados

⁴² “Dort tanzt sie vor ihm; erst gezwungen und widerwillig, dann aber dämmert in ihr die Erkenntnis, dass dieser Mann der erste ist, der sie in ihr selbst sieht, ihre Sehnsucht und ihren Schmerz, den Glanz und die dunkle Trauer in ihrer Seele. Ein Rausch der Freude kommt über sie, aller Zwang fällt von ihr, bis ihre Glieder sich lösen zu dem Tanze, der sie selbst, das Beste, Höchste und Schönste in ihr ist.”

⁴³ “[...]Doch hat diese Gebärdensprache zwar ihre Traditionen, aber keine Gesetze wie die Grammatik,[...] Diese Sprache ist noch so jung, daß sie sich biegsam an die Eigenart jeder Einzelindividualität schmiegt”. (Balázs APUD Grundmann, 2003).

⁴⁴ “Die Pantomime ist [...] nicht lediglich Ersetzung der Sprache der Worte durch die Sprache der Gebärden, hinzu tritt das Moment des Rhythmischen, das die einfache Übersetzung von einem Medium ins andere transzendiert, ja als Medium der Wiederholung des Immergleichen das Gegenwärtigen zurückbindet an Vergangenes: „diese Ausdruckform ist einfachen heroischen Zeiten, já besonders dem Urweltlichen Zustand geläufig”.(GRUNDMANN, 2003, p 183)

recursos humanos de apreensão da realidade, formas diferentes de compreensão.

Nesse contexto, decidimos também abordar, na nossa tradução, o aspecto da linguagem rítmica expressa pela dança, que permeia parte do texto de partida. Embora presente apenas no segundo momento do conto, a dança surgirá como elemento que tanto pode causar desconforto quanto fascínio, responsável por anunciar uma nova e transgressora possibilidade. Afirmando e mesclando a existência de mundos opostos, demonstrando a contradição inerente às intenções dos personagens, a dança compõe a atmosfera de mistério presente no conto *Das fremde Mädchen*, funcionando, portanto, como um (novo) código, um instrumento de expressão e comunicação entre os dois distintos grupos de personagens; o grupo “marginal” que tem a desconhecida em sua posse, e o jovem homem rico. Como forma de privilegiar esse elemento de expressão, optamos por traduzir os trechos onde há dança, de forma a afirmá-la como instrumento primordial, de fantasia e suspense, enfatizando a importância da sua presença por meio da seleção de adjetivos que realçassem a sua natureza sugestiva (sugerindo desagradado ou deleite). Dessa forma, temos no texto de partida (“original”) a seguinte frase:

“da machen die Krüppel widerliche Produktionen und Tänze, als wollten sie ihn hinhalten”.

Que traduzimos assim:

“Naquele instante, os aleijados fazem uma performance e uma dança repugnantes, como se quisessem entretê-lo”.(p 42)

O vocábulo alemão “da”, que tanto pode ser um advérbio de lugar (aí, ali, aqui), como indicativo de tempo (então, a partir daí), o traduzimos para o português como “naquele instante”, tendo em vista pontuar a relevância do momento inaugural do espetáculo pantomima. Em seguida, caracterizamos na nossa tradução os termos *Produktionen und Tänze* (performance e dança) com a desagradável expressão “repugnante”, de forma a enfatizar o caráter repulsivo daquela apresentação.

Em contrapartida, em confronto a essa experiência desconfortável, anuncia-se um novo espetáculo de dança, com o surgimento da jovem desconhecida, que, finalmente, aparece outra vez para o jovem homem, que a esperava com ansiedade.

“Nun sind sie in einer bösen Spelunke, da steht, damit es einen Anschein hat, ein Bar-Tisch mit ein paar Flaschen, und da sitzt der junge Mann und seine Freundin, und die Gauner umlauern beide recht häßlich, aber ihn kümmert das nicht, sein Blick ist starr auf einen schmutzigen geflickten Vorhang gerichtet, dort soll das fremde Mädchen hervorkommen, um dessen willen ist er hergekommen, und streut noch etwas Gold um sich, da machen die Krüppel widerliche Produktionen und Tänze, als wollten sie ihn hinhalten, **dann endlich kommt das Mädchen hervor und tanzt für ihn.**”

Então, **finalmente**, surge a garota e dança para ele.

Não mais como continuação do longo período frasal anterior, como consta no texto “original”, optamos por traduzir a frase acima em uma nova frase, destacando-se do período que lhe antecede e, inaugurando, assim, uma nova etapa da trama, ilustrada a seguir:

Da ist er zufrieden und **weidet die Augen an ihren rührenden dürftigen Gliedern** und **genießt überschwenglich den Zauber** ihres **Geheimnisses** unter diesen **abscheulichen** Menschen in dieser Spelunke und das Seltsame, Abwesende in ihren Augen. Er könnte sie immerfort so tanzen sehen, aber sie wird schwach und bleich, eine Ohnmacht wandelt sie an,[...]”.

Agora ele experimenta uma espécie de êxtase; seus olhos **passavam comovidos** pelas partes do seu **corpo pobre e meigo**. E ele **desfrutava, efusivamente, da sua magia e mistério**, naquela espelunca, em meio àquela **gente abominável**, e a **estranheza e vazio dos seus olhos**. Ele seria capaz de vê-la dançar assim indefinidamente, mas fraca e pálida, ela desmaia. (p 42)

Por meio da nossa tradução, buscamos conceder a esse momento um caráter mágico, sensível, por entendermos a dança da desconhecida para o jovem como uma tentativa de (re)conhecimento entre almas, um diálogo mudo, repleto de intenções e possíveis significados. A incomum linguagem do corpo na tentativa de comunicar eventos, sentimentos, sensações que extrapolam o campo limitado de compreensão da língua falada, do mundo físico. Assim, onde no trecho “original” temos:

“Da ist er zufrieden und weidet die Augen an ihren rührenden dürftigen Gliedern.”

Que em uma tradução mais voltada para o texto de partida seria: Então ele está satisfeito (*Da ist er zufrieden*), e seus olhos percorrem as partes do seu corpo pobre e meigo (*und weidet die Augen an ihren rührenden dürftigen Gliedern*)

Recriamos assim em nossa tradução:

Agora ele experimenta uma espécie de **êxtase**, - pois entendemos se tratar esse de um marco no conto, um momento de intimidade, a primeira real comunicação entre a desconhecida e o jovem homem. Merecia, portanto, ser predicado de forma mais intensa, demonstrando a transformação, o quão inebriado encontrava-se o rapaz, naquele instante. Dando prosseguimento a essa atitude inicial, descrevemos o comportamento do jovem ao deparar-se com o ritual de dança da garota: focalizando o seu sentir, sua experiência, acrescentamos na nossa tradução o adjetivo “comovido”, e suavizamos a aparência da desconhecida (corpo meigo):

“seus olhos **passeiam comovidos** pelas partes do seu **corpo pobre e meigo.**” (p 42)

E continuamos, tentando demonstrar a incrível sensação que o jovem homem rico, diante de tamanho mistério e novidade, experimentou naquele momento,

“E ele **desfruta, efusivamente, da magia e do mistério dela**, naquela espelunca, em meio àquela gente abominável, e da estranheza e vazio dos seus olhos.”(p 42)

Assim, as nossas escolhas tradutórias nesse trecho visaram, portanto, a destacar a função determinante da dança e sua contribuição para a composição de uma aura fantástica, misteriosa e contraditória no conto.

Envolta em uma aura de mistério, vinda não se sabe de onde, a aparição e a existência daquela jovem desconhecida supõem um universo outro, além da realidade, do cotidiano daquele homem. Ele, cuja alma demonstrava sinais de apatia, de total desânimo, sente-se instigado a decifrar a aparição da desconhecida e dos obscuros personagens que a acompanham. Justamente por não encontrar lógica explicação para o que vê, a razão de tão repentinos e improváveis acontecimentos e pessoas, o jovem sente-se atraído a desvendar

o que estaria por trás de tudo aquilo. Qual seria a real motivação do comportamento da jovem desconhecida. Por que se insinuava para ele. Por que não havia voz na sua linguagem (voz na sua fala). Aparentava ser tão jovem ainda, tão inocente, e, misteriosamente, estavam sempre a lhe acompanhar pessoas estranhas, com limitações físicas, ações suspeitas e caráter duvidoso. Pareciam expatriados deste mundo, e a única conexão com ele era a doce e jovem desconhecida. Não fica evidente, se ela era, pois, único elemento de acesso a essa realidade, única e última possibilidade de comunicação entre esses mundos (o suntuoso e o marginal), ou se tudo isso seria fruto da imaginação do jovem homem rico. Embora temeroso e confuso, ele alimenta os novos sentimentos despertados pela aparição da jovem desconhecida. Em um terceiro momento do conto, já no conforto do seu lar, o jovem rapaz ainda está fascinado pelos recentes acontecimentos no boteco imundo.

Então, lá está ela, de pé, em pessoa diante dele, como se tivesse saído da parede; passa por ele se enroscando, tendo os seus braços atados nas costas com o mesmo tipo de pedaço de corda fina e resistente. **A namorada, porém, nada vê da aparição, era apenas fruto da capacidade de imaginação exaltada do homem. Para ele,** no entanto, **ela é verdadeira,** e **ele a olha fixamente,** passeando os olhos por ela, em **meio a sentimentos confusos de medo e enlevo,** até que **ela desaparece,** como se a outra parede do seu quarto a tivesse dragado. Então fica apenas o silêncio, entre **o homem - para o qual nada nesse mundo é mais importante do que esse vulto** – e a namorada, que, apavorada, olha estarecida para ele. (p 43)

Com grande força anuncia-se um ambiente inédito, inaugura-se uma nova dimensão no conto. Ao seguir a velha senhora, o rapaz rompe em definitivo com sua possível postura passiva diante do espetáculo encenado pela jovem garota desconhecida e as assustadoras figuras que a seguiam. Agora se estabelece uma nova relação: o jovem homem é introduzido nesse universo sombrio, obscuro, misterioso, sendo guiado pela mulher velha a um lugar que parecia destruído, sem vida, já sem esperança. No intuito de ver a desconhecida de perto, impulsionado pelo desejo de conhecê-la, de desvendar a existência misteriosa desse ente feminino, ele, já sem razão, empreende a imprevisível jornada, sem ponderar o risco, que isso poderia lhe custar. Já não

era dominado pelo seu lado racional, sensato, prudente. Era a sua emoção, seu desejo, sua sensibilidade latente que o impulsionavam e direcionavam seus passos.

Para os simbolistas o mundo racional havia ruído, não havia como apreendê-lo, compreendê-lo com a razão. Buscavam assim, por meio da intuição, do subjetivismo, abordar, adentrar os amplos misteriosos sentimentos, as relações do homem consigo e com o universo. Tinham em vista o íntimo do ser, desejavam trilhar os caminhos sinuosos da alma humana e expor as (des)razões do EU. No conto *Das fremde Mädchen*, será uma cidade em ruínas, um ambiente completamente destruído que servirá de palco para os desvarios do jovem homem rico, corroborando ainda mais o caráter misterioso da trama em questão.

| | |
|---|---|
| <p>“Da ist ein häßlicher, böser Winkel einer großen Stadt, Häuser auf Abbruch, alle wie ausgestorben [...]”</p> <p>Da klopft die Alte an eine Haustür, und da zeigt sich ihnen Licht, und sie will in der Tür stehenbleiben und den jungen Herrn vor sich eintreten lassen, aber da stutzt er doch und bleibt außen stehen und hat den Revolver unter dem Samtmantel in der Hand. Da gibt es die Alte auf und läßt ihn draußen und geht hinein, und er wartet, da geht die Tür wieder auf, und sie schicken das Mädchen heraus, damit sie den Fremden hereinbringt”.</p> | <p>Nesse momento, encontram-se em um recinto horrível e desagradável de uma cidade, com casas destruídas, como uma cidade fantasma.[...]</p> <p>Então a velha bate na porta de uma casa, onde há luz. Ela quer ficar de pé na porta, e deixar o jovem senhor entrar na sua frente. Mas ele fica perplexo e, do lado de fora, permanece mantendo o revólver sob suas mãos, debaixo do roupão de veludo. Então a velha desiste e o deixa do lado de fora. Entra na casa, e ele espera. A porta se abre outra vez, e eles enviam a garota para fora, para que ela traga o desconhecido para dentro”. (p 44,45)</p> |
|---|---|

Ele, que havia deixado a segurança do seu mundo, abandona-se aos “cuidados” daquela velha mulher; encontra-se totalmente desprotegido, inseguro, submetido à sua vontade. (Sua arma era a única segurança).

| | |
|--|--|
| <p>“Da sieht das Mädchen den Fremden in dem bißchen Licht, das durch die Tür herausfällt, und erkennt, wer er ist, und will nicht, macht sich starr. Anstatt daß sie ihn zu sich winkte, wehrt sie ihn ab und gibt ihm zu verstehen, er müsse von ihr ablassen und von ihr fortgehen”.</p> | <p>“Através da luz fraca que sai pela porta, a garota vê o desconhecido e reconhece quem é. Não quer prosseguir - fica paralisada. Em vez de atraí-lo, ela o repele, e insinua que precisa largá-la e fugir”. (p 45)</p> |
|--|--|

E surge a jovem desconhecida, e o vê. Reconhece-o. Atônita, tenta insistentemente persuadi-lo a não continuar a busca por ela. Momento tenso: há contradição no seu desejo. Precisa dele e necessita convencê-lo a ir. E, mais uma vez, nos é sinalizado que há uma conexão entre ambos. Em nenhum momento nos é revelado, entretanto, o que há entre eles, que vínculo poderia se estabelecer entre esses desconhecidos. A razão de se atraírem e se buscarem daquela forma são indagações que não se prendem a respostas fixas.

