

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras



**Uma Proposta de Tradução
de Contos de Fadas de Hermann Hesse
num Modelo de Edição Bilingue**

Ruslana Pihel

Trabalho de Projecto
Mestrado em Tradução

2013

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras



**Uma Proposta de Tradução
de Contos de Fadas de Hermann Hesse
num Modelo de Edição Bilingue**

Ruslana Pihel

Trabalho de Projecto
orientado pela Prof.^a Dr.^a Claudia Fischer

Mestrado em Tradução

2013

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	i
RESUMO.....	ii
ABSTRACT.....	iii
INTRODUÇÃO.....	1
1. O conto de fadas	5
1.1. O conto de fadas enquanto narrativa ficcional. Género literário?	8
1.2. Origem e história	11
1.3. Etimologia.....	17
1.4. Definição	21
1.5. Os estudos realizados.....	24
1.6. Subgéneros: o conto de fadas popular e o conto de fadas literário	30
1.7. A comparação do conto de fadas com outros géneros da literatura popular de tradição oral.....	43
1.7.1. O conto de fadas comparado com o mito	43
1.7.2. O conto de fadas comparado com a fábula	45
1.7.3. O conto de fadas comparado com a lenda	48
2. Hermann Hesse e o conto de fadas.....	51
2.1. Contos de fadas na obra do escritor.....	54
2.2. As fontes principais das suas histórias.....	58
2.3. Os temas predominantes	73
2.4. O significado da simbologia.....	78
2.5. Contos de fadas de Hermann Hesse em comparação com contos de fadas populares.....	81
2.6. As traduções publicadas dos contos de fadas do escritor.....	82
3. Considerações sobre a tradução de contos de fadas	85
3.1. Contos de fadas populares e literários: oralidade <i>versus</i> escrita.....	85
3.2. Uma abordagem funcionalista da tradução: pressupostos teóricos.....	88
3.2.1. O princípio da equivalência funcional e a tipologia textual de Katharina Reiß.....	89

3.2.2. A teoria do escopo de Hans Vermeer	91
3.2.3. O modelo de análise textual orientada à tradução e as estratégias de tradução de Christiane Nord.....	94
3.3. A teoria funcionalista de tradução aplicada a contos de fadas: tradução-instrumento <i>versus</i> tradução-documento.....	98
4. Tradução comentada da selecção de contos de fadas de Hermann Hesse.....	111
4.1. Caracterização dos textos de partida	113
4.2. Análise dos problemas de tradução	123
4.2.1. Problemas de tradução específicos do texto de partida.....	124
4.2.2. Problemas de tradução específicos do par de línguas envolvidas.....	125
4.2.3. Problemas de tradução específicos do par de culturas envolvidas.....	166
4.2.4. Problemas de tradução de ordem pragmática.....	167
CONSIDERAÇÕES FINAIS	168
BIBLIOGRAFIA	173
SITOGRAFIA	186
ANEXOS	187
<i>Flötentraum</i>	188
<i>Augustus</i>	200
<i>Der Zwerg</i>	238

AGRADECIMENTOS

Gostaria de exprimir as minhas palavras de gratidão a todos que de alguma maneira contribuíram para a realização deste trabalho:

- À minha orientadora Prof.^a Dr.^a Claudia Fischer pelo acompanhamento durante todo o processo de elaboração deste trabalho, pela sua disponibilidade, amabilidade e simpatia, pela bibliografia recomendada, pelos livros emprestados, pela transmissão da informação sobre a decorrência dos eventos relacionados com o tema do trabalho, pela leitura atenta dos meus textos, pelas críticas, correcções, comentários e sugestões relevantes, pelos valiosos conselhos, pelas ideias concedidas e pelos conhecimentos transmitidos.
- Ao Alberto Pereira Martins pela revisão textual deste trabalho.
- Ao Patrício Ferrari pela revisão do resumo vertido para o inglês.
- Ao Giancarlo de Aguiar pela indicação das referências bibliográficas sobre a interpretação psicanalítica de contos de fadas.
- À Sara Capote da Silva e à Ana Sousa pela ajuda na impressão deste trabalho.
- À minha mãe Svitlana pelo inestimável apoio e constante encorajamento, pela ajuda na superação das barreiras encontradas pelo caminho, pela prontidão e disposição para ajudar sempre no que for preciso.
- A todos os professores com os quais me cruzei durante o meu percurso académico e que com as aulas extraordinárias, com a sua competência e experiência me prepararam para este trabalho: Claudia Fischer, Madalena Colaço, Guilhermina Jorge, Maria Clotilde Almeida, Alexandra Assis Rosa, Inês Duarte, Maria Antónia Mota, Raquel Amaro, Sara Mendes.

Mais uma vez, a todos os meus mais profundos e sinceros agradecimentos!

RESUMO

Este trabalho tem como principal objectivo a tradução de uma selecção de contos de fadas de Hermann Hesse e a análise da especificidade deste género literário, dos problemas encontrados na tradução e das estratégias aplicadas na resolução dos mesmos, tendo em consideração o público-alvo. A nossa proposta de apresentação da tradução dos contos de fadas escolhidos é a de edição bilingue. Trata-se de um modelo ainda pouco implementado em Portugal, criando condições excelentes no contexto da aprendizagem de uma língua estrangeira e podendo ser útil para tradutores e estudantes de tradução na procura de equivalências linguísticas, bem como para professores de línguas e de literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Hermann Hesse, texto literário, conto de fadas, tradução, público-alvo, edição bilingue.

ABSTRACT

The main purpose of this research is to translate a series of literary texts (a selection from Hermann Hesse's fairy tales), to analyze the problems found in the process of their translation and to discuss the applied strategies to resolve them, taking into account the target audience. Our suggestion is to present the translation of the selected fairy tales in the form of a bilingual edition. This model of presentation, which has not yet been explored sufficiently in Portugal, creates excellent conditions in the context of a foreign language learning environment. In turn, we believe that this can be very useful for translators and students of translation and of German literature.

KEYWORDS: Hermann Hesse, literary text, fairy tale, translation, target audience, bilingual edition.

INTRODUÇÃO

Language is the heart within the body of culture, and it is the interaction between the two that results in the continuation of life-energy. In the same way that the surgeon, operating on the heart, cannot neglect the body that surrounds it, so the translator treats the text in isolation from the culture at his peril. (Bassnett, 2002: 23)

O processo tradutório não envolve apenas a língua. O que se está a traduzir não são meras palavras. A tradução não consiste simplesmente em passar um texto da língua de partida para a língua de chegada. Para um bom trabalho do tradutor, torna-se necessário que o texto seja visto como um todo inserido num contexto, pois, de outra forma, a mediação não funcionará e a tradução será apenas um conjunto de palavras que nada transmite. Para que a tradução seja bem-sucedida, é essencial que o tradutor faça uma pesquisa aprofundada do objecto da tradução e esteja a par da cultura circunstante do texto. Enquanto leitor especializado com uma responsabilidade acrescida, deverá ser bom conhecedor de aspectos como a tipologia do texto, a obra e dados biográficos do autor e de todo um referente cultural acessível ao leitor do original. A par disto, deverá estar preparado para dificuldades resultantes das diferenças entre a língua de partida e a língua de chegada, ter em consideração um determinado público-alvo, bem como os interesses e as exigências da editora na qual irá publicar a sua tradução.

Segundo Christiane Nord (1991: 1), professora e investigadora de nacionalidade alemã na área da teoria, metodologia e didáctica da tradução, é necessário fazer-se uma análise do seu objecto para obter um melhor resultado com a tradução. Uma investigação prévia sobre o texto de partida, sobre o género textual ao qual este pertence, sobre o estilo do autor, bem como sobre outros factores importantes como o conhecimento de teorias e práticas de tradução aplicadas a tipologias de texto semelhantes permitem ao tradutor uma familiarização com o texto que vai traduzir, prepara-o melhor para as suas escolhas tradutórias, criando dessa forma as condições para uma tradução de qualidade. Antes de traduzirmos os textos seleccionados¹, começaremos assim pela análise aprofundada do objecto da tradução, estruturando o nosso trabalho da seguinte forma:

O primeiro capítulo será dedicado ao estudo do género literário ao qual pertencem os textos seleccionados, nomeadamente, o do conto de fadas, onde a atenção será concentrada na sua origem, definição, história e etimologia. Conheceremos os estudos principais realizados sobre o género em

¹ Os critérios da escolha do *corpus* do trabalho serão explicitados no capítulo 4.

questão, bem como sobre os seus subgéneros. O conto de fadas será analisado enquanto narrativa ficcional e também será feita a sua comparação com outros géneros da literatura popular de tradição oral como, por exemplo, o mito, a fábula e a lenda, visto que, integrando algumas das suas características, acaba frequentemente por ser confundido com eles.

O segundo capítulo irá apresentar os contos de fadas na obra de Hermann Hesse. Serão enunciados os temas, as fontes e os símbolos principais das suas histórias maravilhosas que, como veremos, revelam muitos elementos autobiográficos. Faremos também uma comparação dos seus contos de fadas com contos de fadas populares e, por fim, indicaremos as traduções existentes dos contos de fadas de Hermann Hesse no mundo inteiro.

Ao procurar o material sobre as teorias de tradução aplicadas a contos de fadas, apercebemo-nos de que é uma área que ainda deve ser muito bem explorada, especialmente no que se refere à tradução de contos de fadas literários, pois não existe nenhuma bibliografia relevante ao seu respeito. Trata-se evidentemente de uma falha que deve ser colmatada. Deste modo, debruçar-nos-emos no terceiro capítulo deste trabalho sobre as teorias de tradução aplicadas a contos de fadas no âmbito de uma abordagem funcionalista da tradução, tendo em conta o público-alvo visado.

O quarto capítulo dirá respeito à caracterização dos textos de partida, para os compreender em toda a sua complexidade, à análise de problemas específicos da sua tradução e às estratégias aplicadas na resolução dos mesmos.

Em anexo, as traduções dos contos de fadas seleccionados serão apresentadas de acordo com o modelo bilingue, onde as páginas pares (da esquerda) contêm o texto na língua original, e as páginas ímpares (da direita), a tradução. De acordo com a estudiosa na área de Linguística Computacional Helena de Medeiros Caseli (2003), os textos acompanhados da sua tradução numa ou várias línguas são chamados de textos paralelos. Quando apenas duas línguas estão envolvidas na tradução, os textos paralelos recebem o nome de bitextos. De forma geral, estes costumam ser alinhados. O seu alinhamento proporciona uma identificação dos pontos de correspondência entre o texto original (o texto-fonte) e a sua tradução (o texto-alvo). Estes pontos de correspondência podem ser determinados em diferentes níveis que vão desde os textos completos até as suas partes constituintes como: capítulos, secções, parágrafos, frases, orações, palavras e até mesmo caracteres.

Embora o alinhamento de textos paralelos e a própria denominação “textos paralelos” sejam relativamente novos, textos acompanhados das suas traduções não o são. Segundo Jean Véronis (2000), professor de linguística e informática, um dos exemplos mais antigos de que se tem registo é

a Pedra de Roseta², encontrada no Egipto em Agosto de 1799 por soldados do exército de Napoleão Bonaparte. Esta pedra teve uma grande importância linguística, pois permitiu avançar o estudo dos hieróglifos e encontrar a chave para a sua decifração.

O modelo editorial do texto bilingue assume uma grande importância em muitas aplicações, criando, por exemplo, condições excelentes no contexto da aprendizagem e aperfeiçoamento de uma língua estrangeira e podendo ser útil para tradutores e estudantes de tradução na procura de equivalências linguísticas. Professores de tradução podem recorrer a textos bilingues para ilustrar aos alunos os problemas de tradução existentes no par de línguas envolvidas e utilizá-los na preparação de exercícios de tradução. Professores de línguas também podem elaborar na sua base testes para os alunos. Além disto, o uso do modelo bilingue na área de literatura também proporciona por parte dos leitores a aquisição de conhecimentos culturais e literários de uma determinada realidade.

Possuindo uma ampla função didáctica e podendo ser usado como ferramenta pedagógica, o modelo do texto bilingue teve acolhimento em certas editoras estrangeiras (nomeadamente alemãs³). Em Portugal, no entanto, este modelo está ainda muito pouco implementado, especialmente no que se refere ao par de línguas alemão-português. A nossa pesquisa neste campo apenas forneceu resultados no caso de poesia alemã traduzida para português⁴.

² Datada de 196 a.C. e encontrada por um oficial chamado Bouchard perto da cidade de Roseta, no delta do Nilo, a Pedra de Roseta é um fragmento de uma estela, bloco de pedra com inscrições de registos governamentais (contém um decreto do rei Ptolomeu V) em duas línguas (grego e egípcio) e três sistemas de escrita (o egípcio é apresentado em escrita demótica e em hieróglifos). Tem 114 centímetros de altura, 72 centímetros de largura, cerca de 28 centímetros de espessura e pesa aproximadamente 760 quilos. Desde 1802, esta pedra tem ocupado um espaço no Museu Britânico, em Londres.

³ Entre elas podemos referir as editoras Deutscher Taschenbuch Verlag (que publicou, por exemplo, em Munique, *Contos Portugueses Modernos/ Moderne portugiesische Kurzgeschichten* (1996), traduzidos por Ulrike Schuldes; *Poemas Portugueses/ Portugiesische Gedichte* (1997) na tradução de Maria de Fátima Mesquita-Sternal e Michael Sternal; *Primeiras Leituras Portuguesas/ Erste portugiesische Lesestücke* (2002), também traduzidas por Maria de Fátima Mesquita-Sternal e Michael Sternal), Edition Sonnenbarke (*Numa Cidade Estranha: Poesias e Fragmentos/ In einer fremden Stadt: Gedichte und Fragmente* (1983), livro de autoria de Jorge Menezes publicado em Berlim na tradução de Cornelia Fuchs) e Teamart Verlag (*O Amor, a Morte e Outros Vícios: Poemas/ Die Liebe, der Tod und andere Laster: Gedichte* (2007), poesia de Casimiro de Brito publicada em Zurique e traduzida por Juana Burghardt e Tobias Burghardt. (<http://porbase.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1313880V04V72.94617&menu=search&aspect=subtab11&npp=20&ipp=20&spp=20&profile=porbase&ri=21&source=%7E%21bnp&index=.GW&term=bilingue+alem%C3%A3o+portugu%C3%AAs&aspect=subtab11#focus> consultado em 31.03.2013; http://www.dtv.de/zweisprachig_27.html consultado em 31.03.2013; <http://www.teamart.ch/> consultado em 31.03.2013)

⁴ Como exemplos podemos referenciar os seguintes livros: Goethe, J. W. (1984). *Gedichte/ Poemas*. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Centelha; Nietzsche, F. (1986). *Gedichte/ Poemas*. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Centelha; Celan, Paul (2008). *Der Tod ist eine Blume/ A Morte é Uma Flor*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia; Celan, Paul (1996). *Sieben Rosen später/ Sete Rosas Mais Tarde*. Trad. João Barrento, Y. K. Centeno. Lisboa: Cotovia; Kunze, Reiner (1984). *Gedichte/ Poemas*. Trad. Luz Videira e Renato Correia. Porto: Paisagem; Novalis (1988). *Hymnen an die Nacht/ Os Hinos à Noite*. Trad. Fiana

No que se refere à tradução de texto dramático, encontramos apenas uma tradução já antiga elaborada por Paulo Quintela: *Hanneles Himmelfahrt: Traumdichtung in Zwei Teilen/ A Ascensão de Joaquina: Sonho Dramático em Dois Actos* (s/d), de Gerhardt Hauptmann, publicada em Lisboa pela editora Papelaria Fernandes. De prosa em língua alemã não há conhecimento de qualquer edição bilingue em Portugal, apenas no Brasil, onde a editora Paraula em Florianópolis publicou em 1998 os *Contos de Grimm* na tradução de Fernando Klabin. Tratando-se claramente de uma lacuna no mercado editorial português, apresentamos aqui um modelo do que poderia ser a sua aplicação em forma editada.

Neste trabalho, não se aplica o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa. Apesar de ele ter entrado em vigor em Portugal em Janeiro de 2009, decorre um período de transição até 2015, durante o qual ainda se podem utilizar as normas do Acordo Ortográfico de 1945.

Hasse Pais Brandão. Lisboa: Assírio & Alvim; Müller, Heiner (1997). *Engel der Verzweiflung: Gedichte/ O Anjo do Desespero: Poemas*. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio d'Água; Bachmann, Ingeborg (1992). *Die gestundete Zeit: Gedichte/ O Tempo Aprazado: Poemas*. Trad. João Barrento, Judite Berkemeier. Lisboa: Assírio & Alvim. (<http://porbase.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1313880V04V72.94617&menu=search&aspect=subtab11&npp=20&ip=20&spp=20&profile=porbase&ri=21&source=%7E%21bnp&index=.GW&term=bilingue+alem%C3%A3o+portugu%C3%AAs&aspect=subtab11#focus> consultado em 31.03.2013)

1. O conto de fadas

Os contos de fadas fazem parte do universo cultural de nações e gerações desde os tempos mais remotos. Geralmente, costumam ser associados ao universo infantil, onde a sua principal função é didáctica. No entanto, possuem também uma existência fora do mundo da criança. Trata-se de contos de fadas literários que são objectos de arte.

Dentro da sua aplicação a crianças, há quem repudie e quem se manifeste favoravelmente em relação a contos de fadas. Há quem os considere encantadores, como há quem os rejeite como perturbadores. Nos seus estudos sobre as implicações de contos de fadas na infância, Regina Ribeiro Mattar (2007), por exemplo, refere que por volta dos séculos XVII e XVIII, defendia-se a ideia de que os contos de fadas prejudicavam a educação das crianças, baseada no facto de que estas, já bastante imaginativas, poderiam ser iludidas ainda mais com a leitura deste tipo de contos. De acordo com a autora, afirmava-se que os contos de fadas promoviam a credulidade das crianças, conduzindo-as ao mundo de fantasia e não permitindo que se preparassem para o mundo real que teriam, inevitavelmente, de enfrentar.

Segundo a escritora britânica Marina Warner, “[Jean-Jacques] Rousseau recomendou que os contos de fadas fossem banidos do currículo de *Émile*, seu aluno modelar.” (Warner, 1999: 16). Ao expor a sua doutrina na obra *Émile ou De l'Éducation/ Emílio ou Da Educação*⁵, publicada em 1762, Rousseau considerava a criança um ser diferente do adulto e, em função disto, recomendava que fosse educada de acordo com a sua própria capacidade, sem forçar a sua mente utilizando qualquer recurso da cultura do seu tempo. Por conseguinte, proibia os livros, indicando que, em caso algum, nenhum deles deveria servir para antecipar a experiência afectiva da criança.

Mesmo no século XX, ainda é possível encontrar intelectuais que consideram a leitura dos contos de fadas inadequada ao público infantil. Entre eles, podemos citar o escritor John Updike que, em 1988, ao comentar a colectânea de contos de fadas populares italianos publicada por Italo Calvino, nos recorda que os contos de fadas que hoje em dia são lidos para as crianças tiveram as suas origens numa cultura em que as histórias eram contadas entre adultos: “O seu brilho interior, o seu viço antigo, é um escapismo. Eram a televisão e a pornografia da sua época, o lixo que fornece

⁵ Os títulos das obras referidas serão sempre indicados no original, seguidos da sua respectiva tradução separada do título original por uma barra.

um relâmpago de vida às pessoas pré-letradas.” (*apud* Warner, 1999: 16). Com efeito, os contos de fadas não foram inicialmente escritos para crianças, nem muito menos para transmitir ensinamentos morais. Na sua forma original, os textos eram criados como entretenimento para adultos e eram contados em ambientes onde estes se costumavam reunir. Traziam muitas referências a adultério, incesto, canibalismo e mortes repugnantes. Eram narrativas carregadas de exibicionismo, voyeurismo e relatos sexuais explícitos. Segundo Sheldon Cashdan (2000), psicóloga que analisou a influência de contos de fadas nas nossas vidas, por exemplo, numa das versões de “Capuchinho Vermelho”, a heroína faz um *striptease* para o lobo, antes de se deitar com ele. Numa das primeiras interpretações de “A Bela Adormecida”, o príncipe abusa da princesa no seu sono e depois parte, deixando-a grávida. E no conto de fadas “A Princesa Que Não Conseguia Rir”, a heroína é condenada a uma vida de solidão porque, inadvertidamente, viu determinadas partes do corpo de uma bruxa. Foi só por volta do século XVII que os primeiros contos de fadas começaram a ser adaptados para as crianças, recebendo a devida expurgação e suavização, bem como a eliminação das referências sexuais. Os irmãos Grimm, no século XIX, tiveram um papel importante nesse processo.

Aqueles que se opõem aos contos de fadas no contexto da pedagogia supõem também que a violência das situações habitualmente neles contida (especialmente na punição dos vilões), a personificação do bem e do mal em determinadas personagens, as soluções mágicas para os problemas complexos, toda a tensão emocional provocada pela narrativa, bem como alguns desfechos trágicos deste tipo de contos proporcionam aos pequenos leitores ou ouvintes uma visão negativa da realidade, um contacto desnecessário com o lado negro do homem, talvez até uma mobilização para as pequenas e as grandes maldades que podem ser feitas com outras pessoas. Alguns acreditam que a narrativa dos contos de fadas pode provocar sofrimentos e angústias às crianças mais sensíveis, o que poderá reflectir-se negativamente na sua vida futura, provocando medos e inseguranças.

Os defensores dos contos de fadas no âmbito de educação acreditam no valor e na verdade que se revelam nestas histórias antigas, na força e na coragem que podem surgir exactamente pelo impacto do encontro directo com a fraqueza, a desprotecção, o medo, a necessidade de luta para alcançar os objectivos pretendidos. Segundo eles, estes são importantes e decisivos na formação do carácter pessoal e no desenvolvimento intelectual e emocional humano, sendo que a reflexão sobre

a sua narrativa desperta para o mundo exterior e oferece condições excelentes para crescer e amadurecer.

Porque é que histórias tão antigas como contos de fadas continuam a ser sempre actuais? Porque é que o destino da Gata Borralheira, da Branca de Neve ou o da Bela Adormecida continuam a interessar o público leitor? Que importância têm hoje em dia as tristezas do Patinho Feio na sua demorada transformação em cisne? Ou a desobediência de Capuchinho Vermelho que levando o bolo para a avó, escolhe o perigoso caminho da floresta, ignorando as advertências da mãe? Porque é que as personagens destas narrativas maravilhosas são utilizadas por toda a parte: desde os anúncios e publicidade, às recriações feitas nas escolas, em bailados, em musicais ou até no cinema? Decerto, as respostas a estas perguntas encontram-se no facto de que tais narrativas de carácter mágico são fundamentadas em lições de vida dadas pela sabedoria do povo. Os contos de fadas lidam com os conteúdos essenciais da condição humana e transmitem conhecimento e a formação de valores, bem como princípios éticos universais.

Por mais que os homens transformem o mundo em que vivem com a sua inteligência e trabalho, a sua natureza humana não muda. Nela misturam-se sentimentos diversos (tanto aqueles que são considerados positivos: amor, alegria, amizade, fidelidade, generosidade, solidariedade, fraternidade, etc., como aqueles categorizados como negativos: ódio, raiva, medo, inveja, tristeza, etc.) e as necessidades básicas do ser humano (como respirar, comer, proteger o corpo, etc.). Todos estes aspectos são elementos constituintes dos contos de fadas que vencendo o tempo, continuam a interessar os leitores ou ouvintes de diversas idades há milénios e são constantemente reactualizados, ganhando com a sua releitura sempre novos sentidos, revelando sempre novas faces de um saber fundamental. A actualidade e vitalidade deste tipo de contos são confirmadas por Maria Emília Traça, escritora e investigadora da literatura infanto-juvenil: “Os contos, sobretudo os de fadas, estão na moda, um pouco por todo o lado. Há sinais inequívocos da sua vitalidade. Os contos são formas vivas.” (Traça, 1998: 23)

Descrevendo-os de modo poético, a escritora Cecília Meireles, por exemplo, assinala a sua universalidade e intemporalidade:

O negro na sua choça, o índio na sua aldeia, o lapão metido no gelo, o príncipe no seu palácio, o camponês à sua mesa, o homem da cidade na sua casa, aqui, ali, por toda parte, desde que o mundo é mundo, estão a contar uns aos outros o que ouviram contar, o que lhes vem de longe, o que serviu aos seus antepassados, o que vai servir aos seus netos, nesta marcha da vida. (Meireles, 1984: 48-49)

1.1. O conto de fadas enquanto narrativa ficcional. Género literário?

O interesse dos estudos literários em relação ao rico material dos contos de fadas é recente, pois por muito tempo, a produção dos textos orais foi considerada pouco valiosa no âmbito da literatura, facto que se deve à antiga polémica entre as práticas de escrita e de oralidade, desenvolvendo-se uma posição convencional que acabou por identificar o oral com o popular e, conseqüentemente, com o primitivo, cujo valor não alcança o da escrita, que denota uma condição privilegiada daqueles que a dominam. O conceito de contos de fadas enquanto género literário é, portanto, um assunto bastante discutido entre os estudiosos, e ainda hoje se encontram posições divergentes.

Literatura como termo pode referir-se muito amplamente ao que está escrito apenas, pois pelo étimo da palavra em latim, como se lê no *Dicionário da Língua Portuguesa 2013* da Porto Editora (2012), *litteratūra* significa *ciência relativa às letras, à arte de escrever, à escrita* (advém da palavra *littera*: *letra, carácter de escrita*).

Nos seus estudos sobre literatura infantil, Cecília Meireles (1984), no entanto, discorda que a literatura só se refira a algo escrito, constatando que ela antecede o alfabeto, pois nasceu quase ao mesmo tempo que o homem, quando este sentiu a necessidade de contar aos outros alguma história que poderia ser significativa para a comunidade em que vivia. Na época em que ainda não havia escrita, estas histórias eram transmitidas oralmente e, segundo Meireles (1984), foi precisamente a narrativa oral que possibilitou o aparecimento de vários géneros literários, como, por exemplo, os contos de fadas. Herdeiros das narrativas orais, anónimas e de domínio público, os contos de fadas escritos fazem hoje em dia parte do género literário e são consideradas como obras de ficção.

Discute-se também frequentemente a questão relacionada com o género a que pertencem os contos de fadas. Normalmente, eles estão inseridos em classes como *literatura oral*, *literatura tradicional* ou *literatura popular*, o que levanta problemas.

Segundo Ana Cristina Macário Lopes, estudiosa na área do conhecimento literário, a designação *literatura popular* possui uma certa ambigüidade provocada por “uma designação oscilante da noção de Povo.” (Lopes, 1983: 44). No que se refere a expressão *literatura oral*, Manuel Viegas Guerreiro (1983), pedagogo, etnólogo e antropólogo português, afirma que, para além de esta conter dois termos contraditórios, não envolve a produção do povo que passou a estar escrita.

Já a denominação *literatura tradicional* remete-nos, de acordo com Maria Augusta Seabra Diniz, investigadora da literatura infantil, para o significado da palavra tradicional que, muitas vezes, surge ligado “a algo de antiquado, de retrógrado, que pertence ao passado.” (Diniz, 2001:47)

Ana Cristina Macário Lopes sugere-nos que se aplique a expressão *literatura tradicional de transmissão oral*, usada por ela, para designar “os contos de fadas, lendas, provérbios, adivinhas, canções e jogos de palavras que circulam oralmente, ao longo das gerações, entre as classes não hegemónicas.” (Lopes, 1983: 45)

Os contos de fadas populares serviram de inspiração para muitos escritores que começaram a criar, a partir deles (utilizando frequentemente muitas das suas características principais, os mesmos motivos, personagens parecidas, etc.), os seus próprios contos de fadas, dando origem a outro subgénero: o conto de fadas literário, ou de autor, que provoca nos leitores um efeito semelhante que as narrativas tradicionais. Falaremos detalhadamente sobre a semelhança e a diferença entre estes dois subgéneros de contos de fadas no subcapítulo 1.6., concentrando agora a nossa atenção no conto de fadas enquanto narrativa ficcional, e mencionando apenas algumas das suas características principais.

Sendo uma obra de ficção, o conto de fadas cria um universo de seres e acontecimentos de ficção, de fantasia ou imaginação. Carrega em si uma visão mágica e encantada do mundo e da existência. Irene Machado, pesquisadora na área de teoria literária e literatura comparada, descreve essa condição do seguinte modo:

No conto de fadas podemos encontrar o modelo básico de qualquer narrativa literária. Queremos dizer o seguinte: em toda narrativa literária existem episódios, ou seja, situações de equilíbrio e desequilíbrio, que se modificam, provocando a passagem de uma situação a outra. É nessa cadeia de episódios que se situam os conflitos e soluções aos problemas que tanto nos prendem a atenção. A diferença é que, nos contos de fadas, a transformação é provocada pela intervenção de uma acção mágica. Assim, os seres mágicos são tão importantes para o desenvolvimento da história quanto para o comportamento do herói. (Machado, 1994:45)

O texto narrativo do conto de fadas apresenta o relato de uma história imaginária narrada por um narrador e cujas personagens se envolvem numa acção que decorre num determinado espaço e durante um certo período de tempo. Eis então as cinco categorias da sua narrativa: acção, espaço, tempo, narrador e personagens.

Tendo uma extensão curta, o conto de fadas apresenta geralmente uma acção simples, homogénea e coesa, inclui apenas os acontecimentos essenciais da história e desenvolve-se por

ordem cronológica dos acontecimentos. A acção do conto de fadas segue, normalmente, uma estrutura comum: introdução (mostra a situação inicial, localiza a acção, descreve as personagens, apresenta o herói), desenvolvimento (conta a acção propriamente dita, estabelece o conflito ou exposição a um problema especial) e conclusão (apresenta o final da história, geralmente, o sucesso e a vitória do herói que encontra uma solução e supera obstáculos e perigos com ajuda de magia).

A acção do conto de fadas localiza-se no tempo e no espaço. As indicações da natureza temporal podem ser imprecisas e vagas (como no conto de fadas popular) ou, pelo contrário, precisas e definidas (como no conto de fadas literário). Quanto ao espaço, existem três tipos principais: espaço físico ou espaço geográfico (menciona o local onde a acção se desenrola), espaço social e espaço cultural (caracteriza o meio social, económico, ideológico e cultural em que as personagens se inserem) e espaço psicológico (caracteriza o modo como cada personagem experiencia um dado espaço físico).

O conto de fadas é uma história que é narrada, sendo aquele que narra o narrador. Observa-se que no conto de fadas popular, a narração é sempre feita na 3.ª pessoa, e o seu narrador é heterodiegético. Geralmente, não passa de um observador, pois não tem acesso a eventos futuros nem a todos os eventos passados e apenas sabe aquilo que consegue observar. Para conhecer as personagens, tem de interpretar as suas palavras, as atitudes, os gestos, etc. É também um narrador objectivo, pois relata as situações de forma imparcial e distanciada.

Já no conto de fadas literário, podemos às vezes encontrar também um narrador que além de contar a história, participa nela como personagem. Neste caso, a narração é feita na 1.ª pessoa, e o narrador é ora autodiegético (quando a sua figura coincide com a da personagem principal), ora homodiegético (quando a sua figura coincide com a de uma personagem secundária). É geralmente um narrador omnisciente, sabe tudo sobre os eventos passados e futuros, bem como sobre as personagens e o seu interior, podendo analisar as suas acções, os comportamentos, os sentimentos e os pensamentos. Aproximando-se das situações que está a relatar para dar a sua opinião, julgando, aconselhando, elogiando ou censurando, passa a ser um narrador subjectivo.

As personagens são seres imaginários que participam na história. O conto de fadas inclui normalmente o protagonista (aquele que prova a sua força, inteligência e bondade, podendo ser reconhecido como a personificação do bem), o antagonista (aquele que dramatiza as cenas com armadilhas e crueldades contra o herói) e o mediador mágico da história (aquele que ajuda ao herói).

A narrativa do conto de fadas apresenta-se através de diferentes formas de expressão literária. Neste tipo de conto, surgem habitualmente a narração, a descrição, o diálogo e mesmo algumas reflexões (apenas no conto de fadas literário).

1.2. Origem e história

Em linhas gerais, a história dos contos de fadas pode ser descrita a partir de dois momentos principais. Num primeiro momento, a sua criação e transmissão foi feita oralmente. Em seguida, os contos de fadas passaram a ser veiculados por registo escrito. Há, portanto, duas fases na sua existência: oral e escrita.

A data do surgimento dos contos de fadas na sua fase oral é incerta, é difícil determinar o seu início. O que se sabe é que a sua origem remete a tempos ancestrais. Há indicações de que as histórias circularam na Europa durante a Idade Média, época em que o trabalho árduo nos campos, a pobreza e as doenças tornavam a vida muito difícil. À noite, depois de muito trabalho, as pessoas reuniam-se em roda, à volta de uma fogueira, inventando e contando histórias. O acto de narrar histórias surgiu da necessidade humana de procurar uma explicação para os perigos do mundo, a crueldade, a morte, a fome, a violência dos homens e da natureza, etc. Os povos narravam histórias para explicar o mundo ao seu redor. Os temas destas histórias eram do interesse do povo e iam ao encontro das suas necessidades.

Como os contos de fadas tiveram origem não nas camadas mais cultas da sociedade, mas sim nas camadas pobres e iletradas, talvez venha daí o facto de não serem escritos. A frase “Este conto está contado, contei-o inteiramente, e quem mo contou a mim, ainda tem a boca quente” faz ressaltar a mais importante característica dos contos de fadas, a sua tradição oral, ou seja, a sua permanência ao longo dos tempos sem suportes escritos. Baseada na repetição de geração em geração, a divulgação destes contos de fadas assentava na oralidade e a sua persistência no tempo não dependeu da escrita. Como consequência disto, muitos contos de fadas perderam-se ou foram esquecidos, e nós não chegámos a conhecê-los.

Os contos de fadas inserem-se numa literatura anónima, pois passavam de boca em boca e iam sendo transformados e actualizados conforme as necessidades da sociedade. Sendo transmitidos de geração em geração de modo oral, os contos de fadas sofreram alterações ao longo do tempo e

desenvolveram certas características como, por exemplo, o uso de frases simples com marcas de oralidade, com palavras coloquiais e expressões populares, o uso de repetições e diminutivos, etc.

O velho adágio diz que “quem conta um conto acrescenta um ponto”, salientando o facto de sendo transmitido oralmente, o conto de fadas ter uma margem para invenção e transformação, uma vez que estava condicionado pela memória, pelo gosto, pelo cansaço do contador, ou por circunstâncias que o podiam levar a modificar aquilo que ouviu de outros contadores. Assim se justifica a existência de várias versões para um mesmo conto, muitas das quais guardadas nas abadias.

O facto de, hoje em dia, termos acesso a contos de fadas de origem oral deve-se à sua passagem da oralidade para a escrita, à sua compilação. Esta é a forma de salvar muitas tradições que, de outro modo, desapareceriam. Contudo, a fixação dos contos de fadas em textos escritos também tem o seu lado negativo. É que uma vez registado, o conto de fadas já não se apresenta na sua forma natural, pois a partir do momento em que se encontra num suporte escrito, pressupõe uma espécie de autoria, alguém que efectuou o seu registo escrito ao escolher palavras e apagar os sinais próprios do discurso oral, ou seja, que se comportou, de certa forma, como um autor. Além disso, depois de ficar registado, o conto de fadas já não pode ser actualizado, e o contador não tende a introduzir inovações e adaptá-lo nem ao público a que se destina, nem ao momento em que é contado. Assim, o conto de fadas perde o dinamismo e a transformação que o caracterizava na sua origem.

De acordo com a ensaísta e crítica literária brasileira que se dedicou ao estudo de literatura infantil Nelly Novaes Coelho (2003), a primeira fase escrita, os primeiros registos dos contos de fadas foram realizados pelos egípcios, com o *Livro do Mágico*⁶, de autor desconhecido, e datam de 4000 a.C. Seguidamente, este tipo de contos repletos de magia, de inaudito e de misterioso apareceu na Índia, Palestina e Grécia Clássica. O Império Romano foi o principal divulgador das histórias mágicas do Oriente para o Ocidente.

O registo material dos contos de fadas começou, segundo Coelho (2003), no século VII com a transcrição do poema épico anglo-saxão *Beowulf* que relata as vitórias maravilhosas e sombrias de Beowulf nas lutas contra um gigante e um dragão de fogo. Com a sua excepcional força e coragem,

⁶ Infelizmente, apesar de este livro ser referido frequentemente por vários autores, o seu título original nunca é mencionado.

o herói livra as pessoas da ameaça destes dois monstros diabólicos, mas a batalha acaba por custar-lhe a vida, pois não resiste aos graves ferimentos recebidos.

As fadas apareceram, segundo Coelho (2003), no século IX, no livro denominado *Mabinogion*⁷. Trata-se de uma coletânea de manuscritos em prosa escritos em galês medieval que são parcialmente baseados em eventos históricos do início da Idade Média, mas que podem remontar a tradições da Idade do Ferro. As histórias deste livro apresentam-se em dois manuscritos, *Llyfr Gwyn Rhydderch/ O Livro Branco de Rhydderch*, escrito por volta de 1350, e *Llyfr Coch Hergest/ O Livro Vermelho de Hergest*, escrito nos anos 1382-1410, e abordam temas como nascimento, casamento e vários conflitos na vida humana. A transformação das aventuras reais neste livro deu origem ao Ciclo Arturiano.

De acordo com Coelho (2003), no século XII, *Le Roman de Brut/ O Romance de Brut* de Wace retomou o tema das fadas e das aventuras lendárias do Rei Artur e seus cavaleiros. Aqui destaca-se principalmente a presença da fada Viviana que cria, no lago onde vive, um menino que havia encontrado abandonado e que, mais tarde, se transforma em Sir Lancelot, o Cavaleiro do Lago. O nome da outra fada conhecida que está presente nas histórias sobre o Rei Artur e seus cavaleiros é a famosa Morgana.

No mesmo século, *Les Lais de Marie de France/ Os Lais*⁸ de Maria de França que também continham temas das fadas e das novelas de cavalaria do Ciclo do Rei Artur, divulgaram a cultura céltico-bretã pelas cortes da Europa. De acordo com Coelho (2003), estes lais são: *Lai de Fresne/ Lai de Fresno*, um romance bretão de origem celta que retrata um exemplo de sociedade matriarcal, e que construiu depois a base do conto de fadas “La patience de Grisélidis”/ “A Paciência de Grisélidis”, de Charles Perrault; *Lais de Laustic/ Lai de Laostic*, que fala do carácter mau do marido, e que deu mais tarde origem ao conto de fadas “La Barbe Bleue”/ “O Barba Azul”, de Charles Perrault; *Lais de Yonec/ Lai d’Yonec*, que originou o conto de fadas “Rapunzel”/ “Repolho”, dos irmãos Grimm; *Lai de*

⁷ A palavra em si é uma espécie de enigma. De acordo com Lady Charlotte Guest, a primeira tradutora inglesa do livro em questão, a palavra *mabinogion* é a forma plural do galês *mabinogi* que, por sua vez, provém da palavra *mab* que significa *filho, garoto*. Presume-se então que a origem da palavra *mabinogi* está relacionada com infância. Mais tarde, o significado desta palavra foi ampliado para abranger um conto sobre a infância de um herói em geral. (http://bellovesos.multiply.com/journal/item/60?&show_interstitial=1&u=%2Fjournal%2Fitem consultado em 27.01.2013).

O professor Eric P. Hamp, todavia, sugere que *mabinogi* provém do nome da divindade celta Maponos, e referia-se originalmente a assuntos pertinentes àquele deus. (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Mabinogion> consultado em 27.01.2013).

⁸ Segundo o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* (2001), o lai (do francês *lai*, do irlandês *laid* que significa *canção* e que virá a originar a palavra alemã *Lied*) é um poema de pequenas dimensões, característico da Idade Média, narrativo ou lírico, musicado e destinado a ser cantado.

Perceforest/ Lai de Perceforest, onde, por influência da igreja, as histórias começam a falar da gravidez imaculada, isto é, concepção sem prazer; *Lai de Guigemar/ Lai de Guingamor*, que narrando a história de um cavaleiro que vai ao país das fadas viver trezentos anos em três dias, destaca a passagem do tempo em dimensão mágica, comum aos contos orientais; *Lai de Lanval/ Lai de Lanval*, onde as fadas encantam e seduzem, como na *Odisseia*, de Homero; e *Lai de Tiolet/ Lai de Tiolet*, que trata do tema do roubo da glória do vencedor, pertencente à mitologia grega. Segundo Coelho (2003), estes lais são as células líricas das novelas arturianas e de muitos contos de fadas que se tornaram famosos. Eles foram um capítulo importante da literatura da época, porque:

expressam a nova visão de mulher, do amor e de um mundo misterioso em que objectos têm vida, as fadas e os magos reinam, os animais falam, os homens transformam-se em animais, os heróis realizam feitos sobre-humanos e no qual existem filtros do amor. Contra a brutalidade dos tempos medievais, iniciava-se uma época de tendência humanizante e espiritualizada. (Coelho, 2003: 54)

Há ainda várias hipóteses sobre a origem dos contos de fadas na Europa. Segundo Bruno Bettelheim (1991), psicólogo de origem judaica que se radicou nos Estados Unidos e estudou a importância de contos de fadas no desenvolvimento emocional das crianças, a primeira colecção dos contos com motivos de folclore europeu surgiu no século XIV e é denominada *Gesta Romanorum/ Os Feitos dos Romanos*. Os contos desta colecção de origem persa estão escritos em latim e remontam ao período romano. Os seus principais divulgadores foram historiadores clássicos como Tácito e Suetónio.