Então, logo a seguir, quando tudo parece acabado, quando o jovem homem, depois de sofrer uma emboscada, é jogado desacordado em um canto da rua, aparentando estar já sem vida, há uma tentativa da garota em reverter a situação. Doa-se inteira, para restituir-lhe a vida:

| | |
|--|---|
| <p>“Da richtet sie sich bei dem Gebundenen auf, sieht ihn an mit Angst und Zärtlichkeit, berührt leise sein Gesicht, beißt die Stricke durch an seinen Gelenken und bringt ihn ins Leben mit Berühren und Streicheln und Aufrichten. Da kommt er ins Leben mit halbstarren Gliedern noch und wüstem Kopf, und da sind sie einander gegenüber an der Erde, und sie ist da wie eine Frau, nicht mehr wie ein Kind, und schüttet eine überschwengliche Zärtlichkeit über ihn aus und da stehen sie beide auf ihren Füßen und er will auf sie zu (...).”</p> | <p>“Agora ela se posta ao lado do ferido. Olha para ele com medo e ternura, acaricia seu rosto de leve, desata com os dentes os cordões dos seus tornozelos e punhos e, através de toques e carinhos, colocando-o em melhor posição, o reanima. Então, ele torna à vida, ainda com membros meio paralisados e a cabeça confusa. E ali estão eles, um de frente para o outro, e ela está ali com aparência de mulher, não mais como uma menina, e verte sobre ele uma ternura sem fim. Estão os dois de pé, ele quer achegar-se a ela [...]”. (p 45)</p> |
|--|---|

E então realmente consegue fazê-lo viver. Nesse momento, tendo em vista uma possível verdade que nos é oculta, resta-nos questionar, se acaso essa seria “uma volta à vida” ou se ele havia mergulhado no mais profundo do seu ser. Por onde teria estado e que experiências teria vivido. Volta atordoado, confuso quando ocorre a transformação de garota indefesa em uma mulher sensual: como e porque pôde acontecer tal mudança ou se a mudança é real ou apenas por força do desejo daquele homem é mais um fato desconhecido (presente) nessa obra.

Nunca estiveram tão próximos como naquele momento. Era o momento do reencontro de almas. Estavam tão perto de saber... Mas tudo se precipita então:

| | |
|---|---|
| <p>“da wird sie totenbleich und schwankt und fällt ihm vor den Füßen zusammen. Da kniet er bei ihr und kann nicht fassen, wie das alles so jäh nacheinander kommen kann und rührt sie an und spürt, sie ist nicht ohnmächtig, sondern da liegt eine Tote, und sitzt da, wie betäubt”.</p> | <p>“e ela fica muito pálida, cambaleia, e cai diante dos seus pés. Então, ele se ajoelha ao seu lado e não pode conceber como tudo pôde acontecer, sucessivamente. Ele a toca, e sente, ela não está desmaiada. Está morta. Ele se senta então, como que entorpecido”. (p 45)</p> |
|---|---|

A morte, sempre presente nas representações humanas das mais diversas culturas, figura, ainda hoje, como um “tabu”, um assunto difícil de ser abordado, justamente por seu caráter inexplicável, fora da compreensão e do domínio humano. Paradoxalmente, há o desejo manifesto em várias criações artísticas, particularmente no texto literário, de falar sobre esse tema, de uma forma, muitas vezes mística, repleta de magia, de elementos maravilhosos, de mistério. Essa seria uma tentativa de circunscrever ou até mesmo ultrapassar as fronteiras da morte. Também era muito constante nas abordagens literárias simbolistas o desejo de transcendência, de abandonar a matéria, deixando livre o espírito. Isso parece se insinuar nesse trecho do conto *Das fremde Mädchen*, que traduzimos da seguinte forma:

| | |
|--|--|
| <p>“und das tote Mädchen liegt ganz ruhig und schön in der Mitte auf den Steinen und weiß von nichts mehr”.</p> | <p>“e a garota morta está deitada no centro, sobre as pedras, serena e bela, já não sabendo de nada mais”. (p 46)</p> |
|--|--|

Torna-se aparente, por todo o conto, que a jovem desconhecida figura como um ser de origem inexplicável, frágil, efêmera, sempre ameaçada pela presença de personagens más e exploradoras. Não parecia ter liberdade ou gozar do seu estar no mundo. Parecia sim, uma alma reprimida, portadora de um segredo sombrio, desejosa de libertação. A morte poderia ser a única felicidade possível, deixar essa forma corpórea para viver uma vida espiritual, livre, superior, plena. Só assim experimentaria da genuína paz interior.

A atmosfera de mistério que permeia o conto *Das fremde Mädchen* leva-nos a muitas outras indagações e questionamentos oriundos do não esclarecimento acerca das razões e atitudes das personagens e dos incomuns acontecimentos. O elemento misterioso mostra-se presente por diversas vias: do personagem, do tempo, do espaço, do recurso de comunicação escolhido (pantomima). Ao trabalhar na reconstrução da atmosfera misteriosa por meio da tradução literária interlíngua do referido conto, nos deparamos com uma operação desmonte do texto, a partir da qual mantivemos estruturas morfo-sintáticas, semânticas, bem como fizemos novas escolhas, apresentando novas perspectivas para o texto traduzido. Buscamos recriar uma narrativa, tendo em vista seu foco na atmosfera maravilhosa, surpreendente, e o aspecto do mistério como elemento norteador do texto. E é assim que se desenrola esse conto. É um fantástico, misterioso, inexplicável incidente, que leva o personagem de um rico e suntuoso restaurante, na companhia de pessoas sofisticadas, para um lugar desconhecido, destruído, na companhia de seres horríveis, experimentando a surpresa do (re) encontro com o amor e a dor da morte, e o inexplicável sentimento de perda, de finitude, de impotência diante do irremediável, do incompreensível ritual que lhe impusera a vida.

4.2 O CONTO *DAS GLÜCK AM WEG* (O INESPERADO): “original” e tradução.

Hugo von Hofmannsthal

Das Glück am Weg⁴⁵

Ich saß auf einem verlassenen Fleck des Hinterdecks auf einem dicken, zwischen zwei Pflöcken hin- und her gewundenen Tau und schaute zurück. Rückwärts war in milchigem, opalinem Duft die Riviera versunken, die gelblichen Böschungen, über die der gezernte Schatten der schwarzen Palmen fällt, und die weißen, flachen Häuser, die in unsäglichem Dickicht rankender Rosen einsinken. Das alles sah ich jetzt scharf und springend, weil es verschwunden war, und glaubte den feinen Duft zu spüren, den doppelten Duft der süßen Rosen und des sandigen, salzigen Strand. Aber der Wind ging ja landwärts, schwärzlich rieselnd lief er über die glatte, weinfarbene Fläche landwärts. So war es wohl nur Täuschung, daß ich den Duft zu spüren glaubte. Dann sprangen dort, wo golden der breite Sonnenstreifen auf dem Wasser lag, drei Delphine auf und sprudelten sprühendes Gold und spielten gravitatisch und haschten sich heftig rauschend und tauchten plötzlich wieder unter. Leer lag der Fleck und wurde wieder glatt und blinkte. So tanzen vor einem feierlichen Festzug radschlagende Gaukler und Lustigmacher, so liefen betrunkene, bocksfüßige Faune vor dem Wagen des Bakchos einher...

Jetzt hätte es dort aufrauschen müssen, und wie der wühlende Maulwurf weiche Erdwellen aufwerfend den Kopf aus den Schollen hebt, so hätten sich die tiefenden Mähnen und rosigen Nüstern der scheckigen Pferde herausheben müssen, und die weißen Hände, Arme und Schultern der Nereiden, ihr flutendes Haar und die zackigen, dröhnenden Hörner der Tritonen. Und in der Hand die rotseidenden Zügel, an denen grüner Seetang hängt und tropfende Algen, müßte er im Muschelwagen stehen, Neptun, kein langweiliger, schwarzbärtiger Gott, wie sie ihn zu Meißen aus Porzellan

⁴⁵ *Sämtliche Werke XXVIII* : Erzählungen 1. 1975, p 7-11, 199-200 . (Primeira publicação : In: Deutsche Zeitung, Wien, , 30. Juni, 1893).

machen, sondern unheimlich und reizend, wie das Meer selbst, mit reicher Anmut, frauenhaften Zügen und Lippen, rot wie eine giftige rote Blume ...

Über das leere, glänzende Meer lief schwärzlich rieselnd der leise Wind. Am Horizont, nicht ganz dort, wo in der kommenden Nacht wie ein schwarzblauer Streif der bergige Wall von Korsika auftauchen sollte, stand ein winziger schwarzer Fleck.

Nach einer Stunde war das Schiff recht nahe gegen unseres gekommen. Es war eine Yacht, die offenbar nach Toulon fuhr. Wir mußten sie fast streifen. Mit guten Augen unterschied man schon recht deutlich die Maste und Rahen, ja sogar die Vergoldung, dort, wo der Name des Schiffes stand. Ich wechselte meinen Platz, trug meinen englischen Roman ins Lesezimmer zurück und holte mein Fernglas. Es war ein sehr gutes Glas. Es brachte mir einen bestimmten runden Fleck des fremden Schiffes ganz nahe, fast unheimlich nahe. Es war, wie wenn man durchs Fenster in ein ebenerdiges Zimmer schaut, worin sich Menschen bewegen, die man nie gesehen hat und wahrscheinlich nie kennen wird; aber einen Augenblick belauscht man sie ganz in der engen dumpfen Stube, und es ist, als ob man ihnen da unsäglich nahe käme.

Den runden Fleck in meinem Glas begrenzte schwarzes Tauwerk, messingingefaßte Planken, dahinter der tiefblaue Himmel. In der Mitte stand eine Art Feldsessel, auf dem lag, mit geschlossenen Augen, eine blonde, junge Dame. Ich sah alles ganz deutlich: den dunklen Polster, in den sich die Absätze der kleinen lichten Halbschuhe einbohrten, den moosgrünen breiten Gürtel, in dem ein paar halboffener Rosen steckten, rosa Rosen, La France-Rosen ...

Ob sie schlief?

Schlafende Menschen haben einen eigentümlichen, naiven, schuldlosen, traumhaften Reiz. Sie sehen nie banal und nie unnatürlich aus.