Nesta época (do século XIV ao século XVI), de acordo com Bettelheim (1991), apareceram também famosos contos de magia e aventura de *Kitāb 'Alf Layla Wa-Layla/ As Mil e Uma Noites*, do folclore árabe. Mas na Europa, esta obra clássica de contos ficou conhecida só a partir do século XVIII (1704-1717), desde que Antoine Galland a apresentou no ocidente. Entre os contos de *As Mil e Uma Noites* estão as famosas histórias como "Alā' ad-Dīn"/ "Aladino e a Lanterna Mágica", "Ali Bāba"/ "Ali Babá e os Quarenta Ladrões" e "As-Sindibād al-Bahri"/ "Sindbad, o Marinheiro". A estrutura desta obra é centrada em Xerazade, mulher do Sultão, que estava determinada a adiar o mais possível o plano do marido para a matar. Desde que o Sultão descobrira que a primeira mulher lhe fora infiel, era esse o destino reservado a todas as suas esposas. Xerazade contava ao Sultão uma história todas as noites, deixando-as propositadamente incompletas até ao dia seguinte, de tal modo que o Sultão se via obrigado a manter a sua vida para saber o fim da história. E gostava

tanto dessas histórias e de tal modo o entretinham que ao fim de mil e uma noites desistiu da intenção de matar Xerazade.

No século XVI, de acordo com Coelho (2003), apareceu a colectânea *Piacevoli Notti/ Noites de Prazer* de Giovanni Francesco Straparola de Caravaggio (escrita em duas etapas, em 1550 e em 1554, e reunindo várias narrativas contadas nas diversas províncias italianas; o mais famoso conto de fadas desta colectânea sendo “Il gatto con gli stivali”/ “O Gato das Botas”) e *Lo Cunto de li Cunti/ O Conto dos Contos* de Giovanni Battista Basile (que recriaram contos de fadas da tradição popular napolitana, tendo como narrativa-moldura a história de Zoza, uma princesa melancólica que nada fazia sorrir; aqui foram também apresentados contos de fadas como “La gatta Cenerentola”/ “A Gata Borracheira”, “La bella addormentata nel bosco”/ “A Bela Adormecida no Bosque” e “Biancaneve”/ “A Branca de Neve”).

No início do século XVII, ganha força a literatura de fantasia e imaginário. Nesta época, foi iniciado o trabalho de recolha e de fixação da literatura oral na França, por Charles Perrault, com a obra *Histoires ou Contes du Temps Passé avec des Moralités/ Histórias ou Contos dos Tempos Passados com Moralidade* (1697), que, posteriormente, passou a chamar-se *Contes de ma Mère l’Oie/ Contos da Mamã Gansa* devido à gravura da capa do livro. Esta recolha contém as seguintes oito histórias: “La Belle au Bois Dormant”/ “A Bela Adormecida no Bosque”, “Le Petit Chaperon Rouge”/ “Capuchinho Vermelho”, “La Barbe-Bleue”/ “O Barba Azul”, “Les Fées”/ “As Fadas”, “Riquet à la Houppe”/ “Henrique, o Topetudo”, “Le Petit Poucet”/ “O Pequeno Polegar”, “Le Maître Chat ou Le Chat Botté”/ “O Mestre Gato ou O Gato das Botas” e “Cendrillon ou La Petit Pantoufle de Verre”/ “Cinderela ou o Sapatinho de Vidro” (conhecida também como “A Gata Borracheira”). Mais tarde, o trabalho de recolha e de fixação da literatura oral na França foi continuado por Marie-Catherine d’Aulnoy, com a obra *Contes des Fées/ Contos de Fadas*, publicada em quatro volumes entre 1710 e 1715. O mais conhecido conto de fadas desta colectânea é “La Belle et la Bête”/ “A Bela e a Fera”.

Posteriormente, no século XIX, a compilação dos contos de fadas em textos literários foi seguida na Alemanha pelos irmãos Grimm (Jacob e Wilhelm), com a obra *Kinder- und Hausmärchen/ Contos de Fadas para as Crianças e o Lar*⁹, publicada sob a forma de volumes sequenciais em 1812, 1815 e 1822, onde encontramos contos de fadas como “Die sieben Raben”/ “Os Sete Corvos”, “Die Bremer Stadtmusikanten”/ “Os Músicos de Bremen”, “Die Gänsemagd”/ “A Pastorinha de Gansos”,

⁹ Existe uma tradução deste livro com o título *Contos da Infância e do Lar*, realizada por Teresa Aica Bairos e publicada em Lisboa pela editora Temas e Debates em 2012.

“Hänsel und Gretel”/ “João e Maria”, “Die drei Spinnerinnen”/ “As Três Fiandeiras”, “Der Froschkönig”/ “O Príncipe Sapo”, entre muitos outros.

Na Dinamarca, é publicada ao longo dos anos 1835-1872, por Hans Christian Andersen, a obra *Eventyr, fortalte for Børn/ Histórias Contadas às Crianças*. Andersen, diferentemente de Perrault e dos irmãos Grimm, não se limitou a recolher e recontar histórias tradicionais que circulavam entre o povo, fruto de uma criação colectiva e anónima. Além de coligir contos, criou diversas histórias novas, seguindo os modelos dos contos tradicionais. Assim, o seu livro, além dos contos de fadas compilados nos países nórdicos, trazia histórias como “Den Grimme Ælling”/ “Patinho Feio”, “Den Lille Havfrue”/ “A Pequena Sereia”, “Den Lille Pige Med Svovlstikkerne”/ “A Pequena Vendedora de Fósforos”, “Nattergalen”/ “O Rouxinol e o Imperador da China”, “Sneedronningen”/ “A Rainha da Neve”, entre muitas outras.

Em Portugal, devido ao rígido sistema religioso que controlava a imprensa, a publicação de contos de fadas foi proibida entre o século XVII e o início do século XIX. Só após esta data, destacaram-se neste âmbito os investigadores como Consiglieri Pedroso, Adolfo Coelho, Teófilo Braga, Branquinho da Fonseca, Leite Vasconcelos, António Torrado entre outros. Assim, em 1878, foram publicados *Contos Populares Portugueses*, de Consiglieri Pedroso, seguidos da publicação de *Contos Populares Portugueses*, de Adolfo Coelho, em 1879. Quatro anos mais tarde, em 1883, Teófilo Braga editou *Contos Tradicionais do Povo Português*. Em 1963, apareceu uma colectânea de *Contos Tradicionais Portugueses*, de Branquinho da Fonseca. Em 1964, Leite Vasconcelos lançou *Contos Populares e Lendas*, e já este século, em 2004, foi editado o livro *Histórias Tradicionais Portuguesas Contadas de Novo*, de António Torrado. É de ressaltar que todos os autores valorizaram os aspectos lúdicos, formativos e educativos deste tipo de contos. Também foi enfatizado o valor inestimável da presença da fantasia nos mesmos.

No século XX, os contos de fadas receberam uma divulgação enorme graças a Walt Disney, cineasta e produtor americano de desenhos animados e animador. Não tendo criado nenhum conto de fadas, ficou conhecido pelas suas releituras aliadas à animação e divulgou alguns deles na esfera cinematográfica.

É de referir que apesar do surgimento de literatura escrita, a literatura oral ainda permanece na tradição de contar histórias. No seu livro *Propaganda Ilimitada* (1991), Francesc Petit, publicitário catalão naturalizado brasileiro, por exemplo, diz-nos o seguinte:

Os contadores de histórias sempre ficaram famosos. [Todos se fascinaram com] a pessoa que sabe contar coisas, factos, lendas, anedotas, com talento. Eles sempre tiveram um lugar privilegiado nos velhos impérios, reinados, encantando reis e rainhas, nobres e cortesãos, na China, na Índia, Itália, Grécia, no Império Romano, na Idade Média, na Renascença e até agora, tem grande valor. (Petit, 1991: 87)

Hoje em dia, existem várias pessoas que exercem a profissão do contador de histórias¹⁰. Para ser um contador, de acordo com Meireles (1984), é necessário ter determinados talentos, tais como, por exemplo, o talento interpretativo, inventivo, imaginativo, etc. Também, como indica a autora, a narração oral de uma história, é baseada, para além de códigos linguísticos, na interacção dos movimentos corporais, na regulação da voz, na entoação, etc. que ajudam a alcançar determinados efeitos em relação à história.

No seu ensaio *Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows/ O Narrador: Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov*, Walter Benjamin, por exemplo, indica que contar histórias é uma arte. Para ter êxito nesta área, é preciso ter em consideração os seguintes aspectos:

Metade da arte narrativa está em evitar explicações. [...] Nada mais facilita a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às subtilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. (Benjamin, 1994: 202)

1.3. Etimologia

O termo *conto de fadas* foi introduzido na literatura pela escritora francesa Marie-Catherine d'Aulnoy no final do século XVII. Quando ela chamou as suas obras de *Contes des Fées/ Contos de Fadas*, deu origem à expressão que é agora utilizada para o género. Originalmente, histórias que agora chamamos de contos de fadas não eram consideradas como um género separado.

O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2002) indica que a palavra *conto* deriva do verbo latino *computare*, e tem significado *contar um acontecimento, relatar, narrar*.

¹⁰ A génese dos contadores de histórias encontra-se ainda nos aedos, poetas que, segundo o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* (2001), na Grécia Antiga, recitavam ou cantavam poemas improvisados ao som da cítara, em festas e festins, celebrando os feitos dos deuses e heróis.

Nessa tradição, inserem-se também os trovadores, antigos poetas líricos peninsulares que, de acordo com o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* (2001), na Idade Média, cultivavam a poesia provençal; bardos, poetas épicos entre os celtas; e jograis, homens que, na Idade Média, andavam de castelo em castelo, tocando, recitando e cantando composições suas ou alheias, e que eram pagos por essa actividade.

A palavra portuguesa *fada*, segundo o mesmo dicionário, vem do latim *fatum* e significa *destino*, *fatalidade*, *fado*, *fortuna*, *sorte* (deste modo, a sua significação corresponde à maneira como a fada intervém na vida e no destino das pessoas). Como indica a Wikipédia (http://pt.wikipedia.org/wiki/Contos_de_fadas consultada em 31.10.2012), derivações deste termo aparecem em muitas línguas europeias: *Fee* em alemão, *fairy* em inglês, *fée* em francês, *fata* em italiano e *hada* em espanhol. Por analogia, segundo Coelho (2003), o conto de fadas é denominado *fairy tale* na Inglaterra, *conte de fées* na França, *cuento de hadas* na Espanha e *racconto di fata* na Itália. Na Alemanha, até ao século XVIII era utilizada a expressão *Feenmärchen*, sendo substituída por *Märchen*¹¹ a partir do trabalho dos irmãos Grimm.

Em Portugal, os contos de fadas surgiram inicialmente sob o nome de *histórias da carochinha*¹². De acordo com António Garcia Barreto (2002), autor do *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa*, este termo nasceu de um conto tradicional, “A História da Carochinha”. Só no século XX, é que a denominação *histórias da carochinha* foi substituída por *contos de fadas*. Câmara Cascudo, por exemplo, historiador e folclorista brasileiro, chama a este tipo de contos *contos de encantamento* ou *contos maravilhosos*. No entanto, segundo Coelho (1987), os contos de fadas e os contos maravilhosos não apresentam exactamente a mesma coisa, e é preciso fazer uma distinção entre os dois, pois apesar de ambos fazerem parte do universo maravilhoso, tratam de problemáticas diferentes. Assim, de acordo com Coelho (1987: 13-14), os contos de fadas tratam da realização interior ou existencial do herói, enquanto os contos maravilhosos tratam da realização exterior ou socioeconómica do mesmo (através da conquista de bens, riquezas, poder material, etc.).

O facto de, em muitas línguas, os nomes para estas histórias realçarem o papel das fadas requer uma pequena incursão no modo como elas são caracterizadas pela tradição cultural.

O mundo maravilhoso encontra-se povoado de diversos seres fantásticos e animais, mas de entre todos eles predominam as fadas. Estas são apresentadas como mulheres belíssimas e imortais, possuidoras de poderes sobrenaturais que podem interferir na vida dos mortais. As fadas representam a mediação entre o homem e a sua felicidade e são criaturas frequentemente ligadas à magia e ao mistério.

¹¹ Esta palavra tem, em alemão, uma conotação tanto positiva, por exemplo, *schön wie ein Märchen*, como negativa, nas frases do tipo: *Erzähl mir keine Märchen!*

¹² É de mencionar que a expressão *contar histórias da carochinha* é, às vezes, usada como sinónimo de contar uma mentira ou história fantasiosa.

Se procurarmos as raízes destes seres sublimes, há hipóteses de a sua origem ser celta. O psicólogo brasileiro Pablo de Assis, por exemplo, afirma que:

As fadas teriam aparecido pela primeira vez na Idade Média, na série de histórias e contos do Ciclo Arturiano, mostrando o valor da figura das mulheres na cultura celta e o papel e importância do amor dentro da cultura medieval. Seriam elas Viviana, a “Dama da Água” e Morgana, conhecida como “Morgana Le Fay” ou “Morgana A Fada”. Por mais que elas possam ser associadas dentro da mitologia arturiana a figuras humanas, dentro da tradição medieval elas são representadas como fadas e possuem características das mesmas. (<http://pablo.deassis.net.br/2011/09/a-mitologia-dos-contos-de-fadas/> consultado em 22.11.2012)

Já Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, autores do *Dictionnaire des Symboles/ Dicionário de Símbolos* (1969), nos dizem que “as fadas não [são] senão, na sua origem, as Parcas romanas, elas próprias transposição latina das Moiras gregas.” (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 315). Estas moiras apresentavam, de forma impessoal, a força inexorável do Destino, ao qual estavam sujeitos os homens e os deuses, os mortais e os imortais. Eram conhecidas como tríade divina (Cloto, Láquesis e Átropos) que controlava o destino e era responsável por fabricar, tecer e cortar o fio da vida de todos os indivíduos. Durante o trabalho, as moiras faziam uso da Roda da Fortuna, tear utilizado para tecer os fios. A primeira deusa, Cloto, cujo significado etimológico se liga à acção de *fiar*, é a que “segura o fuso e vai puxando o fio da vida.” (Brandão, 2002: 231). Láquesis, etimologicamente ligada ao acto de *sortear*, é a que enrola o fio, estabelecendo o curso da vida e sorteando o nome de quem deve morrer. Átropos, com o significado *afastar*, é “a que não volta atrás, a inflexível.” (Brandão, 2002: 231), a que corta o fio da vida, com a sua enorme tesoura, “aquela de quem não se pode fugir.” (Graves, 1990: 48)

Entre os romanos, estas três divindades eram conhecidas como Parcas chamadas Nona, Décima e Morta, que tinham respectivamente as mesmas funções de controlar o nascimento, o crescimento ou desenvolvimento, e o final da vida. É de notar entretanto, que este controlo era apenas sobre os humanos.

Chevalier e Gheerbrant identificam o mesmo poder das três divindades às fadas que, segundo eles, “puxam do fuso o fio do destino humano, enrolam-no na roca de fiar e cortam-no com suas tesouras, quando chega a hora.” (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 315). Assim, segundo estes autores, as fadas estabelecem o ritmo da própria vida, caracterizada pelo nascimento, vida e morte, ou pela juventude, maturidade e velhice.

Seja qual for a sua verdadeira origem, as fadas de qualquer cultura têm as suas próprias características. Geralmente representam a sabedoria e o poder supremo, e são sempre postas ao serviço do bem. Mas do mesmo modo que ajudam os heróis em dificuldades, também castigam as más acções. Podem possuir um par de asas transparentes, sendo parecidas com anjos. Ao mesmo tempo, têm uma forte ligação à Terra, pois muitas vezes assumem-se como espíritos das águas, dos animais ou das estações do ano.

O seu objecto mais conhecido é a varinha mágica, ou varinha de condão¹³, mas podem também usar jóias, anéis, maçãs de ouro, etc. e, às vezes, chegam mesmo a oferecer estes objectos mágicos ao herói, proporcionando assim uma ajuda. Estes objectos possuem poderes mágicos e permitem, a quem os usar, controlar os fenómenos da Natureza e a própria condição humana.

As fadas aparecem nas histórias nos maiores momentos de conflitos da narrativa, quando o herói se encontra desesperado, e “o espaço escolhido para o encontro com o mortal está geralmente relacionado com as fontes, os rios, os lagos, os poços, o mar, a floresta ou o interior da terra” (Costa, 1997: 26), ou seja, lugares favoráveis ao surgimento da magia, já que todos eles são atribuídos de simbologia muito específica.

É de referir que as fadas existem em abundância nos contos de *As Mil e Uma Noites*, bem como nos contos de Charles Perrault e dos irmãos Grimm, entre outros.

Às fadas opõem-se as bruxas. Estas entidades sobrenaturais contrapõem-se à beleza e à bondade das fadas. Sobre bruxas recai sempre a imagem negativa, pois elas apresentam a encarnação do mal, são horripilantes, invejosas e cruéis. Geralmente, tomam forma de mulheres mais velhas e feias. Recebem ordens do Diabo e viajam montadas numa vassoura.

Existe a fórmula mágica utilizada tanto pelas bruxas como pelas fadas: *abracadabra*. Segundo Orlando Neves (2001), autor do *Dicionário da Origem das Palavras*, trata-se de uma palavra cabalística, à qual, durante toda a Idade Média, se atribuíram virtudes mágicas para curar ou evitar algumas doenças, sobretudo febres, através da repetição contínua do vocábulo. Quanto à origem desta palavra, são várias as etimologias que têm sido avançadas:

Viria do hebreu *abreg ad hâbra* que significa “envia o teu raio até à morte” ou, ainda do hebreu, de *ab-ruah-dabar*, “pai, espírito, palavra”, o que representaria uma trindade divina. A origem poderia também residir no persa *abrasas*, denominação mística da divindade (referida, eventualmente, ao deus Mitra) anteposta a *dabar*, o hebraico, com o significado de “palavra divina”. Mas a etimologia mais comumente aceite faz vir *abracadabra* de *abracax*, *abraxás*, *abraxax*, termo persa ou,

¹³ Esta palavra vem do verbo latino *condonāre* que significa *presentear*.

novamente, do hebreu *hab'arakah*, “nome sagrado”. Todos estes étimos se relacionariam com uma divindade proposta pelo heresiarca Basíledes de Alexandria, o mais conhecido gnóstico que viveu nos inícios do século II. Deste deus, o pai incriado, “Abracax”, dependeriam outros deuses e anjos que presidiam aos 365 céus correspondentes aos dias do ano. (Neves, 2001: 12-13)

Abracadabra utilizava-se também, segundo Chevalier e Gheerbrant (1982: 36), numa pedra ou em metal que se suspendia ao peito como amuleto. Para ter efeito na cura das doenças ou na expulsão dos demónios, a palavra escrevia-se em triângulo invertido (onze linhas com uma letra a menos em cada uma) que dirigia para a base as energias da parte superior que o talismã pretendia captar, sendo as suas letras dispostas de tal modo que a palavra podia ser lida em vários sentidos¹⁴.

1.4. Definição

Dar uma boa definição do conto de fadas não é uma tarefa fácil. Como indica Max Lüthi¹⁵, especialista suíço em interpretação de contos de fadas: “Die Bemühungen, das Märchen zu definieren sind fast so fruchtlos wie jene, eine Definition des Romans zu finden.” (Lüthi, 1966:159). O autor tem toda a razão, pois quanto mais nos empenhamos por procurar uma definição abrangente, maiores são as dificuldades encontradas. Estas dificuldades estão relacionadas principalmente com diferentes tipos de abordagem dos contos de fadas por parte dos investigadores deste género que não seguem uma via única, nem têm um método igual no que diz respeito à forma, aos símbolos, aos valores e a aspectos sociais ou psicológicos dos contos de fadas. Cada interpretação e cada definição do conto de fadas mostram o ponto de vista individual de que parte o seu autor, bem como o da escola ou do tipo de abordagem a que este está ligado. Assim, há

¹⁴ Exemplos:

ABACADABRA BRACADABRA RACADABRA ACADABRA CADABRA ADABRA DABRA ABRA BRA RA A	ABACADABRA ABACADABR ABACADAB ABACADA ABACAD ABRACA ABRAC ABRA ABR AB A
---	---

¹⁵ Os estudos mais conhecidos deste autor sobre o conto de fadas são: *Das europäische Volksmärchen: Form und Wesen/ Os Contos de Fadas Populares Europeus: Forma e Natureza* (1947); *Märchen/ Contos de Fadas* (1962); *Volksmärchen und Volkssage: zwei Grundformen erzählender Dichtung/ Contos de Fadas e Lendas Populares: Duas Formas Originais da Poesia Narrativa* (1961); *Das Volksmärchen als Dichtung/ O Conto de Fadas Popular como Poesia* (1975).

interpretações de base etnológica, sociológica, estruturalista, psicanalista, etc. No próximo subcapítulo, enunciaremos os vários estudos realizados por investigadores deste género e tentaremos dar uma ideia resumida de vários critérios de interpretação, limitando-nos agora à apresentação de apenas alguns exemplos da definição do conto de fadas.

Os etnólogos Johannes Bolte e Georg Polivka, por exemplo, relacionam imediatamente o conto de fadas com a obra dos irmãos Grimm, designando-o até como *o género Grimm*, pois segundo os autores, foi só a partir da publicação da primeira grande recolha de contos de fadas populares, na Alemanha, *Kinder- und Hausmärchen/ Contos de Fadas para as Crianças e o Lar* (1812) pelos irmãos Grimm que o termo *Märchen* passou a ser utilizado como denominação de um determinado género literário: “Unter einem Märchen verstehen wir seit den Brüdern Grimm eine mit dichterischer Phantasie entworfene Erzählung besonders aus der Zauberwelt, eine nicht an die Bedingungen des wirklichen Lebens geknüpfte wunderbare Geschichte.” (Bolte e Polivka, 1930: 4)

Stith Thompson, estudioso de folclore estadunidense, põe em evidência os aspectos formais e o carácter irreal e indefinido do mundo mágico do conto de fadas, definindo-o como “a tale of some length involving a succession of motifs or episodes. It moves in an unreal world without definite locality or definite characters and is filled with the marvelous.” (Thompson, 1977: 8)

Já Friedrich Panzer, germanista alemão, atribui ao conto de fadas apenas a função de divertimento: “Unter dem Worte ‘Märchen’ in seinem wissenschaftlichen Sinne verstehen wir eine kurze, ausschließlich der Unterhaltung dienende Erzählung von phantastisch-wunderbaren Begebenheiten, die sich in Wahrheit nicht ereignet haben und nie ereignen konnten.” (Panzer, 1926: 84)

Theodor Seifert, psicanalítico e organizador das famosas colecções *Weisheit im Märchen/ Sabedoria nos Contos de Fadas e Zauber der Mythen/ Magia dos Mitos*, publicadas pela editora Kreuz Verlag, sublinha o carácter modelar do conto de fadas: “Märchen sind Ratgeber und Vorbilder in den verschiedensten Lebenslagen und Schwierigkeiten. An ihnen können wir uns deshalb vertrauensvoll orientieren, weil hinter ihnen nicht die persönliche Absicht eines bestimmten Autors steht.” (Seifert, 1984: 8). Segundo este autor, o conto de fadas revela imagens complexas e muito significativas:

Märchen sind Bilder der Seele. Deshalb ist es beim Lesen eines Märchens zu empfehlen, nicht sofort kritisch nachzudenken oder sich über Ungereimtheiten zu ärgern, weil sie “in Wirklichkeit” unmöglich sind – zum Beispiel die Verwandlung eines Frosches in einen Prinzen im Froschkönig –, sondern sich der Welt dieser Bilder einmal zu öffnen und sich ihrer Wirkung zu überlassen. Sie sprechen für sich, und sie reden auf eine andere Weise zu uns, als es die Sprache der Wissenschaft oder der Mathematik tut. Bilder sagen zudem mehr als tausend Worte.

Jeder versteht ohne Schwierigkeiten, wenn der Charakter eines Menschen mit einem schwankenden Rohr im Winde verglichen wird, vielleicht noch mit dem Zusatz, daß er sein Mäntelchen nach dem Wind hängt. Wollte man diese Bilder übersetzen, bräuchte man viele Zeilen, um ihren Inhalt einigermaßen wiederzugeben. In diesem Sinne sind Märchen vielsagende und vielschichtige Bilder. (Seifert, 1984: 9)

Italo Calvino estabelece os paralelismos do conto de fadas com a vida real. Este estudioso considera os contos de fadas como histórias verdadeiras e reveladoras da condição humana, e atribui-lhes uma função hermenêutica: “[Os contos de fadas são] uma explicação geral da vida, nascida em tempos remotos e alimentada pela lenta ruminação das consciências camponesas até aos nossos dias; são o catálogo do destino que pode caber a um homem e a uma mulher.” (Calvino, 1992: 14-16). De acordo com este autor, os contos de fadas ilustram as etapas da nossa vida: o nascimento, o afastamento de casa, as provas para se tornar adulto e depois maduro, a nossa confirmação como seres humanos, etc.

Depois de fazer uma crítica às limitações de grande parte das definições do conto de fadas, Susan Elizabeth Karr propõe-nos, na sua tese de doutoramento intitulada *Hermann Hesse's Fairy Tales/ Os Contos de Fadas de Hermann Hesse*, a seguinte:

The fairy-tale is a generally non-ironic tale (almost always in prose) involving a succession of motifs, at least one of which will be a magical or marvelous motif. Further, the fairy-tale concerns itself with the adventures of a non-heroic human being whom it projects against a world in which the good are rewarded and the evil are punished, and who, aided by some manifestation of the marvelous, faces and overcomes an obstacle or series of obstacles. (Karr, 1972: 15)

Ou seja, sendo geralmente isento de ironia e escrito quase sempre em prosa, o conto de fadas apresenta-nos uma sucessão dos motivos com elementos fantásticos ou mágicos, onde se fala de um herói do nosso quotidiano que enfrenta uma série de obstáculos ou provas que precisam de ser vencidos, e garante-nos um final feliz, onde os bons são recompensados e os maus castigados.

1.5. Os estudos realizados

Pelas suas características peculiares, os contos de fadas são tomados como objecto de análise de diferentes áreas do conhecimento. Os estudos e pesquisas sobre este tipo de contos, em diferentes linhas de investigação e pensamento, datam já desde o século XVIII. Os contos de fadas foram principalmente estudados pelos vários pesquisadores do ponto de vista epistemológico, literário e psicológico. A seguir, propomo-nos citar os principais investigadores nestas três linhas de pesquisa e apresentar um resumo breve dos trabalhos por eles realizados.

Na linha das pesquisas epistemológicas, segundo Coelho (2003), Theodor Benfey foi o primeiro a explorar a cadeia de migrações dos contos de fadas do Oriente para a Europa, dedicando-se à tradução do sânscrito e ao estudo do *Pañcatantra/ Panchatantra: fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen/ Os Cinco Livros de Fábulas, Contos de Fadas e Contos da Índia*, no *Kleinere Schriften zur Märchenforschung/ Algumas Notas sobre a Investigação dos Contos de Fadas*, em 1864.

Nos estudos da *Escola Naturalista Védica*, que surgiu na primeira metade do século XIX, destacaram-se principalmente Adalberto Kuhn e Max Müller. Enquanto o primeiro estudioso investigou a natureza ameaçadora dos contos de fadas, o segundo estudou as relações gratificantes entre o homem e a natureza nos contos de fadas, bem como as tarefas quotidianas dos seus heróis.

Seguindo outra escola, denominada *Escola da Mitologia Científica*, Karl Otfried Müller analisou as formas simbólicas dos contos de fadas como única maneira de estabelecer comunicação com culturas ancestrais.

Na segunda metade do século XIX, surgiu a escola *Os Contos Maravilhosos e Os Pensamentos Rudimentares*, cujo representante, o psicólogo alemão Adolf Bastian, estabeleceu, na sua obra intitulada *Beiträge zur Vergleichenden Psychologie/ Contribuições à Psicologia Comparada* (1874), uma ponte entre os mitos e as narrativas maravilhosas, cujas identidades seriam resultantes de um fundo psicológico comum a todos os homens.

Outra corrente do pensamento, intitulada *O Lastro Animista e Naturalista dos Contos de Fadas*, foi defendida pelo etnólogo inglês Edward Burnett Tylor que escreveu, em 1871, o primeiro tratado sistemático de antropologia *Primitive Culture/ Cultura Primitiva*, tendo como objectivo explicar os contos de fadas por meio das interligações profundas entre folclore e mitos atmosféricos e siderais, gerados pelas religiões primitivas, sendo posteriormente, absorvidos pela religião cristã.

A escola denominada *O Pensamento Fetichista e a Simbologia dos Contos*, cujo representante principal foi Gaston Paris, apontou para os arcaicos mitos fetichistas, absorvidos pela imaginação popular, como geradores de contos e narrativas maravilhosas.

A relação dos contos de fadas com os fenómenos da natureza e rituais primitivos foi também estudada pelo folclorista francês Pierre Saint-Yves que publicou, em 1923, o livro *Les Contes de Perrault/ Os Contos de Perrault*.

Na linha das pesquisas literárias, é importante destacar a análise formalista dos contos de fadas que observou os componentes básicos da sua estrutura narrativa, sem considerar o conteúdo e as ideologias. Entre os precursores desta área do estudo encontra-se o filólogo e folclorista russo Vladimir Propp, um dos principais representantes do Estruturalismo. Este estudioso usou o método de analogia para estudar os contos de fadas populares. Em 1928, escreveu a obra intitulada *Morfologija Skazky/ Morfologia dos Contos de Fadas*¹⁶, onde fez uma análise formalista dos contos de fadas, tratando-os de modo semelhante à estrutura da linguagem, e destacou as particularidades da sua forma enquanto um texto literário. No seu trabalho, efectuou uma descrição dos contos de fadas segundo as suas partes constitutivas, e mostrou como estas partes se relacionam entre si e como funcionam no seu conjunto.

Depois de comparar a distribuição dos motivos em diversos contos folclóricos, Vladimir Propp descobriu que, muitas vezes, os contos de fadas emprestam as mesmas acções a personagens diferentes, o que veicula a distinção entre valores constantes e valores variáveis do conto de fadas. Os nomes e os atributos das personagens mudam em cada conto de fadas, mas as acções das personagens, ou as suas funções não ficam alteradas. Assim, o autor propõe um estudo dos contos de fadas a partir das funções¹⁷ das personagens, e apresenta no seu trabalho quatro afirmações fundamentais: a) as funções das personagens do conto de fadas são os elementos constantes, partes constitutivas e fundamentais do conto; b) o número destas funções é limitado (31)¹⁸; c) a sucessão das funções é sempre idêntica e d) todos os contos de fadas pertencem ao mesmo tipo no que diz respeito à estrutura.

¹⁶ Este livro foi publicado em Portugal, com tradução de Jaime Ferreira e Vítor Oliveira, em 2000 pela editora Veja sob o título *Morfologia do Conto Maravilhoso*.

¹⁷ Por função, Vladimir Propp entende a acção de uma personagem, definida do ponto de vista do seu significado no desenrolar da intriga.

¹⁸ É possível distinguir dois modelos dominantes destas funções: combate contra o agressor e vitória do herói, e tarefa difícil e o seu cumprimento.

No início do século XX, as investigações da *Escola Finlandesa*, denominada *Centro de Estudos Folclóricos de Base Histórico-Geográfica*, realizadas por Antti Aarne resultaram na publicação do livro *The Types of the Folktale/ Índice dos Tipos de Contos de Fadas*, em 1910. Baseando-se em contos de fadas finlandeses, dinamarqueses e alemães, este estudioso desenvolveu um sistema de classificação dos contos de fadas que identifica os textos segundo unidades temáticas. Em 1928, Stith Thompson fez a segunda edição do texto de Antti Aarne, mas de tal forma ampliou e completou o sistema de classificação, que se tornou co-autor deste trabalho. A terceira edição, também elaborada por Stith Thompson, saiu em 1961 e contém um material sete vezes maior do que a primeira edição de 1910. Tendo em vista a substancial colaboração de Stith Thompson para completar a versão definitiva, hoje em dia a classificação é conhecida com a denominação “Aarne/ Thompson”.

A classificação elaborada por Aarne e Thompson divide os contos de fadas segundo unidades temáticas. A identificação de cada conto de fadas baseia-se no tipo de enredo e no tipo de personagem que ele contém. Assim, Aarne e Thompson agruparam os contos de fadas em quatro grandes grupos: contos de fadas de animais (contos de animais selvagens, animais selvagens e domésticos, homem e animais selvagens, animais domésticos, pássaros, peixes, outros animais e objectos); contos de fadas propriamente ditos (contos de fadas ou de encantamento: contos com opositor sobrenatural, contos com cônjuge ou outro parente sobrenatural ou enfeitado, tarefa sobrenatural, objecto mágico, poder ou conhecimento mágico, outros elementos mágicos¹⁹; contos de fadas lendários ou religiosos: Deus auxilia e castiga, a verdade vem à superfície, o homem no céu; contos de fadas novelísticos: a mão da princesa é conquistada, a megera domada, o rapaz esperto/ ou a moça esperta, histórias de ladrões e ladroagens; contos de fadas sobre gigantes, ogres ou diabos logrados: pacto de serviços a serem prestados, tarefa realizada em conjunto com o diabo, ogre mata os seus próprios filhos); facécias ou anedotas (facécias sobre simplórios, facécias sobre casais, facécias com protagonista feminino, facécias com protagonista masculino, facécias sobre mentiras, contos acumulativos que se caracterizam pela repetição sucessiva de uma mesma sequência de falas, acções, etc. ao longo de todo o texto); e outros contos de fadas que não se encaixam em nenhum dos grupos anteriores.

¹⁹ Por fim, estes grupos menores dividem-se em unidades temáticas. No caso, por exemplo, em que o protagonista é encarregado de uma tarefa sobrenatural, tal tarefa pode ser de 40 tipos (cada um correspondendo a uma unidade temática).

Na área do folclore, Johannes Bolte e Georg Polivka publicaram *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm/ Notas Sobre os Contos de Fadas dos Irmãos Grimm* (1913-1918), onde confrontaram cada conto com as variantes recolhidas em vários países.

A terceira linha das pesquisas sobre os contos de fadas centra-se nas suas relações psicológicas e afectivas. Como afirma a estudiosa das histórias de tradição oral Regina Machado:

Por meio de variadas situações humanas – desafios, exposição ao perigo, ao ridículo, ao fracasso, encontro do amor, enigmas, encantamento, humor – os contos de fadas produzem efeito em diferentes níveis de apreensão: podem intrigar, fazer pensar, trazer descobertas, perguntas, questões, provocar o riso, o susto, o maravilhamento. (Machado, 2004: 32)

Segundo Michel Dufour (2005), elaborador das alegorias terapêuticas como um novo método de intervenção em pedagogia e educação, para além de despertar a criatividade intelectual e estimular a imaginação, os contos de fadas desempenham também um papel transformador interno, algo simbólico, que direcciona a compreensão do mundo sem precisar de explicá-lo. Para este autor, os contos de fadas também são “um instrumento precioso que coloca em palavras aquilo que de outra maneira estaria condenado a permanecer no silêncio: os medos, as angústias, os desejos, as culpas, as rivalidades, os enigmas e os questionamentos de todos os tipos.” (Dufour, 2005: 26)

Bruno Bettelheim (1991) também explicita que a leitura de contos de fadas não só oferece à nossa imaginação novas dimensões, mas também contribui para o nosso crescimento interior, pois com este tipo de contos “podemos aprender mais coisas acerca dos problemas interiores dos seres humanos e das soluções acertadas para as suas exigências em qualquer sociedade, do que em qualquer outro tipo de história.” (Bettelheim, 1991: 12). Este psicanalista defende que os significados simbólicos dos contos de fadas estão ligados aos eternos dilemas que nós enfrentamos ao longo do nosso amadurecimento emocional. Na sua obra intitulada *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales/ As Aplicações do Encantamento: O Significado e a Importância dos Contos de Fadas*²⁰ (1975), o autor destaca também a importância dos contos de fadas para a estruturação da personalidade da criança ou do adulto, pois contribuem para a descoberta da nossa identidade e sugerem as experiências que são necessárias para o desenvolvimento do nosso carácter. Na realidade, este tipo de contos encena os obstáculos que a pessoa vai percorrer, as dificuldades que a

²⁰ Na tradução de Carlos Humberto da Silva, publicada em Lisboa pela Bertrand Editora, em 1991, o livro recebeu o título *Psicanálise dos Contos de Fadas*.

ameaçam (edípicas, narcisísticas), os medos de destruição ou de morte, a sexualidade, as perversões, etc. Segundo Bettelheim (1991), os contos de fadas podem ser decisivos para a formação da nossa personalidade não só em relação a nós mesmos, mas também ao mundo à nossa volta. Além disso, como afirma o autor, este tipo de contos mostra-nos que:

a luta contra graves dificuldades da vida é inevitável, faz parte intrínseca da existência humana – mas [...] se o homem se não furtar a ela, e com coragem e determinação enfrentar dificuldades, muitas vezes inesperadas e injustas, acabará por dominar todos os obstáculos e sair vitorioso. (Bettelheim, 1991: 15)

Bruno Bettelheim argumenta também que os contos de fadas possuem uma função curativa e terapêutica. No decorrer das últimas décadas, os psicólogos recorrem frequentemente a este tipo de contos para ajudar crianças e adultos a resolver os seus problemas, reflectindo sobre dramas neles encenados. De acordo com Bettelheim (1991), cada texto dos contos de fadas torna-se um instrumento facilitador que permite aos leitores enfrentar os seus medos e livrar-se de sentimentos hostis e desejos danosos. Segundo Bettelheim (1991), ingressando no mundo da fantasia e da imaginação, crianças e adultos garantem para si um espaço seguro, em que os medos podem ser confrontados, dominados e até mesmo banidos. Outro estudo que defende a força terapêutica dos contos de fadas é *Rumpelstilzchen: Gold statt Liebe/ Rumpelstilzchen: Ouro em vez de Amor* (1984), de Angela Waiblinger. É de referir que a medicina hindu também acredita no poder terapêutico dos contos de fadas, pois através da meditação, que leva à visualização da natureza do conflito existencial que está a causar a perturbação, o conto de fadas indica o caminho para a resolução do problema.

No início do século XX, a simbologia dos contos de fadas foi investigada por Sigmund Freud, fundador da psicanálise, que escreveu, em 1913, o seu trabalho intitulado *Märchenstoffe in Träumen/ Os Temas de Contos de Fadas nos Sonhos*²¹. Freud relacionou os contos de fadas com os sonhos e as fantasias. Segundo ele, os contos de fadas, tal como os sonhos e as fantasias resultam da necessidade de satisfação dos desejos reprimidos. De entre as várias obras que lidam com os contos de fadas sob um ponto de vista freudiano destacam-se *Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung/ Contribuições Psicanalíticas para a Investigação dos Mitos* (1919), de Otto Rank, e *Die*

²¹ Na língua portuguesa, existe uma tradução deste trabalho sob o título *A Ocorrência, em Sonhos, de Material Oriundo de Contos de Fadas*, realizada por Jayme Salomão e publicada no Rio de Janeiro pela editora Imago em 1969.

Pubertätsriten der Mädchen und ihre Spuren im Märchen/ Os Ritos de Puberdade das Raparigas e os seus Indícios no Conto de Fadas (1928), de Alfred Winterstein.

Wilhelm Wundt, contemporâneo de Freud escreveu, em 1905, o livro *Völkerpsychologie/ A Psicologia do Povo*, onde tentou provar que os contos de fadas surgiram da fantasia colectiva e não da criação individual. Defendeu também que os contos de fadas serviram não só para divertimento, mas também para a redução do medo dos homens diante do mundo, e propôs a divisão de todos os contos em contos maravilhosos puros, contos-fábulas mitológicos, contos-fábulas biológicos, fábulas puras de animais, contos de origens, fábulas ou contos jocosos e fábulas morais.

Os contos de fadas também foram analisados de uma forma pormenorizada nos escritos de Carl Gustav Jung e dos psicanalistas Junguianos. A escola Junguiana vê os contos de fadas principalmente como manifestações da psique humana. É o próprio Carl Gustav Jung que afirma: “In Mythen und Märchen wie im Traume sagt die Seele über sich selber aus, und die Archetypen offenbaren sich in ihrem natürlichen Zusammenspiel, als Gestaltung, Umgestaltung, des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung”. (Jung, 1984 a: 216). O psiquiatra suíço diz-nos que contos de fadas dão expressão a processos inconscientes e que a sua narração provoca a revitalização destes processos, restabelecendo a conexão entre o consciente e o inconsciente. Como Freud, ele percebe que o sonho é uma forma de representação simbólica dos processos psíquicos individuais, e entende o conto de fadas como representação simbólica dos processos psíquicos colectivos.

Uma abordagem típica dos psicanalistas Junguianos aos contos de fadas é a de Marie Louise von Franz, *Psychologische Märcheninterpretation. Eine Einführung/ A Interpretação Psicológica dos Contos de Fadas. Uma Introdução* (1986), onde a autora explica a riqueza simbólica dos contos de fadas, traça uma teoria psicológica destes, abrangendo as suas origens, a natureza, a estruturação e as formas de interpretação. Outras obras famosas da autora sobre os contos de fadas são: *Die Mutter im Märchen/ A Mãe nos Contos de Fadas* (1977); *Der Schatten und das Böse im Märchen/ A Sombra e o Mal nos Contos de Fadas* (1985); *Das Weibliche im Märchen/ O Feminino nos Contos de Fadas* (1977), que procura explicitar os aspectos complexos e obscuros a respeito dos arquétipos da *Anima* e do *Animus* e a influência arquetípica que exercem na relação homem - mulher; *Die Suche nach dem Selbst. Individuation im Märchen/ A Procura de Si Próprio. A Individuação nos Contos de Fadas* (1985), onde a autora analisa a estrutura e o dinamismo dos contos de fadas, escolhendo alguns dos mais típicos que tratam da individuação; e *Erlösungsmotive im Märchen/ Os Motivos de Salvação nos Contos de*

*Fadas*²² (1986), que demonstra a importância dos contos de fadas para a compreensão do processo de amadurecimento psicológico.