Sie schlief nicht. Sie schlug die Augen auf und bückte sich um ein heruntergefallenes Buch. Ihr Blick lief über mich, und ich wurde verlegen, daß ich sie so anstarrte, aus solcher Nähe; ich senkte das Glas, und dann erst fiel mir ein, daß sie ja weit war, dem freien Auge nichts als ein lichter Punkt

zwischen braunen Planken, und mich unmöglich bemerken könne. Ich richtete also wieder das Glas auf sie und sie sah jetzt wie verträumt gerade vor sich hin. In dem Augenblick wußte ich zwei Dinge: daß sie sehr schön war, und daß ich sie kannte. Aber woher? Es quoll in mir auf, wie etwas Unbestimmtes, Süßes, Liebes und Vergangenes. Ich versuchte es, schärfer zu denken: ein gewisser kleiner Garten, wo ich als Kind gespielt hatte, mit weißen Kieswegen und Begonienbeeten ... aber nein, das war es nicht ... damals mußte sie ja auch ein kleines Kind gewesen sein ... ein Theater, eine Loge mit einer alten Frau und zwei Mädchenköpfe, wie biegsame lichte Blumenköpfe hinter dem Zaun ... ein Wagen, im Prater, an einem Frühlingmorgen ... oder Reiter? ... Und der starke Geruch der taufeuchten Lohe und Kastanienblütenduft und ein gewisses helles Lachen ... aber das war ja jemand anderes Lachen ... ein gewisses Boudoir mit einem kleinen Kamin und einem gewissen hohen Lois-Quinze-Feuerschirm ... alles das tauchte auf und zerging augenblicklich und in jedem dieser Bilder erschien schattenhaft diese Gestalt da drüben, die ich kannte und nicht kannte, diese schmächtige lichte Gestalt und die blumenhafte müde Lieblichkeit des kleinen Kopfes und darin die faszinierenden, dunklen, mystischen Augen ... Aber in keinem der Bilder blieb sie stehen, sie zerrann immer wieder, und das vergebliche Suchen wurde unerträglich. Ich kannte sie also nicht. Der Gedanke verursachte mir ein unerklärliches Gefühl von Enttäuschung und innerer Leere; es war mir, als hätte ich das Beste an meinem Leben versäumt. Dann fiel mir ein: Ja, ich kannte sie, das heißt, nicht wie man gewöhnlich Menschen kennt, aber gleichviel, ich hatte hundertmal an sie gedacht, hunderte von Malen, Jahre und Jahre hindurch.

Gewisse Musik hatte mir von ihr geredet, ganz deutlich von ihr, am stärksten Schumannsche; gewisse Abendstunden auf grünen Veilchenwiesen, an einem rauschenden kleinen Fluß, darüber der feuchte, rosige Abend lag; gewisse Blumen, Anemonen mit müden Köpfchen ... gewisse seltsame Stellen in den Werken der Dichter, wo man aufsieht und den Kopf in die Hand stützt und auf einmal vor dem inneren Aug die goldenen Tore des Lebens aufgerissen scheinen ... Alles das hatte von ihr geredet, in all dem war das Phantasma ihres Wesens gelegen, wie in gläubigen Kindergebeten das Phantasma des Himmels liegt. Und alle meine heimlichen Wünsche hatten sie zum heimlichen Ziel

gehabt: in ihrer Gegenwart lag etwas, das allem einen Sinn gab, etwas unsäglich Beruhigendes, Befriedigendes, Krönendes. Solche Dinge *begreift* man nicht: man weiß sie plötzlich.

Ja, ich wußte noch viel mehr; ich wußte, daß ich mit ihr eine besondere Sprache reden würde, besonders im Ton und besonders im Stil; meine Rede wäre leichtsinniger, beflügelter, freier, sie liefе gleichsam nachtwandelnd auf einer schmalen Rampe dahin; aber sie wäre auch eindringlicher, feierlicher, und gewisse seltsame Saitensysteme würden verstärkend mittönen.

Alle diese Dinge dachte ich nicht deutlich, ich schaute sie in einer fliegenden, vagen Bildersprache.

In dem Augenblick war uns das fremde Schiff recht nah; näher würde es wohl kaum kommen.

Ich wußte noch mehr von ihr: ich wußte ihre Bewegungen, die Haltung ihres Kopfes, das Lächeln, das sie haben würde, wenn ich ihr gewisse Dinge sagte. Wenn sie auf der Terrasse säße, in einer kleinen Strandvilla in Antibes (ganz ohne Grund dachte ich gerade Antibes), und ich käme aus dem Garten und bliebe unter ihr stehen, drei Stufen unter ihr (und mir war, als wüßte ich ganz genau, das würde hundertmal geschehen, ja beinahe, als wäre es schon geschehen ...), dann würde sie mit einer undefinierbaren reizenden kleinen Pose die Schultern wie frierend in die Höhe ziehen und mich mit ihren mystischen Augen ernst und leise spöttisch von oben herab ansehen ...

Es liegt unendlich viel in Bewegungen: sie sind die komplizierte und fein abgetönte Sprache des Körpers für die komplizierte und feine Gefallsucht der Seele, die eine Art Liebesbedürfnis und eine Art Kunsttrieb ist; Koketterie ist ein sehr plumpes Wort dafür. In dieser kleinen Pose lag für mich eine Unendlichkeit von Dingen ausgedrückt: eine ganz bestimmte Art, ernsthaft, zufrieden und in Schönheit glücklich zu sein; ganz bestimmte graziöse, freie, wohlthuende Lebensverhältnisse und vor allem mein Glück lag darin ausgedrückt, die Bürgschaft meines tiefen, stillen, fraglosen Glückes. Alle diese Gedanken waren ohne Sentimentalität, mit einer sicheren ruhigen Anmut erfüllt. Dabei sah

ich ununterbrochen hinüber. Sie war aufgestanden und sah gerade zu uns her. Und da war mir, als ob sie leise, mit unmerklichem Lächeln den Kopf schüttelte. Gleich darauf bemerkte ich mit einer Art stumpfer Betäubung, daß die Schiffe schon wieder anfangen, sich leise voneinander zu entfernen. Ich empfand das nicht als etwas Selbstverständliches, auch nicht als eine schmerzliche Überraschung, es war einfach, als glitte dort mein Leben selbst weg, alles Sein und alle Erinnerung, und zöge langsam, lautlos gleitend, seine tiefen, langen Wurzeln aus meiner schwindelnden Seele, nichts zurücklassend als unendliche, blöde Leere. Mir war, als fühlte ich fröstelnd, wie durch diese Leere ein Lufthauch lief. Stumpf, gedankenlos aufmerksam sah ich zu, wie sich zwischen sie und mich ein leerer, reinlicher, emailblauer, glänzender Wasserstreifen legte, der immer breiter wurde. In hilfloser Angst sah ich ihr nach, wie sie mit langsamen Schritten schlank und biegsam eine kleine Treppe hinabstieg, wie Ruck auf Ruck in der Luke der grüne Gürtel verschwand, dann die feinen Schultern und dann das dunkelgoldene Haar. Dann war nichts mehr von ihr da, nichts. Für mich war es, als hätte man sie in einen schmalen, kleinen Schacht gelegt und darüber einen schweren Stein und darauf Rasen. Als hätte man sie zu den Toten gelegt, ja gar nichts konnte sie mehr für mich sein. Wie ich so hinstarrte auf das schwindende Schiff, das sich ein wenig gedreht hatte, kehrte sich mir unter Bord etwas Blinkendes zu. Es waren vergoldete Genien, goldene, an das Schiff geschmiedete Geister, die trugen auf einem Schild in blinkenden Buchstaben den Namen des Schiffes: »La Fortune« ...

Das Glück am Weg – O inesperado⁴⁶

Eu estava sentado sobre um ponto abandonado na parte de trás do convés, num cabo grosso retorcido entre duas estacas, e olhava para trás. Ao fundo, submersa em um aroma leitoso, opalino, estava a Riviera, os declives amarelos, sobre os quais a sombra arrastada das palmeiras negras abate-se, e as casas brancas, planas, que se afundam na indizível mata sinuosa de rosas.

Isso tudo eu via agora com olhar penetrante e inquieto, porque havia desaparecido, e achava ter sentido o aroma delicado, o duplo aroma; de doces rosas e da praia arenosa, salgada. O vento, no entanto, soprava em direção à península, suave, levemente enegrecido, percorria a superfície da água cor de vinho em direção à terra.

Isso foi por certo apenas ilusão, quando acreditei ter sentido tal aroma. Então, naquele lugar, onde o dourado de uma larga faixa de sol encontrava-se sobre o mar, saltaram três golfinhos, jorrando borrifos de ouro. Brincavam gravitando; moviam-se intensos, impetuosos – e de repente, mergulharam outra vez. O lugar ficou vazio e tornou-se de novo plano e reluzente. Assim dançam diante de um cortejo festivo acrobatas batendo seus arcos e bobos da corte, embriagados, Faunos com patas equinas adiante da carruagem de Baco, acompanhando...

Nesse instante deve ter havido rumores ali. Assim como a toupeira escavadora levanta leves ondas de terra ao erguer sua cabeça da toca, também devem ter sido erguidas as crinas escorridas e os focinhos rosados dos cavalos malhados, e as mãos, braços e ombros brancos das nereidas, seu cabelo ondulado e os chifres afiados e ameaçadores dos Tritões. E eis que surgia Netuno. Impetuoso, firme, atraía todas as atenções para si. Na mão, estavam as rédeas vermelho-acetinado, das quais pendem sargaço verde e algas gotejantes. Estaria ele de pé em um carro de mariscos? Netuno, não um Deus enfadonho, de barbas negras, como eles o esculpem em porcelana, mas sinistro e encantador, – o próprio mar, gracioso, feições e lábios atraentes, rubros como uma venenosa flor vermelha...

⁴⁶ Tradução feita pela pesquisadora.

Sobre o mar vazio, reluzente, o vento silencioso soprava escuro, de mansinho. No horizonte, não exatamente lá, onde na noite vindoura, tal qual uma linha negro-azulada, devia aparecer a muralha rochosa da Córsega, surgiu uma minúscula mancha negra . Uma hora depois um navio havia chegado bem próximo, em direção ao nosso. Era um iate, que aparentemente seguia para Toulon. Nós quase podíamos tocá-lo. Visivelmente já se distinguiam com nitidez os mastros e as antenas, sim, até mesmo o dourado, lá, onde estava o nome do navio. Eu troquei de lugar, levei meu romance inglês de volta à sala de leitura e peguei meu binóculo. Era uma lente muito boa. Ela me permitia ver um determinado ponto da escotilha do navio desconhecido bem próximo, quase inquietante de tão perto. Era (assim) como quando se olha através da janela de um compartimento térreo, no qual pessoas se movimentam, pessoas que a gente nunca viu antes e provavelmente nunca conhecerá. Mas os espreitamos secretamente num instante, no camarote estreito, abafado, e é como se ali, de forma indizível, nos achegássemos a eles.

Na minha lente, o cordame negro delimitava a escotilha, taboas com metal incrustado de madeira moldadas em bronze; atrás, o céu azul profundo. No centro havia um tipo de poltrona rústica, sobre a qual se encontrava deitada, de olhos fechados, uma jovem dama, pele muito clara e os cabelos de um tom alourado. Eu via tudo com clareza: a almofada de estofado escuro, na qual os saltos dos pequenos sapatos agastados se encravavam, o largo cinto verde-musgo, onde estavam enfiados alguns botões de rosas, rosas cor-de-rosa, rosas *La France*...

Estaria dormindo?

Pessoas adormecidas têm um encanto singular, ingênuo, inculpável, maravilhoso. O semblante delas nunca é trivial e nunca forçado (ou é sempre espontâneo).

Ela não dormia. Abriu os olhos e inclinou-se para um livro que estava caído no chão. Seu olhar passava sobre mim, e eu fiquei inibido, por olhá-la assim, fixamente, tão perto. Baixei o binóculo, e só então me veio à mente, que ela estava distante; a olho nu, nada mais que um ponto pálido entre tábuas

marrons, e era impossível que pudesse me perceber. Eu fixei o binóculo sobre ela outra vez e agora olhava bem à sua frente; seu olhar era de devaneio;. Naquele momento, percebi duas coisas: que ela era muito bonita, e que eu a conhecia. Mas, de onde? Aquilo tomou conta de mim, como algo do passado, indefinido, suave, desejado. Tentei intensificar meus pensamentos: um certo jardim pequeno, onde eu havia brincado, quando criança, por caminhos de cascalhos brancos e canteiros de begônias... Mas não, não era isso... Nessa época ela também deveria ser uma criança pequena... Um teatro, um camarote com uma senhora idosa e duas garotas, como florzinhas brilhantes, pendendo por trás da frisa... Um automóvel, no Prater, em uma manhã de primavera... Ou numa cavalgada?

E o cheiro apurado da labareda orvalhada e o aroma das flores da castanheira e um determinado sorriso límpido... Mas esse era, com certeza, o sorriso de outro alguém... Um certo *Bordoir*, com uma pequena lareira e candelábrs suspensos, estilo Luis XV... Tudo isso me ocorreu e desfez-se de imediato, e em cada uma dessas imagens surgia sombrio esse vulto lá do outro lado, que eu conhecia e não conhecia, esse delicado e luminoso vulto, a doçura sonolenta da pequena cabeça, e nela os fascinantes, místicos olhos negros...

Mas em nenhuma dessas imagens, ela permanecia. Sempre se esvaía, e a procura vã tornou-se intolerável. Eu não a conhecia, portanto. O pensamento causou em mim um sentimento inexplicável de decepção e vazio interior; era para mim como se tivesse deixado passar o melhor na minha vida. Então, me veio à mente: sim, eu a conhecia, ou seja, não da forma habitual que se conhece alguém. Mas não importa. Eu havia pensado nela inúmeras vezes, centenas de vezes, durante anos e anos.

Certas músicas tinham me falado dela, inconfundivelmente sobre ela, a mais intensa música de Schumann; determinadas horas do anoitecer sobre verdes campos de violetas, às margens de um pequeno rio murmurante, sobre o qual se deita a noite úmida, rosada. Certas flores, anêmonas com sonolentos botões... Certos lugares incomuns nas criações do poeta, quando, agitado, sacode a cabeça por entre as mãos e, de súbito, diante do eu interior espiritual, os portões dourados da vida parecem totalmente abertos... Tudo isso tinha me

falado a respeito dela, e em tudo havia o fantasma do seu ser, como está o fantasma das alturas nas genuínas orações infantis. Todos os meus desejos íntimos a vislumbravam: na sua presença existia alguma coisa, que a tudo dava sentido; era um inexplicável acalento, que se bastava; algo superior. Tais coisas não se podem apreender: de súbito as sabemos.

Sim, eu sabia ainda muito mais; eu sabia que com ela eu falaria uma língua singular, especial no tom e no estilo; minha fala seria despreocupada, alada, livre, ela circularia como que sonâmbula, ali, sobre uma plataforma estreita; mas ela seria também mais enfática, solene, e determinados extraordinários instrumentos de corda ressoariam amplificados junto a ela.

Todas essas coisas eu pensava sem clareza, eu a contemplava em uma imprecisa e volátil linguagem de imagens. No momento, o navio estrangeiro ficou bem próximo de nós; dificilmente poderia chegar mais perto.

Eu sabia ainda mais sobre ela: conhecia seus movimentos, a postura da sua cabeça, o sorriso que ela daria quando lhe dissesse certas coisas. Quando estivesse sentada no terraço de uma pequena casa de praia em Antibes (sem razão nenhuma, pensei em Antibes), e eu viria do jardim e ficaria de pé abaixo dela, três degraus abaixo dela (e para mim era como se eu soubesse, exatamente, que isso aconteceria inúmeras vezes, sim, como se isso já tivesse acontecido...), então, de um jeito indefinível, encantador, ela elevaria os ombros, como que sentindo frio, e me observaria de cima com seus olhos místicos, de um jeito sério, levemente questionador...

Intermináveis sensações se confrontavam ali: são as mais complicadas e sutis linguagens do corpo de encontro à delicada e complicada sedução da alma, uma espécie de necessidade de amor e um tipo de inclinação para arte. Sedução é uma definição deselegante para isso. Nessa pequena pose havia para mim uma infinidade de expressões: uma maneira bem específica, séria, satisfatória de ser feliz; uma alegria por esse encontro com o que é belo. Um determinado jeito de levar a vida; leve, gracioso, livre, agradável... E acima de tudo: a minha felicidade estava expressa nisso, a garantia da minha profunda, tranquila, inquestionável felicidade.

Todos esses pensamentos surgiam sem sentimentalismo, com uma graça indubitável, serena. Com isso, fixei meu olhar para cima. Ela tinha levantado e olhava diretamente para nós, e, para mim, era como se ela, com um imperceptível sorriso, balançasse a cabeça em silêncio, concordando. Em seguida, percebi, com uma espécie de estupefação, que os navios já começavam de novo a se distanciar, lentamente.

Eu não sentia isso como algo natural, nem como uma surpresa dolorosa. Era simplesmente, como se minha própria vida esvaísse, todo o ser e toda lembrança... E era puxado devagar, deslizando silenciosamente suas profundas e longas raízes por minha alma atordoada, nada restando, a não ser estúpido, infinito vazio.

Para mim era como se congelasse, como se corresse uma aragem através desse vazio. Apático, atento, sem pensar, eu assistia a tudo; como se entre mim e ela houvesse uma faixa d'água vazia, limpa, brilhante, de um azul esmalte, que se estendia mais e mais. Com um medo desamparado, eu a examinava, enquanto ela subia com pequenos passos, esguia e flexível, uma pequena escada, como o cinto verde desaparecia de sopetão na fresta, por fim os delicados ombros e o cabelo loiro escuro. Então, não havia nada mais dela ali, nada.

Para mim isso foi como se a tivessem colocado em um poço pequeno e estreito e por cima uma pedra pesada, coberta pela relva. Como se a tivessem colocado entre os mortos, sim, ela não poderia ser nada mais para mim. Como eu estava olhando fixamente para o navio, que desaparecia, e que tinha girado um pouco; algo brilhante, abaixo da proa, virou-se para mim. Eram gênios cobertos de ouro, espíritos dourados cravados no navio, que traziam em uma placa com letras reluzentes um nome: "Destino"...

4.2.1 Tradução do conto *Das Glück am Weg* (O Inesperado): interpretando e recriando a atmosfera de mistério

Em Novembro de 1892, após ter viajado ao sul da França com seu estimado professor particular de francês, Gabriel Dubray, o jovem Hofmannsthal publicou no *Deutsche Zeitung* impressões dessa viagem⁴⁷. Tais considerações viriam a servir de conteúdo para a escrita, em junho do ano vindouro, do conto *Das Glück am Weg*, que o autor publicou então sob o pseudônimo de Loris.

Embora Hofmannsthal o tenha considerado, - em correspondência à Beer-Hofmann⁴⁸, como sombrio e inconsistente (*schattenhaft, unkörperlich*), obteve do amigo crítica contrária: *Das Glück am Weg ist schön, sehr schön!* (“*Das Glück am Weg* é lindo, muito lindo”). Considerado também como uma Novelette⁴⁹ (noveleta), o referido texto situa-se no âmbito da memória de um narrador, em 1ª pessoa, que nos apresenta o tema do destino, através de um cenário repleto de símbolos e possíveis significados.

A trama revela a efemeridade do que está de passagem, da fluidez do tempo, da experiência que se desintegra e se refaz, para quem considera dela fazer parte. Como ponto de partida para a atmosfera de mistério que se instaura no conto, está, portanto, o divagar de um homem diante do mar. Envolto por uma

⁴⁷ Im September 1892 unternahm Hofmannsthal mit seinem Französischlehrer Dubray eine Reise nach Südfrankreich. Die Reisebeschreibung unter dem Titel Südfranzösische Eindrücke erschien am 10. November 1892 in der *Deutschen Zeitung*. Unter dem Eindruck dieser Reise entstand, vermutlich Ende Mai/Anfang Juni 1893, *Das Glück am Weg*. In: *Sämtliche Werke XXVIII* : Erzählungen 1. 1975, p. 199.

Em setembro de 1892, Hofmannsthal viajou ao sul da França com o seu professor de francês. As descrições acerca dessa viagem foram publicadas/surgiram em 10 de novembro de 1892 no „Deutsche Zeitung“ (Jornal alemão). A partir das impressões dessa viagem, presumivelmente no final de maio/princípio de junho, surgiu *Das Glück am Weg*. (tradução nossa)

⁴⁸ Richard Beer-Hofmann foi um dramaturgo e poeta austríaco, contemporâneo e por muito tempo amigo de Hugo von Hofmannsthal. Ambos fizeram parte do movimento literário Viena Moderna (Wiener Modern).

⁴⁹ [...] the difference is merely that the novelette is a work of less extent, and covers a smaller canvas, than the novel (or roman). The distinction is quantitative but not qualitative. The novelette deals with fewer characters and incidents than the novel; it usually limits itself to a stricter economy of time and place; it presents a less extensive view of life, with (most frequently) a more intensive art. (HAMILTON, 1919. P. 140-141)

[...]a diferença é apenas que a novela é uma obra de menor grau, e cobre uma pequena tela, que o romance (ou romana). A distinção é quantitativa, mas não qualitativa. A novela trata com menos caracteres e incidentes que o romance, que normalmente se limita a uma rigorosa economia de tempo e lugar, que apresenta uma visão menos ampla da vida, com (mais frequentemente) uma arte mais intensivo. (tradução nossa)

suave bruma, - como em um ambiente de sonho, sua narrativa, povoada por elementos simbólicos, nos proporciona, por meio de um cenário idílico, de intensas lembranças, e de sugestão musical, uma experiência marcante com o desconhecido, com o surpreendente, o inesperado.

O mar, o barco, um navio, a Riviera francesa. O início do conto se dá através da descrição detalhada, até mesmo idealista de elementos, que são abordados com riqueza de nuances de cores e aromas, os quais assumem enorme proporção, se estabelecendo em todos os espaços, como em uma pintura colorida e vívida. Até então não há menção a outro elemento humano.

| | |
|---|--|
| <p>Ich saß auf einem verlassenen Fleck des Hinterdecks auf einem dicken, zwischen zwei Pflöcken hin- und her gewundenen Tau und schaute zurück. Rückwärts war in milchigem, opalinem Duft die Riviera versunken, die gelblichen Böschungen, über die der gezerrte Schatten der schwarzen Palmen fällt, und die weißen, flachen Häuser, die in unsäglichem Dickicht rankender Rosen einsinken.</p> | <p>Eu estava sentado sobre um ponto abandonado na parte de trás do convés, sobre um cabo grosso retorcido entre duas estacas, e olhava para trás. Ali, submersa em um aroma leitoso, opala, estava a <i>Riviera</i>, os declives amarelos, sobre os quais a sombra <i>arrastada</i> das palmeiras negras abate-se, e as casas brancas, planas, que se afundam na indizível mata sinuosa de rosas. (p 76)</p> |
|---|--|

Construções gramaticais ricas em sinestesia (“*milchigem, opalinem Duft*” = “aroma leitoso, opala”) e apelo imagético (“*war [...] die Riviera versunken*” = “A Riviera estava submersa”, “*die gelblichen Böschungen*” = “os declives amarelos”, [...] “*die gezerrte Schatten der schwarzen Palmen*” = “a sombra *arrastada* das palmeiras negras”, “*die in unsäglichem Dickicht rankender Rosen einsinken*” = “que se afundam na indizível mata sinuosa de rosas”), assim como o ordenamento não convencional dos termos do período : “*auf einem dicken, zwischen zwei Pflöcken hin- und her gewundenen Tau*”= “sobre um cabo grosso retorcido entre duas estacas”, tecem um ambiente fantasioso, propõem uma paisagem textual elaborada e colocam o tradutor em um lugar decisivo, onde deverá escolher seus elementos, recursos linguísticos, estilísticos, pessoais, a partir de um texto estruturalmente quase labiríntico. Será uma jornada de recriação de imagens em português, em uma atmosfera textual que de tão bela, parece inanimada, fantástica, incorpórea.

Há, portanto, um enfrentamento do tradutor, consigo, e com tudo e todos que povoam a sua experiência e a sua visão de mundo. Escolhas. Renúncias. O que será convidado a ficar, a abrigar suas letras, a habitar sua escrita, recriar esse novo sentido, essa nova relação. E como traduzir o etéreo, o abstrato, o intangível? Impossível refazer o percurso do outro. Mas o nosso, com nossos passos, por certo o fizemos. E é assim que o processo tradutório se faz.

Assim como a tangente toca o círculo de passagem e num só ponto [...] assim também a tradução toca o original de passagem e no ponto infinitamente pequeno do sentido, para prosseguir [...] a sua própria rota na liberdade do movimento da linguagem. (BENJAMIN, 2008, p 63-64.)