O melhor exemplo da análise de um conto de fadas famoso, partindo do ponto de vista Junguiano é a de Erich Neumann, *Amor und Psyche/ Amor e Psique* (1952). A discussão mais completa de contos de fadas sob o ponto de vista Junguiano encontra-se nas obras de Hedwig von Beit, *Symbolik des Märchens/ Simbologia do Conto de Fadas* (1952) e *Gegensatz und Erneuerung im Märchen/ Conflitos e Recuperação no Conto de Fadas* (1956).

1.6. Subgêneros: o conto de fadas popular e o conto de fadas literário

Dentro do gênero narrativo de conto de fadas, constata-se a existência de dois subgêneros: o conto de fadas popular (também conhecido como tradicional ou folclórico) e o conto de fadas literário (frequentemente designado como artístico, individualizado, erudito ou de autor). Em alemão, esta designação é feita com os seguintes termos: das Volksmärchen e das Kunstmärchen. Apesar de terem uma definição geral, estes dois subgêneros apresentam características próprias.

Ao falar sobre a diferença entre estes dois subgêneros de contos de fadas, Max Lüthi, por exemplo, aponta para a sua tradição. Segundo este autor, o conto de fadas popular vem da oralidade, enquanto o conto de fadas literário é da tradição escrita: “Zum Begriff des Volksmärchen gehört, daß es längere Zeit in mündlicher Tradition gelebt hat und durch sie mitgeformt worden ist, während man das Kunstmärchen zur Individualliteratur rechnet, geschaffen von einzelnen Dichtern und genau fixiert, heute meist schriftlich.” (Lüthi, 1962: 5)

Mimi Ida Jehle menciona, no seu artigo “Das deutsche Kunstmärchen von der Romantik zum Naturalismus”/ “O Conto de Fadas Literário Alemão do Romantismo ao Naturalismo”, o carácter subjectivo do conto de fadas literário e a objectividade do conto de fadas popular:

Das Kunstmärchen ist ein Märchen, dessen Stil deutlich die Eigenart seines Verfassers zeigt und dessen Inhalt den individuellen Menschen kennzeichnet, während das Volksmärchen und das sich

²² Em 1985, este livro foi traduzido por Álvaro Cabral e publicado em São Paulo pela editora Cultrix sob o título *Significado Psicológico dos Motivos de Redenção nos Contos de Fadas*.

darán anlehrende Kinder- und volkstümliche Märchen einen objektiven Stil und Inhalt hat, die kaum den Verfasser verraten. (Jehle, 1935: 7)

Câmara Cascudo, historiador e folclorista brasileiro, resumiu as principais características do conto de fadas popular deste modo: “É preciso que ele seja velho na memória do povo, anónimo na sua autoria, divulgado no seu conhecimento e persistente nos repertórios orais. Que seja omisso nos nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras do caso no tempo.” (Cascudo, 2004: 13)

Maria Helena Peralta completa, na sua Dissertação de Mestrado em Estudos Alemães intitulada *A Metamorfose nos Contos de Hermann Hesse*, a lista das características do conto de fadas popular com a informação de que:

o maravilhoso, o mágico e/ ou sobrenatural são parte indispensável do *Volksmärchen*; o herói é um homem normal, sem poderes sobrenaturais; a acção é linear e unidimensional; as figuras são planas, sem profundidade psicológica e afectiva; o estilo é simples e abstracto; tem uma finalidade moral. (Peralta, 1988: 21-22)

Já o conto de fadas literário se distingue, segundo a mesma autora, do conto de fadas popular pelo seguinte:

a identificação do autor e conseqüentemente a integração na sua obra e não numa obra anónima de teor universal; a referência, propositada ou não a um local e a uma época, o que delimita o conto, colocando-o entre duas dimensões: o real e o imaginário; estilo com marcas individuais do seu autor e da época em que foi escrito; as figuras não são só de “carne e osso”, têm uma alma, experimentam emoções e sentimentos. (Peralta, 1988: 22)

Os contos de fadas popular e literário são considerados autónomos, dado que diferem um do outro em certos aspectos. Mas antes de passarmos a referir as diferenças principais entre estes dois subgéneros, veremos o que eles têm em comum.

Ambos são narrativas curtas, embora o conto de fadas popular seja geralmente o mais curto, talvez por prever na sua origem os acrescentos do contador. A extensão curta dos dois subgéneros de contos de fadas tende a despertar a curiosidade do ouvinte ou do leitor através do encadeamento rápido de acções. Um e outro apresentam um acontecimento central. Em ambos, a acção é sempre homogénea e coesa, e desenvolve-se por ordem cronológica dos acontecimentos.

Os dois subgéneros de contos de fadas são relatados de forma casual. O leitor encontra personagens e situações que fazem parte do seu quotidiano e do seu universo individual, com os respectivos conflitos, medos e sonhos.

É possível reparar em determinados arquétipos nestes tipos de contos. Normalmente, tratam de momentos de viragem da vida dos seres humanos: nascimento, amadurecimento, maternidade, casamento, velhice, morte, etc.

Ambos os subgêneros dos contos de fadas começam muitas vezes com a morte da mãe ou do pai, criando problemas muito angustiantes. Outras vezes falam de um pai idoso que decide que chegou a altura de a nova geração tomar as rédeas, mas antes que isso aconteça, o filho tem de provar ser capaz e digno. O problema do desejo da vida eterna também é frequentemente colocado.

As etapas da vida, a rivalidade de gerações, a convivência de crianças e adultos, os sentimentos como amor, amizade, ódio e inveja são apresentados nos contos de fadas para dar uma explicação do mundo à nossa volta e ajudar-nos a criar formas de lidar com as dificuldades da existência humana.

Num e noutro subgênero, observa-se a presença frequente do maravilhoso (elementos fantásticos ou mágicos). Pois, ainda que comecem bastante realisticamente e contenham os temas do quotidiano (em “Capuchinho Vermelho”, por exemplo, uma mãe diz à filha para ir sozinha visitar a avó; em “João e Maria”, um pobre casal tem dificuldades em sustentar os filhos; em “O Pescador e o Génio”, um pescador não apanha nenhum peixe na sua rede; etc.), os contos de fadas envolvem muitas vezes algum tipo de magia, metamorfose ou encantamento. Observa-se que no conto de fadas popular, existe uma relação íntima entre o real e o maravilhoso. Eles formam um todo e a passagem de um ao outro é aceite como natural. A sua lógica narrativa é regulada por leis do maravilhoso, uma vez que tudo pode acontecer sem que haja estranheza. No conto de fadas “A Bela Adormecida”, por exemplo, a heroína dorme enfeitiçada um sono de cem anos. Em “João e o Pé de Feijão”, o herói sobe por um pé de feijão até ao céu, onde encontra o castelo de um gigante. A avó e a neta engolidas pelo lobo permanecem vivas na sua barriga até serem salvas, no “Capuchinho Vermelho”. Já no conto de fadas literário, há duas dimensões: o real e o maravilhoso, com quebra entre elas, ou seja, as personagens estancam a passagem dos princípios habituais da realidade para o mundo mais fantástico.

A presença do irreal e do imaginário sente-se também através de personagens fantásticas como bruxas, fadas, dragões, gnomos, anões, gigantes, ogres, elfos, duendes, sereias, vampiros e outros seres. Todos estes seres maravilhosos são criados pela natureza, vivem em bosques ou florestas, deslocam-se facilmente, independente da distância, interagem com naturalidade e não envelhecem.

Segundo Lúcia Pimentel Góes, estudiosa brasileira da literatura infantil e juvenil, a presença do maravilhoso é fundamental num conto de fadas, pois aumenta o interesse e desenvolve a imaginação. Como indica Bruno Bettelheim (1991), a natureza irrealista deste tipo de contos também é importante porque esclarece que o seu objectivo não é dar informação útil sobre o mundo exterior, mas sim sobre os processos psicológicos interiores que têm lugar num indivíduo.

É de referir que Tzvetan Todorov (1970), um filósofo e linguista búlgaro, faz na sua obra intitulada *Introduction à la Littérature Fantastique/ Introdução à Literatura Fantástica* uma distinção entre o fantástico, o estranho e o maravilhoso. Assim, segundo o autor, o fantástico permanece só o tempo de uma hesitação do leitor que deve tomar uma decisão se aquilo que interpreta diz ou não respeito à realidade tal como ela existe para a opinião comum. Se o leitor decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem dar explicação aos fenómenos descritos, a obra passa a depender então de outro género, o estranho. Se pelo contrário, o leitor decidir que devem ser admitidas novas leis da natureza, através das quais o fenómeno pode ser explicado, entra-se no género maravilhoso.

Como o maravilhoso corresponde a um fenómeno desconhecido, ainda nunca visto, pode-se dizer que ele pertence a um futuro. No estranho, muito pelo contrário, o inexplicável remete-se a factos conhecidos, a uma experiência vivida, portanto depende do passado. Quanto ao próprio fantástico, a hesitação que o caracteriza não pode situar-se senão no presente.

Alem disso, é possível fazer uma subdivisão destes três géneros para o estranho puro, o fantástico-estranho, o fantástico puro, o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso puro.

O fantástico-estranho relata acontecimentos que parecem ser sobrenaturais ao longo da história, mas no fim recebem uma explicação racional. Os críticos descrevem este fenómeno como o sobrenatural explicado. Entre os tipos de explicação do sobrenatural encontram-se as coincidências, a casualidade, o sonho, a efeito das drogas, os enganos, os truques, a ilusão dos sentidos, a alucinação ou a insensatez.

No estranho puro, referem-se acontecimentos que bem podem ser explicados pelas leis da razão, mas que, de um modo ou de outro, se revelam incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inabituais, e que, por isso, provocam no leitor uma reacção idêntica à dos textos fantásticos.

O fantástico-maravilhoso pertence a uma classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural. Este fenómeno é descrito pelos críticos como o sobrenatural aceite.

O fantástico puro sugere claramente a existência do sobrenatural, e permanece não explicado e não racionalizado.

No caso do maravilhoso puro, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer estranheza no leitor. O que caracteriza o maravilhoso não é uma atitude para os acontecimentos narrados, mas a própria natureza destes acontecimentos. Segundo Todorov (1970), é este subgénero que é geralmente relacionado ao conto de fadas, onde os acontecimentos sobrenaturais não provocam nenhuma surpresa no leitor (principalmente no conto de fadas popular).

É de referir que, ao lado do maravilhoso puro, que não se explica de nenhuma maneira, pode existir também o maravilhoso justificado, onde o sobrenatural recebe uma certa justificação. Trata-se do maravilhoso hiperbólico (quando os fenómenos parecem sobrenaturais apenas pelas suas dimensões que são superiores às que nos são familiares: *um peixe de cem e duzentos côvados de comprimento, um pássaro tão grosso como um tronco de árvore ou uma serpente tão grossa e comprida que é capaz de engolir um elefante, etc.*), do maravilhoso exótico (quando se relatam acontecimentos sobrenaturais sem os apresentar como tais, pois é suposto que o receptor implícito destes contos não conheça as regiões onde se desenrolam os acontecimentos e não tem razões para duvidar deles), do maravilhoso instrumental (quando aparecem pequenos mecanismos, melhoramentos técnicos irrealizáveis na época descrita, mas, afinal, bem possíveis: *um tapete voador* que nos nossos dias corresponde ao helicóptero, *uma maçã que cura* que é hoje associada aos antibióticos, etc.) e do maravilhoso científico (quando o sobrenatural se explica de uma forma racional, mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece).

No conto de fadas popular, também é habitual o uso de vários símbolos. Fontes e água, por exemplo, representam a vida. A cor branca simboliza a pureza e todos os valores positivos. O preto é simbolicamente visto com mais frequência no seu aspecto frio, negativo. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1982), as cores simbolizam também os quatro elementos: o vermelho e a cor-de-laranja, por exemplo, representam o fogo; o amarelo ou o branco são símbolos do ar; o verde está relacionado com a água; o preto ou o castanho simbolizam a terra. Na concepção analítica, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1982), as cores exprimem as principais funções psíquicas do homem: pensamento, sentimento, intuição e sensação. Assim, o azul, a cor do céu e do espírito, é,

no plano psíquico, a cor do pensamento. O vermelho é a cor do sangue, da paixão, do sentimento. O amarelo é a cor da luz, do ouro, da intuição. O verde, a cor da natureza e do crescimento, indica, do ponto de vista psicológico, a função de sensação (função do real), a relação entre o sonhador e a realidade.

A numerologia como elemento simbólico é também de grande importância no conto de fadas popular. O número mais encontrado é o três (“Os Três Porquinhos”, “As Três Penas”, “Os Três Desejos”, “Os Três Irmãos”, “O Diabo e os Três Fios de Cabelo”, “As Três Linguagens”, “Os Três Passarinhos”, “Os Três Artesãos”, “As Três Princesas Negras”, “Os Três Preguiçosos”, “O Pescador e o Génio” (três lances do pescador e a satisfação dos três desejos), “Irmão e Irmã” (três repetições da tentativa de o irmão beber no rio, três tentativas de o veado se juntar à caçada, três visitas da rainha morta ao seu filho), “Gata Borralheira” (a heroína vai três vezes ao baile para encontrar o príncipe), etc.). Para além deste número, destacam-se o sete (“O Lobo e os Sete Cabritinhos”, “Os Sete Corvos”, “Branca de Neve e os Sete Anões”, etc.) e o doze (“Os Doze Irmãos”, “As Doze Princesas”, “Os Doze Caçadores”, “Os Doze Criados Preguiçosos”, “A Bela Adormecida” (doze fadas levam à heroína presentes no dia do seu baptizado), etc.). Todos estes números são muito importantes na cultura popular.

O três é o número perfeito, expressão da totalidade. É ligado, segundo Chevalier e Gheerbrant (1982), ao triângulo que simboliza ora a divindade, a harmonia e a proporção, ora os trípticos da moralidade (pensar bem, dizer bem e fazer bem; sabedoria, força e beleza), ora as fases do tempo e da vida (passado, presente e futuro), ora os três princípios básicos da alquimia (sal, enxofre e mercúrio). Também é frequentemente dotado de carácter religioso (a Santíssima Trindade) e psicanalítico (três aspectos da mente: Id (princípio do prazer), Ego (princípio da realidade) e Superego (princípio moral)). Nos contos de fadas populares, este número aparece frequentemente ligado à família (três filhos, três irmãos), à realização dos desejos, às adivinhas para decifrar e às tarefas para cumprir. Muitas vezes, simboliza também os essenciais elementos de natureza. No conto de fadas “As Três Linguagens”, por exemplo, o número três representa a terra (onde ladram os cães, cuja linguagem o herói aprende a entender), o ar (onde se deslocam os pássaros, cuja linguagem o herói aprende a seguir) e a água (onde coaxam as rãs, cuja linguagem o herói aprende por fim), os três elementos em que se baseia a nossa vida. A mesma representação do número três observa-se no conto de fadas “A Rainha das Abelhas”, onde os três irmãos que viajam pelo mundo chegam a um castelo onde tudo foi transformado em pedra, com excepção de um anãozinho

grisalho que apresenta a eles três tarefas que devem ser realizadas para desmanchar o feitiço lançado contra o castelo e os seus habitantes. São os três tipos de animais que ajudam aos irmãos: as formigas (que representam a terra), os patos (que representam a água onde nadam) e as abelhas (que representam o ar onde voam). Só a cooperação dos três elementos, ou aspectos da nossa natureza, permitem a realização destas tarefas.

O sete é um número também muito representativo. Na vida quotidiana, recorda os dias da semana, as cores do arco-íris, as notas musicais, o ciclo da criação da Terra, os pecados mortais, etc. Nos contos de fadas, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1982), este número expressa os sete graus da consciência: consciência do corpo físico (desejos satisfeitos de forma elementar e brutal); consciência da emoção (os impulsos tornam-se mais complexas com o sentimento e a imaginação); consciência da inteligência (o sujeito classifica, organiza, raciocina); consciência da intuição (as relações com o inconsciente são percebidas); consciência da espiritualidade (abdição da vida material); consciência da vontade (que faz com que o conhecimento passe para a acção); consciência da vida (que dirige toda a actividade em direcção à vida eterna e à salvação).

No que se refere ao número doze, este representa na maioria das vezes o simbolismo dos signos zodiacos e dos doze meses do ano.

O ponto principal de ambos os subgéneros dos contos de fadas é geralmente um dilema existencial que é exposto concisa e directamente: o herói procura o seu mundo interno, a sua identidade, o seu autoconhecimento, a sua realização pessoal, a plenitude do ser. O enredo básico deste tipo de contos é constituído pelos obstáculos ou provas que precisam de ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance a sua auto-realização existencial, seja pelo encontro do seu verdadeiro “eu”, seja pela conquista do seu objectivo (quase sempre ligado a valores essenciais do ser humano). Os contos de fadas não mostram apenas as relações do herói consigo mesmo, mas também com o outro, com o mundo. O herói aprende a identificar e a reconhecer pensamentos e sentimentos que ajudam ou atrapalham a sua relação consigo mesmo e com os outros.

Os dois subgéneros dos contos de fadas distinguem-se um do outro naquilo que no conto de fadas literário, a vida interior do herói se descrever detalhadamente com palavras, e no conto de fadas popular, os processos interiores dos heróis serem representados por imagens. Por exemplo, quando o herói confronta difíceis problemas existenciais, que parecem não ter solução, não se descreve o seu estado psicológico, não se fala nas suas emoções ou nos seus sentimentos. O conto de

fadas popular mostra-o perdido numa floresta densa, impenetrável, sem saber para que lado se virar, desesperado por encontrar uma saída.

A diferença essencial entre os dois subgéneros consiste no facto de o conto de fadas popular, cuja autoria é desconhecida (pode-se dizer que este tipo de conto é de autoria colectiva), ser transmitido por tradição oral (podendo existir várias versões de um mesmo relato, tendo em conta que há contos de fadas que conservam uma estrutura semelhante embora com diferentes detalhes), e o conto de fadas literário ter um autor identificado e se inserir na tradição escrita. A produção em língua alemã dos contos de fadas literários marca-se pela enorme variedade de títulos e autores, entre os quais se destacam, para além de Hermann Hesse, cujos contos de fadas constituem o objecto do nosso trabalho, os alemães Johann Wolfgang Goethe com “Das Märchen von der grünen Schlange und der schönen Lilie”/ “O Conto de Fadas da Serpente Verde e da Bela Lília” in *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten/ Entretenimentos dos Emigrantes Alemães* (1795), “Die neue Melusine”/ “A Nova Melusina²³” in *Wilhelm Meisters Wanderjahre/ Os Anos de Viagem de Wilhelm Meister* (1807), “Der neue Paris”/ “O Novo Paris” in *Dichtung und Wahrheit/ Poesia e Verdade* (1810); Novalis com “Das Märchen von Hyazinthe und Rosenblüte”/ “O Conto de Fadas do Jacinto e do Botão de Rosa” in *Die Lehrlinge zu Sais/ Os Aprendizizes em Sais* (1798), “Das Märchen von Atlantis”/ “O Conto de Fadas de Atlantis” e “Das Märchen von Eros und Fabel”/ “O Conto de Fadas de Eros e Fabel”, conhecido também como “Das Klingsohr-Märchen”/ “O Conto de Fadas de Klingsohr” in *Heinrich von Ofterdingen/ Heinrich de Ofterdingen* (1800); E. T. A. Hoffmann com “Der goldene Topf”/ “A Panela de Ouro” (1815), “Nußknacker und Mäusekönig”/ “O Quebra-Nozes e o Rei dos Ratos” (1816), “Klein Zaches genannt Zinnober”/ “Pequeno Zacarias Chamado Cinábrio” (1819), “Meister Floh”/ “Mestre Pulga” (1822); Adelbert von Chamisso com “Peter Schlemihls wundersame Geschichte”/ “A Maravilhosa História de Peter Schlemihl” (1814); Wilhelm Hauff com *Märchen-Almanach für Söhne und Töchter gebildeter Stände/ Almanaque dos Contos de Fadas para os Filhos Educados* (1825-1828); Friedrich Baron de la Motte Fouqué com “Undine”/ “Ondina” (1811); Clemens Brentano com *Italienische Märchen/ Contos de Fadas Italianos* (1805-1811); Eduard Mörike com “Der Schatz”/ “O Tesouro” (1836), “Der Bauer und sein Sohn”/ “O Lavrador e o Filho” (1839), “Die Hand der Jezerte”/ “A Mão de Jezerte” (1853); Albert Ehrenstein com *Zaubermärchen/ “Contos de Fadas*

²³ Uma personagem do folclore europeu, um espírito feminino das águas doces em rios e fontes sagradas. É geralmente representada como uma mulher que é uma serpente ou peixe (ao estilo das sereias), da cintura para baixo. Algumas vezes, é também representada com asas, duas caudas ou ambos, e, por vezes, é mencionada como sendo uma ninfa. (<http://pt.finanzalarm.com/details/Melusina.html> consultado em 03.02.2013)

Mágicos” (1919); Oskar Maria Graf com “Das Märchen vom König”/ “O Conto de Fadas do Rei” (1927); Walter Eschbach com *Märchen der Wirklichkeit/ Os Contos de Fadas da Realidade* (1924); Bruno Schönlinks com *Großstadtmärchen/ Os Contos de Fadas da Grande Cidade* (1924); Ingeborg Bachmann com “Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran”/ “O Segredo da Princesa de Kagran” in *Malinal Malina* (1971). Noutras línguas, destacam-se o irlandês Oscar Wilde com *The Happy Prince and Other Tales/ O Príncipe Feliz e Outras Histórias* (1888) e *A House of Pomegranates/ Casa das Romãs* (1891); os ingleses J. R. R. Tolkien com “Farmer Giles of Ham”/ “Mestre Gil de Ham” (1947) e John Ruskin com “The King of the Golden River”/ “O Rei do Rio Dourado” (1841); os holandeses Louis Couperus com “Psyche”/ “Psique” (1898) e Godfried Bomans com *Sprookjes/ Contos De Fadas* (1946); o americano Frank Baum com “The Wonderful Wizard of Oz”/ “O Maravilhoso Mágico de Oz” (1900); o francês Charles Deulin com *Contes du Roi Gambrinus/ Contos do Rei Gambrinus* (1874); o russo Alexander Puschkin com “Skazka o Tzare Saltane”/ “O Conto de Fadas do Rei Saltan” (1831), “Skazka o Rybake e Rybke”/ “O Conto de Fadas do Pescador e do Peixinho” (1833), “Skazka o Zolotom Petuschke”/ “O Conto de Fadas do Galo Dourado” (1834), entre muitos outros. Quanto aos autores de contos de fadas literários em Portugal, distinguem-se Maria Azevedo com *Contos de Fadas* (1937); Luísa Soares com *Seis Histórias de Encantar* (1985); Maria Abreu com *Em Tempos Que já Lá Vão* (1927); Ricardo Alberty com “O Príncipe de Ouro” (1971); Maria de Alenquer com “A Mais Bela das Rainhas” (1963); Virgínia Almeida com “A Fada Tentadora” (1895); João Amaral Júnior com “O Homem do Chapéu Mágico e a Burra das Libras de Ouro” (1971); Sophia Andersen com “A Fada Oriana” (1959); Matilde Rosa Araújo com “A Velha do Bosque” (1983), “O Reino das Sete Pontas” (1984); Leal da Câmara com “A Princesa Muda” (s/d); Marta da Câmara com *Era Uma Vez* (1954); Fernando Cardoso com “Os Dois Príncipes” (1973), “Branca de Neve e Negra de Carvão” (1990); Aurora Constança com “Fagulinha no Mundo das Maravilhas” (1947), “Era Assim o Príncipezinho” (1963), “A Barca da Rainha” (1965); Luísa Dacosta com “O Príncipe que Guardava Ovelhas” (1971) e muitos outros.

Observa-se que os dois subgéneros dos contos de fadas têm um número reduzido de personagens. No entanto, verificam-se algumas diferenças na sua apresentação. Na maioria dos casos, as personagens do conto de fadas popular não têm nomes próprios e são referidas apenas como *uma rapariga, o irmão mais novo, um rei, uma rainha, o pobre lenhador*, etc. São definidas com clareza e são mais típicos que invulgares. É de referir também que as personagens do conto de fadas popular nunca são ambivalentes, demarcando-se antes pelo contraste. Uma pessoa é boa, outra má.

Um irmão é estúpido, outro inteligente. Uma irmã é honesta e trabalhadora, a outra mentirosa e preguiçosa. Uma é bela, as outras são feias. Um dos pais é todo bondade, o outro maldade²⁴. Estes contrastes também são observados por Lúcia Pimentel Góes:

As personagens podem proceder de uma cabana muito pobre ou de um faustoso palácio encantado. Ou são boas ou medrosas, ou belas ou tragicamente feias, ou perversas ou covardes, ou valentes e nobres; ou são anõezinhos ou gigantes, bruxas ou princesas, reis disfarçados de mendigos ou mendigos convertidos em reis e cavaleiros. (Góes, 1991: 116)

Ao contrário do conto de fadas popular, no conto de fadas literário, as personagens podem ter nome próprio e o seu comportamento pode ser alterado ao longo da narrativa.

No que concerne ao tempo e espaço, podemos reparar que estes dois subgéneros diferem um do outro. No conto de fadas popular, as indicações de natureza temporal são sempre imprecisas e vagas, não permitindo determinar com rigor a duração da acção ou a localização num contexto histórico preciso. Este tipo de conto começa muitas vezes pelas seguintes fórmulas: *Era uma vez...*, *Há muito, muito tempo...*, *Há mil anos ou mais...*, *Em tempos que já lá vão, quando desejar ainda nos ajudava...*, *No tempo em que os animais falavam...*, etc. O mesmo acontece relativamente ao espaço que é geralmente representado através de intróitos como *Num certo país...*, *Num reino muito distante...*, *Num velho castelo...*, *No meio de uma grande e densa floresta...*, etc. Observa-se apenas, de acordo com Coelho (2003), que o espaço no conto de fadas é ora natural (não modificado pelo trabalho do homem, pela civilização: paisagem, gruta, montanha, deserto, mar, etc.), ora social (modificado pela técnica, pelo trabalho do homem: casa, castelo, palácio, etc.), ora maravilhoso (não localizável no mundo real, criado pela imaginação do homem).

As vagas referências espaço-temporais aparecem apenas porque são uma exigência da narrativa, visto que nada acontece fora do tempo e do espaço. Não é o onde nem o quando que desempenha um papel importante, mas sim aquilo que acontece, a própria acção. Além disto, as características do espaço e tempo indeterminados concedem às histórias um carácter atemporal e universal, que permite a sua reatualização permanente: é algo que poderia acontecer em qualquer tempo e em qualquer lugar.

²⁴ É de referir que toda a estrutura dos contos de fadas também assenta muito frequentemente nas polaridades: bem/mal, herói/ opositor, encantamento/ libertação.

Enquanto o conto de fadas popular decorre num tempo e em espaços indefinidos, o conto de fadas literário desenrola-se geralmente num tempo (determinado pela presença de datas) e em espaços (determinados pelos nomes de cidades, países, etc.) definidos.

As diferenças entre os dois subgéneros de contos de fadas revelam-se também na linguagem de ambos. O conto de fadas popular tem marcas de oralidade e utiliza uma linguagem simples e coloquial (com muitas expressões populares). Podemos observar aqui a predominância de frases curtas e coordenadas. Também neste tipo de conto é frequente o uso de fórmulas, diminutivos, repetição, gradação, formas rimadas no texto de prosa, etc.

Já o conto de fadas de autor apresenta uma linguagem mais cuidadosa e literária. Neste tipo de conto, a preocupação estética é determinante. Nota-se o embelezamento do discurso (o uso de figuras expressivas e estilísticas), a originalidade, a criatividade e uma atenção ao próprio ritmo da frase. Como produção individual de um determinado autor, o conto de fadas literário revela as características do seu estilo. Observa-se ainda, neste tipo de conto, a predominância da conotação: as palavras podem ter diferentes sentidos, indo além do sentido exacto da palavra ou da frase.

Outro aspecto importante que distingue o conto de fadas popular do conto de fadas literário é o fim da sua acção. No conto de fadas popular, deparamo-nos normalmente com uma acção fechada, resolvida até ao pormenor (quando o final chega, não há hipótese de ser continuado), pelo que o leitor fica a conhecer tudo o que aconteceu às personagens. O conto de fadas popular apresenta, na maioria das vezes, um final feliz: faz-se a justiça, vence o bom e o bem, o herói é recompensado e o mau recebe o merecido castigo, encontra-se a paz e a harmonia. Mas antes de triunfar contra o mal, a personagem tem de enfrentar grandes obstáculos, a sua luta é sempre extremamente difícil. As fórmulas habituais que marcam o fim do conto de fadas popular são do tipo: “Se não morreram, ainda estão vivos”, ou então, “E viveram felizes para todo o sempre”.

É interessante referir que existem no mundo inteiro várias frases feitas para terminar um conto de fadas popular. Na Alemanha, por exemplo, encontramos esta: “Mein Märchen ist aus, dort läuft eine Maus, wer sie fängt, darf sich eine große Pelzkappe daraus machen.” No Peru, existe a frase: “Pin-pin, San Agustin, que aqui el cuento tiene fin.” Na Espanha, é frequente a seguinte frase: “Y fueron muy felices y comieron perdices y a mi me dieron con los guesos en las narices.” No Chile, observa-se este final: “Y se acabó el cuento y se lo llevó el viento, y todo el mal es ido y el poco bien que queda sea para mi y los que me han oído.” Os franceses utilizam a frase: “Cric-crac, la sornette est dans le sac.” Uma frase típica portuguesa que marca o fim do conto é: “Vitória, vitória, acabou-

se a história.” Também se utiliza às vezes a frase já referida no início deste trabalho: “Este conto está contado, contei-o inteiramente, e quem mo contou a mim, ainda tem a boca quente.” Ou então: “Deus seja louvado, está o meu conto acabado!”

Já no conto de fadas de autor, pode existir uma acção aberta da narrativa que não apresenta soluções definitivas, pelo que o leitor fica sem saber o que vai acontecer às personagens, ou seja, o desfecho da história pode ficar em suspenso.

Por fim, o conto de fadas popular transmite sempre uma moral (de modo indirecto), tendo como objectivo dar a perceber às crianças a diferença entre o bem e o mal, fazendo com que estas optem pelo caminho a tomar, que geralmente é o daqueles que fazem o bem. Pode-se dizer que este tipo de conto é orientado para o futuro, pois guia a criança, promovendo o desenvolvimento da sua personalidade e o seu crescimento interior, uma vez que, de forma subtil, a ensina a lidar de forma construtiva com elementos adversos. Transmitindo lições sobre atitude correcta, este tipo de contos indica, por meio de conselhos, os comportamentos a serem assumidos ou evitados.

Já o conto de fadas literário nem sempre transmite uma moralidade aos seus leitores. Ao contrário dos contos de fadas populares, este tipo de conto não se dirige exclusivamente às crianças, tendo como destinatários também os adultos. Aqui revela-se muitas vezes a linguagem do alto nível linguístico e trata-se de temas de natureza muito filosófica. O objectivo de um conto de fadas literário pode ser fazer os adultos pensar. Alguns autores até tratam de problemas reais da sociedade, tentando encontrar de forma metafórica soluções para estes. Às vezes, verifica-se também, num conto de fadas literário, a posição subjectiva do autor, que exprime a sua opinião, dá-nos a conhecer a sua atitude e demonstra os seus juízos de valor.

Vejamos, em seguida, as características tendenciais destes dois subgéneros de conto de fadas:

Critério	Conto de fadas popular	Conto de fadas literário
Autoria	➤ Desconhecida	➤ Identificada
Transmissão	➤ Tradição oral (mais tarde fixada em prosa)	➤ Tradição escrita
Personagens	➤ Não individualizadas; ➤ Sem nomes próprios;	➤ Individualizadas; ➤ Com nomes próprios;

	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Designadas geralmente apenas pela sua função ou pelo estrato social; ➤ Referidas como <i>uma rapariga, o irmão mais novo, um rei, uma rainha, o pobre lenhador</i>; ➤ Não se descreve o seu estado psicológico. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Descreve-se a sua vida interior.
Tempo	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Indefinido: <p><i>Era uma vez; Há muito, muito tempo; Há mil anos ou mais; Em tempos que já lá vão, quando desejar ainda nos ajudava; No tempo em que os animais falavam, etc.</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Definido
Espaço	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Indefinido: <p><i>Num certo país; Num reino muito distante; Num velho castelo; No meio de uma grande floresta.</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Definido
Real/ Maravilhoso	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Relação unidimensional; ➤ Real e maravilhoso formam um todo; ➤ A passagem de um ao outro é aceite como natural. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Há duas dimensões, com quebra entre as duas.
Linguagem	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Marcas de oralidade; ➤ Palavras coloquiais; ➤ Expressões populares; ➤ Frases simples; ➤ Diminutivos; ➤ Repetições; ➤ Gradação; ➤ Aparecimento ocasional de formas rimadas no texto de prosa; ➤ Fórmulas convencionais; ➤ Símbolos; ➤ Estruturas binárias (bem/ mal, herói/ opositor, encantamento/ libertação, etc.); ➤ Estruturas ternárias (três irmãos, três tarefas, três desejos, etc.); ➤ Importância dos outros números (como o sete e o doze). 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Marcas individuais próprias do estilo do autor; ➤ Frases cuidadosas e literárias; ➤ Uso de figuras expressivas e estilísticas; ➤ A predominância da conotação.

Acção	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Linear; ➤ Centrada num acontecimento; ➤ Fechada no fim. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Há, às vezes, acções paralelas; ➤ Podem ficar abertas no fim.
Moralidade	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Os bons são sempre recompensados e os maus castigados. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Depende da filosofia de vida e das ideias e valores que o autor pretende transmitir.

É de referir que quase sempre os contos de fadas literários são influenciados pelos contos de fadas populares, pois ao criar as suas próprias histórias maravilhosas e fantásticas, todos os escritores procuram constantemente a inspiração nos contos de fadas populares, tomando de empréstimo muitas das suas características principais. Segundo Peralta (1988), vários autores dos contos de fadas literários baseiam frequentemente os seus contos de fadas no esquema familiar dos contos de fadas populares, preservando o seu estilo e até interpretando o mesmo tema ou o mesmo herói. É por isso que raramente se pode encontrar um conto de fadas literário puro, pois na maioria das vezes, este mistura-se, através da imaginação, com o conto de fadas popular.

1.7. A comparação do conto de fadas com outros géneros da literatura popular de tradição oral

Há vários tipos de textos que integram as características do conto de fadas popular. Visto que este tipo de contos faz parte de um universo cultural que tem como suporte a tradição oral de um povo, confunde-se frequentemente com outros conceitos, como por exemplo o mito, a fábula e a lenda.

1.7.1. O conto de fadas comparado com o mito

Na maior parte das culturas não existe uma distinção entre o mito e os contos de fadas populares. Ambos formam a literatura oral das sociedades sem escrita. As línguas nórdicas têm

uma palavra só para designar o mito e o conto de fadas: *saga*. O alemão reteve a palavra *Sage* para mitos, enquanto os contos de fadas se chamam *Märchen*.

Os mitos e os contos de fadas só atingem forma definida quando são passados a escrito e deixam de estar sujeitos a uma mudança contínua. Antes de passarem a escrito, estas histórias eram contadas e recontadas através dos séculos. Uma misturaram-se com outras e sofreram várias modificações. Alguns contos de fadas populares evoluíram a partir de mitos. Outros foram neles incorporados. Apesar de terem muito em comum, os mitos e os contos de fadas podem e devem ser diferenciados.

De acordo com Bettelheim (1991), os mitos caracterizam-se principalmente por referir-se a seres extraordinários, como deuses, divindades, semideuses e heróis cuja conduta é modelo de vida para os homens de todos os tempos. Nos mitos, o herói cultural apresenta-se ao ouvinte como uma personagem que se deve imitar durante toda a vida. É um herói sobre-humano e faz sempre exigências aos simples mortais. Os mitos dão-nos sempre a perceber que a sua história é única e não poderia ter acontecido a qualquer outra pessoa ou noutro ambiente. Acontecimentos dos mitos são grandiosos, impressionantes e sugerem que não poderiam acontecer a simples mortais. Os mitos contam-nos uma história de um herói em particular: Hércules, Teseu, Beowulf, etc. Sabemos os nomes não apenas destas personagens míticas, como também os dos seus pais e das outras personagens importantes do mito.

Nos contos de fadas, segundo Bettelheim (1991), muito pelo contrário, os acontecimentos apresentam-se sempre como vulgares, falam de qualquer coisa que poderia ter acontecido ao ouvinte/ leitor. Tudo é relatado de maneira casual. O conto de fadas fala-nos de uma pessoa qualquer que é parecida connosco. As personagens não têm nomes e são geralmente referidas por *pai, mãe, uma rapariga, o irmão mais novo*, etc. Também podem ser descritas simplesmente como *um pobre lenhador ou um pobre pescador*. A ausência dos nomes facilita bastante a identificação do ouvinte/ leitor com as personagens. Mesmo quando aparecem, os nomes são vulgares, que poderiam ser os de qualquer de nós. Muitas vezes, estes nomes são meramente descritivos ou gerais, por exemplo: *Um capuchinho vermelho ficava-lhe tão bem que ela foi sempre conhecida pelo Capuchinho Vermelho*, ou: *Como ela parecia estar sempre cheia de pó e suja, chamavam-lhe a Gata Borralheira*.

Bettelheim (1991) afirma que nos contos de fadas, ao contrário dos mitos, os problemas para resolver são bem vulgares: uma criança considerada pouco hábil pelo pai, uma criança que sofre

por causa dos ciúmes dos irmãos, etc., e a vitória não é sobre os outros mas sobre si próprio e sobre a maldade. As personagens e as ocorrências dos contos de fadas personificam e ilustram conflitos internos e sugerem subtilmente como resolvê-los e como prosseguir de modo a tornar-se mais nobre.

Um mito, tal como um conto de fadas, segundo Bettelheim (1991), pode exprimir um conflito interior simbolicamente e sugerir a sua resolução, mas essa não é a sua principal preocupação. As respostas para resolução dos problemas dadas pelos mitos são definitivas, enquanto o conto de fadas é meramente sugestivo, as suas mensagens podem insinuar soluções sem nunca as relatar. O conto de fadas oferece imagens simbólicas para resolver os problemas. Além disso, a personagem principal do conto de fadas ultrapassa todas as dificuldades neste mundo e não pensa na recompensa de poder subir aos céus.

O final destes dois tipos de histórias também difere muito. Bruno Bettelheim (1991: 50) indica que nos mitos, a história acaba quase sempre tragicamente, enquanto os contos de fadas prometem geralmente um final feliz, trazendo sossego e esperança. O mito está repleto de pessimismo, ao passo que o conto de fadas tende a ser optimista. É esta a diferença mais significativa que põe o conto de fadas num lugar à parte das outras histórias.

1.7.2. O conto de fadas comparado com a fábula

A palavra latina *fabŭla* deriva do verbo *fabulare* que significa *conversar, narrar*, o que mostra que a fábula tem a sua origem na tradição oral. Existem inúmeras definições para fábula, provenientes de fontes diversas. Vejamos um dos exemplos:

[A fábula é] uma narrativa curta, não raro identificada com o apólogo e a parábola, em razão da moral, implícita ou explícita, que deve encerrar, e da sua estrutura dramática. No geral, é protagonizada por animais irracionais, cujo comportamento, preservando as características próprias, deixa transparecer uma alusão, via de regra satírica ou pedagógica, aos seres humanos. Escrita em versos até o século XVIII, em seguida adoptou a prosa como veículo de expressão. (Moisés, 1985: 226)

De acordo com António Garcia Barreto (2002), a fábula é originária do Oriente. No Ocidente, foi o grego Esopo (os gregos chamam-no *o criador da fábula*) que a reinventou, no século VI a.C.,

marcando-lhe o novo perfil (*Fábulas Esópicas*). O traço dominante da fábula esópica é simplicidade e concisão. Em Portugal, as primeiras traduções da obra deste fabulista foram publicados por Manuel da Lyra: *Vida e Fábulas do Grego Esopo* (1603), e pela Oficina de Domingos Carneiro, em 1680, sob o mesmo título. No século XVIII, a Oficina de Francisco Luís Arneiro publicou as *Fábulas de Esopo* (1788) e a Typographia Rollandiana voltou a publicá-las em 1791.

Mais tarde, como indica Barreto (2002), a fábula recebeu novos contornos (mais na forma que no conteúdo) do escravo romano Fedro, no século I d.C. (*Fábulas* (Livros I a V)). Os seus livros de fábulas foram publicados ao longo da vida, tendo os dois primeiros surgido no tempo de Tibério. Mas, ao que parece, algumas das fábulas foram entendidas como crítica à sua época, o que virou contra si gente influente e poderosa. Ainda por ter divulgado a obra de um escritor grego (Esopo), foi ignorado por muitos dos Romanos do seu tempo, que deste modo quiseram demonstrar o seu desagrado pelo facto. Em Portugal, regista-se a publicação, em 1786, por Manuel de Moraes Soares, das *Fábulas de Phedro, Escravo Forro de Augusto César*.