E o tocar (d)esse pequeno “ponto” produtor de sentido resumirá a grandiosa tarefa do sujeito tradutor na tentativa de ler, relocalar, recriar, redimensionar o texto “original”. Esse toque sensível e transcendental, múltiplo e individual que o sujeito tradutor realiza, nos revela um sem fim de novas possibilidades de se interpretar, de se perceber a escritura, os textos que se inserem no texto a traduzir. O trecho do conto acima é um recorte desse processo tradutório. Hugo von Hofmannsthal, autor do conto, era considerado um esteta da linguagem, tinha vasto conhecimento linguístico e apurada formação intelectual. Suas produções textuais demonstravam o seu contato e diálogo com diferentes línguas, culturas e épocas. Seus vocábulos e construções frasais eram, muitas vezes, rebuscados. Optamos por manter em português o período longo desse trecho do conto. Entendemos não haver espaço para muitas pausas em um contexto que sugere a observação extasiada de uma natureza surpreendente, avassaladora. Em particular, a seleção de determinados adjetivos em português apontam para uma nova leitura do texto, que parece o mesmo, mas é outro, um tanto voltado para o seu (novo) tempo, inclinado às predileções linguísticas, semânticas, estilísticas do seu tradutor.

Será nessa paisagem⁵⁰ anteriormente descrita que, a uma considerável distância do narrador, surge um navio, assim como [gradativamente] surgirão

⁵⁰ Ali, submersa em um aroma leitoso, opala, estava a *Riviera*, os declives amarelos, sobre os quais a sombra *arrastada* das palmeiras negras abate-se, e as casas brancas, planas, que se afundam na indizível mata sinuosa de rosas. (p 76)

diversos outros elementos simbólicos, somando ainda mais à atmosfera de mistério já existente no conto. De acordo com Barna:

Nesse conto, alguns exemplos também podem ser descritos tendo em vista uma simbologia enigmática. Como assunto principal deparamo-nos com o navio. Na poesia clássica (antiga), de acordo com Horácio, esse era considerado como símbolo da vida e destino humanos.⁵¹ (tradução nossa)

Nesse âmbito, podemos pensar o navio, o mar, como alegorias⁵² à experiência e trajetória humana sobre a terra, como uma representação figurativa da própria vida desse homem, espaço onde sucedem imprevisíveis acontecimentos e circulam diferenciadas pessoas. Podemos então afirmar que o narrador atua como mero espectador de si, apenas observando o desenrolar do seu destino, sem, no entanto, ter sobre ele total controle. O mar, como pano de fundo da narrativa, simbolicamente assemelha-se ao íntimo daquele que escreve o texto. E uma vez que a narrativa apresenta traços da estética simbolista, e o seu tão caro poder sugestivo por meio das figuras, é possível afirmar: “Em muitos casos, o símbolo é elaborado com vistas a imitar a continuidade e a infinitude de movimentos que existem na alma de um ser” (GOMES, 2003, p 28). Ou seja, o jovem no barco observa o mar, povoa-o com seus devaneios, sonhos, representações do real e, se faz uno com ele. Ambos se assemelham no tocante à transformação, que é uma deliciosa contradição: são os mesmos e diferem com a tradução. O mar e o homem: uma terna e intensa relação entre ambos, simbolizados no que é dito a seguir: “(...) Feuerbach humaniza a água. Nela, o homem se reflete. Nela, o homem expõe o que ele é. Nela, o homem se projeta. E ao mesmo tempo, nela o homem se vê espelhado, por ela ele volta a si (...)” (BRUNI, 1993, p 58)

⁵¹ “Zu dieser Erzählung können auch Beispiele für die rätselhaften Symbole bezeichnet werden. Als Hauptmotive begegnet uns das Schiff. In der antiken Dichtung, besonders nach Horaz gilt es als Symbol des menschlichen Lebens und Schicksals.” (BARNA, 2008, p. 90)

⁵² Uma possível definição para alegoria: “Aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra através de uma ilação moral.”

[...]Etimologicamente, o grego *allegoría* significa “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”, e veio substituir ao tempo de Plutarco (c.46-120 d.C.) um termo mais antigo: *hypónoia*, que queria dizer “significação oculta” [...]A decifração de um alegoria depende sempre de uma leitura intertextual, que permita identificar num sentido abstracto um sentido mais profundo, sempre de carácter moral. Afinidades com a parábola e a fábula.

Disponível em: E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS DE CARLOS CEIA:

http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=532&Itemid=2

E se considerarmos a narrativa em questão também como produto das circunstâncias vivenciadas pelo autor, teremos um texto perpassado pela oscilação entre o real e o imaginário, misto de experiência e fantasia, o que (re) afirma o desafio do tradutor: o processo de submergir à fantasia, à criação artística de outrem, concedendo a essa, nesse ínterim, o seu particular sentido, significado. E a possibilidade de mostrar o olhar do tradutor nesse processo, sua recriação da matéria textual à qual teve acesso e o desafio de dialogar nesses espaços de limites permeáveis, entre o “real” (realístico), biográfico e o ideal (sonho), onde o surgimento de uma provável experiência do autor (sugerida pela menção a lugares concretos como Riviera, Córsega, Toulon), mistura-se a momentos de aparente fantasia, idealização (*sprangen[...] drei Delphine auf und sprudelten sprühendes Gold.* = naquele lugar [...] saltaram três golfinhos e jorravam borrifos de ouro.) Acerca disso, Barna (2008, p. 89) afirma que o trânsito entre essas duas instâncias “da realidade” e do “desejo”, daquilo que é real e do que é desejado, torna-se evidente, através da ênfase ao caráter ilusório explícito no trecho do conto a seguir:

| | |
|---|---|
| Das alles sah ich jetzt scharf und springend, weil es verschwunden war, und glaubte den feinen Duft zu spüren, den doppelten Duft der süßen Rosen und des sandigen, salzigen Strandes.[...] So war es wohl nur Täuschung, | Isso tudo eu via agora com olhar penetrante e inquieto, porque havia desaparecido, e acreditei ter sentido o aroma delicado, o duplo aroma; de doces rosas e da praia arenosa, salgada.[...] Isso foi por certo apenas ilusão, (p 76) |
|---|---|

Sob essa perspectiva, podemos observar que o narrador cria suas experiências, descreve o que vê em “solo” oscilante, o que fica ilustrado no texto através do uso de expressões como:

| |
|--|
| <i>So war es wohl nur Täuschung, daß ich den Duft zu spüren glaubte.</i> |
| Isso foi por certo apenas ilusão, quando acreditei ter sentido tal aroma.(p 76) |

Também em:

| |
|--|
| Jetzt hätte es dort aufrauschen müssen. |
| Nesse instante deve ter havido rumores ali (p 76) (ou seja, ele supõe que tenha ocorrido rumores, há uma possibilidade de ter realmente acontecido, não há certeza, mas uma observação de uma provável percepção do personagem.) |

Assim, o texto vai apresentando marcas plausíveis de que a história narrada resulta, possivelmente, de vivências “vivas” e/ou “sonhadas” pelo sujeito narrador.

Ainda nesse contexto, temos no texto “original” a palavra *wohl*, (talvez, provavelmente) demonstrando uma opinião incerta acerca do ocorrido. Optamos, na nossa tradução, pela expressão similar “por certo”, para enfatizar a observação do personagem quanto à sua recente visão idílica.

Em sequência, dando prosseguimento às impressões iniciais do narrador-personagem, no tocante ao belo ambiente marítimo em que se encontra, há uma sensível evolução na composição desse lugar. Outros elementos simbólicos são convocados, destacando-se no conto; há o surgimento de seres pertencentes ao mar, como os golfinhos - alguns deles elementos da mitologia grega, como faunos, nereidas, Baco, tritões. Todos convidados à narrativa, são inseridos no tempo presente, incutindo no conto, através do apelo ao mítico, imagético, um teor fantástico, conferindo, portanto, um certo caráter epopéico.

Nas palavras de GOMES (1994, p 29):

Esses objetos somente são evocados para que a emoção do poeta [prosador/narrador] (que não é explícita) se prolongue ao máximo. Ao compor a paisagem *simbolicamente*, o poeta [prosador/narrador] provoca no leitor um sentimento difuso, de triste nostalgia, sem que, em nenhum momento, diga o que lhe vai dentro da alma. A vantagem desse processo é que a sensação, tornada difusa, tem a capacidade de durar por mais tempo, no instante em que exige do leitor um envolvimento maior com o poema [com o texto].

Logo em seguida, o narrador/personagem faz menção a *Netuno*, deus do mar na mitologia grega (*Poseidon* para os gregos, *Netuno* para os romanos) e o descreve, com um apelo marcadamente sensual e ambíguo: belo, atraente, temível: “como uma venenosa flor vermelha” (*rot wie eine giftige rote Blume*):

| |
|--|
| <p>“müßte er im Muschelwagen stehen, Neptun [...] unheimlich und reizend, wie das Meer selbst, mit reicher Anmut, frauenhaften Zügen und Lippen, rot wie eine giftige rote Blume”.</p> |
|--|

| |
|--|
| <p>“Estaria ele de pé em um carro de mariscos? Netuno [...] sinistro e encantador, como o próprio mar; todo gracioso, feições e lábios atraentes, rubros como uma</p> |
|--|

venenosa flor vermelha”.(p 76)

Esse elemento simbólico (Netuno), não apenas caracteriza a busca do autor por dimensionar a amplitude do que vê, da sua experiência, mas também concede às possibilidades do seu destino uma grandiosa dimensão. Ao povoar simbolicamente a sua atual experiência, resgatando tais mitos, o narrador cria um ambiente que deveria parecer propositalmente extraordinário, sentido de forma intensa. Tais símbolos representariam, portanto, o próprio mistério.

“so hätten sich die tiefenden Mähnen und rosigen Nüstern der scheckigen Pferde herausheben müssen, und die weißen Hände, Arme und Schultern der Nereiden, ihr flutendes Haar und die zackigen, dröhnenden Hörner der Tritonen. Und in der Hand die rotseidenden Zügel, an denen grüner Seetang hängt und tropfende Algen, müßte er im Muschelwagen stehen, Neptun, [...]“.

Assim [...] também devem ter sido erguidas as crinas escorridas e as narinas (fuças) rosadas dos cavalos malhados, e as mãos, braços e ombros brancos das nereidas, seu cabelo ondulado e os chifres afiados e ameaçadores dos Tritões. **E eis que surgia Netuno. Impetuoso, firme, atraía todas as atenções para si.** Na mão, estavam as rédeas vermelho-acetinado, nas quais pendem sargaço verde e algas gotejantes. **Estaria ele de pé em um carro de mariscos?** (p 76)

Temos assim o significado do acontecimento amplificado por meio do resgate ao mito, figura imponente de um deus, de personagens, que figuram no imaginário popular como seres superiores, inapreensíveis. Tal qual a realidade, a vida e o destino muitas vezes o são. Na nossa tradução, para provocar determinado impacto já no início da leitura, fizemos a reestruturação do período da seguinte forma:

- 1) Criamos uma nova frase, apresentando o surgimento de Netuno,- deus do mar na mitologia grega antiga-, adiantando uma informação, que no texto “original” só será revelada quase ao fim da sentença. Assim, não o traduzimos apenas como Netuno, mas em ênfase: “E eis que surgia Netuno.”
- 2) Ainda acrescentamos à nossa tradução uma nova expressão, no intuito de reafirmar as características desse personagem, embutindo nessa construção frasal uma impressão grandiosa em relação a ele. Portanto,

temos no texto traduzido: “Impetuoso, firme, atraía todas as atenções para si.”

Tais alterações no texto de chegada objetivaram, por certo, uma colaboração à construção de um personagem e uma atmosfera maravilhosa, imponente.