Na era moderna, segundo Barreto (2002), a actual estrutura da fábula, que se resume a cada fábula corresponder uma moralidade, deve-se ao francês Jean de La Fontaine (século XVII). Este fabulista foi buscar inspiração a Esopo e a Fedro, e em 1668, apresentou a sua recolha das *Fábulas* que o tornou famoso. Segundo os estudiosos da sua obra, o fabulário criado por La Fontaine dividia o mundo entre os loucos e os sábios, mais que entre os bons e os maus. As personagens das suas fábulas estão bem caracterizadas. Por exemplo, o leão encarna o monarca orgulhoso; a raposa, a astúcia; o rico é gordo e o pobre é magro, etc. Em Portugal, uma das primeiras traduções das *Fábulas* de La Fontaine, *Fábulas Escolhidas entre as de J. La Fontaine*, foi realizada em 1814 por Filinto Elísio e publicada por Francisco M. Nascimento. Em 1843, L.C. da Cunha publicou *Tradução Livre das Melhores Fábulas de La Fontaine*. E outras se lhes seguiram.

De entre os numerosos fabulistas portugueses, distinguem-se Bocage, Filinto Elísio e Curvo Semedo.

A proposta principal da fábula é a fusão do lúdico (divertir, fazer rir) e do pedagógico (servir como instrumento de aprendizagem, fixação e memorização dos valores morais de um certo grupo social). Como refere o especialista em literatura infanto-juvenil Armindo Mesquita (1998), as histórias, ao mesmo tempo que distraem o leitor, apresentam as virtudes e os defeitos humanos através de animais. Acreditava-se que a moral, para ser assimilada, precisava da alegria e distração

contida na história dos animais que possuem características humanas. Deste modo, a presença de entretenimento disfarça a proposta didáctica da fábula.

Segundo Maria Adelaide Rodrigues (2010), a fábula tem as seguintes características principais: narração alegórica (exposição de um pensamento sob forma figurada); brevidade; narração em terceira pessoa; personagens típicas (animais humanizados, que têm características de seres humanos como a fala, capacidade de pensar, etc., aos quais a fábula recorre para dar lições ao Homem); presença predominante de sequências narrativas e conversacionais; tempo e espaço imprecisos (os ensinamentos são apresentados como válidos para qualquer época e lugar); acontecimentos inventados para ilustrar, moralizar e divertir; o desfecho, a moral da história, assume a forma de um aforismo ou provérbio (nas fábulas de Esopo encontramos, por exemplo, *Quem tudo quer, tudo perde* (“A Galinha dos Ovos de Ouro”); *Devagar se vai ao longe* (“A Lebre e a Tartaruga”); *Nunca metas o nariz onde não és chamado* (“O Lobo e o Burro Coxo”), *Primeiro o dever e só depois o prazer* (“A Cigarra e a Formiga”)).

Importa referir que ao longo do tempo, a fábula esteve também ligada ao apólogo e à parábola. De acordo com Rodrigues (2010), a parábola é uma narração alegórica que utiliza situações e pessoas para fazer uma comparação da ficção com a realidade. Através desta comparação, ela transmite uma lição de sabedoria. É diferente da fábula e do apólogo, porque os seus protagonistas são seres humanos.

O apólogo, segundo Rodrigues (2010), é um género alegórico que ilustra um ensinamento de vida através de situações semelhantes às reais. Pode envolver pessoas, objectos ou animais, seres animados ou inanimados. O seu objectivo é modificar e reformular os conceitos humanos. A diferença entre o apólogo e a fábula consiste no facto que enquanto a fábula utiliza situações fantásticas, o apólogo concentra-se mais em situações reais. É de referir também que a fábula só costuma usar animais como personagens. Da parábola, o apólogo distingue-se pelo facto que enquanto a parábola ilustra questões religiosas e lições éticas, o apólogo fala de qualquer tipo de lição de vida.

Por fim, em que é que a fábula se difere do conto de fadas? A diferença consiste naquilo que no final das fábulas, existe sempre uma lição de moral. Como exemplo podemos dar as fábulas de Esopo: a fábula “O Convidado para Jantar”, por exemplo, ensina-nos nunca confiar em quem nos oferece generosamente o que não é seu; a fábula “O Leão e o Rato” convence-nos a não desprezarmos os mais fracos; a fábula “Hermes e o Lenhador” diz-nos que quem é mau e desonesto

não merece recompensa; a fábula “Os Viandantes e o Urso” declara que é nos momentos de aflição que se distinguem os verdadeiros amigos; a fábula “A Águia e o Escaravelho” mostra-nos que ninguém, por mais poderoso que seja, pode fazer mal ao próximo e desprezá-lo porque, mesmo as criaturas mais fracas e indefesas, são capazes de retribuir o mal recebido; a fábula “A Raposa Gulosa” afirma que o tempo é um bom remédio e acaba por resolver muitos problemas; a fábula “Bóreas e Hélio” ensina-nos, por um lado, a não subestimarmos os outros, e por outro, a usarmos a persuasão em vez de violência; a moral da fábula “O Pavão e o Grou” é que frequentemente, uma roupa modesta veste uma pessoa de grande valor, enquanto o luxo e a riqueza escondem muitas vezes uma nulidade; a moral da fábula “A Raposa e o Bode” é que, antes de se fazer qualquer coisa, é importante avaliar cuidadosamente todas as consequências possíveis. As fábulas são, no fundo, contos preventivos que, muitas vezes ameaçando, ensinam o que cada um deve fazer. Segundo Bettelheim (1991), as fábulas são claramente moralistas, afirmam uma verdade moral e não contêm um significado disfarçado. Numa fábula, nada se deixa à nossa imaginação. Os contos de fadas, pelo contrário, deixam todas as decisões nas nossas mãos. Somos nós que decidimos se aplicamos ou não um certo conto de fadas à nossa vida. A pessoa que se identifica com a personagem principal da história tem esperanças que com ajuda da sua inteligência, pode vencer um opositor mais forte.

1.7.3. O conto de fadas comparado com a lenda

Segundo Jean-Pierre Bayard (2001), a palavra *lenda* vem do latim *legenda* e significa *aquilo que deve ser lido*. Inicialmente, as lendas contavam histórias da vida dos santos, dos mártires, e eram lidas nos refeitórios dos conventos. Ao longo do tempo, transformaram-se em histórias que falam sobre a tradição de um povo e implicam geralmente a crença na veracidade dos eventos descritos.

A lenda, tal como o conto de fadas popular, é uma narrativa da literatura tradicional transmitida oralmente, sem autoria conhecida, tem uma extensão curta e permite a intervenção do maravilhoso. Mas ao contrário do conto de fadas, que é uma narrativa sem qualquer fundo histórico, cuja acção se situa num espaço indeterminado e num tempo indefinido, e cujas personagens não são individualizadas, a lenda, de acordo com Bayard (2001), é uma narrativa de carácter ficcional com um fundo histórico (as suas acções fundamentam-se em factos históricos

conhecidos) que é transfigurado pela imaginação popular, tem uma localização espacial e temporal, e as suas personagens são precisas e definidas, baseando-se muitas vezes nas figuras reais.

Entre os autores portugueses que recolheram e adaptaram lendas de Portugal, Barreto (2002) destaca Maria da Luz Sobral que publicou, em 1924, *Contos e Lendas da Nossa Terra*, Emília de Sousa Costa que apresentou, em 1935, o livro *Lendas de Portugal*, Adolfo Simões Müller que compilou, em 1989, o livro *Lendas e Narrativas de Alexandre Herculano Contadas aos Jovens*, Gentil Marques que reuniu, em 1935, *Lendas da Nossa Terra*, Álvaro Carlos que publicou, em 1981, *Narrativas e Lendas de Portugal*, David Martins que apresentou, em 1998, *Lendas de Portugal*, e muitos outros.

Vejam-se, em seguida, as diferenças principais entre estes quatro géneros da literatura popular de tradição oral:

Critério	Conto de fadas	Mito	Fábula	Lenda
Personagens	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Pessoas parecidas connosco; ➤ Sem nomes ou com nomes meramente descritivos ou gerais; ➤ Ultrapassam todas as dificuldades neste mundo. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Seres extraordinários, sobre-humanos, deuses, divindades, semideuses, etc.; ➤ Fazem exigências aos simples mortais; ➤ São modelos de vida; ➤ Têm nomes próprios; ➤ Pensam na recompensa de poder subir aos céus. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Animais humanizados (sabem falar e tem capacidade de pensar) 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Figuras reais
Acontecimentos	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Vulgares 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Grandiosos; ➤ Impressionantes. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Típicos do dia-a-dia dos seres humanos. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Têm um fundo histórico e uma localização espacial e temporal.

<p>Temática</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Qualquer coisa que poderia ter acontecido connosco. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Algo que não poderia ter acontecido a simples mortais. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ A vitória da fraqueza sobre a força; ➤ A vitória da bondade sobre a astúcia; ➤ A derrota de presunçosos. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ A tradição de um povo.
<p>O final das histórias</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Geralmente feliz; ➤ Optimístico; ➤ Traz sossego e esperança. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Quase sempre trágico; ➤ Está repleto de pessimismo. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Reflecte uma lição de moral; ➤ Assume a forma de um aforismo ou provérbio. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Depende dos factos reais.
<p>Objectivo</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Apresentar respostas meramente sugestivas para resolução dos problemas; ➤ Deixar todas as decisões nas nossas mãos. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Dar respostas definitivas para resolução dos problemas; ➤ Explicar tais factos como o surgimento da Terra e dos seres humanos, do dia e da noite, e de outros fenómenos da natureza. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Ensinar o que cada um deve fazer; ➤ Fixar valores morais; ➤ Divertir. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Dar conhecer a cultura do seu povo.

2. Hermann Hesse e o conto de fadas

Na sua introdução de uma edição inglesa dos contos de fadas de Hermann Hesse, *Pictor's Metamorphoses and Other Fantasies/ As Transformações de Pictor e Outras Fantasias*, publicada em 1981, Theodore Ziolkowski refere que na infância, Hermann Hesse (escritor, contista, poeta, ensaísta, novelista, crítico, publicista e editor de importantes obras de literatura alemã) nunca se debruçou seriamente sobre a questão do que ele viria a ser e que profissão deveria aprender. Tal como todos os garotos, amava e invejava certas profissões: a de caçador, de barqueiro ou de condutor, de dançarino sobre a corda ou de viajante pelo Pólo Norte. Mas acima de tudo preferia tornar-se mágico para poder realizar os seus objectivos infantis: fazer crescer as maçãs no Inverno, encher a sua carteira com moedas de ouro e prata, desenterrar tesouros, ressuscitar mortos e saber tornar-se invisível. Passava horas a ler os contos de fadas dos irmãos Grimm. Encantava-se com os contos de *As Mil e Uma Noites*:

Die größte, einheitlichste und schönste Sammlung [der "Morgenländischen Märchen"] ist "Tausendundeine Nacht", die wir alle als Kinder kennengelernt haben, wenn auch in gekürzter, geschwächter, stark verblaßter Form. Es gibt keine orientalische Redaktion dieser riesigen Sammlung alten Gutes, die irgend für authentisch und maßgebend gelten könnte. (Hesse, 1970: 47)

Admirava os autores românticos como Clemens Brentano e Achim von Arnim:

["Des Knaben Wunderhorn"] ist, über allen Zweifel, eines der allerschönsten Bücher, die in deutscher Sprache existieren, und je mehr seitdem die Wissenschaft sich dieser Volkslieder angenommen und fehlerlosere Ausgaben und Sammlungen von ihnen herausgegeben hat, desto unbekümmerter dürfen wir uns nicht nur der Lieder, sondern auch der beiden famosen Herausgeber Arnim und Brentano freuen, die so frisch und glühend ins Zeug gingen, Pathos wie Schelmerei mitlebten, die Lieder mitdichten und manches, das sie nicht verstanden oder dem ein paar Verse zu mangeln schienen, kühnlich ergänzten. Überall weht Jugend durch das herrliche Buch, dem der flinke Bub mit seinem Hörnlein vorausreitet; überall quillt und treibt es, man meint die zwei jungen Herausgeber in ihrer Entdeckerfreude darüber lachen und mitsingen zu hören. (Hesse, 1970: 243-244)

No seu esboço autobiográfico "Kurzgefaßter Lebenslauf"/ "Autobiografia Resumida", também são mencionados, como os seus autores preferidos, os criadores de contos de fadas literários E.T.A. Hoffmann e Novalis: "Ich hatte stets *den goldenen Topf* von Hoffmann, oder gar *den Heinrich von Ofterdingen* [von Novalis], für wertvollere Lehrbücher gehalten als alle Welt- und Naturgeschichte

(vielmehr hatte ich auch in diesen, wenn ich solche las, stets entzückende Fabulationen gesehen).“
(Hesse, 1970 b: 407)

Segundo José Maria Carandell (1981), Hermann Hesse também revelou muito cedo o dom para contar histórias. Este dom recebeu-o da sua mãe, Marie Gundert. Costumava instalar-se à noitinha num barracão no pequeno jardim do pai e desenvolvia planos para a descoberta de enormes tesouros, para a obtenção da raiz de Mandrágora ou para vitoriosas incursões cavaleirescas pelo mundo necessitado de salvação, nas quais condenava ladrões, salvava infelizes, libertava presos, queimava covis de ladrões, mandava pregar traidores na cruz, concedia perdão a vassalos rebeldes, conquistava filhas de reis e compreendia as vozes dos animais. O seu primeiro conto de fadas, “Die beiden Brüder”/ “Os Dois Irmãos” (1887), foi escrito com a idade de apenas dez anos. Trata-se do mais antigo trabalho em prosa do escritor, conhecido até ao presente.

Na idade adulta, de acordo com Ziolkowski (1981), o desejo de possuir poderes mágicos não desapareceu, mas já tinha uma outra motivação. É que o escritor começou a sentir muito cedo a insatisfação com a realidade cruel e desencantada, e tendia a rejeitá-la. No seu coração, crescia o desejo de mudar, transformar e iluminar um pouco o mundo à sua volta. O seu interesse pelos contos de fadas permaneceu também. O escritor interessava-se pelos contos de fadas do mundo inteiro. Como indica Ziolkowski (1981), Hermann Hesse valorizava a colectânea de *Märchen aus China/ Contos de Fadas Chineses*, traduzida para alemão por Richard Wilhelm, a antologia dos contos de fadas africanos *African Genesis: Folk Tales and Myths of Africa/ A Génese Africana: Contos, Mitos e Lendas da África*, de Leo Frobenius, bem como a colecção dos contos de fadas irlandeses *Beside the Fire: a Collection of Irish Gaelic Folk Stories/ Ao Lado da Fogueira: Uma Colecção de Histórias Populares Irlandeses e Gaélicos*, de Douglas Hyde. A edição *Indische Märchen/ Contos de Fadas Indianos*, de Somadeva, também recebeu um destaque da sua parte:

Wenn man durch die Bazare einer ostasiatischen Stadt geht oder mit nachlesendem Auge den Figuren der Stickerei auf einem schönen Stück altindischer oder althinesischer Seidenkunst zu folgen sucht, dann erliegt bald Auge und Gedanke einer seltsamer Suggestion von Reichtum und Unendlichkeit, von ewiger Wiederholung und ewiger Erneuerung der Formen, von fabelhafter Fülle und Unausschöpflichkeit. Drachenköpfe und Götterfiguren, vielarmige Gottheiten und stilisierte Tierkörper, feine Pflanzenformen und unheimliche polypenhafte Gebilde ergeben zusammen eine phantastisch schöne Ornamentik, in der das Wunderbarste selbstverständlich, das Grellste mild, das Entlegenste natürlich erscheint. Im Bewundern des Ganzen weiß der Europäer nicht recht, soll er das alles für die launenhaften Gebilde der hochbegabten, aber unerzogenen Phantasie eines primitiven Volkes ansehen oder für den Ausdruck einer sehr hohen geistigen und seelischen Bildung, der wir als untergeordnete Wesen nur mit halben Verständnis gegenüberstehen. Ähnlich geht es einem, wenn man in dem altindischen

Märchenbuche liest, das "Kathasaritsagara" oder "Ozean der Märchenströme" heißt und von Somadewa etwa um die mitte des elften Jahrhunderts aufgeschrieben worden ist. Es geht natürlich auf ältere Vorbilder zurück, und manche seiner Geschichten mag im ältesten Indien reiner und edler geklungen haben, aber gerade in der Buntheit seiner Mischungen und in seiner bald raffinierten, bald barbarischen Verbindung von Naivität und geistiger Höchstkultur ist es echt indisch. (Hesse, 1970: 50)

O fascínio de Hermann Hesse por fontes orientais tem raízes na sua infância. O escritor crescia rodeado de vários objectos como enfiaduras de contas de madeira semelhantes a rosários, rolos de folha de palma gravados com uma antiga escrita indiana, tartarugas talhadas na gordurosa esteatite verde, pequenas imagens de deuses em madeira, em vidro, de quartzo, de barro, toalhas de seda e de linho bordadas, copos e taças de cobre. Tudo isto pertencia ao seu avô e veio:

aus Indien und aus Ceylon, der Paradiesinsel mit den Farnbäumen und Palmenuffern und den saften, rehägigen Singalesen, aus Siam kam es und aus Birma, und alles roch nach Meer, Gewürz und Ferne, nach Zimmet und Sandelholz, alles war durch braune und gelbe Hände gegangen, befeuchtet von Tropenregen und Gangeswasser, gedörnt an Äquatorsonne, beschattet von Urwald. (Hesse, 1970 b: 376)

O escritor acolheu com entusiasmo os contos de fadas de Hans Christian Andersen, assim como as novas edições da antologia clássica de *Volksmärchen der Deutschen/ Contos de Fadas Populares dos Alemães*, de Johann Karl August Musäus:

Diese Musäus-Märchen setzen sich erstaunlich hartnäckig immer wieder durch, trotz der vielen Angriffe, die gegen sie gerichtet wurden. Musäus war der erste, der es versuchte, die deutschen Volksmärchen zu sammeln und wiederzuerzählen. Er tat es prachtvoll, mit einer Gestaltungskraft und Formkunst, die man nicht genug bewundern kann, aber vollkommen im Geist und Stil des achtzehnten Jahrhunderts. (Hesse, 1970: 130)

Recomendava frequentemente para leitura a antologia *Die schönsten Märchen der Welt/ Os Melhores Contos de Fadas do Mundo*, editada pela sua amiga Lisa Tetzner, e a colecção internacional dos contos de fadas *Die Märchen der Weltliteratur/ Os Contos de Fadas da Literatura Mundial*, de Friedrich von der Leyen:

Die literarisch wertvollen und originellen Volksmärchen aller Völker fänden in einem oder zwei Bändchen Platz. Aber als Dokumente der Völkerseelen, als immer neue Bestätigungen für die immer gleiche Struktur der Menschenseele in allen Rassen und Ländern, als Beispiele für die Entstehungsgeschichte der Seele, der Dichtung, der Mythen haben diese unzähligen Märchen aus allen Erdteilen den Wert einer biologischen Sammlung, in welcher Präparate der verschiedensten Herkunft dieselben Gesetze illustrieren. Auch ist durch das ständige Wiederkehren derselben Stoffe, Symbole, Witze keineswegs der Eindruck der Völkerbuntheit aufgehoben, denn Auffassung

und Vortrag bringen noch Spiel und Wechsel genug, und es zeigen sich nicht bloß verschiedene Stufen von Geschmack und literarischer Fähigkeit bei den Völkern, sondern auch gewisse Typen seelischer Einstellung zur Umwelt. (Hesse, 1970 e: 43-44)

Segundo Hesse, apesar de muitas vezes tratarem dos mesmos temas, girarem à volta dos mesmos motivos, mostrarem os heróis parecidos e usarem a simbologia igual, os contos de fadas de cada país relatam as histórias à sua própria maneira, manifestam o talento literário do seu povo, reflectem os gostos e a alma da sua nação. É nisto tudo que se revela o valor único e a originalidade das histórias maravilhosas do mundo inteiro.

2.1. Contos de fadas na obra do escritor

O fascínio de Hermann Hesse pelo mundo de contos de fadas, assim como o desejo forte de contornar a dureza da realidade, levou-o a criar as suas próprias obras neste género. Na totalidade, o escritor compôs vinte e seis contos de fadas. A sua primeira colecção foi publicada pela editora Fischer Verlag, em 1919, sob o título *Märchen/ Contos de Fadas* e incluiu contos de fadas como “Augustus”/ “Augusto” (1913), “Der Dichter”/ “O Poeta” (1913), “Merkwürdige Nachricht von einem andern Stern”/ “A Estranha Notícia de uma Outra Estrela” (1915), “Faldum”/ “Faldum” (1915), “Der schwere Weg”/ “O Caminho Difícil” (1916), “Eine Traumfolge”/ “A Sequência de um Sonho” (1916) e “Iris”/ “Íris” (1918).

Antes de serem reunidos numa colecção, cada um destes contos de fadas já foi publicado anteriormente. Assim, a primeira publicação de “Augustus” foi feita, em Dezembro de 1913, na revista *Die Grenzboten/ Os Mensageiros da Fronteira*. O conto de fadas “Der Dichter” apareceu pela primeira vez, sob o título “Der Weg zur Kunst”/ “O Caminho para a Arte”, na revista *Der Tag/ O Dia* no dia 22 de Abril de 1913. “Merkwürdige Nachricht von einem andern Stern” foi primeiramente publicado no jornal *Neue Zürcher Zeitung/ Novo Jornal de Zurique* de 9-13 de Maio de 1915. A publicação prévia de “Faldum” ocorreu em 1916, na revista *Westermanns Monatshefte/ Cadernos Mensais de Westermann*. “Der schwere Weg” já foi publicado na revista *Neue Rundschau/ Novo Panorama* em Abril de 1917. “Eine Traumfolge” apareceu na revista *Die Weißen Blätter/ As*

Folhas Brancas em Dezembro de 1916. E a primeira publicação do conto de fadas “Iris”/ “Íris” foi feita na revista *Neue Rundschau/ Novo Panorama* em Dezembro de 1918.

Cada um destes contos de fadas foi dedicado por Hermann Hesse aos seus familiares, amigos, ou simples conhecidos. Assim, “Augustus” foi dedicado a Emil Molt (seu amigo da escola em Calw, proprietário da fábrica de cigarros “Waldorf-Astoria” e fundador da primeira escola Waldorf em Stuttgart (1919) para os filhos dos operários da fábrica) e à sua mulher Bertha, “Der Dichter” a Mathilde Schwarzenbach, mecenas e amiga de muitos artistas de Zurique que protegia as letras e as artes, apoiando e promovendo a cultura, “Merkwürdige Nachricht von einem andern Stern” a Helene Welti, mulher do pintor Alberto Welti, “Der schwere Weg” a Dr. Hans Brun e à sua mulher, “Eine Traumfolge” a Volkmar Andreae, maestro e compositor suíço que musicou muitos dos poemas de Hermann Hesse, “Faldum” a Georg Reinhart, seu amigo e colecionador, e “Iris” a Marie Bernoulli, primeira esposa do escritor.

No que se refere aos temas desta colecção, podemos citar o escritor, poeta, ensaísta e crítico literário alemão Oskar Loerke que os descreveu de forma bem explícita:

Hesse zeigt uns die törichten und weisen Wünsche der Menschen verwirklicht, besinnt sich auf das versunkene Kindheitsparadies, folgt den Zaubern des uns nächsten Sonderbaren, des Traumes. Den Wundern vertrauend, zeigt sich der Dichter mit ihnen vertraut; sie stellen das Ziel langsamer Wandlungen rasch und deutlich vor uns und ordnen sich dann dem allgemeinen Leben alsbald wieder ein, im Weltenlaufe nichts störend und nichts vergewaltigend. (Loerke, 1975: 1)

Mais tarde, alguns dos contos de fadas de Hermann Hesse foram incluídos na colectânea *Traumfährte: Neue Erzählungen und Märchen/ Rasto de um Sonho: Novas Histórias e Contos de Fadas*, publicada em 1945 pela editora Fretz & Wasmuth. Aqui foram reunidos os seguintes contos e contos de fadas do escritor: “Die Stadt”/ “A Cidade” (1910), “Märchen vom Korbstuhl”/ “O Conto de Fadas da Cadeira de Verga” (1918), “Der Europäer”/ “O Europeu” (1918), “Tragisch”/ “Trágico” (1922), “Kindheit des Zauberers”/ “A Infância do Mágico” (1923), “Kurzgefaßter Lebenslauf”/ “Autobiografia Resumida” (1925), “Traumfährte”/ “Rasto de um Sonho” (1926), “Schwäbische Parodie”/ “A Paródia Suábica” (1928), “Vom Steppenwolf”/ “Do Coiote” (1928), “König Yu”/ “O Rei Yu” (1929), “Edmund”/ “Edmund” (1930) e “Vogel”/ “Pássaro” (1932). Todos estes foram dedicados ao pintor suíço Ernst Morgenthaler, contendo a seguinte inscrição: “Dem Maler Ernst Morgenthaler in Dankbarkeit für schöne Stunden im Sommer 1945 gewidmet.” (*apud* Pfeifer, 1980: 303)

Erwin Ackerknecht, historiador da literatura e bibliotecário alemão caracterizou esta colectânea de Hermann Hesse do modo seguinte:

Die vorliegende Sammlung enthält zwölf dichterische Prosastücke, von denen seit ihrer Erstveröffentlichung nur wenige bekanntgeworden sind. – Der Band kann mit seinem handwerklich sauberen, kraftvollen, klaren und ganz uneitlen Stil jedem um seine sprachliche Selbstbildung bemühten Leser als Vorbild, und bei der Beurteilung anderer Prosa als Maßstab dienen. (Ackerknecht, 1956: 199)

Em 1970, oito anos após a morte de Hermann Hesse, os contos de fadas da colecção *Märchen/ Contos de Fadas*, bem como os de *Traumfährte: Neue Erzählungen und Märchen/ Rasto de um Sonho: Novas Histórias e Contos de Fadas* foram publicados no sexto volume de *Gesammelte Werke in zwölf Bänden/ Obras Reunidas em Doze Volumes* do escritor. No quarto volume desta edição, foram incluídos os contos de fadas “Der Zwerg”/ “O Anão” (1903), “Der Waldmensch”/ “O Homem dos Bosques” (1914) e “Ein Mensch mit Namen Ziegler”²⁵/ “Um Homem Chamado Ziegler” (1908).

A primeira edição que reuniu todos os contos de fadas de Hermann Hesse, *Die Märchen/ Os Contos de Fadas*, foi também compilada postumamente (treze anos após a sua morte) por Volker Michels e publicada pela editora Suhrkamp Verlag em 1975. Aqui encontramos os contos de fadas “Der Zwerg”/ “O Anão” (1903), “Schattenspiel”/ “O Jogo de Sombras” (1906), “Ein Mensch mit Namen Ziegler”/ “Um Homem Chamado de Ziegler” (1908), “Die Stadt”/ “A Cidade” (1910), “Doktor Knölges Ende”/ “O Fim do Doutor Knölges” (1910), “Der schöne Traum”/ “O Belo Sonho” (1911), “Flötentraum”/ “O Sonho de uma Flauta” (1913), “Augustus”/ “Augusto” (1913), “Der Dichter”/ “O Poeta” (1913), “Der Waldmensch”/ “O Homem dos Bosques” (1914), “Merkwürdige Nachricht von einem andern Stern”/ “A Estranha Notícia de uma Outra Estrela” (1915), “Faldum”/ “Faldum” (1915), “Der schwere Weg”/ “O Caminho Difícil” (1916), “Eine Traumfolge”/ “A Sequência de um Sonho” (1916), “Der Europäer”/ “O Europeu” (1918), “Das Reich”/ “O Reino” (1918), “Der Maler”/ “O Pintor” (1918), “Märchen vom Korbstuhl”/ “O Conto de Fadas da Cadeira de Verga” (1918), “Iris”/ “Íris” (1918), “Gespräch mit einem Ofen”/ “Conversa com um Fogão” (1919), “Piktors Verwandlungen”/ “As Transformações de Pictor” (1922), “Kindheit des Zauberers”/ “A Infância do Mágico” (1923), “Traumfährte”/ “Rasto de um Sonho” (1926), “König Yu”/ “O Rei Yu” (1929), “Vogel”/ “Pássaro” (1932) e “Die beiden Brüder”/ “Os Dois Irmãos” (1887).

²⁵ Martin Pfeifer (1980: 351) refere que Hermann Hesse ponderou inicialmente usar para este conto de fadas o título “Merkwürdige Geschichte”/ “Uma História Curiosa” ou “Seltsame Geschichte”/ “Uma Estranha História”.

Ao descrever os seus contos de fadas numa carta a Georg Reinhart de 1919, Hermann Hesse refere que o seu sentido só pode ser transmitido poeticamente:

Ich hoffe, Sie werden auch weiterhin die Märchen einfach so lesen, wie sie im Moment zu Ihnen sprechen, einfach den Bildern und der Musik nach, ohne Suchen nach einem Sinn. Denn dieser ist wohl darin, aber er nimmt für jeden ein anderes Kleid an, und wenn ich ihn in nackten Worten sagen könnte, würde ich natürlich keine Dichtungen mehr machen. (Hesse, 1973 a: 404)

O escritor estimula a imaginação do leitor, criando um mundo mágico, onde são possíveis as metamorfoses, a animação dos objectos, os desejos realizados. Um estilo repleto de imagens fantásticas aproxima os seus contos de fadas da prosa poética, onde a imagem e a musicalidade se sobrepõem por vezes à procura de um sentido imediato.

Reflectindo sobre o efeito que cria a leitura dos contos de fadas de Hermann Hesse, Werner Weber, jornalista e crítico literário suíço, caracteriza-os do seguinte modo:

Man mag beginnen, wo man will: Hermann Hesses *Märchen* erfüllen, was Han Fook, "Der Dichter"²⁶, bei seinem Meister suchte: "scheinbar nur das Einfache und Schlichte zu sagen, damit aber in des Zuhörers Seele zu wühlen, wie der Wind in einem Wasserspiegel." Und dieses Schlichte und Einfache ist großer Art und liegt doch immer nah... Aber immer, wo so der Dichter in Weg und Windung aus dem Zweck des Alltags nach dem Unscheinbaren dauernden Sinns sich müht, hat er auch die Biene aus seinem "Märchen"²⁷ auf dem Ärmel, die er mit sich forttrug, damit er später gleich einen Boten hätte, den Zurückgebliebenen von seinen Gängen zu berichten. Diese Berichte dann haben den Charme, den man etwa im "Taugenichts"²⁸ gefunden; ob dabei die Sprache nun tief gegliedert oder in jener rührenden Flächenhaftigkeit erscheine: Hermann Hesses *Märchen* führen so viel Poesie, daß sie sich da und dort die reine Betrachtung leisten können. (Weber, 1946: 73)

²⁶ Este conto de fadas, escrito por Hermann Hesse em 1913, pode ser encontrado na primeira coleção do escritor, *Märchen/ Contos de Fadas*, publicada pela editora Fischer Verlag em 1919, e também na edição que reuniu todos os seus contos de fadas, *Die Märchen/ Os Contos de Fadas*, publicada pela editora Suhrkamp Verlag em 1975.

²⁷ Trata-se do conto de fadas de Hermann Hesse escrito em 1913 e publicado pela primeira vez na revista *Licht und Schatten/ Luz e Sombra*, nº 13, em 1914. Um ano mais tarde, este conto de fadas foi incluído, sob o mesmo título, na coleção *Am Weg*. Mais tarde, no entanto, ao ser publicado, em 1975, na edição *Die Märchen/ Os Contos de Fadas*, o título deste conto de fadas foi alterado para "Flötentraum"/ "O Sonho de uma Flauta".

²⁸ Referência à novela "Aus dem Leben eines Taugenichts"/ "Da Vida de um Inútil" do escritor do romantismo alemão Joseph von Eichendorff, escrita em 1826, onde se descrevem as aventuras de um rapaz preguiçoso, alegre e sem preocupações que é mandado pelo pai mundo afora para que aprenda a cuidar da própria vida, já que não tinha interesse pelas lidas da terra, ou por qualquer trabalho onde tivesse que se enquadrar nas regras da burguesia. Depois de muitas aventuras e tendo a natureza sempre como um importante pano de fundo, encontra a sua amada e, pelo amor que os une, submete-se às normas impostas pela sociedade. Segundo Rudolf Käch (1993), autor do livro *Eichendorffs Taugenichts und Taugenichtsfiguren bei Gottfried Keller und Hermann Hesse/ Um Inútil de Eichendorff e Figuras Inúteis de Gottfried Keller e Hermann Hesse*, no âmbito da novela de Eichendorff inserem-se os seguintes romances de Hermann Hesse: *Peter Camenzind/ Peter Camenzind* (1904), *Knulp: Drei Geschichten aus dem Leben Knulps/ Knulp: Três Histórias da Vida de Knulp* (1915) e *Narziss und Goldmund/ Narciso e Goldmundo* (1930).

Apesar de receber muitos elogios pelos seus contos de fadas, Hermann Hesse, por seu lado, não considerava que estes fossem uma arte aperfeiçoada, antes uma passagem, uma parte do percurso em busca da sua linguagem poética, como refere numa carta de 1919 a Franz Karl Ginzkey:

Die Märchen waren für mich ein Übergang zu einer anderen, neuen Art von Dichtung, ich mag sie schon nicht mehr, ich mußte noch viele Schritte weitergehen und bin darauf gefaßt, daß es mir mit der Dichtung gehen wird, wie es mir erst in der Politik, dann im Leben ging, daß die Nächsten nicht mehr mitkommen und mich verlassen. (Hesse, 1973 a: 410)

O escritor revela também, numa carta de 1919 a Samuel Fischer, que escrever os contos de fadas teve para ele, num dos períodos mais duros da sua vida, num tempo de desespero, a função de refúgio do mundo real, de confissão, de uma tentativa de libertação das tensões de um tempo de crise: “All das, und auch schon die spätern von meinen ‘Märchen’, waren erste Versuche zu einer Befreiung, die ich nun bald für vollzogen halte.” (Hesse, 1973 a: 416)

2.2. As fontes principais das suas histórias

Os contos de fadas de Hermann Hesse revelam muitos elementos autobiográficos: referências, nomes de personagens, lugares e situações. Muitas vezes, o escritor relata nos seus contos de fadas experiências da própria vida, sonhos, desejos, lembranças da infância, impressões da juventude, estados de espírito, reflexões sobre o mundo à sua volta: “Und alle diese Erzählungen handelten von mir selbst, spiegelten meinen eigenen Weg, meine heimlichen Träume und Wünsche, meine eigenen bitteren Nöte!” (Hesse, 1970 d: 11)

Um dos seus contos de fadas, nomeadamente, “Kindheit des Zauberers”/ “A Infância do Mágico” (1923) acabou mesmo por ter traços autobiográficos do escritor, apesar de não ser essa a intenção de Hermann Hesse ao escrevê-lo: “[‘Kindheit des Zauberers’] war nicht etwa autobiographisch gemeint, sondern sollte einen märchenartigen Roman ‘Aus dem Leben eines Zauberers’²⁹ einleiten.” (*apud* Martin Pfeifer, 1980: 417). O conto de fadas em questão foi escrito por Hermann Hesse com a idade de quarenta e seis anos e insere-se na fase mais madura da sua criação literária. A essência deste conto de fadas gira à volta da agonia de se tornar adulto, de se

²⁹ Hermann Hesse planeava escrever este romance em Outubro de 1921. No entanto, o projecto nunca foi concluído. O escritor conseguiu escrever apenas uma introdução para este romance, à qual deu o título “Der Zauberer”/ “O Mágico”.

desprender das fantasias da infância, de ser forçado a aceitar uma realidade com a qual não se identifica. No início da história, o protagonista narra a sua vida despreocupada de menino que vive numa cidadezinha rural afastada da capital, com os seus celeiros, bosques, rios e animais. Hermann Hesse fornece-nos uma riqueza dos detalhes da sua vida infantil, descrevendo as suas suposições, sonhos, aspirações e vivências. Aos poucos, o rapaz vai crescendo e deixando de lado as experiências infantis, até que adquire a consciência de que está de facto a entrar na realidade – ou, como ele mesmo gosta de dizer, no mundo dos adultos, que antes lhe parecia ridículo. As reflexões que partem desse processo de amadurecimento, que põe lado a lado o mundo das crianças (com a sua despreocupação aberta) e o mundo dos adultos (com as suas regras ridículas e aborrecidas) são brilhantes e dão ao leitor muito que pensar.

Neste conto de fadas, como em alguns outros, por exemplo, em “Flötentraum”/ “O Sonho de uma Flauta” (1913), “Eine Traumfolge”/ “A Sequência de um Sonho” (1916) e “Der schwere Weg”/ “O Caminho Difícil” (1916), Hermann Hesse usa a primeira pessoa como narrador. Os heróis destes contos de fadas trazem uma marca do seu criador, a marca de ligação íntima com a experiência pessoal do escritor:

Eine neue Dichtung beginnt für mich in dem Augenblick zu entstehen, wo eine Figur mir sichtbar wird, welche für eine Weile Symbol und Träger meines Erlebens, meiner Gedanken, meiner Probleme werden kann. [...] Beinahe alle Prosadichtungen, die ich geschrieben hatte, sind Seelenbiographien, in allen handelt es sich nicht um Geschichten, Verwicklungen und Spannungen, sondern sie sind im Grunde Monologe, in denen eine einzige Person, eben jene mythische Figur, in ihren Beziehungen zur Welt und zum eigenen Ich betrachtet wird. (Hesse, 1970 d: 80-81)

Na obra do escritor sentem-se muito as fontes da mística oriental, nomeadamente hindu. Ao procurar as origens paternas e maternas de Hermann Hesse, descobrimos as razões que poderiam ter causado o seu fascínio por este tema. De acordo com Carandell (1981), os seus avós paternos eram provenientes de Lübeck, mas tinham-se enraizado há várias gerações na Estónia. Apesar de terem a nacionalidade russa, pertenciam à minoria germano-báltica. Carl Hermann Hesse, o avô do escritor, era médico distrital e conselheiro estatal. Era um homem com muita energia, amigo de toda a gente, prático, fascinado com a natureza e profundamente religioso (pertencia ao pietismo³⁰).

³⁰ Um movimento proveniente do luteranismo que valoriza a experiência religiosa individual do crente. Surgiu no final do século XVII, pela iniciativa do pastor luterano Phillipp Jacob Spener (1635 -1705), como oposição à negligência da ortodoxia luterana para com a dimensão pessoal da religião, e atingiu o seu maior alcance entre 1650-1800. Põe acento na conversão pessoal, na santificação, na experiência religiosa, na diminuição na ênfase aos credos e confissões, na

Segundo Carandell (1981), depois de o seu filho Johannes, o pai do escritor, terminar os estudos secundários, foi enviado para a Suíça com intenção de estudar teologia. Mais tarde, obteve ordens como pastor pietista num mosteiro no sul de Alemanha, Heilbronn, e foi mandado para as missões da Índia, onde aprendeu uma das línguas locais e começou a trabalhar como professor no seminário de Mangalor. No entanto, por causa da sua debilidade física, foi obrigado a regressar à Alemanha, e destinado a Calw como ajudante do famoso indólogo Dr. Hermann Gundert, que pouco depois se tornou o avô materno do escritor.

De acordo com Carandell (1981), este avô de Hermann Hesse era inicialmente protestante luterano, mas depois de uma crise religiosa, fez-se pietista e missionário pouco antes de Johannes Hesse. Estudou no seminário do mosteiro de Maulbronn com um dos mais importantes historiadores religiosos do país, Dr. David Friedrich Strauss. Depois de terminar os estudos, foi para a Índia, onde viveu muitos anos. Foi pioneiro do pietismo no Oriente e especializou-se em línguas indostânicas. Era casado com Julie Dubois, uma calvinista ascética da Suíça francesa, de quem teve uma filha, Marie. Quando regressaram à Europa, os Gundert instalaram-se em Calw. O missionário e linguista foi escolhido como director de uma grande editorial, onde publicou vários estudos sobre teologia, as religiões da Índia e um dicionário de sânscrito.

Como afirma Carandell (1981), as famílias Hesse e Gundert encontraram-se quando Johannes Hesse foi nomeado ajudante do Dr. Gundert, em Calw. Ambas partilharam muitos interesses comuns: o pietismo, a missão e a indologia. Pouco depois, estas duas famílias foram unidas pelo casamento de Johannes com Marie que já era viúva de outro missionário pietista, Charles Isenberg, e do qual tinha dois filhos. Johannes e Marie, por seu lado, tiveram quatro filhos: Adele, Hermann, Marulla e Hans.

Todas estas circunstâncias e coincidências se reflectiam na casa onde nasceu Hermann Hesse a 2 de Julho de 1877 (na mesma década que Thomas Mann (1875), Rainer Maria Rilke (1875), Albert Einstein (1879), Marcel Proust (1871), Rudolf Borchardt (1877), Hugo von Hoffmannsthal (1874), Paul Valéry (1871), Paul Claudel (1870), André Gide (1869), Maxim Gorki (1868), Stefan George (1868), Romain Rolland (1866), Virginia Woolf (1881), James Joyce (1882), Gottfried Benn (1866), T. S. Eliot (1888) e António Machado (1875)). Segundo Carandell (1981), a família dos Hesse pertencia à classe média culta. Não usufruía de posses em abundância nem considerava justas as vantagens

necessidade de renunciar o mundo, na fraternidade universal dos crentes e numa abertura à expressão religiosa das emoções. (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Pietismo> consultado em 15.04.2013)

materiais. O escritor crescia numa atmosfera ordenada e rigorosa, rodeado da sabedoria do avô, da fantasia e do amor da mãe e da debilidade e susceptibilidade moral do pai. O seu ambiente caracterizava-se pela multinacionalidade (resultante do cruzamento do hanseático, do báltico, do estoniano, do russo, do suíço, do inglês e do hindu, com todas as línguas respectivas, a que se acrescentavam outras, dos amigos franceses, italianos e malaios do Dr. Gundert) e pelo diálogo entre o Ocidente cristão e a Índia, entre o pietismo, o bramismo e o budismo. Como relata o próprio Hesse:

Viele Welten kreuzten ihre Strahlen in diesem Hause. Hier wurde gebetet und in der Bibel gelesen, hier wurde studiert und indische Philologie getrieben, hier wurde viel gute Musik gemacht, hier wußte man von Buddha und Lao Tse, Gäste kamen aus vielen Ländern, den Hauch von Fremde und Ausland an den Kleidern, mit absonderlichen Koffern aus Leder und aus Bastgeflecht und dem Klang fremder Sprachen, Arme wurden hier gespeist und Feste gefeiert, Wissenschaft und Märchen wohnten nah beisammen. (Hesse, 1970 b: 378-379)

No seu conto de fadas autobiográfico “Kindheit des Zauberers”/ “A Infância do Mágico” (1923), Hermann Hesse revela-nos que foi criado não só por seus pais e professores, como também por forças mais elevadas, ocultas e secretas. Entre elas conta-se a do Deus Pã, que se encontrava na forma de uma figura indiana bailante, dentro do armário envidraçado do seu avô. Esta divindade, e outras mais, tomaram conta dos seus anos de infância, e antes mesmo de ele saber ler e escrever, preencheram-no a tal ponto com imagens e pensamentos das terras-do-Levante que, mais tarde, todos os contactos com os sábios indianos e chineses lhe pareceram um regresso a lar.

Outra fonte que se sente na obra de Hermann Hesse é o Romantismo Alemão. Segundo Carandell (1981), o interesse pela literatura romântica foi despertado nele pelo seu avô materno e pelo pai.

Porém, nos contos de fadas do escritor, a música destaca-se como um motivo de grande importância. Segundo Carandell (1981), Hermann Hesse tinha grande vocação musical que lhe foi transmitida pelo avô paterno Carl Hermann Hesse e pela mãe Marie que lhe ensinaram a cantar uma série de canções na infância. Em 1890 e 1891, ao frequentar uma escola dirigida pelo Dr. Otto Bauer em Göppingen, Hesse costumava compor melodias com o violino. Um dos frequentes visitantes da sua casa era Othmar Schoeck, compositor que veio a musicar muitos dos seus poemas. Outros músicos que visitavam o poeta, como Edwin Fischer e Volkmar Andreae, motivaram-no para a música e compuseram igualmente para os seus poemas. O interesse de Hermann Hesse por música permaneceu durante toda a vida. A música foi para ele fonte de equilíbrio em momentos de

crise e desespero, e a magia dos contos de fadas foi um terreno ideal para traduzir este equilíbrio. O poder criador da música observa-se em “Augustus”/ “Augusto” (1913), “Flötentraum”/ “O Sonho de uma Flauta” (1913), “Faldum”/ “Faldum” (1915), “Der Dichter”/ “O Poeta” (1913).

Outro motivo predominante dos contos de fadas de Hermann Hesse é a viagem. Aplica-se perfeitamente aos seus heróis a definição que Max Lüthi faz do herói do conto de fadas: “Der Märchenheld ist wesentlich ein Wanderer. [...] Der Held zieht auch wenn er Prinz oder König ist, fast immer aus.” (Lüthi, 1968: 29). A presença frequente do motivo de viagem nos contos de fadas de Hermann Hesse talvez se encontre no facto de o próprio escritor gostar muito de viajar. Segundo Carandell (1981), um dos países pelo qual sempre se sentiu atraído foi a Itália. A sua primeira viagem para este país foi feita em 1901. O escritor visitou Milão, Florença e a Toscana, Bolonha, Ravena, prestando muita atenção à arte e à vida popular do país. Esta viagem foi muito frutífera, pois permitiu-lhe escrever vários artigos, preparar duas biografias, sobre Boccaccio e S. Francisco de Assis, e encontrar uma base para a sua mitologia germânica, que daí por diante surge em muitas das suas composições poéticas e narrações. Itália é mencionada por Hermann Hesse em alguns dos seus contos de fadas. Em 1903, por exemplo, aparece o conto de fadas “Der Zwerg”/ “O Anão”, cuja acção se desenrola em Veneza, e cujo texto está repleto de vários italianismos e referências à cultura italiana. Em “Gespräch mit einem Ofen”/ “Conversa com um Fogão” (1919), o personagem do conto de fadas é um fogão italiano.

Em 1911, Hermann Hesse fez uma viagem ao Oriente com o pintor Hans Sturzenegger. Os dois amigos viajaram pelo Ceilão, por Singapura, pelo Sul de Sumatra e chegaram mesmo à China. A cultura chinesa que tanto o entusiasmou encontra-se, por exemplo, retratada no seu conto de fadas “Der Dichter”/ “O Poeta” (1913), que relata a vida do poeta chinês Han Fook, e no conto de fadas “König Yu”³¹/ “O Rei Yu” (1929), que conta a história de um soberano chinês chamado Dschou e da sua mulher preferida Bau Si, grande influência sobre o seu coração e o espírito e, conseqüentemente, causa do fim da dinastia. Como refere Adrian Hsia, estudioso literário chinês, germanista e anglicista, o conto de fadas em questão trata de uma história chinesa que despertou o interesse de muitos escritores daquela época:

³¹ De acordo com Martin Pfeifer (1980: 406), Hermann Hesse tinha também outros títulos como alternativa para este conto de fadas: “Die Trommeln des Königs Yus”/ “Os Tambores do Rei Yu”, “Es trommelt von den Türmen”/ “Das Torres Tocam Tambores”, “König Yus Trommeln. Eine Erzählung aus der chinesischen Geschichte”/ “Tambores do Rei Yu. Um Relato da História Chinesa”, “König Yus Untergang”/ “A Queda do Rei Yu” e “Wie König Yu unterging”/ “Como Chegou o Fim do Rei Yu”.

Es handelt sich hier um die Bearbeitung eines Stoffes aus der chinesischen Geschichte. Derselbe Stoff hat auch Heinrich Heine angezogen, der ihn an den Anfang des dritten Buches der *Romantischen Schule* stellte, um im Gegensatz hierzu die 'Lächerlichkeit' der deutschen Romantik zu veranschaulichen. Otto Julius Bierbaum war der erste deutsche Schriftsteller, der diesen Stoff dann unter dem Titel *Das schöne Mädchen von Pao. Ein chinesischer Roman* bearbeitet hat. Es ist nicht bekannt, ob Hesse Bierbaums "chinesischen Roman" kannte, sicher ist nur, daß er die (gekürzte) Übersetzung aus *Tung Chou Lieh Kuo Tse* (Geschichte der verschiedenen Länder unter der östlichen Chou-Dynastie) in Leo Greiners Übersetzung unter dem Titel "Die Tochter aus Drachensamen" gelesen hatte. Diese mythologische, eine schicksalhafte Vorausbestimmung schildernde Geschichte handelt vom Untergang der Chou-Dynastie. Eine Palastdienerin wird schwanger durch Drachengeifer aus grauer Vorzeit. Nach vierzig Jahren gebärt sie ein Mädchen, das sie im Fluß aussetzt. Es wird gefunden und wächst zu unvergleichlicher Schönheit heran. Eine Familie kauft es, um es dem König zu schenken mit der Bitte, dafür ihr Familienoberhaupt freizulassen. Der König läßt den Mann, der ihn der Tyrannei bezichtigt hatte, frei. So kommt das schöne Mädchen Bau Si in den Palast, und der König verliebt sich in sie. Bau Si ist zwar wunderschön, doch ist sie immer betrübt. Der König versucht, ihr mit allen Mitteln zu schmeicheln, um sie zum Lächeln zu bringen. Er läßt Seide zerreißen, weil Bau Si dieses Geräusch liebt. Aber sie freut sich nicht. Einer schlägt vor, man solle auf allen Wachtürmen Warnfeuer anzünden, um einen Barbarenüberfall vorzutäuschen, so daß die Lehensfürsten umsonst zur Rettung herbeieilten. Bau Si würde lachen, wenn sie die verwirrten und enttäuschten Gesichter der Soldaten sähe. Dieser Plan wird ausgeführt – und gelingt. Jedoch bald darauf überfallen die Barbaren tatsächlich das Land. Wieder werden die Warnfeuer angezündet, doch diesmal eilt keiner mehr zur Rettung herbei. Das ist das Ende der Chou-Dynastie. (Hsia, 1974: 188-189)

No seu conto de fadas, segundo Hsia (1974), Hermann Hesse modernizou esta história e omitiu por completo a parte mitológica. O rei não é, como no original chinês, um tirano. Antes pelo contrário, é um bom homem de Estado e sabe escutar bons conselheiros. No entanto, a sua fraqueza pela mulher preferida leva-o a esquecer o seu dever, provocando a perda do reino e da vida. O escritor analisou o material psicologicamente e contou a história para os leitores actuais mais convincentemente.

A viagem à Índia proporcionou-lhe o contacto com a espiritualidade oriental. O escritor sempre se interessara pela filosofia hindu, mas era agora que se dedicava cada vez mais à busca de uma alternativa fora da tradicional perspectiva do mundo cristão e ocidental. De regresso à Alemanha, escreveu e publicou, em 1913, o seu livro de viagens *Aus Indien: Aufzeichnungen von einer indischen Reise/ Da Índia: Apontamentos sobre uma Viagem Indiana*, onde revela as sensações e experiências vividas. Mais tarde, apareceram também vários escritos seus sobre as filosofias, religiões e vias morais da Índia, da China e do Japão. Um dos romances largamente influenciado pelas culturas hindu e chinesa é *Siddhartha* (1922).

Como já foi referido, foi numa época de crise que Hermann Hesse começou a escrever os seus contos de fadas. Com o início da I Guerra Mundial, o escritor, assim como o jovem flautista do

conto de fadas “Flötentraum”/ “O Sonho de uma Flauta” (1913), começou a sua viagem pela noite à procura do sentido da vida. Segundo Carandell (1981), Hermann Hesse tinha sempre ideias antimilitaristas e antinacionalistas, advogando a paz e a amizade entre os povos. Poucos meses depois de a guerra eclodir, publicou no jornal suíço *Neue Zürcher Zeitung/ Novo Jornal de Zurique* um artigo intitulado “O Freunde, nicht diese Töne”/ “Oh Amigos, Não Estes Tons” (1914), no qual se manifestou contra o nacionalismo que se apoderara dos alemães, e fez apelo ao humanismo e à razão. A resposta foi o ódio, a ridicularização e a perseguição. Perante a reacção dos seus compatriotas, o escritor começou a entrar num conflito interior. Apenas poucos intelectuais ou personalidades da Alemanha, bem como do resto da Europa, se manifestaram como ele ou o apoiaram: Loenhard Frank, René Schickele e os alemães que fundaram o grupo dadaísta de Zurique. Todos os outros dirigiram as suas armas ideológicas para iniciar o combate, inclusivamente Thomas Mann e Robert Musil. Pouco depois, Hermann Hesse era oficialmente considerado traidor da pátria. Algumas pessoas expressaram-se publicamente a seu favor: Theodor Heuss, Conrad Haussmann e poucas mais. Também lhe estendeu a mão o escritor francês Romain Rolland que tinha uma posição muito próxima da sua, como ilustra no seu famoso escrito *Au-Dessus de la Mêlée/ Por Cima dos Combates*.

Quando começou a guerra, como indica Carandell (1981), Hermann Hesse apresentou-se como voluntário na embaixada alemã em Berna, mas foi declarado inapto para o serviço por causa da miopia. No entanto, foi inscrito no serviço de auxílio aos prisioneiros e concentrou todas as suas energias na ajuda aos prisioneiros alemães nos campos de concentração franceses e britânicos. A sua contribuição foi principalmente espiritual. O escritor enviava aos presos livros, revistas e folhetos dos quais ele próprio era co-editor. Publicou uma série de pequenos volumes com narrativas dos irmãos Mann, de Keller, bem como as suas próprias, que também foram enviados para os campos de prisioneiros. Em 1918, foram publicados, no 13º volume da chamada “Bücherei für deutsche Kriegsgefangene”/ “Biblioteca para Prisioneiros da Guerra”, os seus contos de fadas “Augustus”/ “Augusto” (1913) e “Iris”/ “Íris” (1918). A guerra aparece como motivo marcante em “Merkwürdige Nachricht von einem andern Stern”/ “A Estranha Notícia de uma Outra Estrela” (1915).

Ao intenso trabalho de auxílio aos prisioneiros juntaram-se outras preocupações e desgraças. Em 1916, como refere Carandell (1981), ficou gravemente doente o filho mais novo do escritor, Martin. Além de Martin, Hermann Hesse teve mais dois filhos: Bruno e Heiner. Todos eles nasceram do primeiro casamento de Hesse, celebrado em 1904, com Marie Bernoulli. O escritor

conheceu-a na sua viagem a Itália em 1903. “Mia”, como ele costumava chama-la, era mais velha nove anos do que ele, e procedia de uma família de intelectuais de Basileia, onde tinha um estúdio de fotografia. Foi a ela que Hermann Hesse dedicou o conto de fadas “Iris”/ “Íris” (1918). A heroína principal deste conto de fadas assemelha-se em tudo a Marie Bernoulli. Como ela, é mais velha do que o herói, frágil, sensível, solitária e gosta de viver entre música e flores. Tal como Marie Bernoulli é a personificação da mãe de Hermann Hesse, Íris representa neste conto de fadas a imagem da mãe de Anselm (herói principal). Numa carta de 1952 a Karl Dettinger, o escritor menciona que “Iris” foi um dos seus mais bem-sucedidos contos de fadas: “Es ist mir von den Märchen, die ich gern geschrieben hätte, eigentlich nur ein einziges geglückt, ‘Die Morgenlandfahrt’³², oder vielleicht noch die ‘Iris’ im Märchenbuch.” (Hesse, 1973 c: 138-139)

Segundo Carandell (1981), além da doença do filho preferido, afligiam-no nesta fase as tensas relações matrimoniais, a doença psíquica da mulher e a morte do pai. Marie Bernoulli teve de ser internada num sanatório psiquiátrico e, pouco depois, o próprio Hermann Hesse entrou numa depressão nervosa tão grande que teve de abandonar todo o trabalho e recorrer a um psiquiatra, o Dr. Joseph Bernhard Lang, discípulo do mais conhecido dos seguidores de Freud, o suíço C.G. Jung. O escritor foi internado na clínica de Sonnmatt em Lucerna. O tratamento de Hermann Hesse durou até 1917 e ajudou-o a tomar um novo caminho no seu desenvolvimento, tendo reflexos na sua obra literária. Foi nesta época que apareceram os seus contos de fadas “Eine Traumfolge”/ “A Sequência

³² Apesar de Hermann Hesse considerar esta obra um conto de fadas, os críticos referem-se a ela como a um romance, se calhar por causa da sua extensão de 66 páginas. Místico e cheio de fantasia, *Die Morgenlandfahrt/ Viagem ao Oriente* foi escrito em 1932 e dedicado ao amigo C. Bodmer e à sua mulher Elsy.

Em Portugal, existem sete edições desta obra, que na tradução de Mónica Dias, que indica que “o título original *Die Morgenlandfahrt* alude a ‘uma viagem’, uma travessia de um espaço, um percurso de aprendizagem (*Fahrt*), partindo-se rumo a um horizonte que não é de natureza geográfica, mas que é simultaneamente o País da Manhã (*Morgen*) – da Juventude da Alma, da Inocência da Aurora de um novo Tempo, e do Amanhã (*Morgen*) – o Futuro, onde o Império do Espírito se cumpre” (Hesse, 1995: 8), recebeu o título *Viagem ao País da Manhã*:

Obra	Título em português	Edição	Ano	Tradutor	Editora
<i>Die Morgenlandfahrt</i>	<i>Viagem ao País da Manhã</i>	1	1995	Mónica Dias	Asa
		2	1995		
		3	1997		
		4	1997		
		5	1999		
		6	2000		
		7	2002		

(<http://porbase.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1UE2908287S94.828073&menu=search&aspect=subtab11&npp=20&ip=20&spp=20&profile=porbase&ri=&term=hermann+hesse&index=.GW&aspect=subtab11&x=7&y=6#focus> consultado em 20.02.2013)

de um Sonho” e “Der schwere Weg”/ “O Caminho Difícil”. Em “Eine Traumfolge”/ “A Sequência de um Sonho”, deparamo-nos com a descrição de um sonho. O sonho existe, segundo Peralta (1988), para lá do tempo e do espaço, é expressão livre do inconsciente e, como tal, por vezes, assustador e caótico, exactamente como o sonho deste conto de fadas do escritor. Em “Der schwere Weg”/ “O Caminho Difícil”, como indica o título, a concentração está no caminho. O herói inicia o caminho do seu desenvolvimento que é cheio de perigos, provas e dificuldades. Numa carta de 1919, escrita para a sua irmã Adele, Hermann Hesse fala deste conto de fadas do seguinte modo:

In meinen Märchen muß Du keine Bedeutungen im einzelnen suchen, solche Sachen wie der Schluß des “schweren Wegs” denke ich mir wie die Bilder eines Traumes, die man nicht Zug für Zug deuten kann, die man aber beim Erwachen noch sieht und von denen man fühlt, daß sie einen irgendwie nahe angehen. (Hesse, 1973 a: 405)

O ano de 1919, segundo Carandell (1981), também foi muito difícil para Hermann Hesse. Ele vivia sozinho no casarão de Berna, pois a mulher continuava internada no hospital. Neste ano, foi escrito o seu conto de fadas “Gespräch mit einem Ofen”³³/ “Conversa com um Fogão”. Na Primavera, decidiu separar-se da mulher e mudar-se para o Ticino, no sul da Suíça. É de referir que, de acordo com Carandell (1981), a primeira vez que o escritor visitou e ficou a viver durante alguns anos neste país foi com a idade de quatro anos, quando o seu pai foi escolhido, em 1881, para o trabalho do editor das revistas das missões em Basileia, e mais tarde, para dar aulas da língua e cultura alemã no seminário daquela cidade. A família voltou a Calw passados cinco anos, em 1886. De 1912 a 1919, de acordo com Carandell (1981), isto é, desde os anos anteriores à I Guerra Mundial até pouco depois do seu fim, foi a segunda vez que Hermann Hesse passou a viver na Suíça (Berna), deixando a casa de Gaienhofen, arrastado pelo desejo de Marie Bernoulli de se fixar no seu próprio país. Segundo Carandell (1981), este período permitiu a Hermann Hesse aprofundar o seu distanciamento em relação à política imperialista alemã e encontrar a sua própria política como tradução das suas ideias filosóficas e éticas. Em 1919, quando ficou sozinho e tomou a decisão de se mudar para o sul da Suíça, dedicou-se à pintura. Passava muitas horas a pintar os bosques que

³³ Segundo Martin Pfeifer (1980: 377), o conto de fadas em questão foi publicado por Hermann Hesse sob o pseudónimo Emil Sinclair. Um outro conto de fadas que foi assinado com este nome é “Der Europäer”/ “O Europeu” (1918). No seu conto de fadas autobiográfico “Kindheit des Zauberers”/ “A Infância do Mágico” (1923), o escritor refere que o seu desejo de ser mágico e de saber tornar-se invisível acompanhou-o por toda a vida. Assim, já adulto e exercendo a profissão de literato, repetidas vezes fez a tentativa de desaparecer por detrás dos seus escritos, mudar de nome e ocultar-se sob jocosos nomes plenos de significados. Neste caso, como indica Carandell (1981), o escritor usou para o seu pseudónimo o nome do personagem principal do romance *Demian. Die Geschichte einer Jugend/ Demian. A História de uma Juventude* (1919).

rodeiam Montagnola, a Casa Camuzzi e o seu lindo jardim, bem como as casas vizinhas. Muitas das suas aguarelas foram apresentadas em exposições e publicadas em diferentes periódicos. Hermann Hesse recebia com entusiasmo os pintores como Ludwig Renner, Hans Sturzenegger, entre outros, suíços e alemães, que o visitavam frequentemente. Em 1918, escreveu dois contos de fadas sobre jovens que tinham o desejo de se tornar pintores: “Der Maler”³⁴/ “O Pintor” e “Märchen vom Korbstuhl”³⁵/ “Conto de Fadas da Cadeira de Verga”. O escritor ilustrou também alguns dos seus poemas (*Gedichte des Malers. Zehn Gedichte mit farbigen Zeichnungen/ Poemas do Pintor. Dez Poemas com Desenhos Coloridos* (1920)) e contos de fadas (“Der schwere Weg”/ “O Caminho Difícil” (1916), “Piktors Verwandlungen”/ “As Transformações de Pictor” (1922)). Sempre levou a pintura a sério e serviu-se dela, tal como dos contos de fadas, não só para esquecer, mas também para superar os seus problemas íntimos. Foi o Dr. Joseph Bernhard Lang quem lhe recomendou a terapia pela pintura, quando lhe propôs descrever os seus sonhos em forma visual.

Os anos 1920 e 1921 foram, segundo Carandell (1981), também muito problemáticos, improdutivos espiritualmente e com problemas económicos causados pela grande inflação por que passava Alemanha. Neste período de crise na sua vida, Hesse terá recorrido ao próprio Carl Gustav Jung, cujas ideias se sentem nos muitos contos de fadas do escritor. Ambos tinham muito em comum: a época em que viveram, os amigos, o interesse pelo mágico, pelo misterioso, pelo oriente e pelo mundo dos símbolos. Após ter tido uma experiência de psicanálise com Jung, o escritor comentou o seguinte: “Die Psychoanalyse bei Jung hätte ich gern länger fortgesetzt, er ist, als Intellekt wie als Charakter, ein prachtvoller, lebendiger, genialer Mensch. Ich verdanke ihm viel und freue mich, daß ich eine Weile bei ihm sein konnte.” (Hesse, 1973 a: 473)

Segundo Maria Helena Peralta (1988), os psiquiatras Dr. Joseph Bernhard Lang e Carl Gustav Jung desempenhavam para Hermann Hesse o papel do guia que indica o caminho e ajuda a atravessar a crise, apelando para um mundo em que a magia é possível: “Ich gestehe, daß es mir sehr häufig wie im Märchen vorkommt, oft sehe und fühle ich die Außenwelt mit meinem Inneren in einem Zusammenhang und Einklang, den ich magisch nennen muß.” (*apud* Peralta, 1988: 32). A

³⁴ Segundo Martin Pfeifer (1980: 372), Hermann Hesse queria inicialmente chamar este conto de fadas “Märchen vom Maler”/ “Conto de Fadas do Pintor” ou “Traum und Wandlung eines Malers”/ “Sonho e Transformação de um Pintor”.

³⁵ Martin Pfeifer (1980: 374) refere que antes de atribuir este título ao conto de fadas em questão, Hermann Hesse pensou também em outros títulos como, por exemplo, “Der alte Korbstuhl”/ “A Velha Cadeira de Verga”, “Der junge Mann und sein Stuhl”/ O Jovem e a sua Cadeira”, “Der Korbstuhl”/ “A Cadeira de Verga” e “Korbstuhl-Märchen”/ “Conto de Fadas da Cadeira de Verga”.

imagem do guia aparece muitas vezes nos contos de fadas do escritor, personificando o arquétipo do velho sábio que surge no momento quando os heróis se encontram numa situação de crise, de indecisão, de confusão, de dúvida ou de desespero. A sua função é ajudar os heróis a descobrir em si novos valores, indicar-lhes o caminho e auxiliar em momentos de crise. Pode ser um professor, um velho desconhecido ou mesmo um poeta. No conto de fadas “Augustus”/ “Augusto” (1913), por exemplo, é o senhor Binßwanger que ajuda ao herói a ver a luz ao fundo do túnel. É uma figura controversa, ao mesmo tempo ameaçadora (é temido pelas pessoas da cidade) e bondosa (na sua atitude para com a senhora Elisabete). Também é possuidor de poderes mágicos: realiza desejos, nunca envelhece e interfere na vida e na morte (não morre ao ingerir o veneno destinado a Augusto). No conto de fadas “Flötentraum”/ “O Sonho de uma Flauta” (1913), é o barqueiro que personifica o velho sábio e ajuda ao herói no seu percurso para a perfeição e para a felicidade. É descrito como um velho cinzento, mas que vai ao leme e é o rei. Sabe cantar as mais cruéis, mas belas canções, comparadas com as quais as do jovem flautista não passam de tolices e brincadeiras de criança. No conto de fadas “Der Dichter”/ “O Poeta” (1913), é o velho poeta, o mestre da palavra perfeita, que mostra ao herói o caminho da perfeição poética, o percurso da sua individuação, desvendando-lhe o futuro e ajudando a apreender a plenitude que engloba em si a harmonia perfeita. O herói do conto de fadas “Der schwere Weg”/ “O Caminho Difícil” (1916) tem similarmente para o assistir nos momentos de crise um guia, um velho sábio, que ligando os opostos vale/ montanha o ajuda na travessia para o outro lado. O guia está presente também no conto de fadas “Merkwürdige Nachricht von einem andern Stern”/ “A Estranha Notícia de uma Outra Estrela” (1915). Aqui, é no homem mais velho da província, que tem uma barba grisalha e um sorriso bondoso, que se reconhece a personificação do arquétipo do velho sábio que dá conselhos aos outros nas situações difíceis. No entanto, a sua função neste conto de fadas não é, como nos anteriores, a de acompanhar o herói na sua aprendizagem e nos momentos de crise, mas antes a de o mandar embora, para que o conhecimento seja adquirido a nível social, junto do rei. Em todos estes contos de fadas, os heróis personificam o próprio Hermann Hesse, e nos guias, reconhecem-se os seus psiquiatras Dr. Joseph Bernhard Lang e Carl Gustav Jung. É interessante que na infância, como se lê no conto de fadas autobiográfico “Kindheit des Zauberers”/ “A Infância do Mágico” (1923), a imaginação do escritor criou também um guia mágico para o acompanhar:

Von allen magischen Erscheinungen aber die wichtigste und herrlichste war “der kleine Mann”.
Ich weiß nicht, wann ich ihn zum ersten Male sah, ich glaube, er war schon immer da, er kam mit

mir zur Welt. Der kleine Mann war ein winziges, grau schattenhaftes Wesen, ein Männlein, Geist oder Kobold, Engel oder Dämon, der zuzeiten da war und vor mir herging, im Traum wie auch im Wachen, und dem ich folgen mußte, mehr als dem Vater, mehr als der Mutter, mehr als der Vernunft, ja oft mehr als der Furcht. Wenn der Kleine mir sichtbar wurde, gab es nur ihn, und wohin er ging oder was er tat, das mußte ich ihm nachtun: Bei Gefahren zeigte er sich. Wenn mich ein böser Hund, ein erzürnter größerer Kamerad verfolgte und meine Lage heikel wurde, dann, im schwierigsten Augenblick, war das kleine Männlein da, lief vor mir, zeigte mir den Weg, brachte Rettung. Er zeigte mir die lose Latte im Gartenzaun, durch die ich im letzten bängigen Augenblick den Ausweg gewann, er machte mir vor, was gerade zu tun war: sich fallenlassen, umkehren, davonlaufen, schreien, schweigen. Er nahm mir etwas, was ich essen wollte, aus der Hand, er führte mich an den Ort, wo ich verlorengegangene Besitztümer wiederfand. Es gab Zeiten, da sah ich ihn jeden Tag. Es gab Zeiten, da blieb er aus. Diese Zeiten waren nicht gut, dann war alles lau und unklar, nichts geschah, nichts ging vorwärts. [...] Der kleine Mann hatte keinen Namen. Das Unmöglichste auf der Welt aber wäre es gewesen, dem kleinen Mann, wenn er einmal da war, nicht zu folgen. Wohin er ging, dahin ging ich ihm nach, auch ins Wasser, auch ins Feuer. [...] Zweifel und Zögern gab es nicht, wenn der Kleine da war. (Hesse, 1970 b: 380-382)

Na etapa seguinte da sua vida, como indica Carandell (1981), o escritor adoptou a cidadania suíça e casou em 1924 com a sua amiga Ruth Wenger, filha da escritora suíça Lisa Wenger e do industrial suíço Theo Wenger. Apesar de este casamento durar apenas três anos, Hermann Hesse refere que foi para a sua segunda esposa que ele escreveu e ilustrou o conto de fadas “Piktors Verwandlungen”/ “As Transformações de Pictor” (1922): “Das Pictor-Märchen wurde im Jahr 1922 für eine geliebte Frau geschrieben und gezeichnet. [...] Ich habe es in früheren Jahren manche Male abgeschrieben und Bildchen dazu gemalt, jedesmal etwas anders.” (apud Unseld, 1973: 222). Certamente, Ruth representou neste conto de fadas a jovem loira que veio libertar Pictor (a personificação de Hermann Hesse) do encantamento da sua solidão para a eterna metamorfose que é a vida. Segundo Otto Basler, o conto de fadas em questão apareceu numa das mais interessantes e importantes épocas do desenvolvimento de Hermann Hesse como escritor:

Die Zeit der Entstehung des Pictor fällt in die vielleicht interessanteste und folgenreichste Entwicklungsepoche des Dichters Hermann Hesse. Der “Demian”³⁶ ist da, “Klingsor”³⁷ ist

³⁶ O romance *Demian. Die Geschichte einer Jugend/ Demian. A História de uma Juventude* foi traduzido para língua portuguesa, em 1989, por Isabel de Almeida e Sousa e publicado em Lisboa pela editora Dom Quixote. A segunda edição do livro saiu em 2003. Trata-se de um dos melhores romances de Hermann Hesse, escrito entre os anos 1916 e 1917, quando o escritor tinha sessões contínuas e conversas com o psiquiatra Joseph Bernhard Lang, em consequência da profunda crise emocional causada pelo rebentamento da I Guerra Mundial, pela doença grave do seu filho mais novo, bem como pela doença psíquica da mulher e pela morte do pai. A estrutura principal de *Demian* baseia-se na infância de um rapaz em casa e na escola, na difícil adolescência sem amigos, na profunda crise e no descobrimento de um caminho de salvação. O romance teve um êxito extraordinário e transformou Hermann Hesse no escritor mais representativo do pós-guerra imediato.

³⁷ O título completo da novela referida é *Klingsors letzter Sommer/ O Último Verão de Klingsor*. A tradução portuguesa desta novela foi feita por Patrícia Lara e publicada pela editora Guimarães em 1999. Segundo Carandell (1981), Hermann

geschrieben, “Siddhartha”³⁸ erscheint, der “Kurgast”³⁹ entsteht, und vor der Türe lauert schon der “Steppenwolf”⁴⁰. (*apud* Unseld, 1973: 223)

Hesse escreveu-a no Tesino, em 1920. É um relato do último Verão de um pintor talentoso que desfruta da vida, sendo ciente da sua própria morte.

³⁸ Esta obra de Hermann Hesse teve o maior êxito em Portugal, sendo a sua tradução publicada constantemente pelas várias editoras ao longo dos anos 1974-2011:

Obra	Título em português	Edição	Ano	Tradutor	Editora
Siddhartha	Siddhartha	1	1974	Fernanda Pinto Rodrigues	Minerva
		2	1982		
		1	1998	Pedro Miguel Dias	Notícias
		2	1998		
		3	1999		
		4	1999		
		5	2000		
		6	2001		
		7	2002		
		8	2003		
		9	2004		
		10	2005		
		11	2006		
		12	2006		
		13	2006		
		14	2007		
		15	2007		
16	2008				
17	2008	Casa das Letras			
1	2011		Oficina do Livro		

(<http://porbase.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1UE2908287594.828073&menu=search&aspect=subtab11&npp=20&ipp=20&spp=20&profile=porbase&ri=&term=hermann+hesse&index=GW&aspect=subtab11&x=7&y=6#focus> consultado em 20.02.2013)

Recriando a fase inicial da vida de Buda, este romance conta-nos a vida de um filho de um Brâmane que se revolta contra os ensinamentos e tradições do seu pai, até poder eventualmente encontrar a iluminação espiritual. Aqui trata-se de chegar, através de um processo de purificação, atravessando diferentes estágios, ao estado em que o homem individual se sente fundido com o Todo, com a Unidade.

³⁹ *Kurgast: Aufzeichnungen von einer Badener Kur* recebeu, na tradução de Maria Adélia Silva Melo, o nome *Aquista* e foi publicado pela primeira vez em 1997 pela editora Difel. A segunda edição deste livro apareceu ainda no mesmo ano. De acordo com Carandell (1981), esta obra de Hermann Hesse, publicada em 1925, foi originada por uma doença reumática do escritor que o obrigou a frequentar todos os anos um balneário de Baden. Podemos encontrar aqui o relato da vida de um artista dividido entre a necessidade de unidade e de multiplicidade do mundo, entre o uno e o múltiplo, entre a intuição poética e o prazer dos sentidos.

⁴⁰ Hermann Hesse escreveu este romance em 1927. Aqui relata-se o drama de um intelectual que vive no meio de problemas individuais e sociais. O escritor utiliza o tema da alienação do artista e explora as experiências do herói dentro do mundo hostil. Segundo Carandell (1981), é a única obra de Hermann Hesse que enfrenta unicamente o meio ambiente urbano do século XX e que investiga os seus símbolos principais: a música de *jazz*, ruas asfaltadas, luz eléctrica, bares, cinema e *cabarets*. Quem se reconheceu nos personagens conflituosos deste romance, foram os americanos, principalmente a geração *hippie*. A primeira tradução portuguesa deste livro foi realizada por Sara Seruya e publicada em Lisboa pela editora Círculo de Leitores, em 1990, sob o título *O Lobo das Estepes*.

O mesmo autor destaca a musicalidade e estilo poético deste conto de fadas:

Die Metamorphose, die Piktors durchzumachen hat, ist ganz und gar nicht ungefährlich. Es spielen dabei eigenwillige, seelen- und menschenbildende Kräfte mit, die reines dichterisches Schöpfungsgut sind. Das beweist auch der Stil dieses zum Gleichnis verdichteten Liebesmärchens, seine musikkoffene Form, seine übermütige, in besonders glücklichen Momenten sich in wirkliche Reimpaare überschlagende Sprache, und das beweisen die vielen kühnen mythologischen Anspielungen und Offenbarungen in Bild und entzückender Figur. Wer weiß: vielleicht fällt es einmal einem begabten Musiker ein, diesen Märchentext als Unterlage für eine Oper zu verwenden. Er ginge ohne die geringste Veränderung – diese wäre auch unerlaubt – wundervoll in Musik und Bühnenbild ein.“ (*apud* Unseld, 1973: 223)

Num período de problemas económicos causados pela grande inflação por que passava Alemanha naqueles anos, “Piktors Verwandlungen”/ “As Transformações de Piktors” (1922) permitiu ao escritor ajudar a alguns amigos em hora de aflição, servindo também para ele como pequena fonte de rendimentos: “Es [das Piktors-Märchen] hat mir viele Jahre lang ermöglicht, Freunden in der Not zu helfen, hat aber gelegentlich in Zeiten eigener Bedrängnis auch mir selbst als kleine Erwerbsquelle dienen müssen.” (*apud* Unseld, 1973: 222)

Em 1931, de acordo com Carandell (1981), o escritor celebrou um casamento com a historiadora Ninon Dolbin que conhecia desde 1909. A terceira esposa de Hermann Hesse tinha origem judaica e era dezoito anos mais nova do que ele. Era uma companheira fiel, eficiente e muito ligada à pessoa e à obra do marido. O casamento com Ninon Dolbin durou até à morte do escritor. À sua terceira mulher, Hermann Hesse dedicou o seu último conto de fadas, escrito por ele em 1932. Trata-se do conto de fadas “Vogel”/ “Pássaro” que é muito autobiográfico. O pássaro personifica o próprio escritor que muitas vezes se identificou como tal. Por exemplo, numa carta de 1933 a Otto Bassler, Hermann Hesse escreve: “Zum ‘Vogel’ brauchen Sie nur noch eines zu wissen: daß es der Name ist, mit dem meine Frau mich nennt.” (Hesse, 1973 b: 391). O escritor fala aqui de si próprio e do mundo à sua volta com ironia e humor, transformando a realidade na magia de um conto de fadas. Numa carta a Hans Popp, escrita em 1933, Hermann Hesse refere-se a este conto de fadas deste modo: “Dagegen stand in der Corona⁴¹ diesen Sommer ein Märchen von mir, kein Aufsatz sondern eine reine Dichtung, etwas außerordentlich Persönliches und nur für einen sehr kleinen Kreis voll verständlich, noch intimer als die ‘Morgenlandfahrt’”. (Hesse, 1973 b: 404)

⁴¹ Referência à revista *Corona* em cujo número de Agosto de 1933 foi publicado o conto de fadas “Vogel”/ “Pássaro”.

Neste conto de fadas, fala-se de um estranho pássaro que vive na região de Montagsdorf (o disfarce de Montagnola, onde Hermann Hesse vive a partir de 1919). Uns amam-no, outros criticam. É visto por poucas pessoas. Diz-se que é um ser encantado, transformado ou amaldiçoado. Talvez tenha sido um príncipe ou um mágico – Hermann Hesse sempre desejara ser um mágico⁴² –, que vivia com a estrangeira Ninon (referência à mulher do escritor) numa casa vermelha rodeada de serpentes e lagartixas (a casa para qual Hermann Hesse se muda em 1931 e na qual vive com Ninon). Os avós costumam contar aos netos histórias sobre este pássaro que em breve se torna não só motivo de conversa na região, como objecto de estudo e análise de eruditos e académicos, o que talvez tenha sido uma das razões que leva ao seu isolamento. Um dia chega ao presidente da Câmara uma ordem superior, exigindo a captura do pássaro vivo ou morto, pois é objecto de pesquisa com apoio do Ministério da Cultura. As opiniões dividem-se logo, achando os mais velhos que esta ordem é uma ofensa, e os mais novos, que não conhecem o pássaro, entusiasmando-se com a ideia. O pássaro, perseguido por muitos, mesmo que considerava amigos, desaparece para sempre na solidão dos bosques e dos montes. Perseguição igual sofreu Hermann Hesse durante a I Guerra Mundial e nos anos vinte por nacionalistas alemães. O escritor também foi perseguido em 1931, quando começou a época hitleriana, que atingiu o ponto culminante com a tomada do poder pelos nazis em 1933. Desde o início, segundo Carandell (1981), Hermann Hesse criticava o Partido Nacional-Socialista. Foi um dos poucos intelectuais alemães que se manifestaram contra o nacionalismo e o imperialismo germânicos que causaram a I Guerra Mundial. Quando o nazismo chegou ao poder, não tomou por necessário manifestar-se expressamente ao seu respeito, mas passava a vida a defender as pessoas humilhadas por Hitler e dava acolhimento em sua casa em Montagnola a fugitivos perseguidos. Como crítico literário, publicou várias resenhas sobre os livros de judeus. A partir daí, os hitlerianos começaram a atacar Hermann Hesse por ser amigo e defensor de judeus e por este não se colocar ao lado de Hitler. Os nazis proibiram a publicação de três das suas obras principais, nomeadamente, *Der Steppenwolf/ O Lobo das Estepes* (1927), *Betrachtungen/ Considerações* (1928) e *Narziss und Goldmund/ Narciso e Goldmundo* (1930). Muitos dos seus livros foram queimados em praça pública pelos adeptos de Hitler.

⁴² “Ein ganz heimliches Ziel allerdings gab es für mich, wenn ich an die Zukunft dachte. Eines wünschte ich mir sehnlich, nämlich ein Zauberer zu werden.” (Hesse, 1970 b: 389)

2.3. Os temas predominantes

Os temas das histórias de Hermann Hesse são a experiência de unidade entre o homem e o universo, ou a busca de harmonia do indivíduo no seu confronto com o mundo. O fio condutor dos contos de fadas do escritor é a metamorfose. A maioria dos seus heróis, como, por exemplo, os dos contos de fadas “Flötentraum”/ “O Sonho de uma Flauta” (1913), “Augustus”/ “Augusto” (1913), “Der Dichter”/ “O Poeta” (1913), sofre um processo de transformação da alma num percurso de amadurecimento em busca da sua realização pessoal, da perfeição, da felicidade. O escritor conhece muito bem este caminho cheio de perigos, dificuldades e provas, pois passou por ele na sua vida:

Soweit kann ich die Stadien einer Menschwerdung einer Entwicklungsgeschichte der Seele erkennen. Ich kenne sie aus der eigenen Erfahrung und kenne sie aus den Zeugnissen vieler anderer Seelen. Immer, zu allen Zeiten der Geschichte und in allen Religionen und Lebensformen, sind es dieselben typischen Erlebnisse, immer in derselben Stufung und Reihenfolge: Verlust der Unschuld, Bemühung um Gerechtigkeit unter dem Gesetz, daraus folgende Verzweiflung im vergeblichen Ringen um das Überwinden der Schuld durch Werke oder durch Erkenntnis und endlich Auftauchen aus der Hölle in eine veränderte Welt und in eine neue Art von Unschuld. (Hesse, 1970 c: 77)

Os contos de fadas de Hermann Hesse são auto-retratos dos vários momentos do processo de desenvolvimento psicológico e de metamorfose do próprio escritor que também é herói solitário, em conflito, por vezes consigo, por vezes com o mundo, mas sempre a cumprir o seu percurso de transformação. Segundo Hermann Hesse, trata-se de um percurso interior. Ele próprio experienciou-o da seguinte forma: “Mein Weg war es, zuerst ganz individuell suchen zu müssen, das heißt vor allem mich selber suchen und mich, soweit mir das gegeben war, zur Persönlichkeit bilden zu müssen.” (Hesse, 1984: 78). É possível observar que os heróis dos contos de fadas do autor, sempre figuras solitárias, se transformam segundo um esquema comum, por fases. Hermann Hesse descreveu este percurso de transformação do seguinte modo: “Der Weg führt aus der Unschuld in die Verzweiflung, aus der Verzweiflung entweder zum Untergang oder zur Erlösung.” (Hesse, 1970 c: 77). Segundo Peralta (1988), o esquema de evolução e desenvolvimento dos heróis do escritor aproxima-se do que para Jung é o processo de individuação. Geralmente, a transformação tem para os heróis de Hermann Hesse o sentido positivo da aprendizagem para a vida interior, do conhecimento de si próprio, do desenvolvimento da personalidade individual, da procura da perfeição.