É nesse mar, cenário grandioso, avassalador, povoado por imagens e memórias de tal forma surpreendentes, que surge um navio, trazendo uma figura feminina.

| | |
|--|--|
| <p>[...] war das Schiff recht nahe gegen unseres gekommen. [...]Ich wechselte meinen Platz [...]und holte mein Fernglas.[...] Es brachte mir einen bestimmten runden Fleck des fremden Schiffes ganz nahe, [...]In der Mitte stand eine Art Feldsessel, auf dem lag, mit geschlossenen Augen, eine blonde, junge Dame.</p> | <p>[...] o navio havia chegado bem próximo, em direção ao nosso.[...] Eu troquei de lugar [...]e peguei meu binóculo [...]me permitia ver um determinado pedaço circular do navio desconhecido bem próximo, [...]havia um tipo de poltrona rústica, na qual se encontrava deitada, de olhos fechados, uma jovem dama, pele muito clara e os cabelos de um tom alourado. (p 77)</p> |
|--|--|

Das Glück am Weg é, certamente, a narrativa de um homem em devaneio. Surpreendido pela experiência extasiante provocada pela observação dessa mulher, em um navio de viagem pela costa sul francesa, o narrador deixa-se levar por seus pensamentos, sua inquietação, seu adormecido desejo por essa figura feminina, que em um possível plano real, era sua parte tão sonhada. Assim, essa mulher recém-chegada pode ser vista não apenas como uma das muitas possibilidades do seu destino, mas como um acontecimento realmente desejado, que remete às memórias (momentaneamente criadas ou recuperadas) e cogitações de eventos que determinariam seu estado emocional, tornando sua felicidade condicionada a isso.

Percebemos, portanto, que suas divagações se projetam em um “continuum”, que vai do sonho, à fantasia, à dúvida, à realidade e à certeza, um sem fim de possibilidades se anunciam no seu discurso, nesse impressionante, incessante movimento de sua experiência, um verdadeiro mistério.

Nesse âmbito, é possível afirmar que “a imaginação não possui apenas a função reprodutora, mas criadora. O papel da imaginação seria, então, não

somente conceber a ideia e reunir imagens, mas fornecer o impulso.” (DURAND apud CERVISKIS⁵³) A partir desse impulso da imaginação torna-se então possível para esse homem (narrador/personagem) forjar o próprio destino, em um sem fim de possibilidades trazidas por aquela figura feminina. E tanto quanto o porvir é incerto, misterioso, também o será aquela mulher, cuja beleza mística simbolizaria a epifania⁵⁴ de um mistério.

E buscamos traduzi-la, (re)configurá-la nesse novo texto, onde a apresentamos não apenas como uma jovem loira (atualmente o ser loira traz um apelo marcadamente sensual), mas detalhamos a cor da sua pele e sugerimos o tom dos seus cabelos:

“In der Mitte stand eine Art Feldsessel, auf dem lag, mit geschlossenen Augen, eine blonde, junge Dame“.

“No centro havia um tipo de poltrona rústica, sobre a qual se encontrava deitada, de olhos fechados, uma jovem dama, **pele muito clara e os cabelos de um tom alourado**” [um quê de trigo, um quê de sol] (p 77).

No intuito de enfatizar a beleza dessa jovem mulher, acrescentamos à nossa tradução o trecho acima sublinhado. Ao exaltar suas qualidades, inscrevemo-la no âmbito daquilo que é belo, e porque belo, - infinito, ultrapassa um mero descrever, simbolizar. Evocando essa figura feminina e as diversas situações de onde poderia tê-la conhecido, o narrador vai transitando entre lugares do real e do imaginado, em um eterno limiar, que aponta para uma atemporalidade, infinitude tão própria aos prosadores românticos.

In dem Augenblick wußte ich zwei Dinge: daß sie sehr schön war, und **daß ich sie kannte**.[...] [...] **Aber woher?** Es quoll in mir auf, wie etwas Unbestimmtes, Süßes, Liebes und Vergangenes. **Ich versuchte es, schärfer zu denken: ein gewisser kleiner Garten**, wo ich als Kind gespielt hatte, mit **weißen Kieswegen**

Naquele momento, percebi duas coisas: que ela era muito bonita, e **que eu a conhecia**.” [...] [...] **“Mas, de onde?** Aquilo tomou conta de mim, como algo do passado, indefinido, suave, desejado. **Tentei intensificar meus pensamentos: um certo jardim pequeno**, onde eu havia brincado, quando criança, por

⁵³ **Mitologia, literatura e imaginário: uma mitocrítica do livro "Imilce" de Lucila Nogueira** (Por André Cerviskis). Disponível em: <<http://www.moisesneto.com.br/main.html>>. Acesso em: 20 out 2011

⁵⁴ “o símbolo é a epifania de um mistério” (DURAND, 1988, apud CERVISKIS).

| | |
|--|--|
| <p>und Begonienbeeten ... aber nein, das war es nicht ... damals mußte sie ja auch ein kleines Kind gewesen sein ... ein Theater, eine Loge mit einer alten Frau und zwei Mädchenköpfe, wie biegsame lichte Blumenköpfe hinter dem Zaun ... ein Wagen, im Prater, an einem Frühlingsmorgen ... oder Reiter?</p> <p>[...]</p> <p>Aber in keinem der Bilder blieb sie stehen, sie zerrann immer wieder, und das vergebliche Suchen wurde unerträglich. Ich kannte sie also nicht.</p> <p>[...]</p> <p>Dann fiel mir ein: Ja, ich kannte sie, das heißt, nicht wie man gewöhnlich Menschen kennt, aber gleichviel, ich hatte hundertmal an sie gedacht, hunderte von Malen, Jahre und Jahre hindurch.</p> | <p>caminhos de cascalhos brancos e canteiros de begônias... Mas não, não era isso... Nessa época ela também deveria ser uma criança pequena... Um teatro, um camarote com uma senhora idosa e duas garotas, como florzinhas brilhantes, pendendo por trás da frisa... Um automóvel, no Prater, em uma manhã de primavera... Ou numa cavalgada?"</p> <p>[...]</p> <p>Mas em nenhuma dessas imagens, ela permanecia. Sempre se esvaía, e a procura vã tornou-se intolerável. Eu não a conhecia, portanto.</p> <p>[...]</p> <p>Então, me veio à mente: sim, eu a conhecia, ou seja, não da forma habitual que se conhece alguém, mas não importa. Eu havia pensado nela inúmeras vezes, centenas de vezes, durante anos e anos. (p 78)</p> |
|--|--|

Nesse contexto, enquanto o narrador/personagem divaga acerca da presença daquela mulher na sua vida, na sua história, percebemos como a música vem a configurar-se como importante elemento representativo dos acontecimentos, fazendo referencia à própria vida daquele homem, pontuando-lhe as vivências, enaltecendo, ampliando as emoções, as experiências vividas. O narrador continua sua narrativa sugerindo que um determinado estilo musical - a mais intensa música de Schumann – teria sido a mensageira, reportava-se à história daquela mulher: “Certas músicas tinham me falado dela, inconfundivelmente sobre ela, a mais intensa música de Schumann;”⁵⁵ Em *Carnaval Opus 9* de Schumann⁵⁶ é possível notar tal intensidade de composição musical. Como ilustra SILVA (2011, p. 6.):

⁵⁵ “Gewisse Musik hatte mir von ihr geredet, ganz deutlich von ihr, am stärksten Schumannsche“[...] (HOFMANNSTHAL, 1975, p. 9, tradução nossa)

⁵⁶ “No *Carnaval op. 9 – 21 peças em miniatura* (1834-1835), encontramos novamente com a mescla de realidade e sonho, com os desdobramentos da personalidade experimentados na leitura de Jean Paul e sua tradução para a música. Neste ciclo estão reunidos novamente os *Davidsbündler*, que marcham contra os filisteus na peça de nº 21. Em carta ao pianista e amigo Moscheles, Schumann afirma que, à exceção de 3 ou 4 peças, o *Carnaval* todo se constrói sobre as notas referentes às letras A S C H, que apontam para um lugarejo – Asch, na Boêmia – em que nasceu Ernestine von Fricken, namorada e noiva do compositor por algum tempo.[...].[...] Nos títulos das peças surgem os nomes de Chopin, Paganini, Eusebius, Florestan e outros (inclusive o de Clara Wieck) – mas também aqui não se trata de uma

Em si, a música abarca a combinação de ritmos diferentes, provocando no ouvinte o efeito surpresa e de estranhamento. Estaria o narrador tomado por tal mistura de sensações ao pensar nessa mulher, que afirma conhecer e não conhecer, que somente uma intensa, híbrida música de Schumann seria capaz de demonstrar o que sente, de descrever a grandiosidade dessa figura feminina que há muito já habitava seus pensamentos?

Também através da música (evocada) e a musicalidade, que perpassam todo o conto, será anunciado o teor de mistério presente na narrativa. Esse intenso poder de sugestão, tão próprio da música, envolverá a história, potencializando as lembranças do que foi, ou do que poderia ter sido (memórias do sonhado ou vivido).

Ainda absorto em seus pensamentos, o narrador/personagem presenciará “com uma espécie de estupefação” (*mit einer Art stumpfer Betäubung*) a iminente partida daquele navio. Na nossa tradução, selecionamos para a descrição daquele momento tão intenso, onde o controle dos fatos parecia se esvaír, fugir ao controle do homem, não apenas predicativos contundentes para caracterizar a magnitude da experiência vivida, como também uma música, para ilustrar, comunicar os fatos, os sentimentos, as sensações presentes ali. Assim, consideramos para esse desfecho, o *Bolero de Ravel*, em um reconhecimento do que se denominaria “música verbal”⁵⁷, que é um tipo de interação entre música e literatura, e, que nesse contexto, ficaria bem exemplificado na citação a seguir:

Caracterizado por um ritmo invariável e uma melodia uniforme e repetitiva, essa música [...] abarca a contínua divagação do narrador, num movimento linear, uniforme, repetitivo. Em uma investida tautológica, de convencer ao leitor e a si mesmo da intensidade da experiência vivida, e das marcas por ela deixadas. No Bolero a única sensação de mudança será percebida pelos efeitos de orquestração e dinâmica, num crescendo progressivo próximo ao fim. Também no

tentativa de representação objetiva dessas personalidades e sim, conforme observa Gieseler, da expressão de estados de alma que se alternam. Tudo por detrás do enigma dessas letras que formam um anagrama. E, novamente, um baile de máscaras reúne essas personalidades tão diversas.” (AZENHA JUNIOR, João. Robert Schumann (1810-1856): A música como tradução da literatura. *Itinerários*, Araraquara, n. 23, p. 205-216, 2005.)

⁵⁷ Outra interação da música com a literatura é a *música verbal* espécie de descrição de uma composição musical, especialmente seus efeitos sobre o ouvinte. Nesses casos, o autor frequentemente expressa suas sensações ou as de um personagem a partir da audição de uma música — real ou fictícia —, o que nos faz enveredar pela recepção musical. (OLIVEIRA, 2002, p 8)

conto, será seu desfecho, a partida daquela mulher no navio [...], responsável pela mudança do seu ritmo. (SILVA, 2011, p 7)

Em uma tentativa de pontuar essa alteração no texto, provocada pela partida daquele navio, levando aquela mulher tão especial, escolhemos para nossa tradução, adjetivos que pudessem sugerir o súbito estado de espanto que se apoderou do personagem, prestes a interromper sua tão extasiante experiência. Dessa maneira, temos no texto traduzido:

| |
|---|
| <p>es war einfach, als glitte dort mein Leben selbst weg, alles Sein und alle Erinnerung, und zöge langsam, lautlos gleitend, seine tiefen, langen Wurzeln aus meiner schwindelnden Seele, nichts zurücklassend als unendliche, blöde Leere</p> |
| <p>Era simplesmente, como se minha própria vida esvaísse, todo o ser e toda lembrança... E era puxado devagar, deslizando silenciosamente suas profundas e longas raízes por minha alma atordoada, nada restando, a não ser estúpido, infinito vazio. (p 80)</p> |

Portanto, é de se observar em nossa tradução a preferência por vocábulos que não apenas comunicassem os sentimentos, as sensações do narrador, mas que também os intensificasse, tornando-os distante do que é comum, ao inscrevê-los em uma extraordinária, imprevisível atmosfera de mistério, onde sonho e realidade se confundem. Assim, em lugar de “*weggleiten – glitte weg*”, que poderíamos traduzir simplesmente como “escorregar”, optamos por esvaír (“como se minha própria vida **esvaísse**”), no caso de “*schwindelnden Seele*”, consideramos como “alma atordoada”, e para a expressão “*unendliche e blöde Leere*” escolhemos a versão mais enfática dos adjetivos como: „infinito, estúpido, vazio“. Por fim, ao observar os últimos movimentos daquela bela mulher, que tão misteriosamente surgiu, assim ia desaparecendo, ele revela:

| |
|--|
| <p>In hilfloser Angst sah ich ihr nach[...]Dann war nichts mehr von ihr da, nichts. [...]Als hätte man sie zu den Toten gelegt, ja gar nichts konnte sie mehr für mich sein.</p> |
| <p>Com um medo desamparado, eu a examinava [...] Então, não havia nada mais dela ali, nada. [...] Como se a tivessem colocado entre os mortos, sim, ela não poderia ser nada mais para mim. (p 80)</p> |

Nesse momento, incorporando simbolicamente o que seria um mistério, uma possível epifania, o homem vê, reluzindo entre imagens douradas (como gênios), o nome do navio: *La Fortune*. Destino, era seu nome.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um texto, depois de ter sido separado do seu emissor e das circunstâncias concretas da sua emissão, flutua no vácuo de um espaço infinito de interpretações possíveis. Por consequência, nenhum texto pode ser interpretado de acordo com a utopia de um sentido autorizado definido, original e final. A linguagem diz sempre algo mais do que o seu inacessível sentido literal, que já se perdeu desde o início da emissão textual. (ECO, *Les Limites de L'Interprétation*, 1992, p. 8.)