É sempre numa viagem que se dão as transformações dos heróis de Hermann Hesse, pois em busca do lugar ideal, do centro da sua personalidade, do seu Eu superior, eles têm um longo caminho a percorrer. É a correr mundo que os viajantes ganham experiências que contribuem para o seu crescimento interior. A viagem está presente em “Augustus”/ “Augusto” (1913), “Flötentraum” / “O Sonho de uma Flauta” (1913), “Der schwere Weg”/ “O Caminho Difícil” (1916), “Merkwürdige Nachricht von einem andern Stern”/ “A Estranha Notícia de uma Outra Estrela” (1915), “Der schöne Traum”/ “O Belo Sonho” (1911), “Der Dichter”/ “O Poeta” (1913). O último dos contos de fadas mencionado, nomeadamente, “Der Dichter”/ “O Poeta”, tinha primeiramente o título “Der Weg zur Kunst”/ “O Caminho para a Arte”, onde o caminho para a arte é simultaneamente a via para a realização pessoal do poeta.

No seu poema “Stufen”/ “Etapas”, Hermann Hesse diz-nos que:

Nur wer bereit zu Aufbruch ist und Reise,
Mag lähmender Gewöhnung sich entrafen.
[...]
Es muß das Herz bei jedem Lebensrufe
Bereit zum Abschied sein und Neubeginne.

(Hesse, 1970 a: 119)

Observa-se que, com excepção do herói de “Der Dichter”/ “O Poeta”, que troca a vida em família pela solidão e decide partir em viagem pela sua própria vontade, nos outros contos de fadas do escritor, os heróis são enviados a correr mundo. Assim, em “Flötentraum”/ “O Sonho de uma Flauta” (1913), por exemplo, é o pai do herói que o manda partir para ver o mundo e aprender alguma coisa. Em “Augustus”/ “Augusto” (1913), são a mãe e o padrinho que mandam o herói fazer estudos nas terras distantes. Em “Der schöne Traum”⁴³/ “O Belo Sonho” (1911), é o pai do herói, que compreendendo que em casa o filho não pode aprender muito mais, insiste na sua partida. Ao despedir-se dele, dá-lhe instruções para ele se tornar num bom e grande homem, e conquistar uma felicidade muito especial. Primeiro, segundo as palavras do seu pai, o herói tem de subir à montanha da sabedoria. Mais tarde, deve realizar alguma coisa, após o que necessita de encontrar o amor e tornar-se feliz. Verena Kast (1982: 25), na sua interpretação psicológica de contos de fadas,

⁴³ De acordo com Martin Pfeifer (1980: 361), entre as outras sugestões do escritor para o título deste conto de fadas eram: “Der Traum”/ “O Sonho”, “Der Traum eines Jünglings”/ “O Sonho de um Jovem”, “Martins Traum”/ “O Sonho de Martin”, “Schöner Traum”/ “O Belo Sonho”, “Traum eines Knaben”/ “Sonho de um Rapaz”.

afirma que quando o herói dos contos de fadas é mandado correr mundo, é para que possa completar o seu desenvolvimento.

A metamorfose é frequentemente o resultado da expressão de um desejo próprio ou, consequência do desejo de outrem. Há quem quer ser outro ou há quem quer que alguém seja outro. Assim, o tema de formulação e realização dos desejos aparece, por exemplo em “Augustus”/ “Augusto” (1913), onde o senhor Binßwanger concede um dom ao seu afilhado, resultado de um desejo da sua mãe que, ao som da música suave, confusa e receosa, desejou que toda a gente o amasse. Augusto vive feliz na sua infância, tem aparentemente tudo, conquista amor sem custo, e é-lhe fácil obter influência sobre outros. Mas como consequência do desejo da sua mãe, cresce tornando-se numa criança caprichosa e de coração duro, desdenhando o amor dos outros que, ao olhá-lo, tudo lhe perdoam. No entanto, com o tempo, começa a conhecer o bem e o mal, a existência dos opostos, tem experiência da luz e das trevas. Apercebe-se que não é um ser completo, pois não sabe amar. Apesar de ser rodeado de admiração e amor, sente-se muito só. Não há mais alegria no seu coração, a vida perde sentido, e o herói decide matar-se.

É de referir que Hermann Hesse também tentou suicidar-se ainda muito jovem. Em 1886, como indica Carandell (1981), quando a sua família voltou a Calw, o escritor frequentou aí a escola latina, dos nove aos treze anos. Era um rapaz apaixonado pelo saber. Tinha muitos êxitos na escola. O maior interesse provocava nele o latim e o grego. Gostava de ler Platão, era capaz de traduzir um poema de Schiller para latim e fazia versos nesta língua tão bem como em alemão. Mas como tinha um espírito crítico e rebelde, bem como um carácter individualista e um pouco tirânico, era considerado um aluno complicado. Só o professor de grego conseguia lidar com ele, fazendo-lhe muitas exigências e tentando, ao mesmo tempo, não restringir as suas necessidades infantis. Os outros professores só se tornavam objecto das suas críticas, troças, desprezos e rebeldias.

Carandell (1981) afirma que foram os problemas constantes que o carácter de Hermann Hesse trazia para a escola e para casa, mas também o seu dom para os estudos que resultaram numa decisão da família de mandá-lo para longe de casa, para um centro de estudo que o preparasse para o seu futuro percurso profissional como teólogo. Assim, Hermann Hesse foi enviado para Göppingen, onde viveu perto de dois anos (1890 e 1891), frequentando uma escola dirigida pelo Dr. Otto Bauer. Graças ao idealismo espiritual e moral com que este professor ensinava as diferentes matérias, o estudante teve sucesso nos seus estudos.

Em 1891, segundo Carandell (1981), Hermann Hesse entrou para o seminário do antigo convento cisterciense de Maulbronn, para tirar os quatro anos equivalentes ao liceu das escolas laicas. No início, ficou muito entusiasmado pela escola, principalmente pelos estudos de grego e de alemão. Com alguns dos seus colegas fez amizade que duraria depois toda a sua vida. Mais tarde, no entanto, sentiu que o seu carácter, que não admitia nenhuma restrição às liberdades individuais, não aguentava tantos formalismos e disciplinas. Por causa da rigidez educativa do seminário, só conseguiu permanecer aí mais de meio ano, iniciando logo a seguir a sua revolta. A 7 de Março de 1892, desapareceu do convento. Não tinha nem dinheiro, nem comida, nem abrigo. Depois de professores, colegas e polícias o procurarem toda a noite, reapareceu no dia seguinte, destroçado e esfomeado. Foi castigado com umas horas no calabouço do mosteiro e com outras medidas disciplinares. A partir daquele momento, o seu estado de nervosismo, motivado por uma forte crise de adolescência, fizeram com que fosse mandado para casa, em Maio.

De acordo com Carandell (1981), Johannes Hesse levou o seu filho a Christoph Blumhardt, que era um teólogo e praticava o exorcismo para afastar os demónios das pessoas possesas, para que acalmasse o seu espírito agitado. Mas passado pouco tempo, Hermann Hesse fugiu daí e fez uma tentativa de suicídio. A causa deste passo desesperado por parte do escritor era o seu estado de excitação. Foi obrigado a passar algum tempo no centro de doenças nervosas de Stetten.

Voltando a Augusto e ao tema da realização dos desejos que conduz à infelicidade e à vontade de deixar este mundo, observamos que é o padrinho Binßwanger quem o salva e lhe traz lembranças da infância, da mãe e da inocência perdida, acordando na sua alma as sombras do passado. Quando o padrinho lhe permite formular o seu próprio desejo, este deseja o oposto do desejo da sua mãe: pede para inverter o seu encanto, para amar sem ser amado. Parte em busca de um lugar onde possa ajudar às pessoas e, de certo modo, vai desempenhando o papel do padrinho: servir aos outros. Ao longo do conto de fadas, Augusto muda e progride no caminho da sua realização, atingindo o grau máximo da perfeição de que é capaz.

No conto de fadas “Faldum”/ “Faldum” (1915), existe um mundo inteiro de desejos realizados. A primeira parte deste conto de fadas que o escritor chamou “Der Jahrmarkt”/ “O Mercado Anual”, relata como um homem fora do comum que vem da floresta, que tudo observa e que parece conhecer a razão de todas as coisas, misto de velho sábio e feiticeiro, com aparência do velho mestre de “Augustus”/ “Augusto” (1913), “Flötentraum”/ “O Sonho de uma Flauta” (1913), “Der Dichter”/ “O Poeta” (1913) e outros contos de fadas, que entende a voz dos pássaros e, como senhor

Binßwanger, tem o poder de transformar e realizar desejos, faz com que se realizem os desejos de todas as pessoas que festejam o mercado anual. Tudo começa com três raparigas que, olhando-se ao espelho, exprimem os seus secretos desejos de mudança e adquirem tudo aquilo que desejam: uma o lindo cabelo louro, outra as mais belas e suaves mãos e ainda outra uns pés leves de bailarina. Em breve, junta-se uma multidão para assistir ao espectáculo da realização dos desejos. Pouco a pouco, cada um formula o seu desejo, ora a sério (um telhado para a casa), ora por brincadeira (transformar em vinho a água da fonte), ora para o bem (encontrar o neto perdido), ora para o mal (devolver à mulher a doença de que acabara de se livrar). A maioria dos dons que o velho feiticeiro concede no mercado é resultado de desejos inúteis, de ganho material, e as transformações que eles provocam são exteriores e parciais. Os heróis não evoluem interiormente. Quando toda a cidade já está transformada, apenas restam duas pessoas que ainda não têm desejos realizados: um violinista e o admirador da sua música, que isolados e em contemplação, permanecem alheios à vida da rua. Quando chega a sua vez, o músico pede um violino no qual seja capaz de tocar tão maravilhosamente que todo o mundo, com o seu ruído, não mais chegue até ele. Num abrir e fechar de olhos, surge um violino nas suas mãos. Ele começa a tocar e do violino sai um som doce e majestoso. Os que o ouvem ficam de olhos sérios a escutar. Mas o violinista, à medida que vai tocando, é elevado para o alto por seres invisíveis e desaparece nos ares e, já de muito longe, ouve-se ainda o eco da sua música. O admirador da sua música, que só quer da vida o prazer de poder ouvir o violinista, pede para ser levado até ele. E, em resposta ao seu pedido, é transformado num monte tão extenso como a região de Faldum e tão alto que o seu cume se eleva acima das nuvens. Os desejos destes dois jovens são de eternidade: o violinista envolto em música evolui pelo espaço para o céu, e o ouvinte quer ser monte, espectador e escutador atento à música da vida. Depois de dar a todos aquilo que queriam, o estranho realizador de desejos sobe ao monte e desaparece.

Na segunda parte do conto de fadas, "Der Berg"/ "O Monte", fala-se da transformação definitiva do jovem num monte. Passando da vida em colectivo ao isolamento total, não conseguiu atingir o equilíbrio entre estes dois polos e perdeu, por isso, a capacidade de poder crescer. Passam os anos, o monte começa a sentir saudades, recorda um tempo em que foi feliz. Um dia, ao ouvir uma canção humana, é tomado de emoção e treme de alegria ao reconhecer esses sons e essa melodia. Na tensão do momento, deseja de novo a transformação e, tal como a Augusto, é-lhe dada a possibilidade de realização de mais um desejo.

2.4. O significado da simbologia

Em cada obra, Hermann Hesse procura passar mensagens ideais. Ler os seus contos de fadas é um acréscimo intelectual, um acréscimo à lição da vida. Apesar de serem curtas e escritas numa linguagem simples, as suas histórias estão repletas de sentido filosófico, de mítico simbolismo e de referências complexas. O percurso dos heróis, os seus desejos, as suas transformações numa viagem por etapas são frequentemente pontuados por Hermann Hesse através de vários símbolos como, por exemplo, a árvore, a flor e o pássaro.

Em “Piktors Verwandlungen”/ “As Transformações de Piktor” (1922), por exemplo, é utilizada a simbologia das árvores. Ao procurar a árvore da vida, o herói encontra no paraíso uma árvore que é a um só tempo homem e mulher, bem como uma árvore que é ao mesmo tempo Sol e Lua. Mais tarde, ele próprio transforma-se numa árvore:

Rasch sagte er das Wort und verwandelte sich in einen Baum. Denn ein Baum zu sein hatte er schon manchmal gewünscht, weil die Bäume ihm so voll Ruhe, Kraft und Würde zu sein schienen. Piktor wurde ein Baum. Er wuchs mit Wurzeln in die Erde ein, er reckte sich in die Höhe, Blätter trieben und Zweige aus seinen Gliedern. Er war damit sehr zufrieden. Er sog mit durstigen Fasern tief in der kühlen Erde, und wehte mit seinen Blättern hoch im Blauen. Käfer wohnten in seiner Rinde, zu seinen Füßen wohnten Hase und Igel, in seinen Zweigen die Vögel. (Hesse, 1975: 207-208)

A árvore Piktor está feliz e não conta os anos. Passam-se muitos, antes de ele notar que a sua felicidade não está completa. Quando aprende a ver com os olhos de árvore, observa que tudo à sua volta se transforma numa torrente mágica de metamorfoses contínuas: flores tornam-se pedras preciosas, as árvores vizinhas desaparecem e aparece uma fonte ou um rinoceronte, um crocodilo, um peixe ou um elefante transformam-se em rochas, girafas em flores coloridas. Mas a árvore Piktor fica sempre igual, é privada da capacidade de se transformar. Desde que o reconhece, a sua alegria desaparece e começa a envelhecer e a ter um ar preocupado. A situação é resolvida por uma jovem rapariga que, encantada com a bela e solitária árvore Piktor, ao tomar na sua mão a pedra mágica, exprime o desejo de se fundir com ela. Agora, tudo está em ordem. É alcançado o paraíso. Piktor já não é uma velha árvore preocupada, está transformado de uma metade num todo. E desta vez, alcança a verdadeira e eterna mutação, podendo continuar a modificar-se quanto deseja. Não é por acaso que Piktor se transforma numa árvore. A árvore foi sempre para Hermann Hesse um

símbolo muito amado, a representação de um homem solitário perante a grande massa, aquele que vive, como ele, durante grande parte da sua vida isolado:

In ihren Wipfeln rauscht die Welt, ihre Wurzeln ruhen im Unendlichen; allein sie verlieren sich nicht darin, sondern erstreben mit aller Kraft ihres Lebens nur das Eine: ihr eigenes, in ihnen wohnendes Gesetz zu erfüllen, ihre eigene Gestalt auszubauen, sich selbst darzustellen. Nichts ist heiliger, nichts ist vorbildlicher als ein schöner, starker Baum. (Hesse, 1970 b: 151)

No conto de fadas “Merkwürdige Nachricht von einem andern Stern”/ “A Estranha Notícia de uma Outra Estrela” (1915), uma catástrofe cai sobre uma das províncias do sul, destruindo três aldeias com todos os seus jardins, não restando flores que chegassem para enterrar os mortos como era costume. O homem mais velho da província reúne os habitantes da aldeia, para juntos decidirem quem mandar como mensageiro pedir flores ao rei que vive na capital. Este deveria ser jovem, belo, ter bom coração e um tal brilho nos olhos que o rei não pudesse resistir ao seu pedido. Oferece-se um jovem de dezasseis anos, que a todos parece a pessoa certa para a missão a desempenhar. Depois de abençoado pelo velho sábio, parte no melhor cavalo da aldeia. O seu caminho não é nada fácil, pois como indica o próprio Hermann Hesse: “Der Weg vom Suchen zum Finden ist nicht gerade, und Wille und Vernunft genügen nicht, um ihn zu gehen. Man muß hirschen, lauschen, warten, träumen können, Ahnungen offenstehen.” (Hesse, 1986: 97). Mas ele faz de tudo para conseguir trazer para casa as mais belas flores do planeta para que os mortos cobertos delas pudessem enfrentar a transformação, pois não há renascimento sem as flores que o simbolizam.

No mesmo conto de fadas, podemos encontrar mais um símbolo: um pássaro. Quando o jovem inicia a sua viagem solitária, este serve-lhe de guia. Para Jung, “Vögel sind Gedanken und Gedankenflug.” (Jung, 1984 b: 212). Já segundo Peralta, o pássaro simboliza neste conto de fadas uma visão da totalidade, pois é uma “ponte entre o céu e a terra, entre o espiritual e o material, entre o consciente e o inconsciente.” (Peralta, 1988: 97). Sendo o símbolo da totalidade, o pássaro, de acordo com Peralta, também é, por inerência, o símbolo do Eu superior, centro da totalidade psíquica. Além disto, é importante referir que o pássaro deste conto de fadas não é um pássaro qualquer, é uma coruja. Para Verena Kast: “Die Eule gilt als Vogel der Athena. Athena ist die Göttin der Weisheit, des Krieges, des Kämpfertums, des Handwerks. Die Eule ist Symbol der natürlichen Weisheit, im Sinne des Seherischen und der Ahnungen.” (Kast, 1982: 195)

Não é raro também nos contos de fadas do escritor aparecer a menção das cores. Em “Iris”/ “Íris” (1918), por exemplo, surge a cor azul e amarela. Estas são as cores de uma flor que o herói procura. Segundo Gontrum (1958: 51), o azul e o amarelo possuem aqui a sua própria simbologia: o amarelo é o princípio feminino, alegre e sensual, enquanto o azul representa o princípio masculino, espiritual. Assim, admite-se que a íris simbolize a unidade do masculino e feminino.

Em “Piktors Verwandlungen”/ “As Transformações de Pictor” (1922), o pássaro que Pictor vê no paraíso é multicolor: “Einen Vogel sah Pictor sitzen, sah ihn im Grase sitzen und von Farben blitzen, alle Farben schien der schöne Vogel zu besitzen.” (Hesse, 1975: 206). Este pássaro de todas as cores que faz, de certo modo, papel de guia, ao indicar a Pictor a via da metamorfose, lembra-nos a cauda do pavão que é, segundo Jung, um símbolo da totalidade: “Die ‘cauda pavonis’ als Vereinigung aller Farben ist ein Ganzheitsymbol.” (Jung, 1984 b: 235). Neste mundo da totalidade, Pictor procura a felicidade, que segundo o pássaro, está em toda a parte. Mas Pictor, um ser ainda imperfeito, tem que a procurar.

Observa-se também que nos contos de fadas de Hermann Hesse figuram frequentemente referências aos números três e sete. Em “Der schwere Weg”/ “O Caminho Difícil” (1916), por exemplo, o herói tem de enfrentar três provas: vencer o medo, resistir à tentação da flor e resistir à mudança de atitude face ao guia e ao próprio caminho. Em “Vogel”/ “Pássaro” (1932), antes de desaparecer para sempre, o pássaro aparece ainda três vezes. Em “Der Dichter”/ “O Poeta” (1913), o herói sente três vezes o chamamento da forte saudade da sua terra, do pai e da noiva. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1982), o três é o número da divindade, o número perfeito que aponta também para a totalidade.

Em “Flötentraum”/ “O Sonho de uma Flauta” (1913), são cantadas sete canções: a canção da bela Brigitte, a canção do amor feliz, a canção da natureza, a canção do rio alegre, a canção do rio triste, a canção do amor sombrio e a canção da morte. Em “Eine Traumfolge”/ “A Sequência de um Sonho” (1916), é descrita uma sequência de sete episódios de um sonho. O primeiro episódio passa-se num salão ao norte. No segundo episódio, o herói encontra-se no lago negro e azul. No terceiro episódio, o herói ouve a voz da mãe e procura o caminho para casa. No quarto episódio, está numa miscelânea de estradas chamada Paris. No quinto episódio, regressa a casa. No sexto episódio, tem visão de si próprio, velho, sem dentes num caixão e arrepia-se perante a proximidade da morte. No sétimo episódio, o herói esforça-se por subir uma escada íngreme que conduz à sua infância, à mãe. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1982: 606), o número sete exprime nos contos de fadas “os

sete estados da matéria, os sete graus da consciência, as sete etapas da evolução”: o corpo físico, a emoção, a inteligência, a intuição, a espiritualidade, a vontade e a própria vida.

2.5. Contos de fadas de Hermann Hesse em comparação com contos de fadas populares

Os contos de fadas de Hermann Hesse são por definição os contos de fadas literários, embora, como aliás é comum a outros contos de fadas considerados artísticos, recorram a muitos elementos dos contos de fadas populares. O escritor tomou emprestado de contos de fadas populares o motivo da metamorfose, do percorrer do mundo, da formulação e realização dos desejos, do guia que indica o caminho, do sonho revelador, da prova a que o herói tem que se submeter, da magia, dos animais que falam, dos números três e sete, das cores e dos outros símbolos. No entanto, os seus contos de fadas afastam-se de contos de fadas populares pelo estilo pessoal, bem como pela dimensão psicológica, histórica e social.

Muitos são também nos contos de fadas do escritor os motivos originais ou nascidos noutras fontes que não os contos de fadas populares: as marcas autobiográficas, a mística oriental, as influências das ideias de Jung, a guerra.

Em relação ao último motivo, o motivo da guerra, observa-se que ao contrário dos contos de fadas populares, em que esta é motivo ausente ou em que a sua nomeação tem apenas uma função de referente, destinado a identificar um dado contexto (*Es war einmal ein großer Krieg, und als der Krieg zu Ende war, bekamen viele Soldaten ihren Abschied*) ou uma dada personagem (*Es war einmal ein Soldat, ou Ein abgedankter Soldat*), nos contos de fadas de Hermann Hesse dá-se a descrição precisa e pormenorizada do campo de batalha e dos horrores da guerra. Como exemplo podemos dar o seu conto de fadas “*Merkwürdige Nachricht von einem andern Stern*”/ “A Estranha Notícia de uma Outra Estrela” (1915). Apesar de ter como motivo principal a guerra, um motivo pouco comum nos contos de fadas populares, este conto de fadas do escritor aproxima-se, porém, deles na sua estrutura: um herói encontra uma situação adversa; parte em busca do objecto precioso que ajudará a resolvê-la; é auxiliado na sua viagem por certas forças, pessoas, coisas ou animais que contribuem para a organização da história; encontrado o objecto desejado, o herói regressa à sua terra e restabelece-se a situação de equilíbrio inicial.

Mais uma característica dos contos de fadas de Hermann Hesse que é alheia aos contos de fadas populares é o uso do narrador autodiegético. Num conto de fadas popular, o herói, porque colectivo, nunca é psicologicamente individualizado, é um entre muitos outros.

2.6. As traduções publicadas dos contos de fadas do escritor

Os contos de fadas de Hermann Hesse estão traduzidos no mundo inteiro. Segundo Martin Pfeifer (1977), a tradução da sua primeira colecção *Märchen/ Contos de Fadas*, publicada pela editora Fischer Verlag em 1919, que inclui sete contos de fadas, foi realizada para diversas línguas. O tradutor Kihachi Ozaki, por exemplo, traduziu-a para japonês em 1957. No mesmo ano, Mariano S. Luque apresentou a versão espanhola desta colecção. Em 1959, apareceu a segunda tradução japonesa deste livro de Hermann Hesse, feita por Kenji Takahashi. Na língua portuguesa, a colecção *Märchen* surgiu, sob o título *Contos*⁴⁴, em 1969 na tradução de Angelina Peralva. Três anos mais tarde, em 1972, Denver Lindley traduziu esta colecção para inglês. A primeira tradução neerlandesa dos sete contos de fadas do escritor foi apresentada, em 1973, por Pé Hawinkels. A seguir, em 1974, Kyuyoung Lee fez a tradução da primeira edição dos contos de fadas de Hermann Hesse para coreano. Passado um ano, em 1975, surgiu a segunda tradução espanhola desta colecção, realizada por Rodolfo E. Modern.

Três contos de fadas da colecção *Märchen/ Contos de Fadas* (1919), nomeadamente, “Augustus”/ “Augusto” (1913), “Der Dichter”/ “O Poeta” (1913) e “Merkwürdige Nachricht von einem andern Stern”/ “A Estranha Notícia de uma Outra Estrela” (1915) também foram traduzidos e publicados separadamente. Assim, há dois registos da tradução de “Augustus” para coreano (em 1962, foi o tradutor Hakyeol Son que o traduziu; e em 1968, a sua tradução foi feita por Sagil Lee) e um registo da tradução chinesa (realizada por Hsüan Cheng em 1973). O conto de fadas “Der Dichter” teve mais quatro traduções publicadas em coreano por tradutores Namch’ól Sin (1941), Seongkyu Lee (1959), Byongchan Lee (1964) e Sagil Lee (1968). Também foi traduzido para inglês por James B. Hall (1965) e Peter Baer Gontrum (1965). Além disso, a tradução deste conto de fadas foi feita para

⁴⁴ O livro foi publicado no Rio de Janeiro pela editora Civilização Brasileira.

georgiano por Reso Karalashwili (1972) e para chinês por Adrian Hsia (1975). O conto de fadas “Merkwürdige Nachricht von einem andern Stern” foi traduzido para inglês por Denver Lindley (1972).

A colectânea *Traumfährte: Neue Erzählungen und Märchen/ Rasto de um Sonho: Novas Histórias e Contos de Fadas*, publicada em 1945 pela editora Fretz & Wasmuth, que reúne doze contos e contos de fadas de Hermann Hesse, também está traduzida mundialmente. A primeira tradução desta colectânea, de acordo com Martin Pfeifer (1977), apareceu em sueco, graças aos tradutores Anders Österling e Nils Holmberg, em 1948. Dois anos mais tarde, em 1950, Alfonso Pintó traduziu-a para espanhol. Na língua japonesa, a colectânea *Traumfährte: Neue Erzählungen und Märchen* foi publicada, em 1955, na tradução de Kenji Takahaschi. Na China, foi o tradutor Hsüan Cheng que a apresentou aos leitores chineses em 1975. Passado um ano, em 1976, foi realizada a primeira tradução deste livro para holandês por Hans Hom. No mesmo ano, surgiu a sua segunda tradução na língua espanhola, feita por Mireia Bofil. E já em 2003, Paulo Rêgo traduziu a colectânea em questão para português, dando-lhe o título *Deambulações Fantásticas*⁴⁵.

Alguns contos de fadas desta edição de Hermann Hesse também foram traduzidos e publicados isoladamente:

Conto de fadas	Língua	Tradutor	Ano
Traumfährte	inglês	Denver Lindley	1972
Kindheit des Zauberers	inglês	Denver Lindley	1972
	sueco	Hans Levander	1973
	francês	Edmond Beaujon	1975
	português	Afonso Blacheyre	1976
Die Stadt	russo	R. Markowitsch	1912
	inglês	Ralph Manheim	1972
	francês	Hervé du Cheyron de Beamont	1976
Märchen vom Korbstuhl	eslovaco	Zvonimir Kostić Polanski	1972
König Yu	coreano	Sangil Lee	1968
Vogel	francês	Edmond Beaujon	1976
Der Europäer	japonês	Hiroshi Oguri e Yoshiyuki Nishi	1957

Em relação à edição que reúne todos os contos de fadas de Hermann Hesse, *Die Märchen/ Os Contos de Fadas*, compilada por Volker Michels e publicada pela editora Suhrkamp Verlag em 1975,

⁴⁵ A publicação deste livro foi feita em Algés pela editora Difel.

não há nenhum registo que indica a sua tradução na totalidade. Segundo Pfeifer (1977), existem apenas traduções de alguns contos de fadas nela incluídas:

Conto de fadas	Língua	Tradutor	Ano
Flötentraum	coreano	Sagil Lee	1968
Der Zwerg	georgiano	Giorgi Gamkrelidsa	1970
	francês	Edmond Beaujon	1976
Ein Mensch mit Namen Ziegler	inglês	Ralph Manheim	1972
Piktors Verwandlungen	coreano	Sagil Lee	1968
	georgiano	Reso Karalashwili	1972
	português	Lya Luft	1983
Angelina Peralva			

Uma selecção dos contos de fadas da colecção *Märchen* também foi traduzida em Portugal pela tradutora Isabel de Almeida e Sousa em 1990. O livro recebeu o título *Contos Maravilhosos: Histórias do Poente e do Levante* e foi publicado em Lisboa pela editora Difel⁴⁶. Os registos da PORBASE mostram que este livro foi muito bem recebido pelos portugueses, sendo a sua tradução editada dez vezes ao longo dos anos 1990-2009:

Obra	Título em português	Edição	Ano	Tradutor	Editadora
<i>Die Märchen</i>	<i>Contos Maravilhosos: Histórias do Poente e do Levante</i>	1	1990	Isabel de Almeida e Sousa	Difel
		2	1991		
		3	1992		
		4	1994		
		5	1996		
		6	1998		
		7	2000		
		8	2002		
		9	2006		
		10	2009		

(<http://porbase.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1UE2908287S94.828073&menu=search&aspect=subtab11&npp=20&ipp=20&spp=20&profile=porbase&ri=&term=hermann-hesse&index=.GW&aspect=subtab11&x=7&y=6#focus> consultado em 20.02.2013)

⁴⁶ Dado o facto de a editora em questão ter falido há algum tempo, não foi possível ter acesso à informação sobre os títulos dos contos de fadas da colecção de Hermann Hesse incluídos neste livro.

3. Considerações sobre a tradução de contos de fadas

A literatura tem seguido o desenrolar da caminhada da humanidade desde a origem dos tempos, inicialmente, através da fala e, mais tarde, por meio da escrita. Os contos de fadas, na sua especificidade de histórias portadoras de ensinamentos universais, são talvez aqueles que melhor se prestam à leitura e compreensão por parte de povos tão diversos quanto os que se encontram nos cinco continentes do mundo. A tradução para outras línguas das histórias nascidas de um povo e da mente de um escritor inspirado na tradição fez com que estas pudessem percorrer o mundo de um canto para o outro, possibilitando o prazer do conhecimento destas histórias maravilhosas entre povos de línguas, costumes e culturas diferentes.

3.1. Contos de fadas populares e literários: oralidade *versus* escrita

Segundo a argumentação de Joseph L. Mbele, estudioso na área do folclore e da literatura, e autor de um artigo na revista de tradução literária *Metamorphoses/ Metamorfozes*, a tradução de contos de fadas, tanto populares como literários, é um processo complexo que levanta uma série de questões importantes. Eis o que o autor referido diz, por exemplo, relativamente à tradução de contos de fadas populares:

Translating oral folktales is a multifaceted process, beginning with the act of watching, hearing, and recording the storyteller. Transcribing the tales is another kind of translation. Only after these steps can there be a translation as we typically understand it: the rendering of the tale in a different language. These processes need to be deconstructed further; translation has intralingual, interlingual, and intersemiotic dimensions. It also has diachronic and synchronic dimensions. The translation of oral folktales is therefore much more complex than the move from one language to another. (<http://www.smith.edu/metamorphoses/issues/links/mbeleontranslating.html> consultado em 02.04.2013)

A peculiaridade dos contos de fadas populares consiste no facto de a sua fonte original ser a tradição oral. A expressão “As palavras voam, o escrito permanece” marca uma distinção essencial entre a escrita e a oralidade. Sendo transmitidos oralmente, os contos de fadas populares têm uma margem para invenção e transformação. A enunciação oral permite ao contador ir adequando o conto de fadas popular aos ouvintes consoante a espontaneidade afectiva, a intencionalidade e as reacções observadas. Como resultado da constante adaptação e modificação ao longo dos séculos por vários contadores, a principal característica de contos de fadas populares é a sua fluidez e vivacidade. Apesar de a versão escrita reflectir a mente da pessoa que os registou, a natureza coloquial e popular deste tipo de contos é muito importante.

Segundo Joseph L. Mbele, nenhum sistema de escrita consegue representar adequadamente todas as particularidades da língua oral dos contos de fadas populares. Para confirmar esta afirmação, o autor cita o linguista holandês Jan Knappert:

Whoever has heard an African narrator tell a story to his family and friends in his own inimitable way will agree that much that he communicates to his audience cannot be caught and confined in a book. All the characters of the drama are introduced with their own voices: the wild pig's snorting, the snake's hissing, the bird's fluting, the lion's lazy yawn. Alas, the Roman alphabet has no letters with which these languages could be printed. (*apud* <http://www.smith.edu/metamorphoses/issues/links/mbeleontranslating.html> consultado em 02.04.2013)

Além disso, é preciso ter em consideração que os contos de fadas populares têm como suporte a voz, a presença física e a actuação dos contadores, dependem dos seus gestos, da mímica, dos sons expressivos, do tom geral e do ambiente que circunda o contador e os ouvintes. A língua oral regista pausas, silêncios, hesitações, digressões, expressões mais vivas, alusões, paráfrases, alterações das unidades fónicas, vocabulário e expressões mais familiares, frases feitas e bordões, sintaxe com elipses, rupturas, repetições, redundâncias, ordem mais espontânea dos sintagmas. Na escrita, é difícil preservar todas as peculiaridades da língua oral, pois a sua natureza não presencial exige uma maior preocupação no que diz respeito à clareza, à concisão, à não ambiguidade. Esta preocupação leva o escritor a um maior cuidado com a correcção gramatical e a coesão referencial, a uma maior frequência na utilização de conectores e marcadores discursivos, que tornam mais óbvia a relação entre as partes do texto e contribuem para um discurso mais organizado. O carácter não presencial associado normalmente à escrita conduz também a uma menor frequência de expressões deícticas. A escrita, face à oralidade, caracteriza-se pela presença de uma sintaxe mais complexa e

mais aperfeiçoada (com frases completas, coesas e coerentes). Predominam as estruturas de subordinação, podendo ocorrer encaixes sucessivos. Os períodos são, frequentemente, mais longos. O vocabulário na escrita tende a ser mais cuidado (escolhido e não repetido) e mais conservador do que na oralidade. Segundo Joseph L. Mbele, a escrita impõe uma restrição: tudo o que está escrito deve necessariamente significar algo. Ela não aceita aqueles elementos da língua oral que não possuem nenhum significado, atribuindo a eles uma designação depreciativa de *nonsense words*:

Readers not only want but expect to read only what has meaning, in the denotative and connotative sense. They are neither willing nor prepared to understand, let alone celebrate, meaningless words and sounds. Writing renders us insensitive to the mysterious and the incomprehensible in language. Yet people in oral cultures, it would seem, are gifted with a consciousness that accepts the mysterious and the incomprehensible without any problem. (<http://www.smith.edu/metamorphoses/issues/links/mbeleontranslating.html> consultado em 02.04.2013)

As variedades do discurso oral, quer decorrentes do estrato social quer geradas pela zona geográfica, que resultam geralmente em desvios na escolha do vocabulário (que contribui para o hermetismo do discurso), construção frásica, pronúncia e entoação, encontram dificilmente paralelo no campo da escrita. Além disso, na escrita, não se consegue captar todos os aspectos prosódicos presentes na oralidade (apenas alguns deles podem ser expressos através do uso de sinais de pontuação, por exemplo: Choveu./ Choveu!/ Choveu?).

No que se refere a contos de fadas literários, a sua tradução também tem as suas especificidades, algumas delas afins à tradução dos contos de fadas populares, pois, como refere, por exemplo, o estudioso literário taiwanês Chi-Fen Emily Chen, acontece que os primeiros integram muitas das características principais dos segundos: “Literary fairy tales are original tales written by specific modern authors that have all the flavor of a traditional folktale. [...] Literary fairy tales exhibit many of the same features as traditional folktales.” (http://www2.nkfust.edu.tw/~emchen/CLit/folk_lit_type_modernfairytale.htm consultado em 04.07.2013). Por outro lado, o texto literário, tendo o critério estético em primeiro plano, costuma ser marcado por vocabulário rebuscado, sintaxe de complexidade elaborada e uso de figuras de estilo. Aqui deparamo-nos frequentemente com conotação, polissemia das palavras, desvios semânticos e sintáticos intencionados, aproveitamento significativo do ritmo e das sonoridades. Cada escritor possui um estilo único, tem as suas próprias idiosincrasias linguísticas, costuma criar neologismos e expressões idiomáticas, e transferir algo igual a isto para uma outra língua requer não apenas um

conhecimento profundo de ambas as línguas de trabalho, mas também uma compreensão profunda, uma espécie de empatia com o escritor, bem como a capacidade criativa, especialmente quando se trata de textos de carácter imaginativo.

3.2. Uma abordagem funcionalista da tradução: pressupostos teóricos

Os estudantes da tradução confrontados no seu dia-a-dia com inúmeras teorias de tradução colocam frequentemente a questão de qual delas é a mais adequada: domesticar ou estrangeirizar, traduzir ou adaptar, aplicar a tradução livre ou a tradução fiel, privilegiar o conteúdo ou a forma. No âmbito de uma abordagem funcionalista da tradução, especialmente, nas reflexões de Katharina Reiß (autora da primeira obra funcionalista *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik/ Possibilidades e Limites da Crítica de Tradução*, escrita em 1971), Hans Vermeer (iniciador e orientador do funcionalismo) e Christiane Nord (responsável pela sistematização e aplicação do funcionalismo à formação de tradutores a partir do final da década de 80), um mesmo texto pode ser traduzido de várias maneiras, isto é, na tradução de um mesmo texto, podem ser utilizadas diferentes estratégias. Tudo depende das características deste texto e do objectivo da tradução. As múltiplas possibilidades tradutórias dependem principalmente de questões como: *para quê, por quê e para quem* será feita a tradução. Segundo os autores referidos, estratégias tradutórias a serem adoptadas devem associar-se aos contextos específicos de cada encargo de tradução. Estes contextos fornecem ao tradutor informações úteis acerca da sua abordagem, ajudam a determinar o seu propósito comunicativo na cultura de chegada, os prováveis receptores, o tipo de edição em que sairá, entre outras, e permitem adoptar as estratégias de tradução mais adequadas a um encargo de tradução específico.

3.2.1. O princípio da equivalência funcional e a tipologia textual de Katharina Reiß

De acordo com Christiane Nord (1997), a primeira noção sobre o funcionalismo na tradução foi introduzida com o livro *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*⁴⁷/ *Possibilidades e Limites da Crítica de Tradução*, escrito por Katharina Reiß, em 1971. Como princípio básico de tradução, a autora do livro referiu a equivalência funcional. Segundo ela, a função do texto de partida (*A*) e a função do texto de chegada (*B*) deviam ser sempre iguais: $f(A) = f(B)$.

Reiß (1984) desenvolveu uma tipologia textual que, a seu ver, ajuda o tradutor a especificar a hierarquia apropriada dos níveis de equivalência necessários para um determinado encargo de tradução. Ela propôs uma classificação de textos com base nas principais funções de linguagem como representação, expressão e apelo. A cada uma destas funções, a autora associa um determinado tipo de texto. Assim, a representação é a característica prevalecte de um texto informativo (centrado no conteúdo), a expressão está presente predominantemente num texto expressivo (centrado na forma), e o apelo revela a característica preponderante de um texto apelativo (centrado no apelo ao receptor). Segundo Reiß (1984), cada um destes tipos de texto tem a sua dimensão linguística dominante. Os textos informativos, por exemplo, exploram a dimensão lógica da linguagem, os textos expressivos preocupam-se com a dimensão estética, e os textos apelativos possuem, como central, a dimensão dialógica da linguagem.

No seu livro, Reiß (1984) sugere o uso de estratégias de tradução adequadas à função textual. De acordo com a autora, no caso dos textos informativos (artigos de jornais e revistas, instruções, manuais de uso, tratados, documentos oficiais, relatórios, teses, ensaios, livros não ficcionais, literatura especializada na área técnica ou na área de ciências naturais), a estratégia de tradução a ser aplicada deve ser a da invariabilidade da transferência do seu conteúdo, ou ainda da adaptação da estrutura linguística à língua-alvo: “The linguistic form of the translation [must] be adapted without reservation to the idiom of the target language; [...] The form of the translation should be essentially oriented to the use of the target language.” (Reiß, 1984: 31)

⁴⁷ A obra referida foi traduzida para o inglês por Erroll F. Rhodes sob o título *Translation Criticism: The Possibilities and Limitations/ Crítica da Tradução: Possibilidades e Limites*, e publicada em Londres pela editora St. Jerome em 1984. É desta edição inglesa que citaremos, mais a frente, algumas frases.

Já os textos que Reiß designa de expressivos (prosa literária, poesia), por serem centrados na forma, requerem “a similarity of form” e “an equivalence of esthetic effect” (Reiß, 1984: 36) ou seja, deve-se procurar reproduzir a forma e encontrar uma equivalência de efeito estético. A autora sugere algumas maneiras de conseguir atingir esses fins: “It is appropriate to render idioms (and proverbs) literally – treating metaphors and especially the author’s own metaphors the same way –, and to resort to comparable common expressions in the target language only when this becomes uncomfortably strained or unintelligible.” (Reiß, 1984: 37)

No que se refere aos textos apelativos (textos de publicidade e propaganda em geral, nos quais o aspecto dominante é o apelo feito ao receptor), Reiß indica que este tipo de textos requer muitas vezes mudanças drásticas em relação ao original: “Appeal-focused rhetorical texts frequently require quite drastic changes from the original”, pois é fundamental que se atinja o mesmo efeito na língua-alvo que na língua-fonte: “The source language and target language words [must have] the same effect on their respective readers.” (Reiß, 1984: 42)

Reiß reconhece que há situações em que a equivalência nem sempre é possível, mas considera que estas representam exceções às situações normais de tradução (aquelas em que o princípio de equivalência é utilizado):

These attest to a recognition that translation methods should not be determined solely by the particular target audience or special purpose intended for the translation. [...] But first it is important to examine normal examples of translation, where the purpose is to transfer the text of the original into a second language without abridgement, expansion or any particular spin, representing the source text with corresponding text in the target language. (Reiß, 1984: 16)

A concepção de Reiß assinala uma importante mudança de paradigma nos estudos de tradução, que será desenvolvida mais tarde, por ela própria juntamente com Hans Vermeer, e que consiste em deslocar as situações normais de tradução do princípio de equivalência para o princípio de funcionalidade, transfigurando em exceções os casos previamente considerados normais por Reiß.⁴⁸ Apesar de esta mudança de paradigma não acontecer de facto na obra *Möglichkeiten und*

⁴⁸ Em *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie/ Fundamentos de uma Teoria Geral de Tradução*, de 1984 (nas nossas citações, utilizaremos a tradução espanhola deste livro, realizada por Sandra García Reina e Celia Martín de León, e publicada em Madrid pela editora Akal, sob o título *Fundamentos para Una Teoría Funcional de la Traducción*, em 1996), que é dividido em duas partes: *Basistheorie/ Teoria Geral* (da autoria de Vermeer) e *Spezielle Theorien/ Teorias Específicas* (escrita por Reiß), Vermeer expõe os princípios básicos da sua teoria do escopo, e Reiß inclui a sua tipologia textual agora apenas como um caso específico da teoria geral de Vermeer. O princípio de equivalência funcional e a tipologia textual de Reiß, antes considerados pela autora como casos normais de tradução, deixam de ser elementos centrais no processo de tradução e tornam-se um possível encargo tradutório (ou uma situação especial de tradução). Sendo que uma tradução

Grenzen der Übersetzungskritik/ Possibilidades e Limites da Crítica de Tradução, a noção de funcionalidade, princípio básico de uma abordagem funcionalista da tradução, é elaborada por Reiß:

The functional category is the guiding principle for judging renderings which are designed to serve a special purpose, and are accordingly intended to fulfill a specific function that is not addressed in the original. Under these conditions, the appropriateness of a translation method should be judged in the light of the special purpose instead of by the text type. (Reiß, 1984: 92)

Como podemos ver, a autora deixou de encarar os tipos de texto como centrais para as estratégias de tradução, passando a colocar a ênfase nas noções de “funcionalidade” e de “special purpose”, ou seja, o elemento determinante do método de tradução a ser adoptado é o seu propósito. Por outras palavras, as situações consideradas inicialmente especiais pela autora devem ser analisadas tendo a perspectiva funcional em primeiro lugar, em detrimento do tradicional padrão de equivalência.

3.2.2. A teoria do escopo de Hans Vermeer

Foi a partir da ideia de “propósito” de Reiß que Hans Vermeer desenvolveu a sua *Skopostheorie* (teoria do escopo). Em 1978, o autor escreve o artigo intitulado “Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie”/ “Enquadramento para uma Teoria Geral da Tradução”, com o qual tenciona quebrar a noção tradicional da teoria linguística da tradução, romper com o paradigma da tradução existente, introduzindo a sua mudança do princípio da equivalência ao princípio da funcionalidade e concedendo ao tradutor uma maior autonomia.

A teoria do escopo de Vermeer é representada pela seguinte fórmula geral: $Trl. = f(Sk)$, onde a translação (*Trl.* – *Translat*), que se refere tanto a traduções escritas como a orais, representa a função directa (*f*) do seu escopo (*Sk* – *Skopos*), ou propósito comunicativo. Por outras palavras, o elemento determinante do tipo de tradução a ser adoptado é o seu propósito ou escopo, ou mais especificamente, o seu encargo tradutório.

não mais se resume à equivalência funcional entre texto de partida e texto de chegada, a tipologia de Reiß passa a ser aplicada apenas àqueles casos restritos em que as funções dos textos de chegada e partida são idênticas.

Para Vermeer (1996), o processo tradutório não é primordialmente um processo linguístico. O resultado da tradução depende também de outras questões. Com a sua teoria do escopo, o autor enuncia os aspectos adicionais que devem ser levados em consideração no processo de tradução.

De acordo com Vermeer (1996), o primeiro aspecto a ser considerado é que a tradução é uma acção humana, repleta de propósitos e intenções, e inserida numa determinada situação. O autor entende o significado não como algo permanente e universal, e, portanto, inerente a palavras, mas como algo dependente das situações em que determinados textos estão inseridos. Daí deriva a ideia de que traduzir não é uma simples transcodificação do significado de um texto, mas sim uma actividade que pressupõe a compreensão do texto numa situação.

O segundo aspecto que necessita da atenção do tradutor é a questão cultural, que parcialmente deriva da noção situacional da tradução, uma vez que situações estão inevitavelmente inseridas em culturas. Mais do que uma teoria linguística de tradução, Vermeer propõe uma teoria cultural da tradução, que compreenda as particularidades dos diferentes sistemas culturais envolvidas no processo tradutório. Segundo Vermeer, se textos são condicionados primeiramente pelas culturas e situações específicas nas quais estão inseridos, é natural que tais textos desempenhem funções distintas em culturas distintas.

Vermeer compreende o texto de partida e o texto de chegada como textos absolutamente distintos, no que se refere não só às suas funções, mas também aos seus propósitos comunicativos nas respectivas culturas, às informações contidas em cada um dos textos, e às maneiras como tais informações estão dispostas no texto: “El traductor no ofrece más o menos información que el productor de un texto de partida; el traductor ofrece otra información y de otra manera.” (Reiß e Vermeer, 1996: 110). Deste modo, um mesmo texto de partida pode originar vários textos de chegada distintos, em função de diferentes propósitos comunicativos.

A compreensão de textos sob a perspectiva cultural-situacional atribui à recepção uma posição elevada que tornou a teoria do escopo conhecida como aquela que sugere o “de-throning [of] the source text” (Snell-Hornby, 2006: 54). Em desfavor da tradicional supervalorização do texto de partida, habitual em teorias baseadas no princípio da equivalência, Vermeer valoriza a importância do texto, da língua, da cultura e do público de chegada, bem como as circunstâncias em que a recepção do texto de chegada aparece. A necessidade de se deslocar o foco, no acto tradutório, do texto de partida para o escopo da tradução, isto é, para o propósito comunicativo da tradução, provoca um destronamento do texto de partida, que passa a ser apenas uma oferta de informação.

Para o teórico, o texto original em si não possui respostas necessárias no acto tradutório, e por isso precisa de ser considerado no âmbito da situação cultural que o condicionou. De maneira semelhante, a tradução deve ser adequada à situação de recepção, deve privilegiar o contexto em que o texto de chegada será recebido, dentro do qual o próprio receptor de chegada tem papel central, pois a recepção do texto de partida depende em grande medida de cada um dos receptores individuais, com as suas expectativas, conhecimentos de mundo e necessidades comunicativas: “La translación [...] depende en premier lugar de la situación del receptor (más exactamente, de las expectativas sobre ésta), y, por tanto, de la cultura e la lengua finales” (Reiß e Vermeer, 1996: 67). Outra consequência directa deste destronamento do texto de partida é a mudança do *status* do texto de chegada, que pode receber o *status* de obra independente, original por si só. Além do contexto cultural e do receptor de chegada, outro elemento fundamental da teoria do escopo é o propósito que a tradução procura alcançar. Trata-se do encargo de tradução que regula e fundamenta as decisões tradutórias, determinando o nível de preservação e adaptação dos elementos do texto de partida no texto de chegada. Com a sua teoria do escopo, Vermeer (1996) elaborou o princípio básico que deverá nortear as decisões do tradutor, justificando tanto uma tradução mais próxima ao texto de partida, quanto uma mais distante – sempre em função de um escopo previamente determinado. Assim, observa-se uma grande autonomia conferida por Vermeer ao tradutor: “El papel que corresponde al traductor en el proceso de transferencia [es]: él es quien decide, en último término, qué, cuándo y cómo se traduce o se interpreta, y ello en virtud de su conocimiento de las culturas y las lenguas de partida y final.” (Reiß e Vermeer, 1996: 70)

Mary Snell-Hornby, tradutora e estudiosa na área de tradução, resumiu as inovações introduzidas por Vermeer, que resultaram numa mudança de paradigma nos estudos de tradução, do modo seguinte:

In his [Vermeer’s] model, language is not an autonomous “system”, but part of a culture. Hence the translator should not be only bilingual, but also bicultural⁴⁹. Similarly, the text is not a static

⁴⁹ Será que é possível ser-se bilingue sem se ser bicultural? Será que existe mesmo bilinguismo sem biculturalismo? Será que a língua pode ser separada da cultura? Ao procurar a resposta às essas perguntas, deparámo-nos com um artigo intitulado “How Cultures Combine and Blend in a Person”/ “Como se Combinam e se Misturam as Culturas numa Pessoa” do psicolinguísta François Grosjean, especialista em bilinguismo, que afirma que apesar de bilinguismo implicar também biculturalismo, há situações quando os ambos podem não estar interligados: “Contrary to general belief, bilingualism and biculturalism do not always go hand in hand. People can be bilingual without being bicultural (think of Europeans who use two or more languages in their everyday lives but who live in only one country and within one culture), and people can be bicultural without being bilingual (such as British expatriates who have lived in the United States for many years). But of course, many bilinguals are also bicultural; they use two or more languages in their everyday lives and they navigate within and between their different cultures.”

and isolated linguistic fragment, but is dependent on its reception by the reader, and it invariably bears a relation to the extra-linguistic situation in which it is embedded, it is therefore “part of a world continuum”. This approach relativizes both text and translation: the one and only perfect translation does not exist, any translation is dependent on its skopos and its situation [...]. With this approach a translation is seen in terms of how it serves its intended purpose, and the concept of translation, when set against the former criterion of SL [source language] equivalence, is more differentiated and indeed closer to the realities of translation practice. (Snell-Hornby, 2006: 52-53)

Na sua teoria, Vermeer (1996) destaca dois aspectos: a cultura e o escopo. Para ele, o texto serve um propósito dentro de uma situação comunicativa, logo, o tradutor deve traduzir, e justificar as suas escolhas, de acordo com esse propósito e fazer funcionar o texto dentro da situação requerida na cultura de chegada. É o escopo e a cultura de chegada que determinam o método de tradução, o que não significa que uma tradução “palavra por palavra” não possa ser realizada. Na tradução de documentos jurídicos ou no ensino de línguas, por exemplo, esta forma de traduzir é geralmente necessária. Neste caso, quem pede uma tradução deve fornecer ao tradutor informações relativamente ao texto e à sua solicitação. O texto traduzido deve possuir coerência com a situação comunicativa e com a cultura de chegada, bem como ter uma ligação com o texto de partida, o que Vermeer denomina de coerência extratextual e intratextual.

3.2.3. O modelo de análise textual orientada à tradução e as estratégias de tradução de Christiane Nord

Pouco mais de uma década após o surgimento das teorias do funcionalismo, Christiane Nord retomou, desenvolveu e sistematizou-as, tendo como objectivo torná-las mais acessíveis e colocá-las em prática, sobretudo na formação de tradutores.

Conhecer a função textual e o encargo tradutório, de acordo com Nord (1991), não abraça todo o processo de tradução. Segundo ela, deve-se realizar uma análise do texto de partida, que visa examinar os aspectos que se tornarão problemas na tradução, de modo que o tradutor possa definir estratégias e orientar as suas escolhas. No seu livro intitulado *Textanalyse und Übersetzung: Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*^{50/}

(<http://www.psychologytoday.com/blog/life-bilingual/201105/how-cultures-combine-and-blend-in-person> consultado em 23.06.2013)

⁵⁰ Em 1991, este livro foi traduzido para o inglês, pela própria Christiane Nord e por Penelope Sparrow, sob o título *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*

Análise Textual e Tradução: Princípios Teóricos, Métodos e Aplicação Didáctica de uma Análise Textual Orientada à Tradução (1988), a autora apresenta um modelo de análise textual na perspectiva da tradução que pretende abranger todo o espectro tradutório e cuja finalidade é estabelecer a função do texto de partida dentro da cultura de partida, para então compará-la à provável função do texto de chegada na cultura de chegada e, por fim, identificar tanto os elementos que serão preservados, como aqueles que serão adaptados na tradução.

O modelo de Nord é constituído por dois grandes grupos de factores: extratextuais (que podem ser analisados antes da leitura do texto, uma vez que se referem essencialmente à situação na qual o texto é produzido e utilizado) e intratextuais (que se referem ao texto em si). Os factores extratextuais, segundo Nord (1991), abrangem o produtor ou o emissor do texto (é necessário pesquisar uma informação externa sobre o tempo em que o emissor viveu, a sua origem social e geográfica, educação, etc.) e as suas intenções (se não houver informação externa, podemos verificar se estas estão reflectidas no texto), o destinatário ou o receptor (às vezes, o direccionamento a um determinado receptor também pode estar reflectido no texto, pelo uso de determinadas palavras), o meio ou o canal através do qual o texto é veiculado (este aspecto influencia muitas vezes o estilo do léxico utilizado: coloquial ou formal), o tempo (tem impacto sobre a escolha dos itens lexicais na tradução, sendo que em textos antigos, por exemplo, os modernismos não serão encontrados e vice-versa) e o local da comunicação (é importante estar a par da cultura do país onde o texto foi produzido), o motivo ou o propósito para a produção do texto (também pode ter influência na escolha lexical e requerer um estilo particular de escrita) e a função textual (em relação à tipologia textual). Para cada um destes factores, a autora sugere uma série de perguntas que devem ser respondidas durante o processo tradutório:

Factores externos ao texto	
Emissor	Quem transmite o texto?
Intenção	Para quê?
Receptor	Para quem?
Meio	Por qual meio?
Tempo	Quando?
Lugar	Onde?
Motivo	Por quê?
Função textual	Com qual função?

Análise Textual na Tradução: Teoria, Metodologia e Aplicação Didáctica de uma Análise Textual Orientada à Tradução. É precisamente esta edição inglesa, publicada em Amsterdam pela editora Rodopi, que foi utilizada no nosso trabalho.

Os factores intratextuais, por sua vez, incluem o tema e o conteúdo do texto, as pressuposições feitas pelo autor, a composição ou a construção do texto com as suas hierarquias textuais e macro e microestrutura, elementos não-linguísticos do texto, as características lexicais, estrutura sintáctica e elementos supra-segmentais:

Factores internos ao texto	
Tema	Sobre que tema?
Conteúdo	O quê?
Pressuposições	O que não?
Estruturação	Em que ordem?
Elementos não-linguísticos	Usando quais elementos não-verbais?
Léxico	Por que palavras?
Sintaxe	Em que tipo de oração?
Elementos supra-segmentais	Em que tom?

A última pergunta a ser respondida, sugerida por Nord (1991), refere-se à interdependência ou a interacção dos factores extra e intratextuais: Qual é o efeito do texto?

Na perspectiva da tradução literária, a análise dos factores extra e intratextuais é importante, segundo Nord (1991), para avaliarmos os elementos específicos de cada texto que caracterizam a sua singularidade. A identificação e o estudo destes factores permitem ao tradutor perceber em que base é que o texto foi construído e quais os dados que assumem particular relevância para o seu funcionamento no contexto cultural em que foi criado. Através da análise, pretende-se descodificar o texto ao nível dos elementos que lhe conferem sentido, de modo a poder transmitir ao receptor da tradução as informações necessárias para fazer funcionar o translato no contexto cultural de chegada. Ou seja, a tarefa do tradutor passa por investigar todo o universo de significação do texto de partida, para examinar os principais elementos portadores de sentido, de forma a saber quais os dados a fornecer ou não ao receptor da tradução para que esta funcione no contexto para o qual se destina.

O modelo de Nord oferece um abrangente estudo do texto e fornece importantes instrumentos práticos de auxílio ao tradutor, pois por meio de uma análise de cada um dos factores referidos, o tradutor pode descobrir todas as peculiaridades do objecto da tradução, entender melhor as normas de tradução, sistematizar problemas de tradução, tomar a decisão certa quanto à aplicação das estratégias adequadas na resolução dos problemas de tradução e justificar as suas escolhas.

No que se refere às estratégias de tradução, Nord (1997) apresenta a sua sugestão destas baseando-se numa bipartição. A autora faz uma distinção entre a tradução-documento e a tradução-

instrumento. Segundo ela, o primeiro tipo de tradução tem como objectivo reproduzir, para os receptores de chegada, uma comunicação que sucedeu na cultura de partida: “[The documentary translation] aims at producing in the target language a kind of document of (certain aspects of) a communicative interaction in which a source-culture sender communicates with a source-culture audience via the source-text under source-culture conditions.” (Nord, 1997: 47). Já o segundo tipo de tradução propõe realizar um novo instrumento comunicativo na cultura de chegada, utilizando um acto comunicativo da cultura de partida como modelo: “[The instrumental translation] aims at producing in the target language an instrument for a new communicative interaction between the source-culture sender and a target-culture audience, using (certain aspects of) the source text as a model.” (Nord, 1997: 47). A partir desta bipartição geral de tradução, Nord (1997) sugere as seguintes formas de tradução: interlinear, literal, filológica, exotizante, equifuncional, heterofuncional e homóloga. As quatro primeiras formas adequam-se, segundo a autora, à tradução-documento. Já as três últimas aplicam-se, respectivamente, à tradução-instrumento.

Os subtipos da tradução-documento dependem da focalização do seu aspecto. Se o foco for a reprodução do sistema linguístico da língua de partida (ou seja, o léxico e a sintaxe), trata-se de uma tradução interlinear, ou palavra por palavra. Se a tradução for baseada na reprodução das palavras do texto de partida por meio da adaptação das estruturas sintácticas e dos usos idiomáticos de vocabulário de acordo com as normas da língua de chegada, é o caso de uma tradução literal. A tradução filológica é bastante semelhante à literal, com a diferença de que oferece explicações, em notas de rodapé ou glossários, acerca de peculiaridades da cultura de partida. Por fim, uma tradução é exotizante ou estrangeirizante se o seu foco central for a reprodução da situação cultural do texto de partida, produzindo um efeito de distanciamento cultural e de estranheza.

Já no âmbito da tradução-instrumento, de acordo com as respectivas funções dos textos de partida e chegada, é possível identificar três subtipos. O primeiro, chamado de tradução equifuncional, refere-se à situação em que texto de partida e texto de chegada possuem exactamente a mesma função (como em manuais e receitas). Este tipo de tradução obedece geralmente a certas normas e fórmulas padronizadas. O segundo subtipo, designado como tradução heterofuncional, é utilizado nos casos em que as funções do texto de partida não podem ser inteiramente preservadas no texto de chegada, por causa do distanciamento cultural ou temporal. Por fim, o terceiro subtipo de tradução-instrumento, denominado como tradução homóloga, procura atingir um efeito homólogo ao do texto de partida por meio da representação do mesmo nível de originalidade. Este

subtipo é habitualmente utilizado na tradução de poesia⁵¹, e leva geralmente à produção de textos que não são lidos como traduções, mas sim como textos independentes na cultura de chegada.

3.3. A teoria funcionalista de tradução aplicada a contos de fadas: tradução-instrumento *versus* tradução-documento

A primeira coisa a referir é que na tradução, a dúvida principal gira à volta da escolha entre duas estratégias principais. Friedrich Schleiermacher (2003), por exemplo, refere que ou o tradutor deixa o mais possível o autor em sossego e leva o leitor em direcção a ele, ou deixa o leitor o mais possível em sossego e leva o autor até ele. As máximas de tradução de Johann Wolfgang von Goethe (1963) também são baseadas na mesma bipartição: uma exige que o autor de uma nação desconhecida seja trazido até nós de tal maneira que possamos considera-lo nosso; a outra, ao contrário, exige de nós que vamos ao encontro do estrangeiro e nos sujeitemos às suas condições, à sua maneira de falar, às suas particularidades⁵². Na tradução de contos de fadas, o dilema é o mesmo. Há quem defenda que ao traduzir contos de fadas, o tradutor deve aplicar a estratégia de estrangeirização, tentar imitar rigorosamente a língua de partida, manter todas as suas estruturas gramaticais e traduzir expressões idiomáticas e provérbios literalmente. Já outros, sem diminuir a importância de ficar o mais próximo possível da escolha de palavras do autor numa tradução literária, especialmente numa tradução de contos de fadas, afirmam que quando se trata de escolher entre o sentido e a letra, é o sentido que tem de ser posto no primeiro lugar, senão, o conto de fadas tende a perder o seu valor, pois o que interessa é o efeito que este produz ao leitor. (Cf. <http://everything2.com/title/Translating+folk+tales> consultado em 02.02.2013).

⁵¹ Para muitos, a poesia é teoricamente intraduzível. Assim, o poeta americano Robert Frost, por exemplo, definiu a poesia como “tudo aquilo que se perde na tradução” (*apud* Paes, 1990: 34). Roman Jakobson, linguista e teórico literário russo, também afirma que “a poesia, por definição, é intraduzível” (*apud* Paes, 1990: 72). A mesma opinião partilha o crítico e historiador de literatura brasileira Sílvio Romero, para quem “a poesia não se traslada sem perder a maior parte da sua essência (*apud* Paes, 1990: 9).”

⁵² É de mencionar que tanto Schleiermacher como Goethe defendem as virtudes e as vantagens de uma tradução que se identifica com o original.

Como podemos observar, a preocupação essencial dos tradutores na tradução de contos de fadas é estabelecer se, quando se traduz, se deva dar primazia ao texto de partida, manter o efeito de estranhamento, trazendo os aspectos culturais estranhos até ao contexto de chegada e mostrar ao leitor do texto de chegada como eles são expressos na cultura de partida, dando-lhe a conhecer algo diferente ou, se pelo contrário, se deva dar preferência ao contexto de chegada, domesticar o texto de partida e adaptá-lo à cultura e ao léxico da língua de chegada, para que o leitor tenha uma maior identificação com a situação comunicativa. Quando o tradutor privilegia o contexto da língua de partida e transporta as suas particularidades para o contexto da língua de chegada, está a adoptar uma estratégia de tradução-documento. Quando adapta as características da língua de partida ao contexto da língua de chegada, facilitando a leitura e a compreensão do leitor, está a adoptar uma estratégia de tradução-instrumento.

A teoria funcionalista de tradução que defende uma tradução voltada para o leitor, sem desrespeitar o texto original, torna-se, segundo Gillian Lathey (2006), bastante pertinente na tradução de contos de fadas. O aspecto mais considerável na escolha das estratégias a aplicar no processo da tradução de contos de fadas prende-se principalmente com o público ao qual eles se dirigem. Os contos de fadas podem dirigir-se a uma criança (como é geralmente o caso de conto de fadas popular), a um jovem (também se trata na maioria das vezes de conto de fadas popular) ou a um adulto (aqui a referência já se faz mais ao conto de fadas literário). Cada tipo de público possui as suas características, o seu nível de desenvolvimento cognitivo, a sua bagagem cultural, a sua expectativa perante um texto, e a tarefa do tradutor consiste em conhecer e ter em consideração o perfil do seu leitor.

No que se refere à tradução de literatura infanto-juvenil (textos cuja principal característica comum é o facto de serem produzidos por um escritor adulto e destinados a um leitor criança ou jovem), os linguistas⁵³ que investigaram este tema divergem no seu ponto de vista e na sua posição perante a tradução para o público infanto-juvenil.

⁵³ Entre estes contam-se R. Bamberger: *The Influence of Translation on the Development of National Children's Literature/ A Influência de Tradução no Desenvolvimento de Literatura Nacional Dirigida a Crianças* (1978), N. Ben-Ari: *Didactic and Pedagogic Tendencies in the Norms Dictating the Translation of Children's Literature/ Tendências Didácticas e Pedagógicas nas Normas que Estipulam a Tradução de Literatura Infantil* (1992), G. Bordet: *Traduction et Littérature pour Enfants/ Tradução e Literatura para Crianças* (1985), M. Du-Nour: *Retranslation of Children's Books as Evidence of Changes of Norms/ Retradução de Livros Infantis como Evidência de Alterações de Normas* (1995), D. Escarpit: *Attention! Un Livre Peut en Cacher un Autre: Traduction et Adaptation en Littérature d'Enfance et de Jeunesse/ Atenção! Um Livro Pode Esconder o Outro: Tradução e Adaptação na Literatura Infato-Juvenil* (1985), M. Fernández López: *Traducción y Literatura Juvenil/ Tradução e Literatura Juvenil* (1996), H. T. Frank: *Cultural Encounters in Translated Children's Literature/ Enfrentamentos Culturais na Literatura Traduzida para Crianças* (2007), G. Klingberg: *Children's Fiction in the Hands of the Translators/ Ficção Infantil nas Mãos dos Tradutores* (1986), G.

Rita Oittinen, tradutora, autora e ilustradora de obras para a infância, afirma, por exemplo: “Die Frage ‘Für wen schreibe ich?’ ist vor allem relevant bei der Übersetzung von Kinderliteratur. Der Blick auf die Zielgruppe ist hier besonders wichtig. Wir übersetzen für die Sinne, für die Augen und Ohren der Kinder.” (Oittinen, 1998: 251). Segundo Gillian Lathey, um dos aspectos mais exigentes e ao mesmo tempo inspiradores no acto de traduzir para crianças é o potencial para uma criatividade:

It is essential for a translator of children’s literature to keep in mind the intrinsic qualities of successful writing for children and of childhood reading. One of the most demanding, and at the same time inspiring, aspects of translating for children is the potential for a creativity that characterizes the “childness” of children’s texts: the quality of being a child – dynamic, imaginative, experimental, interactive and unstable. (Lathey, 2006: 9)

É geralmente mais admissível que, devido ao carácter do seu público e às características específicas do seu destinatário, a estratégia mais frequentemente aplicada na tradução de contos de fadas escritos para crianças e jovens seja a de tradução-instrumento, de domesticação e de adaptação do texto original, a sua maior orientação e adequação à cultura da chegada, pois acontece muitas vezes que os elementos de outra cultura não são conhecidos nem compreendidos pelo leitor infanto-juvenil. No seu livro *Cultural Encounters in Translated Children’s Literature/ Enfrentamentos Culturais na Literatura Traduzida para Crianças* (2007), Helen Frank, por exemplo, refere que: “The affective and intellectual effort required to understand cultural difference is often beyond the capabilities of young readers, necessitating interventions that focus on making the narrative transparent.” (Frank, 2007: 20). É por isso que muitos tradutores privilegiam a cultura de chegada e fazem a adaptação dos elementos estranhos às normas e convenções do contexto da língua de chegada, facilitando assim a compreensão através da assimilação e tornando a obra o mais acessível ao leitor. Segundo Lathey, por exemplo, é preciso ter em consideração que o conhecimento do mundo da criança é normalmente mais limitado do que o do adulto e é preciso fazer concessões na tradução para que o texto de chegada lhe fique inteligível:

Klingberg e M. Ørvig: *Children’s Books in Translation/ Livros Infantis na Tradução* (1978), A. Lindgren: *Traduire des Livres d’Enfants: Est-ce Possible?/ Traduzir Livros Infantis: Será que é Possível?* (1969), E. O’Connell: *Translating for Children/ Traduzindo para Crianças* (1999), R. Oittinen: *Translating for Children/ Traduzindo para Crianças* (2000), T. Puurtinen: *Linguistic Acceptability in Translated Children’s Literature/ Aceitabilidade Linguística na Literatura Traduzida para Crianças* (1995), K. Reiß: *Zur Übersetzung von Kinder- und Jugendbüchern/ Sobre a Tradução de Livros Infanto-Juvenis* (1982) e muitos outros.

Young readers cannot be expected to have acquired the breadth of understanding of other cultures, languages and geographies that are taken for granted in an adult readership. Since translators' footnotes are an unsatisfactory solution to this problem, "domestication" is a frequently used but contentious tactic in children's texts. (Lathey, 2006: 8)

A mesma observação é feita por Tina Puurtinen, escritora e tradutora finlandesa de livros para crianças, no seu artigo "Dynamic Style as a Parameter of Acceptability in Translated Children's Books"/ "Estilo Dinâmico como um Parâmetro de Aceitabilidade nos Livros Traduzidos para Crianças" (1992): "It seems to be a general trend in the translation of children's literature that conformity to the norms and convention of the target language children's literature takes precedence over 'faithfulness' to the original." (<http://books.google.pt/books?id=TCvB2DN6i9kC&hl=pt-PT> consultado em 02.04.2013). A autora constata que é mais habitual que o tradutor de literatura infantil se preocupe com a legibilidade do texto e, assim, com a aproximação ao contexto de chegada, numa estratégia de facilitação da compreensão por parte do leitor.

Diana Santos, reflectindo, no seu artigo "O Tradutês na Literatura Infantil Publicada em Portugal" (1997), sobre a literatura destinada a crianças, caracteriza-a da seguinte maneira:

Do ponto de vista da literatura original, a língua em si é simples, concisa e expressiva, de forma a cativar a criança. É muitas vezes concebida para ser contada (ouvida), pois o público a que se destina ainda não sabe ler. É frequentemente pensada com fins pedagógicos explícitos, ou seja, explica conceitos, ou ilustra-os de forma a que a criança os compreenda. Isto significa que a língua dos livros infantis é necessariamente menos complexa do que a da literatura para adultos, e que os autores se preocupam mais em exprimir a sua mensagem de maneira acessível do que em usar uma forma marcante que os distinga, a nível da língua. (<http://www.linguateca.pt/Diana/download/SantosAPL97.pdf> consultado em 02.04.2013)

Partindo desta caracterização, a autora sugere que do ponto de vista do método de tradução a ser aplicado, não é concebível que os tradutores apliquem a estrangeirização para transmitir o estilo ímpar da obra literária. Como a única alternativa sensata no caso de livros para a infância, Santos propõe usar uma estratégia de domesticação, tentando tornar a obra o mais acessível às crianças da língua de chegada.

Muitas vezes, como argumento a favor da aplicação da estratégia da domesticação e adaptação na tradução de contos de fadas dirigidos para crianças ou jovens apresenta-se também a sua função. A principal função de contos de fadas escritos para o público infanto-juvenil consiste em entreter, informar, educar (no sentido de transmitir valores morais e éticos, modelos de comportamento) e

desenvolver um sentido estético. Para cumprir todas as suas funções, os contos de fadas precisam primeiramente de cativar o interesse do seu leitor e, para isso, devem envolver o elemento lúdico. Este, muitas vezes está calcado em factores culturais já conhecidos por crianças ou jovens, e sendo para eles mais fácil partir do conhecido para o desconhecido, frequentemente os dados culturais específicos precisam de ser adaptados.

Afirmando que o tradutor das obras para crianças e jovens deve ter em consideração os interesses e as características do desenvolvimento do público a que se destina a tradução, Katharina Reiß (1982) também sublinha que as adaptações na tradução se tornam necessárias, de modo a facilitar a compreensão do texto, quando se trata de uma obra que não foi originariamente escrita para o público infanto-juvenil, mas sim para adultos. Essa acção processa-se quer no que diz respeito aos modelos textuais, através, por exemplo, da passagem de uma obra em verso para prosa, quer no que se refere ao grau de complexidade do texto, fazendo adaptações nomeadamente a nível lexical. Neste caso, é a própria tradução que transforma o texto num texto para crianças ou jovens. Trata-se de obras que nas suas traduções se tornam literatura infanto-juvenil. É de referir que a prática da simplificação ou de modificação de obras adultas em infanto-juvenis tem sido constante ao longo dos séculos. Parte de toda esta transformação, adaptação, simplificação ou modificação da obra de uma língua para outra deve-se à censura imposta pelos adultos que consciente ou inconscientemente se intitulam os guardiões da literatura infantil. Quando, por exemplo, aparecem temas polémicos, como violência, sexo, morte, crueldade, o tradutor tende a adaptar o enredo de acordo com a sua censura, a sua consciência ou a sua cultura.

Cada tradutor realiza adaptações na obra traduzida de acordo com a imagem que tem da criança ou do jovem, da sua cultura, bem como da cultura de partida. É a interpretação do tradutor que influencia as suas decisões tradutológicas. Os elementos que podem exigir a adaptação por parte do tradutor referem-se principalmente a dados específicos de uma cultura. Questões culturais costumam sofrer adaptações, quando o tradutor considera que o leitor não vai compreendê-las. Como exemplo, podemos referir costumes e hábitos de uma cultura, nomes das personagens (a ocorrência de nomes de origem estrangeira no texto dificulta a sua legibilidade, e além disto, os nomes próprios devem ser traduzidos quando carregam uma conotação muito forte e as características que retratam fazem parte da caracterização da personagem), nomes das comidas típicas (a alimentação é uma das áreas temáticas onde se encontram mais dificuldades de tradução, pois é nela que mais se manifesta a cultura associada a uma determinada língua), unidades de

medida (quer do sistema monetário, quer de comprimento, quer de capacidade, quer de massa), jogos de palavras e brincadeiras com a língua (jogos com sonoridades e duplos sentidos, aspectos que estão relacionados com questões culturais específicas, as quais nem sempre se conseguem recriar numa outra língua; quando o tradutor se limita à tradução literal dos itens lexicais, perde-se frequentemente o efeito do texto no leitor, já a tradução criativa consegue manter o efeito no leitor da língua de chegada e representa uma mais-valia no texto traduzido). Além disso, podem necessitar adaptação aspectos estilísticos, ritmo, estilo, estruturas gramaticais, comprimento das frases, dialectos, sociolectos, linguagem corrente, etc., pois, especificamente nos contos de fadas, é importante que:

The universal nature and themes of folk tales (darkness, retribution for wrongdoing, love winning through, etc.) need to be reflected in a kind of language that is also universal, comprehensible and meaningful to any native speaker of the language in question. Therefore the vocabulary has to be of a sort that would not be unnatural in speech, involving colloquialism and reasonably straightforward sentence structure. Some characters' speech will need to be more formal (kings and queens, otherworldly beings like fairies and the like) but in general a fairly natural register works better. In terms of proverbs and idioms, it's a question of treading a fine line between trying to create the same sort of effect in the translation as the original text has on its readers and keeping as much of the flavour of the original as possible. (<http://everything2.com/title/Translating+folk+tales> consultado em 02.02.2013)

Apesar de a linguagem de contos de fadas infanto-juvenis ser menos complexa do que a de contos de fadas escritos para adultos (quando dirigidos às crianças e aos jovens, os contos de fadas tendem a ter uma linguagem simples, concisa e expressiva), a sua tradução não é uma tarefa fácil. Frases concisas e expressivas numa dada língua fazem uso do que é mais típico e mais natural nessa língua, e, daí, tendem a exprimir um conjunto de significados e conotações que, não raramente, é impossível exprimir tão concisamente noutra língua. Isso faz com que as expressões mais conseguidas e mais idiomáticas de uma língua sejam exactamente as mais difíceis de traduzir. A outra razão que contribui para a dificuldade de passar adequadamente os contos de fadas infanto-juvenis para outra língua é o facto de a linguagem familiar, que reflecte o modelo da criança ou do jovem, os seus gostos e o seu ambiente de família, ser muito diferente de cultura para cultura. Em primeiro lugar, surge a questão das características específicas de uma determinada língua no que diz respeito à linguagem infanto-juvenil. Cabe aqui salientar as expressões e construções linguísticas, nomeadamente a utilização dos diminutivos, tais como *bolinha* ou *combóinho*, bem como

os termos próprios da infância para designar o que rodeia a criança, como, por exemplo *o popó, a chucha* ou *o ão-ão*, etc.

Há várias formas de adaptação do texto original. Quando se trata apenas de um termo que deve ser adaptado, é possível utilizá-lo e acrescentar uma explicação no próprio texto, substituí-lo por um conteúdo explicativo, omiti-lo, utilizar uma explicação externa ao texto, usar um termo equivalente ou semelhante, simplificá-lo, ou seja, usar um conceito mais geral no lugar de um específico. A adaptação do texto tem muitas variações, mas o seu princípio importante é a manutenção do conteúdo do original. Realizando cortes, mudanças, omissões e outros tipos de adaptações, o tradutor não pode de modo algum deixar de ser fiel ao original.

Como é que se realiza a domesticação do texto de partida? Segundo o teórico e crítico da tradução francês Antoine Berman (2006), a aplicação da estratégia da domesticação na tradução, nomeada por ele de tradução etnocêntrica, tem dois axiomas: “Deve-se traduzir a obra estrangeira de maneira que não se sinta a tradução; e deve-se traduzir de maneira a dar impressão de que é o que o autor teria escrito se ele tivesse escrito na língua para a qual se traduz.” (Berman, 2006: 12). Em consequência, existem dois princípios etnocêntricos da tradução: a marca do estilo do autor pode ser apagada; e a obra traduzida deve causar a mesma impressão no leitor da língua de chegada, que causou no leitor da língua de origem. Por exemplo, se o autor usou palavras e termos simples, a tradução deve também fazer o mesmo uso para produzir o mesmo efeito no leitor. Como refere a tradutora Asphodel no seu artigo “Translating Folk Tales”/ “Traduzindo Contos Populares”:

The effect that the whole story has on the reader should be as close to the same as possible. So when the shepherd hopelessly wanders the dune where the fairies live, weeping in the moonlight, it must be as wistful, yearning and sad in [the target language] as it is, in this case, in [the source language]. The king's son's bizarre battle with the big devil must be as strange and menacing, the oxen as lumbering, the malicious midget as twisted, etc. [...] Producing good, atmospheric [target language] is just as important to the translator as accurately conveying the meaning of the original story. (<http://everything2.com/title/Translating+folk+tales> consultado em 02.02.2013)

Segundo Berman (2006), a tradução etnocêntrica, incorre em certos desvios da obra original. Estes desvios, chamados por ele de tendências deformadoras em relação ao original, referem-se a certos procedimentos tomados pelo tradutor para tornar o seu texto coerente com o modo de falar da língua para a qual o texto está a ser traduzido. Trata-se da racionalização (reordenação das estruturas sintáticas, da pontuação de um texto, mudança de verbos para substantivos, ou vice-

versa, em proveito da bela escrita na língua de chegada); da clarificação (objectivando escrever um texto que não provoque estranheza alguma para o seu leitor, o tradutor usa palavras ou expressões que não constam no texto original para torná-lo mais claro e directo); do alongamento (é consequência da racionalização e da clarificação, pois ao acrescentar palavras para melhor explicar o que o autor quis dizer, ao substituir determinada categoria de palavras por outra, o texto traduzido torna-se mais longo que o original); do enobrecimento (refere-se à maneira mais apurada de traduzir termos, frases e diferentes falares de maneira correcta e condizente com a forma culta da língua de chegada); do empobrecimento qualitativo (numa tradução nem sempre se consegue reproduzir toda a riqueza sonora e significativa que determinadas expressões e palavras contêm na língua de partida); do empobrecimento quantitativo (às vezes, o autor usa na sua obra duas ou mais palavras diferentes que contêm o mesmo significado; a tradução deve respeitar esse falar do autor e procurar traduzir essas palavras de duas ou mais maneiras também diferentes); da homogeneização (o tradutor tende a escrever o texto de maneira uniforme, não reproduzindo a maneira heterogénea de escrever do autor, ou seja, corrige, tenta esclarecer o que o texto original pretendia); da destruição dos ritmos (a obra literária escrita em prosa é uma multiplicidade de ritmos; numa tradução, devido à norma padrão da língua, pode acontecer uma sensível perda rítmica do texto, ocasionada principalmente devido à pontuação, que pode transformar uma frase em duas ou mais); da destruição das redes subjacentes (o texto em prosa pode conter uma rede de palavras-chaves, quer pela sua semelhança ou intencionalidade, que não necessariamente aparecem próximas na escrita da obra, mas que estão ali formando um subtexto; se o tradutor não perceber essa rede, incorrerá na destruição de uma parte importante do texto); da destruição dos sistematismos (aspectos que se repetem no original, são sistemáticos, formam um sistema; a destruição da sistemática pode decorrer da introdução de palavras ou expressões no texto traduzido que não constam do original, da mudança da construção de frases, da troca de posicionamento de termos que destacavam um outro dentro da frase, da mudança do tempo verbal); da destruição ou exotização das redes de linguagens vernaculares (um texto em prosa possui, como uma das suas características, ligação com as línguas vernáculas, por serem elas mais icónicas que a língua culta; e, como diz Berman (2006), a prosa pode ter como objectivo explícito a retomada da oralidade vernacular); da destruição das locuções (um texto em prosa apresenta expressões próprias da língua em que foi escrita, seja através de locuções, seja através de provérbios que expressem a cultura local; traduzir essas expressões pelas da língua de chegada é apagar os traços característicos do outro

povo que escreve a história); do apagamento das superposições da língua (numa escrita em prosa, a língua culta é usada entrelaçada pelos diferentes falares coloquiais e regionais; a tradução domesticadora tende a unificar essa diferença entre língua culta e coloquial ou regional por procurar fazer uma escrita dentro da norma padrão da língua culta).