Cada leitura produz um poema [texto] diferente. Nenhuma leitura é definitiva, e, nesse sentido, cada leitura, sem excluir a do autor, é um acidente do texto. Soberania do texto sobre seu autor-leitor e seus sucessivos leitores. [...] Não há poema em si, mas em mim ou em ti. (PAZ, *Os Filhos do Barro*, 1984, p 202)

“Traduzir é arte”. Assim se anuncia o texto desta dissertação. Por certo que nosso olhar sobre o que venha a ser a atividade de tradução, enquanto processo criativo e contextual, empreendido por um sujeito histórico (o tradutor), conduziram as posturas teóricas e escolhas tradutórias adotadas no presente trabalho. Em nosso lugar de acadêmicos, no âmbito da pesquisa científica, estivemos atentos aos procedimentos gramaticais, algumas evidências estilísticas, enfim, a padrões linguísticos recorrentes na língua de partida (alemão), evidenciadas no processo tradutório; enquanto sujeito cultural e idiossincrático foi-nos impossível não ‘nos emprestar’ à leitura desse material textual, e interpretá-lo, recriando-o não apenas a partir do seu texto de partida, mas a partir de nós mesmos. Mas não há “nós” sem os outros. Visto que, parte de nós, somos eles. Assim, gostaríamos de afirmar que, este trabalho, as considerações aqui colocadas são e devem ser (com)partilhadas; não podemos considerar possuí-las inteiramente. Permeando o nosso texto encontram-se vozes, o dizer e o sentir de tantos, que ao longo de nossa jornada fomos assimilando, incorporando em nós. Há muitas vidas pairando aqui, de tudo que vivemos, lemos, de todos que ouvimos, vimos passar (e ficar!). Aqui habitam “(...) autores que aprendi [aprendemos] a admirar, (...) visão de mundo que essas leituras e esses autores ajudaram a construir.” (ARROJO, 2007, p 41).

Nesse contexto, ao reconhecer uma “intertextualidade humana”, também é possível estendê-la ao âmbito da literatura. Stam (2006) relata (...) “Já que as

palavras, incluindo as palavras literárias, sempre vêm “da boca de outrem”, a criação artística nunca é *ex nihilo*, mas sim baseada em textos antecedentes. Como o que Bakhtin chama de “construção híbrida”, a expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem”. E assim, porque texto, que comporta intertextos, não se fecha a análise, a hipóteses, a interpretações. Mesmo porque o autor, ao escrever, não encerra os significados na palavra escolhida. Antes, as coloca ali, no seu texto, como porta que se abre, ponte de acesso a outras escolhas, formas de pensar, de sentir. Assim, a nos guiar nesse processo de tradução/interpretação dos contos *Das fremde Mädchen* e *Das Glück am Weg*, corpus desta pesquisa, estiveram presentes principalmente as considerações teóricas de Jacques Derrida, no âmbito do desconstrutivismo nas ciências humanas, entendendo ser a tradução uma atividade de desmonte, de demolição de princípios absolutos que regem a linguagem. Nesse âmbito, precisamente por entender ser a atividade tradutória uma operação interpretativa circunstancial e relativa, pautada na leitura, escolhas e renúncias do sujeito tradutor, não adotamos uma postura essencialista em relação à nossa tradução dos contos mencionados. No decorrer do nosso estudo é possível observar que buscamos realizar uma pesquisa de teor informativo, relacionando os textos “originais” selecionados, à época, cultura e estética (simbolismo) em que foram engendrados; entretanto, de forma alguma tínhamos em mente resgatar suas origens e condições fomentadoras de sua criação, no intuito de tentar, por intermédio de nossas traduções remontar-lhes a “essência primeira”, restituir-lhes o “valor original”. Até porque, acreditamos que o significado, o sentido de uma obra literária é concedido pelo sujeito leitor, que momentânea e particularmente dela se apropria. E visto que a literatura é atividade de estruturas maleáveis, que permite múltiplos olhares, de fronteiras permeáveis, que estabelece diálogos em diferentes espaços e tempos, com sujeitos diversos, endossamos o discurso de Rodrigues, quando diz:

[...] não há um valor que possa ser atribuído ao texto ou a seus componentes que seja unanimemente aceito em todas as circunstâncias e épocas. Isso acarreta o segundo ponto: não sendo universais, dificilmente se pode pensar que, em duas diferentes culturas, ou comunidade interpretativa distintas, que não partilhem os mesmos domínios de valor, possamos postular a igualdade de

estratégias de produção de significado e de atribuição de valor.
(2000, p 184)

Buscamos, entretanto, priorizar um vínculo com o texto “original”, que elegemos ser a atmosfera de mistério, a fim de que pudesse conduzir a nossa leitura/interpretação, na nossa tradução interlínguas (do alemão para o português), processo de ressignificação da obra em questão.

Em relação à escolha do conto, *Das fremde Mädchen* como objeto de estudo dessa pesquisa, temos a dizer que nos parece impressionante, se não ao menos intrigante, que exatamente um século após sua publicação em língua alemã (1911- como conto, peça teatral e depois como filme), o texto *Das fremde Mädchen* possa ser ‘novamente’ descoberto, relido, reescrito, em um outro continente, momento histórico e língua. Torna-se evidente que, enquanto texto (literário, teatral, fílmico) o referido conto/pantomima, independente de tempo, espaço, língua, encontra-se disponível, sempre acessível a (re) leituras e interpretações várias. É a obra de Hofmannsthal, que também é nossa, afirmando sua existência e valor, ‘reclamando’ sua sobrevivência ao longo do/pelo tempo, seu inerente saber, crer, seu poder em persistir, seu latente e incessante poder de se transformar.

Acerca do segundo conto de Hugo von Hofmannsthal (*Das Glück am Weg*), selecionado para essa tradução, fazemos a seguinte observação: - Pouco mais de um século após ter sido escrito por Hugo von Hofmannsthal, nos deparamos em um processo de apropriação do seu texto, adotando-o, resgatando-o, em um ritual paradoxal, ambivalente, de recepção e renúncia. A nosso entender, a nosso ver, olhar e sentir *Das Glück am Weg*, ousamos proferir, enquanto tradutores, intérpretes, que é sim um belo texto. Seja pelo poder evocativo das suas imagens, dos seus símbolos, que nos incitam (enquanto leitores) a recriar seu percurso, imaginar a sua história, seja em possíveis alegorias que se insinuam pelo texto. Não sabemos, nem pretendemos julgar saber qual foi a “intenção” de Hofmannsthal com seu texto, o que sabemos é o que ali ouvimos dizer, o que entendemos. O que a partir de nós, dele apreendemos. Eis que essa tradução resulta de um desejo, ímpeto talvez, uma tentativa de soltar as amarras que o tempo, o progresso, as mudanças impuseram à feitura de traduções, releituras desse texto. E a descoberta emocionada durante o

processo (tradutório) da vida que pulsava, do desejo de ser, se fazer conhecer (em outra época, cultura, língua), de se expandir, tornando-se desejável, mais uma vez, por trás das letras (agora traduzidas) dessa obra.

Nesse contexto, traduzimos *Das fremde Mädchen* (A Desconhecida), e *Das Glück am Weg* (O Inesperado), não apenas a partir do nosso lugar de fala, enquanto acadêmicos, tradutores, brasileiros do séc. XXI, mas tendo em vista também os possíveis gostos e preferências do nosso provável futuro leitor. Também supomos que, devido a seu caráter tão abrangente, abordando desde o sujeito humano até sua ampla rede de relações estabelecidas no mundo, os ideais simbolistas não se esgotaram, não se encontram ultrapassados, havendo muito ainda o que ser lido, interpretado, explorado, traduzido de diversas obras produzidas nessa tão incomum estética. Tal manifestação cultural é inesgotável, passeia no tempo e se atualiza na abordagem artística a intermináveis e insolúveis questões relativas à vida humana, ao estar no mundo, aos sentimentos, aos mecanismos do subconsciente, as indagações e dramas tão próprios ao espírito humano e sua indecifrável essência.

Considerando -, como o faziam os simbolistas, a linguagem inapta a apreender, explicar amplamente os fenômenos, representar o ser, o sentir e o estar no mundo, também é viável a afirmação de que a tradução, tendo também como objeto de pesquisa a língua e a linguagem (e todas as manifestações/traços culturais que lhes são intrínsecos/cabíveis), não poderia captar de forma absoluta os sentidos, os desejos, as “intenções” do texto de partida (“original”). Como afirma PAZ (2006, p 15): “Assim, nem a pluralidade das línguas nem a singularidade das obras significa heterogeneidade irreduzível ou confusão, mas sim o contrário: um mundo de relações feito de contradições e correspondências, uniões e separações.”

Por fim, através dessa pesquisa, foi possível apresentar uma abordagem de estratégias no âmbito da tradução que pudessem acrescentar, contribuir ao que tem sido constatado por estudiosos da área: a tradução como uma atividade especialmente cultural, dinâmica, de teor relativo ao que concerne ao espaço, tempo e comunidade cultural em que se realiza, e que se afirma como sobrevida de textos anteriores (“originais”), ressignificando-os, em um processo

de constante transformação. Sendo assim, também esse trabalho apresenta-se suplementável, fonte de consulta, ponto de partida para diversas outras pesquisas acadêmicas, principalmente no âmbito da tradução literária. Afinal, traduzir é despertar. Olhar de novo, o velho e o novo. Redizer, reviver 'novamente'. Suplementar.

REFERÊNCIAS

- ADVERSE, Angélica Oliveira. *Moda: Moderna Medida do Tempo*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- ALLEGRO, A. L.V. *Do conto e sua tradução: percalços do gênero. Tradução e Comunicação*, Anhanguera, n. 18, 2009. Disponível em: <http://sare.unianhanguera.edu.br/index.php/rtcom/article/view/1022/655>>. Acesso em: 08 abr. 2010.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 5 ed. São Paulo: Ática, 2007.
- ARROJO, Rosemary. *O Signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. 2 Ed. Campinas, SP, Rosemary Arrojo(Org.), 2003.
- AZENHA JUNIOR, João. Robert Schumann (1810-1856): *A música como tradução da literatura*. Itinerários, Araraquara, n. 23, p. 205-216, 2005
- BAHR, Hermann „Die Décadence“, Studien zur Kritik der Moderne, Frankfurt/M., 1894, p 21
- BARRETO, Marco Heleno. *Imaginação simbólica: reflexões introdutórias*. Edições Loyola. São Paulo, 2008.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. 10. ed. São Paulo, SP: Cultrix, 1993. 116 p
- BAUDELAIRE, V- Os sete velhos, *Flores do mal* < Disponível em: http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/ baudelaire/index12.html
- BENJAMIN Walter. *A tarefa do tradutor*. quatro traduções para o português. Organizadora Lucia Castello Branco, Belo Horizonte, Fale/UFMG, 2008, p 63,64.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG, Editora Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 535.
- BLAVATSKI, Helena P. *Glossário Teosófico*. Tradução: Sílvia Branco Sarzana;- 5 ed. – São Paulo: Ground, 2004. P 377-378

BRUNI, José Carlos. *A água e a vida*. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5(1-2): 53-65, 1993 (editado em nov. 1994).

CAVALCANTE SCHUBACK, M.S. *Uma Carta: Hugo von Hofmannsthal*. Revista eletrônica de estética. VISO: Cadernos de estética aplicada, n. 8, jan-jun/2010. Extraído de HOFMANNSTHAL, H. v. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II*. Edição organizada por Herbert Steiner. Frankfurt: Fischer, 1976, pp. 7-20. A primeira publicação da carta data de 1902, no jornal "Der Tag". Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*, Vol.VI - Parte IX : "FIN DU SIÈCLE" E DEPOIS". Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964.

DAS FREMDE MÄDCHEN. Informações sobre o filme. Disponível em: ><http://www.navigare.de/hofmannsthal/> > (Página mantida pelos colaboradores da Edição Crítica de Hofmannsthal).

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DICIONÁRIOS ONLINE : Disponíveis em:

><http://www.woxikon.com.br/list.php?c1=c&c2=r><

>http://mexiko.pauker.at/pauker/DE_DE/PT/wb/<

><http://www.transdept.de/index.php><

DURAND, G. *A imaginação simbólica*. SP: Cultrix, 1988.

ECO, Umberto.. *Les limites de l'interprétation*. Paris: Bernard Grasset, 1992

E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS DE CARLOS CEIA. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=186&Itemid=2> Acesso em: 05 jan. 2012.

FLEISCHER, Mary. *Embodies Texts: Symbolist Playwritth-Dance Collaborations*. Editions Rodopi: Amsterdam – New York, 2007.

GADAMER, op. cit., p. 497 GADAMER, Hans-Georg. "A linguagem como *medium* da experiência hermenêutica". In: *Verdade e método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997. 497-631.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994

GOTLIB, Nádia Battela. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 2003. 96 p. (Princípios).

GRUNDMANN, Heike. *Mein Leben zu Erleben wie ein Buch*. Würzburg: Koenigshausen + Neumann GmbH, 2003, p 181, 182, 183, 184.

HAMILTON, Clayton. *A Manual of the art of fiction*. New York: Page & Company, 1919. P 140-141.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Das unheimliche Erlebnis eines jungen Elegants in einer merkwürdigen visionären Nacht: zu Hofmannsthals Pantomime Das fremde Mädchen*, Hofmannsthal-Blätter 34 (Autumn 1986), 50. (Grete Wisenthal, quoted in Gisela Bärbel Schmid)

HOFMANNSTHAL, Hugo von. Excertos da Carta de Lord Chandos, 1902. Disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/997/1>

HOFMANNSTHAL, Hugo von. Disponível em: < <http://www.hofmannsthal-gesellschaft.de/>>

HOFMANNSTHAL, Hugo von. Disponível em: < <http://www.lehrer.uni-karlsruhe.de/~za874/homepage/hofmannsthal.htm>>. Acesso em: 28 mai 2011

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Sämtliche Werke XXVII : Ballette – Pantominen – Filmzenarien*. Hrsg. Von Gisela Bärbel Schmid und Klaus-Dieter Krabel. Frankfurt : S. Fischer Verlag, 2006.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Sämtliche Werke XXVIII : Erzählungen 1*. Redaktion: Ernst Dietrich Eckhardt, Ingeborg Beyer Ahlert, Hans Grüters. Frankfurt : S. Fischer Verlag, 1975.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Sinônimos e Antônimos*. 2ed- São Paulo: Publifolha, 2008.

JAKOBSON, Roman. Aspectos Lingüísticos da tradução. In: *Lingüística e Comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1959. p. 63-72. Tradução de: On linguistic aspects of translation.

JUNGE, Claas. *Text in Bewegung*. Zu Pantomime, Tanz und Film bei Hugo von Hofmannsthal. 2006. 213f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, Frankfurt am Main.

JUNQUEIRA, Renata Soares e NEVES, Maria Helena de Moura. *O estatuto da linguagem n'O marinheiro de Fernando Pessoa*. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 183-201, 1º sem. 2004. Disponível em: >http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta14/Conteudo/N14_Parte01_art17.pdf<

LANGENSCHIEDT: *Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*. Berlin und München: Langenscheidt KG, 2003.

KOCH, Manfred. *Mnemotechnik des Schönen: Studien zur poet. Erinnerung in Romantik u. Symbolismus*. Tübingen: Niemeyer, 1988.

KOVACH, Thomas. *A. Hofmannsthal and Symbolism: Art and Life in the Work of a Modern Poet*. New York/Bern/Frankfurt am Main : Peter Lang, 1985, p.6.

MALLARMÉ, Stéphane. In: José Lino Grünewald. *Poetas franceses do século XX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. P. 101.

MICHAUD, Guy. *Message poétique du Symbolisme*. Paris: Nizet, 1945, p 715.

Mitologia, literatura e imaginário: uma mitocrítica do livro "Imilce" de Lucila Nogueira (Por André Cerviskis). Disponível em: <<http://www.moisesneto.com.br/imilce.pdf> >. Acesso em: 20 out 2011

MOISÉS, Massaud. "O Simbolismo", *A literatura Brasileira*, vol. IV, Cultrix, SP, 1973, p 252.

O SIMBOLISMO. Ricardo Sérgio. Disponível em : >
<<http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/1738902><

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

PONS. *Starndardwörterbuch: PORTUGIESISCH*. Stuttgart: Ernst Klett Sprachen GmbH, 2006.

RIMBAUD, Arthur. *Uma estação no inferno*. Disponível em:
<www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetailObraForm.do?select_action=&co_obra=2260<

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e Diferença*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

ROSA, João Guimarães. *Correspondências com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p 238

SIMBOLISMO. In: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3841&cd_idioma=28555&cd_item=8>. Acesso em: 26 jun. 2010

SIMBOLISMO. Disponível em: <<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/simbolismo/simbolismo.php>>. Acesso em: 26 jun 2010

SILVA, Antônio Carlos da. Artigo: As teorias do signo e as significações lingüísticas. Disponível em << <http://www.partes.com.br/index39.asp>>>

SILVA, Ingrid Maria Santos da. Artigo Tradução como experiência: resgate da música e da musicalidade do conto *Das Glück am Weg*, de Hugo von Hofmannsthal. Disponível em: <http://www.inventario.ufba.br/09/9/TRADU%C3%87%C3%83O%20COMO%20EXPERI%C3%8ANCIA.pdf>

SCHOBER, Barbara. Literatur in der Wiener Moderne: Lexikalische Artikel Klaus Zelewitz, August 30, 2000

VILAIN, Robert. *Temporary Aesthetes: Decadence and Symbolism in Germany and Austria*. In: MCGUINNESS, Patrick. *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle: French and European perspectives*. Exeter: Exeter: University Press, 2001, p 209-224.

WIESENTHAL Grete. *Die Schönheit der Sprache des Körpers*. Leonhard M. Fiedler u. Martin Lang (Hrsg.): Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 1985

ANEXOS

Informações sobre o filme e pantomima *Das fremde Mädchen*⁵⁸

CARTAZ DO FILME *DEN OKÄNDA* (DAS FREMDE MÄDCHEN):



Escrito para a versão cinematográfica pelo dramaturgo e diretor sueco Mauritz Stiller, a partir da pantomima homônima escrita por Grete Wiesenthal e Hugo Von Hofmannsthal.

⁵⁸ Disponível em: ><http://www.navigare.de/hofmannsthal/fremdm.htm><.

Também em: ><http://www.navigare.de/hofmannsthal/rosenkavalier/rose.html><

Infelizmente, o filme está perdido. Mas seu cenário/cenografia encontra-se disponível nos livros:

SW XXVII Ballette, Pantomimen, Filmszenarien.

Der Triumph der Zeit. Josephslegende u.a. – Amor und Psyche, Das fremde Mädchen u.a. – Der Rosenkavalier, Daniel Defoe u.a. Hrsg. v. Gisela Bärbel Schmid und Klaus-Dieter Krabel. S. Fischer-Verlag 2006

Leonhard M. Fiedler u. Martin Lang (Hrsg.): Grete Wiesenthal. *Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz.* Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1985.

| |
|--|
| <i>Título sueco:</i> Den Okända (1913) – (A Desconhecida) |
| <i>Título inglês:</i> The Unknown Woman |
| <i>Direção:</i> Mauritz Stiller (1883-1928) |
| <i>Produção:</i> Svenska Biografteatern |
| <i>Roteiro:</i> Mauritz Stiller |
| <i>Elenco:</i> Stina Berg Gösta Ekman John Ekman Nils Elffors.....Räuber (ladrão). William Larsson Ragnhild Ovenberg Lyche Jenny Tschernichin-Larsson....Kupplerin (velha alcoviteira) Grete Wiesenthal.....Mädchen (garota) |

CENA DO FILME *DEN OKÄNDA* (DAS FREMDE MÄDCHEN)



CARTAZ DA PANTOMIMA *DAS FREMDE MÄDCHEN*⁵⁹



Grete Wiesenthal

Wer im Herbst seinem Publikum nicht mitteilen kann, dass er

Das fremde Mädchen

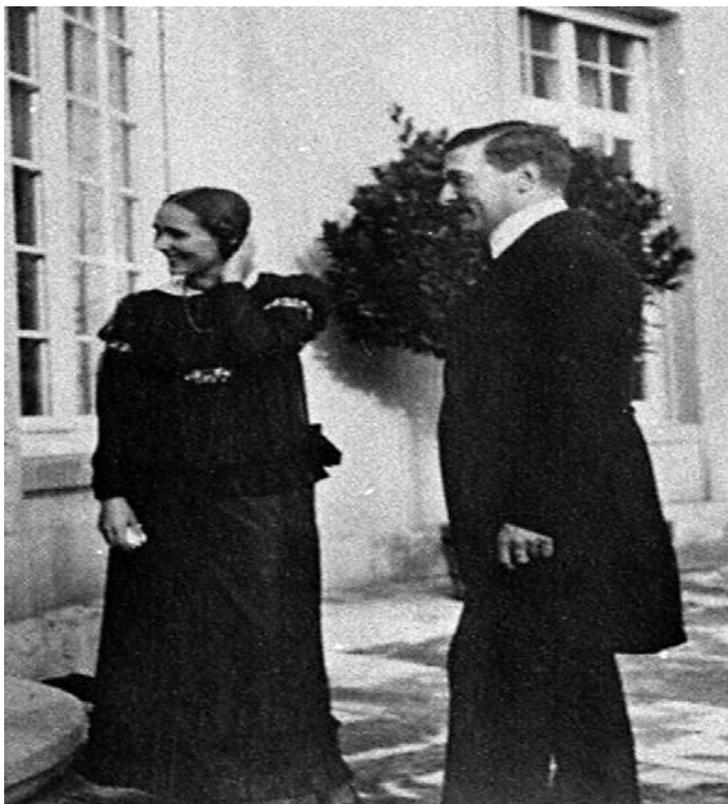
4 Akte, von **Hugo v. Hofmannsthal**
 — Hauptrolle: **Grete Wiesenthal** —
 mit extra komponierter Musik von **Hannes Ruch**

bringt,

hat einfach die **grösste Einnahmechance**
 und das **grösste Zugstück**
 verpasst.

⁵⁹ Estreou em setembro de 1911, em Berlim.

Em 2008, o Teatro Odeon (Theater Odeon) em Viena, promoveu o espetáculo "Berührungen: TANZ VOR 1938 – TANZ VON HEUTE" (Toques: Dança antes de 1938 – Dança de hoje), trazendo mais uma vez aos palcos a pantomima *Das fremde Mädchen*, agora apresentada como espetáculo musical/de dança. Essa estréia fez parte do evento em homenagem à Grete Wiesenthal. Informações disponíveis em > <http://www.odeon-theater.at/60.0.html>

Hugo von Hofmannsthal com Grete Wiesenthal - 1914⁶⁰

⁶⁰ Disponível em: > http://www.schloss-neubeuern.de/includes/pdf/Historie/Hugo_von_Hofmannsthal.pdf