A tradução-instrumento faz parte do processo de traduzir para crianças e jovens, tendo o objectivo de trazer o texto para perto do leitor. Existem, no entanto, tradutores, como, por exemplo, Maria Luiza Borges (2010), que criticam a tendência de simplificar, facilitar e explicar pormenorizadamente quando se trata de traduzir para o público infanto-juvenil, pois não vêm porque tratar o leitor com mais condescendência do que o autor da obra o tratou. Segundo esta tradutora brasileira, uma boa tradução é a que proporciona ao leitor, seja ele adulto ou criança, uma experiência tão próxima quanto possível à que ele teria tido ao ler o original. A seu ver, quanto mais a tradução transmite o estilo, a atmosfera, o registo, o ritmo, o humor do texto de partida, melhor. Borges (2010) entende a adaptação do texto original como um desvio porque não só põe em causa aspectos importantes da obra como também não demonstra respeito por ele. Exemplo disso é o facto de muitas traduções serem feitas a partir de outras traduções já existentes. Neste caso, nem sequer podemos falar de tradução dada a manipulação que o texto de partida sofre. Algumas obras até ficam irreconhecíveis por causa de grandes modificações em relação ao texto original. Referindo ainda que adaptações resumidas e distorcidas afastam cada vez mais os contos de fadas das suas versões tradicionais, a tradutora propõe a seguinte solução:

As crianças devem ser informadas de que estão a ler uma tradução. Usar um texto integral e uma tradução que busca ser fiel é melhor que lançar mão de uma adaptação ligeira, um arremedo da história. O facto de haver dificuldades numa obra não deve ser visto como um empecilho – a criança deve aprender a encarar o texto escrito como uma fonte de prazer, mas também como um desafio. Algo que pode exigir esforço, trabalho, para revelar os seus segredos. É melhor ler com as crianças um capítulo de um livro na versão integral, ajudando-as a decifrá-lo, caso encerre dificuldades, que lançar mão de uma adaptação em tamanho reduzido, que pouco lhes acrescentará e as deixará com a falsa impressão de conhecer a obra. (<http://www.cartacapital.com.br/carta-fundamental/o-segredo-de-traduzir-2/> consultado em 25.03.2013)

Tina Puurtinen (1995), por exemplo, considera que a literatura infanto-juvenil, para além de ter a função de entretenimento, desempenha também um papel importante no contexto educativo e de socialização. Há, portanto, questões que se prendem com a oportunidade educativa de mostrar às crianças e aos jovens que existem outras culturas, com maneiras diferentes de se exprimir e de viver, que tendem a perder-se numa adaptação à cultura de chegada. O mesmo ponto de vista tem

Maria Luiza Borges que manifestando-se contra a substituição de referências estrangeiras por equivalentes da cultura de chegada, coloca as seguintes questões:

Qual é o problema de uma história ambientada na Lapônia? Ou de referências a coisas que não fazem parte do dia-a-dia da criança? Por que razão a criança não deve nem ouvir falar de outras culturas? Não seria o caso, ao contrário, de pô-la em contato com tantos usos e costumes quanto possível? (<http://www.cartacapital.com.br/carta-fundamental/o-segredo-de-traduzir-2/> consultado em 25.03.2013)

Mesmo os que defendem a aplicação das estratégias de domesticação e adaptação na tradução de contos de fadas dirigidas para o público infanto-juvenil, alertam para o facto de que estas devem ser ponderadas, cuidadosas, para afectar o mínimo possível o estilo e a intenção do autor do texto original e para manter a curiosidade das crianças e jovens em novos aprendizados:

Göte Klingberg recommends that adaptation should be restricted to details and the source text manipulated as little as possible. Award-winning English translator Anthea Bell [...] argues that a translator has to gauge the precise degree of foreignness, and how far it is acceptable and can be preserved. There is certainly good reason to translate names [...] but children can and do take delight in the sound and shape of unfamiliar names [...] and they will certainly never be intrigued and attracted by difference if it is kept from them. (Lathey, 2006: 8-9)

Quando o tradutor opta por uma estratégia de tradução-instrumento, o mundo que mostra às criança ou aos jovens é o mundo que eles conhecem e que lhes é familiar. Quando, pelo contrário, opta por se aproximar do texto de partida, numa estratégia de tradução-documento, o tradutor introduz o elemento estranho à língua de chegada (de carácter linguístico ou cultural) e o contacto com outras culturas. É certo que a abordagem domesticadora facilita a compreensão, mas será sempre uma boa opção? Acreditamos que não, e consideramos que as crianças ou jovens adquirem novos conhecimentos e novas competências precisamente através do contacto com o desconhecido. Além disso, na nossa opinião, a presença do factor estranhante desenvolve a capacidade criativa, o pensamento e a compreensão de uma criança ou um jovem. Seja como for, tanto tradução-instrumento como tradução-documento possuem as suas vantagens e, se de acordo com Vermeer (1996), não há tradução certa para um original, o ideal é aceitar a existência de diferentes tipos de tradução à escolha do leitor (ou dos pais do leitor).

No que se refere a contos de fadas literários, que são maioritariamente destinados para adultos, estes não parecem ter merecido, até o momento, um olhar atento dos estudiosos da tradução. De uma coisa podemos ter a certeza: traduzir contos de fadas literários não é uma tarefa fácil. A

tradutora brasileira Alzira Leite Vieira Allegro, por exemplo, usando uma linguagem poética, descreve o processo da sua tradução do modo seguinte: “[Traduzir um conto de fadas literário] é lidar com uma caleidoscópica e camaleónica estrutura, em que desenhos, cores e nuances – às vezes aparentemente insignificantes – se misturam para tornar o todo uma rica arquitectura de detalhes preciosos.” (Allegro, 2009: 160). Assim, antes de traduzir um conto de fadas literário, o tradutor tem de ler criteriosamente o texto do objecto da sua tradução e prestar atenção para todo e qualquer detalhe nele presente, para evitar mais tarde qualquer deslize no seu processo tradutório, pois existe perigo de este poder comprometer o texto final. Ponderando sobre a leitura e análise prévia do objecto de tradução, Francine Prose, por exemplo, refere que é necessário que o tradutor tome o conto de fadas, desmonte-o linha por linha, palavra por palavra, da mesma maneira como um mecânico desmonta o motor de um carro, e se pergunte como cada palavra, cada expressão e cada frase contribuem para o todo:

In fact, the most important way to read – the way that teaches us most about what a great writer does, and what we should be doing – is to take a story apart (line by line, word by word) the way a mechanic takes apart an automobile engine, and to ask ourselves how each word, each phrase, and each sentence contributes to the entirety. (*apud* Bailey, 2000: 6)

Num primeiro momento, a tradução de contos de fadas literários implica antes de mais o conhecimento do género, a familiaridade com os mecanismos especiais da sua construção (os aspectos estilísticos, lexicais, semânticos, pragmáticos, etc.) que interferem nos processos interpretativos do leitor. Neste sentido, o tradutor e teórico da tradução Douglas Robinson, por exemplo, aconselha o tradutor a “sempre analisar o tipo, o género, o registo, [...], a sintaxe e a semântica do texto original, [...] bem como o relacionamento sintáctico, semântico e pragmático entre a língua de origem e a língua de destino.” (Robinson, 2002: 332)

Deste modo, na tentativa de determinar alguns critérios para o sucesso da tradução de um conto de fadas literário, partimos de algumas reflexões sobre as especificidades do seu género. Definindo o conto de fadas literário, Alzira Leite Vieira Allegro, por exemplo, refere-se a ele como a uma “magnitude encerrada numa miniatura, prestes a explodir em significados nas mãos do leitor perspicaz e sensível.” (Allegro, 2009: 161). Segundo os autores Farhat Iftekharruddin, Mary Rohrberger e Maurice Lee, por causa da sua extensão relativamente curta em comparação, por exemplo, com o romance, no conto de fadas literário “there is no place to hide the wrong word, the wrong tone, the lack of a clarifying metaphor.” (Iftekharruddin *et al.*, 1997: 12). A escritora chilena

Isabel Allende, também referindo a brevidade deste tipo de conto, destaca a importância da linguagem usada nele:

[A literary fairy tale] has very brief time, very condensed concentrated plot, if there is a plot. The subtleties are important; the suggestion is important. You work with the reader's imagination, and your only tool is language, and there is no space for anything else. Everything shows. (*apud* Iftekharuddin *et al.*, 1997: 6).

É necessário que o tradutor tenha em consideração que nada no conto de fadas literário é aleatório. Cada autor escolhe a linguagem da sua obra com muito cuidado, cada palavra escrita por ele vale ouro, pois é através dela que se consegue expressar o conteúdo, o tom, o estilo, a entoação. Sobre a relevância da escolha da palavra certa na tradução do conto de fadas literário escreve também o autor e editor americano Tom Bailey:

The words we use [...] must be the right words. There is a huge difference between the verbs "walked" and "skipped" or "jumped" and "lunged". One does not work interchangeably with the others. Only one can be correct given the mood and specific objective of the particular action that needs to be conveyed. It's our job to make sure the word fits. (Bailey, 2000: 74-75)

Ao lado da importância na escolha do vocabulário, o escritor norte-americano Raymond Carver também alerta o tradutor para a prestação da atenção à pontuação usada:

That's all we have, finally, the words, and they had better be the right ones, with the punctuation in the right places so that they can best say what they are meant to say. If the words are heavy with the writer's own unbridled emotions or if they are imprecise and inaccurate for some other reasons – if the words are in any way blurred – the reader's eyes will slight right over them and nothing will be achieved. (*apud* May, 1994: 275)

Outra questão que se levanta na tradução de um conto de fadas literário está relacionada com a reprodução do seu tom. Isabel Allende, por exemplo, afirmando que é importante conseguir o tom certo do texto já nas suas primeiras seis linhas, compara-o com uma flecha:

[It is] like an arrow; you have only one shot, and you need the precision, the direction, the speed, the firm wrist of the archer to get it right. So, you do it right from the very beginning or just abandon it. Get it right the first time. How does one do it? I think that's where inspiration comes in, the muse. (*apud* Iftekharuddin *et al.*, 1997: 6)

Para encontrar o tom específico do texto de partida, o tradutor deve ser um leitor prudente, inspirado e perceptível às todas nuances do discurso.

A preservação do estilo do autor também é um aspecto muito significativo na tradução do conto de fadas literário. No seu ensaio “On Writing”/ “Sobre a Escrita” (1983), Raymond Carver, por exemplo, reflectindo sobre o estilo do escritor, descreve-o da seguinte forma:

It is the writer’s particular and unmistakable signature on everything he writes. It is his world and no other. This is one of the things that distinguishes one writer from another. Not talent. There’s plenty of that around. But a writer who has some special way of looking at things and who gives artistic expression to that way of looking: that writer may be around for a time. (*apud* Bailey, 2000: 73)

Qual é então o método que deve ser aplicado na tradução dos contos de fadas literários? No que se refere à tradução dos contos de fadas de Hermann Hesse escolhidos neste trabalho, como são textos destinados para adultos, optámos por manter todas as características dos textos originais, transpondo o seu formato e conteúdo para os textos de chegada, e aplicando, deste modo, a estratégia de tradução-documento, mais especificamente, os seus seguintes subtipos: a tradução exotizante (que reproduz a situação cultural do texto de partida) e a tradução filológica (que oferece explicações, em notas de rodapé, acerca de peculiaridades da cultura de partida). Entre os defensores da aplicação do método estrangeirizante na tradução encontra-se, por exemplo, Antoine Berman (2006), que ao escrever, no seu livro *La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain/ A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*, sobre as duas maneiras de se realizar a tradução, argumenta que é o método estrangeirizante que contempla a visada da tradução, pois permite que se acolha na língua de chegada aquela que lhe é estrangeira, interagindo com ela e enriquecendo-se dela. O segundo método, a domesticação, segundo o autor, é uma má tradução porque não contempla a ética da tradução que consiste em permitir abertura, diálogo e mestiçagem com o estrangeiro. Para Berman (2006), a tradução deve ter o seu papel de acolher o estrangeiro, de ser o albergue daquele que vem de outra terra com a sua própria forma de falar e com as suas peculiaridades. Concordamos com o ponto de vista deste autor no que se refere à utilidade da aplicação do método estrangeirizante na tradução, mas tomamos por necessário referir que é importante que haja diferentes tipos de tradução, pois existem diferentes leitores, sendo que uns preferem ler uma versão estrangeirizante da tradução, enquanto outros optam por uma tradução domesticadora. Às vezes, como as pessoas tendem a transformar-se ao longo da sua vida, mudando os seus hábitos e gostos, também acontece que o mesmo leitor pode querer ler, nas diferentes fases da sua vida, diferentes versões da tradução.

4. Tradução comentada da selecção de contos de fadas de Hermann Hesse

Este capítulo tem como principal objectivo a análise dos problemas encontrados na tradução de um conjunto de textos literários e das estratégias aplicadas na resolução dos mesmos. O *corpus* deste trabalho é constituído por um conjunto de textos literários alemães, de carácter narrativo, constituídos por partes narrativas, descritivas e dialogais. Optou-se por traduzir uma selecção de contos de fadas de Hermann Hesse, nomeadamente, “Flötentraum”, “Augustus” e “Der Zwerg”. Todos eles se encontram na edição *Die Märchen/ Os Contos de Fadas*, compilada por Volker Michels e publicada pela editora Suhrkamp Verlag em 1975, treze anos após a morte do escritor. Um dos motivos da escolha do *corpus* deste trabalho está relacionado com a presença nele da matéria interessante para reflexão sobre tradução. É possível identificar aqui alguns problemas de tradução específicos do estilo e da linguagem do autor, do par de línguas e culturas envolvidas, bem como problemas de tradução de ordem pragmática. O outro motivo que influenciou a nossa escolha encontra-se no facto de haver entre estes contos de fadas escritos num espaço de dez anos uma unidade temática (a solidão e conflito dos heróis (por vezes consigo, por vezes com o mundo), a viagem como metáfora da vida, a busca da realização pessoal, do centro da personalidade, do Eu superior, da autodescoberta, da perfeição, da felicidade) e estilística (o modo da escrita do autor), bem como algumas diferenças interessantes para colocar questões de tradutologia. O terceiro motivo que nos levou a optar por contos de fadas em questão está ligado à ordem afectiva. A sua vitalidade, os temas retratados, o sentido filosófico, a profundidade e o rigor na observação psicológica dos personagens, a linguagem poética e a elegância do estilo provocam uma fascinação e dão muito que pensar.

Já a própria designação *Märchen* começa a levantar discussões quanto à sua tradução. Muitas línguas oferecem equivalentes para esta palavra: em inglês, por exemplo, encontramos o termo *fairy tale*; em francês, *conte de fées*, em dinamarquês e sueco, recorre-se respectivamente a termos *æventyr* e *eventyr*; em holandês, é usada a palavra *sprookje*; em italiano, *racconto di fata*; em espanhol, *cuento de hadas*. No entanto, nenhum destes termos tem o carácter da palavra alemã, pois, como defende o filósofo alemão Arthur Schopenhauer,

não se encontra para cada palavra de uma língua um equivalente exacto em cada uma das demais línguas. Portanto, vários conceitos que são designados pelas palavras de determinada língua, não serão exactamente os mesmos que aqueles expressos pelas palavras da outra língua. (Schopenhauer, 2001: 165)

O facto de esta designação ser particularmente difícil de traduzir, levou a que muitos tradutores optassem por manter a palavra no original.

No que se refere à língua portuguesa, temos à escolha como equivalente para palavra *Märchen* os termos *conto maravilhoso* e *conto de fadas*. Entre as traduções existentes das colecções de contos de fadas de Hermann Hesse em português, observa-se que tradutores optaram por termos diferentes. Assim, a colecção *Märchen*, publicada pela editora Fischer em 1919, recebeu na tradução de Angelina Peralva o título *Contos* (1969), o que, a nosso ver, ao optar pela extrema generalização, não remete de todo para o sentido alemão contido em *Märchen*. O título da colectânea *Traumfährte: Neue Erzählungen und Märchen*, publicada em 1945 pela editora Fretz & Wasmuth, foi traduzido por Paulo Rêgo (2003) como *Deambulações Fantásticas*. Como podemos ver, o tradutor, possivelmente para evitar a dificuldade, omitiu o subtítulo *Neue Erzählungen und Märchen*. Em relação ao título da edição dos contos de fadas de Hermann Hesse *Die Märchen*, compilada por Volker Michels e publicada pela editora Suhrkamp Verlag em 1975, observa-se que este foi traduzido por Isabel de Almeida e Sousa (1990) como *Contos Maravilhosos: Histórias do Poente e do Levante*. Como podemos ver, a tradutora optou pelo termo *conto maravilhoso* e, neste caso, até acrescentou um subtítulo à colectânea. Na nossa tradução, no entanto, a escolha foi diferente. Optámos por traduzir a palavra *Märchen* por *conto de fadas*. A razão da nossa escolha pode ser fundamentada numa distinção que Nelly Novaes Coelho (1987, 13-14) faz na sua definição de conto maravilhoso e de conto de fadas. Segundo a autora, apesar de ambos fazerem parte do universo maravilhoso, tratam de problemáticas diferentes: enquanto o conto maravilhoso trata da realização exterior ou socioeconómica do herói (através da conquista de bens, riquezas, poder material, etc.), o conto de fadas trata da realização interior ou existencial do mesmo. Sabendo os temas da obra de Hermann Hesse, não restam dúvidas em relação à aplicação do termo adequado.

Há várias questões para a análise da tradução dos contos de fadas seleccionados, mas antes de passarmos à análise de alguns problemas específicos que foram surgindo durante a tradução, começaremos com a caracterização dos textos de partida para os compreender em toda a sua complexidade.

4.1. Caracterização dos textos de partida

O conto de fadas “**Flötentraum**” foi escrito por Hermann Hesse em 1913. Antes de atribuir o título a este conto de fadas, segundo Martin Pfeifer (1980: 368), o autor hesitou na sua escolha entre “Ein Traum”/ “Um Sonho”, “Es führt kein Weg zurück”/ “Não Há Caminho para Trás”, “Flötentraum”/ “O Sonho de uma Flauta”, “Märchen”/ “Conto de Fadas”, “Märchen aus vergangener Zeit”/ “Conto de Fadas dos Tempos Passados”. Por fim, resolveu escolher o título “Flötentraum”/ “O Sonho de uma Flauta”, dando no título destaque à flauta que parece representar neste conto de fadas o conflito de gerações, a diferença de linguagem entre uma e outra geração.

O conto de fadas em questão tem uma extensão curta. A sua acção não se insere num tempo específico (não sabemos quando se passa a acção), pelo que não podemos determinar a sua duração ou a localização num contexto histórico preciso. As indicações de natureza espacial também são vagas. Observamos apenas que o espaço é ora natural (o vale, o bosque, o prado, o rio, a montanha), ora social (o barco). Dado a este facto, podemos concluir que o que interessa não é nem o tempo, nem o espaço, mas sim a própria acção simbólica que poderia acontecer em qualquer altura e em qualquer lugar. Estas características aproximam o conto de fadas “Flötentraum” do conto de fadas popular.

O conto de fadas “Flötentraum” é uma viagem no espaço psicológico em que se enfrenta o desconhecido. É uma viagem ao conhecimento de si mesmo, o confronto de perigos ou o encontro do caos. Este conto de fadas desenrola-se à volta de mistério e dúvidas. Porque se vai fazer esta viagem? Porquê tanto medo? São perguntas que o leitor coloca, mas para as quais não encontra resposta. Na verdade, estas perguntas não precisam de ser respondidas, porque não são a essência da história. A essência é o facto de se colocarem sempre novas perguntas e de a viagem prosseguir sempre.

Podemos encontrar aqui interrogações sobre a identidade do “Outro” e a complexidade do “Eu”. O narrador leva-nos em incursões pelas suas memórias, pelos seus desconfortos, pelos seus medos, pela morte, pela estranheza da vida.

O conto de fadas em questão é muito simbólico. Nada aparece aqui por acaso. Todas as imagens podem ser metáforas. Os vários símbolos mostram como é a nossa vida: crescer, aprender, ter crises e morrer. Brigitte, por exemplo, representa a nossa infância, a alegria da inocência. É pena que tenhamos de nos separar dela e prosseguir o nosso caminho. Neste conto de fadas, o escritor mostra

as etapas da nossa vida⁵⁴, a rivalidade de gerações, a convivência de crianças e adultos, sentimentos como amor, amizade e medo.

O final deste conto de fadas apresenta-nos uma acção aberta, sem soluções definitivas, pelo que o leitor fica sem saber o que vai acontecer às personagens. O que é que o jovem rapaz fez quando o barco seguiu pela noite fora, impossibilitado de voltar atrás? De uma coisa podemos ter a certeza, ele não parou de cantar, só que agora as suas canções são mais sábias, mais cheias de significado, mais humanas e menos idealizadas.

Na sua carta de 1916 a Walter Schädelin, o escritor revela que este conto de fadas espelha a sua própria perplexidade na busca de um sentido na vida: "In dem kleinen Buch 'Am Weg'⁵⁵ steht ein 'Märchen'. Genau wie es dort steht, so ist seit zwei Jahren meine innere Situation, und ich will aus diesem Boot nicht aussteigen, eh ich den Sinn der Nachtfahrt erlebt habe." (Hesse, 1973 a: 323)

O conto de fadas "**Augustus**" foi escrito por Hermann Hesse também em 1913. O escritor dedicou este conto de fadas aos seus amigos Emil e Bertha Molt.

Apesar de ser longo e ocupar quase vinte páginas, este conto de fadas apresenta uma acção simples, homogénea e coesa que se desenvolve por ordem cronológica dos acontecimentos. Contém uma introdução que mostra a situação inicial, localiza a acção, descreve as personagens e apresenta o herói; um desenvolvimento que estabelece o enfrentar de um problema; e uma conclusão que apresenta o desenlace da história.

No que se refere às referências espaço-temporais, pode-se reparar que neste conto de fadas, o tempo continua a ser indefinido, mas já começam a aparecer algumas indicações de um espaço determinado (Rua Mostacker).

Os elementos mágicos do conto de fadas "Augustus" consistem na realização dos desejos, no não-envelhecimento do padrinho e na sua vida eterna (depois de beber um veneno, o senhor Binßwanger continua vivo). De acordo com Todorov (1970), podemos constatar a presença do maravilhoso neste conto de fadas, mais especificamente, do fantástico-maravilhoso, descrito pelos críticos como sobrenatural aceite. Toda a magia vem do padrinho Binßwanger, e as outras

⁵⁴ Tema muito grato a Hesse e poeticamente representado no célebre poema "Stufen"/ "Etapas".

⁵⁵ O livro referido foi publicado, em 1915, pela editora Reuß & Itta em Constança, e incluiu, para além do conto de fadas "Märchen"/ "Conto de Fadas", que nas outras edições recebeu o título "Flötentraum"/ "O Sonho de uma Flauta", mais quatro contos: "Der Wolf"/ "O Lobo", "Ein Wintergang"/ "Um Passeio Invernal", "Der Brunnen im Maulbronner Kreuzgang"/ "O Poço no Mosteiro de Maulbronn", "Vor einer Sennhütte im Berner Oberland"/ "Diante de uma Cabana Alpina nas Terras Altas de Berna".

personagens hesitam inicialmente na sua decisão se aquilo que interpretam diz ou não respeito à realidade (a senhora Elisabete não acredita no início que o senhor Binßwanger consegue realizar o seu desejo, Augusto espanta-se que o seu padrinho não envelheça e não morra depois de beber o veneno), mas depois acabam por aceitar todos os factos, ou seja, as apresentações fantásticas terminam com uma aceitação do sobrenatural.

Este conto de fadas que, segundo o próprio Hesse, está repleto de moral, mostra-nos a história de um jovem em busca do seu próprio caminho.

O seu motivo principal é a solidão. O herói, embora altamente popular, é uma figura solitária que busca a sua personalidade e tenta resolver as dificuldades da sua vida interior.

À semelhança de “Flötentraum”, outro motivo central deste conto de fadas é a música. Ela acompanha sempre a acção em tom baixinho. É doce, suave, harmoniosa e consoladora. Só a música serve ao herói de alívio nas suas crises, porque não moraliza, não separa, não divide e fornece um caminho directo para a alma, sem pôr nada em questão.

Augusto é um viajante que faz uma viagem iniciática cujo resultado é um processo de amadurecimento, a transformação da sua alma e o encontro de uma via pessoal de realização. O conto de fadas em questão sugere um final feliz: Augusto atinge o mais alto grau de perfeição de que é capaz.

Eis o que Hermann Hesse diz sobre este conto de fadas numa das suas cartas de 1919 a Els Bucherer-Feustel: “Das Märchen ‘Augustus’ ist voll Moral und schildert am Schluß ein Glück, das ich mir wohl oft gedacht und gewünscht, aber nie erlebt habe.” (Hesse, 1973 a: 407)

Hermann Hesse escreveu o conto de fadas “**Der Zwerg**” em 1903. De acordo com Martin Pfeifer (1980: 325), primeiramente, o autor pensou intitular este conto de fadas “Donna Margherita und der Zwerg Filippo”/ “Dona Margherita e o Anão Filippo”, mais tarde hesitou entre “Eine alte venezianische Aventure”/ “Uma Velha Aventura Veneziana” e “Eine alte Geschichte aus Venedig”/ “Uma Velha História de Veneza”, e ainda mais tarde queria dar-lhe o título “Donna Margherita”/ “Dona Margherita”. Por fim, este conto de fadas ficou com o título que conhecemos hoje, dando pleno protagonismo à personagem do anão.

O autor conta-nos aqui uma história sobre fidelidade e traição, amor e morte. No seu diário de viagem de 1903, Hermann Hesse fala do plano de escrever este conto de fadas:

Den ganzen Tag war ich in Gedanken mit dem Plan einer venezianischen Novelle beschäftigt: ein Zwerg (klug, verbittert, schwermütig) verliert durch die Grausamkeit seiner Herrschaft sein Hündchen und vergiftet zur Rache Frau und Liebhaber, nachdem er sie auf einer Gondelfahrt nach einem angeblichen Liebestrank durch eine Erzählung lüstern gemacht. Er selbst aber muß, der Liebhaber will es, vorkosten und stirbt mit. Einkleidung grotesk und farbig. (Hesse, 1983: 203-205)

A história passa-se em Veneza, cidade italiana mítica, e o texto está repleto de vários italianismos e referências às personagens históricas, órgãos governamentais e locais geográficos italianos.

Os contos de fadas “**Flötentraum**”, “**Augustus**” e “**Der Zwerg**” têm as habituais características dos textos literários. Não há necessidade de instaurar uma linearidade na narração, observam-se vários planos que têm as suas associações e interpretações. Sente-se a preocupação estética, a forma original e criativa da escrita.

Em todos estes contos de fadas, é possível identificar fragmentos de natureza descritiva e narrativa. Os fragmentos descritivos referem-se a pessoas, objectos, ambientes ou situações, referindo ou explicando as características ou qualidades que lhes estão associadas:

Alemão	Português
Der Fluß, wie er ihn sang, kam als ein taumelnder Zerstörer von den Bergen herab, finster und wild; knirschend fühlte er sich von den Mühlen gebändigt, von den Brücken überspannt, er haßte jedes Schiff, das er tragen mußte, und in seinen Wellen und langen grünen Wasserpflanzen wiegte er lächelnd die weißen Leiber der Ertrunkenen. (“ <i>Flötentraum</i> ” In Hesse, 1975: 65)	O rio, segundo ele cantava, vinha como um destruidor vacilante pelas montanhas abaixo, escuro e selvagem; furioso, sentia-se dominado pelos moinhos, coberto pelas pontes; detestava cada barco que precisava de levar, e nas suas ondas e nas longas e verdes plantas aquáticas balançava, rindo, os corpos brancos dos afogados.
Neben der armen Frau Elisabeth wohnte ein alter Mann, den man nur selten ausgehen sah, und dann war er ein kleines, graues Kerlchen mit einer Troddelmütze und einem grünen Regenschirm, dessen Stangen noch aus Fischbein gemacht waren wie in der alten Zeit. (“ <i>Augustus</i> ” In Hesse, 1975: 68)	Perto da pobre senhora Elisabete vivia um homem velho que apenas raras vezes alguém via sair, mas quando saía, via-se que era uma pessoa baixinha e grisalha com um gorro de borla e um guarda-chuva verde cujo cabo ainda fora feito de osso de baleia, como nos tempos antigos.
An Kleidern, an Spitzen, an byzantinischem Goldbrokat, an Steinen und Schmuck litt die Schöne keinen Mangel, vielmehr ging es in ihrem Palast reich und prächtig her: der Fuß trat farbige dicke Teppiche aus Kleinasien, die Schränke	Esta beldade não tinha falta de vestidos, nem de rendas, nem de brocados de ouro bizantinos, nem de pedras e jóias. Antes pelo contrário, o seu palácio era rico e faustoso: o seu pé pisava espessos tapetes coloridos

<p>verbargen silbernes Gerät genug, die Tische erglänzten von feinem Damast und herrlichem Porzellan, die Fußböden der Wohnzimmer waren schöne Mosaikarbeit, und die Decken und Wände bedeckten teils Gobelins auf Brokat und Seide, teils hübsche, heitere Malereien. An Dienerschaft war ebenfalls kein Mangel, noch an Gondeln und Ruderern. ("Der Zwerg" In Hesse, 1975: 7-8)</p>	<p>vindos da Ásia Menor, os armários escondiam numerosos objectos de prata, as mesas brilhavam de damascos finos e porcelanas maravilhosas, o pavimento dos salões era de um lindo trabalho em mosaico, e os tectos e paredes estavam cobertos quer de gobelins de brocado e de seda, quer de belas e alegres pinturas. Também não lhe faltavam criados, nem gôndolas e remadores.</p>
---	--

Pode-se observar que as sequências descritivas dos fragmentos, apresentadas sincronicamente, contribuem para criar uma atmosfera particular, uma impressão especial e dão ao texto um tom contemplativo.

Entre as características lexicais dos fragmentos descritivos destaca-se uma grande incidência de predicados estativos, de existência, indicadores de propriedades, atitudes ou qualidades (*ser, estar, haver, situar-se, existir, ficar*).

É também possível identificar o uso frequente de figuras de estilo: metáforas, metonímias, comparações, imagens, analogias, etc.

As características gramaticais dos fragmentos descritivos expressam-se em uso de expansões nominais, com grande incidência na modificação (adjectivos, orações relativas, etc.) O tempo verbal dominante é o pretérito imperfeito do indicativo, como acontece geralmente na narrativa.

Os fragmentos narrativos caracterizam-se essencialmente pelo seu dinamismo. As acções sucedem-se umas às outras e pode-se observar uma progressão temporal.

No nível lexical, verifica-se frequentemente a ocorrência de expressões que denotam relações temporais (*quando, depois, mais tarde, a seguir, então, por fim, enquanto, etc.*)

No nível gramatical, ocorre uma grande incidência de predicados verbais denotando processos ou eventos. O tempo verbal dominante na língua alemã é o pretérito imperfeito do indicativo. Já em português utiliza-se o pretérito perfeito do indicativo.

Vejam-se, em seguida, alguns exemplos dos fragmentos narrativos:

Alemão	Português
<p>Da rief ich schnell Lebeswohl und marschierte eilig die Straße hinunter. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 64)</p>	<p>Então, despedi-me rapidamente e caminhei apressadamente pela estrada abaixo.</p>

<p>Augustus gab ihm die Hand und konnte nichts sagen, er ging traurig in das verödete Häuschen hinüber und legte sich zum letzten Male in der alten Heimat schlafen, und ehe er einschlief, meinte er von drüben ganz fern und leise die süße Musik seiner Kindheit wieder zu hören. Am nächsten Morgen ging er davon, und man hörte lange nichts mehr von ihm. ("Augustus" In Hesse, 1975: 77)</p>	<p>Augusto estendeu-lhe a mão sem poder dizer nada, dirigiu-se, tristemente, para a casinha deserta e deitou-se a dormir o seu último sono na velha pátria, e antes de adormecer, pensou ouvir novamente, vinda de lá, bem de longe e baixinho, a doce música da sua infância. Na manhã seguinte partiu e as pessoas não tiveram notícias suas por muito tempo.</p>
<p>Zum Schlusse begleitete er sie und ihren Vater zu ihrer Gondel, verabschiedete sich und blieb noch lange stehen, um dem Fackelzug der über die dunlke Lagune entgleitenden Gondel nachzublicken. Erst als er diesen ganz aus den Augen verloren hatte, kehrte er zu seinen Freunden in ein Gartenhaus zurück, wo die jungen Edelleute, und auch einige hübsche Dirnen dabei, noch einen Teil der warmen Nacht beim gelben Griechenwein und beim roten süßen Alkermes verbrachten. ("Der Zwerg" In Hesse, 1975: 15)</p>	<p>Por fim, acompanhou-a e ao seu pai até à gôndola, despediu-se e ali permaneceu ainda por muito tempo, seguindo com os olhos a marcha luminosa produzida pela gôndola sobre a lagoa escura. Apenas depois de tê-los perdido completamente de vista, voltou para os seus amigos na casa de jardim, onde os jovens aristocratas, acompanhados de algumas moças bonitas, passaram ainda uma parte da noite quente a beber um vinho grego branco e um doce alquermes tinto.</p>

O movimento é quase incessante durante a narrativa, assim como nas nossas vidas.

A forma como o narrador dispõe o texto faz manter alguma proximidade com o leitor, por exemplo, muitas frases narradas como uma enumeração de factos podem ser vistas como um esforço para conduzir o leitor, levá-lo pela mão, e ao mesmo tempo deixá-lo na expectativa:

Alemão	Português
<p>Der Tod war Leben, und das Leben war Tod, und sie waren ineinander verschlungen in einem ewigen rasenden Liebeskampf, und dies war das Letzte und der Sinn der Welt, und von dorthen kam ein Schein, der alles Elend noch zu preisen vermochte, und von dorthen kam ein Schatten, der alle Lust und alle Schönheit trübte und mit Finsternis umgab. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 66)</p>	<p>A morte era vida e a vida era morte, e elas estavam entrelaçadas numa eterna e furiosa luta de amor, e isto era a última coisa e era o sentido do mundo, e dali vinha um brilho que conseguia enaltecer toda a miséria, e dali vinha uma sombra que perturbava toda a alegria e a beleza, rodeando-as de escuridão.</p>
<p>Und so ging es weiter, und jeder häufte Schmach und Schimpf auf ihn, und jeder hatte recht, und viele schlügen ihn, und als sie gingen</p>	<p>E assim por diante, cada um amontoava humilhação e insultos sobre ele, e todos tinham razão, e muitos batiam-lhe, e quando</p>

und im Gehen die Spiegel zerschlugen und viele von den Kostbarkeiten mitnahmen, erhob sich Augustus vom Boden, geschlagen und verunehrt, und als er in sein Schlafzimmer trat und in den Spiegel blickte, um sich zu waschen, da schaute sein Gesicht ihm welk und häßlich entgegen, die roten Augen trânten, und von der Stirne tropfte Blut. ("Augustus" In Hesse, 1975: 85)	se foram embora, ao sair, partindo o espelho e levando consigo muitos objectos valiosos, Augusto levantou-se do chão, abatido e desonrado, e quando no quarto de dormir se olhou ao espelho para se lavar, viu o seu rosto enrugado e feio, os olhos vermelhos a lacrimejaram-lhe, e a testa pingava sangue.
Bald nahm sie ihm alle seine Bücher weg, bald sperrte sie ihn in den Käfig ihrer Papageien, bald brachte sie ihn auf dem Parkettboden eines Saales zum Straucheln. ("Der Zwerg" In Hesse, 1975: 11-12)	Ora tirava-lhe todos os seus livros, ora fechava-o na gaiola do papagaio, ora fazia-o tropeçar no soalho de uma das salas.

Evidencia-se aqui uma das marcas do estilo do autor que consiste em repetição intencional de uma mesma conjunção. O emprego de polissíndeto por Hermann Hesse contribui para o diacronismo e as frases longas e complexas dos seus contos de fadas.

É notável a frequência do discurso directo nos textos. A troca de palavras entre as personagens torna os textos mais vivos e dá-nos mais informações sobre as mesmas. Através dos diálogos, conseguimos perceber quais são os seus sentimentos, o que pensam dos outros, que intenções têm e qual é o seu papel dentro da acção. Além disso, a linguagem que as personagens usam também revela muitos aspectos importantes sobre as mesmas, pois através dela, podemos, por exemplo, localizá-las regional e socialmente.

Os exemplos que se seguem ilustram o uso do discurso directo e a respectiva sugestão de tradução:

Alemão	Português
"Grüß Gott", sagte ich zu ihr, "wo willst du denn hin?"	"Bom dia", disse-lhe eu, "para onde vais?"
"Ich muß den Schnittern das Essen bringen", sagte sie und ging neben mir. "Und wo willst du heut noch hinaus?"	"Tenho de levar a comida aos ceifeiros", respondeu ela e pôs-se a caminhar ao meu lado. "E tu, para onde pensas ir hoje?"
"Ich gehe in die Welt, mein Vater hat mich geschickt. Er meint, ich solle den Leuten auf der	"Vou ver o mundo, foi o meu pai que me mandou. Ele acha que devo tocar flauta para as

<p>Flöte vorblasen, aber das kann ich noch nicht richtig, ich muß es erst lernen.“</p> <p>“So, so. Ja, und was kannst du denn eigentlich? Etwas muß man doch können.“</p> <p>“Nichts Besonderes. Ich kann Lieder singen.“</p> <p>“Was für Lieder denn?“</p> <p>“Allerhand Lieder, weißt du, für den Morgen und für den Abend und für alle Bäume und Tiere und Blumen. Jetzt könnte ich zum Beispiel ein hübsches Lied singen von einem Mädchen, das kommt aus dem Wald heraus und bringt den Schnittern ihr Essen.“</p> <p>“Kannst du das? Dann sing´s einmal!“</p> <p>“Ja, aber wie heißt du eigentlich?“</p> <p>“Brigitte.“</p> <p>(“Flötentraum“ <i>In</i> Hesse, 1975: 61-62)</p>	<p>peessoas, mas ainda não o sei fazer muito bem, primeiro tenho de aprender“.</p> <p>“Ah, bem. E que sabes então fazer? Toda a gente sabe fazer alguma coisa.“</p> <p>“Nada de especial. Sei cantar canções“.</p> <p>“Que tipo de canções?“</p> <p>“Canções diversas, sabes, para a manhã e para a tarde, para todas as árvores, animais e flores. Agora, por exemplo, poderia cantar uma bela canção sobre uma rapariga nova que sai do bosque e traz comida aos ceifeiros.“</p> <p>“Podes? Então canta lá!“</p> <p>“Sim, mas como te chamas mesmo?“</p> <p>“Brigitte.“</p>
<p>“Ich bin zu Euch gekommen“, sagte Frau Elisabeth, “um Euch zu danken, weil Ihr mir die gute Frau geschickt habt. Ich will sie auch gerne bezahlen, wenn ich nur erst wieder arbeiten und etwas verdienen kann. Aber jetzt habe ich eine andere Sorge. Der Bub muß getauft werden und soll Augustus heißen, wie sein Vater geheiß hat; aber ich kenne niemand und weiß keinen Paten für ihn.“</p> <p>“Ja, das habe ich auch gedacht“, sagte der Nachbar und strich an seinem grauen Bart herum. “Es wäre schon gut, wenn er einen guten und reichen Paten bekäme, der für ihn sorgen kann, wenn es Euch einmal schlechtgehen sollte. Aber ich bin auch nur ein alter, einsamer Mann und habe wenig Freunde, darum kann ich Euch niemand raten, wenn Ihr nicht etwa mich selber zum Paten nehmen wollet.“</p>	<p>“Vim ter consigo“, disse a senhora Elisabete, “para lhe agradecer, por me ter enviado a mulher bondosa. Também gostava muito de lhe pagar, mas primeiro tenho de voltar a trabalhar e começar a ganhar qualquer coisa. Agora, tenho contudo outra preocupação. O rapaz tem de ser baptizado e deve chamar-se Augusto, como o seu pai se chamava. Mas não conheço ninguém e não tenho padrinho para ele.“</p> <p>“Também já pensei nisso“, disse o vizinho, passando a mão pela barba grisalha. “Era bom que ele tivesse um padrinho bom e rico que pudesse cuidar dele, se alguma vez algo lhe corresse mal. Mas eu sou apenas um homem velho e solitário, e tenho poucos amigos, por isso não posso aconselhar ninguém, a não ser que a senhora me queira aceitar como padrinho.“</p>

<p>("Augustus" In Hesse, 1975: 70)</p>	
<p>"Halt", rief er, "Schlingeln von deiner Art ist nie zu trauen. Ehe ich trinke, will ich dich vorkosten sehen."</p> <p>Filippo verzog keine Miene. "Der Wein ist gut", sagte er höflich.</p> <p>Aber jener blieb mißtraurisch. "Wagst du etwa nicht zu trinken, Kerl?" fragte er böse.</p> <p>"Verzeiht, Herr", erwiderte der Zwerg, "ich bin nicht gewohnt, Wein zu trinken."</p> <p>"So befehle ich es dir. Ehe du nicht davon getrunken hast, soll mir kein Tropfen über die Lippen kommen."</p> <p>"Habt keine Sorge", lächelte Filippo, verneigte sich, nahm den Becher aus der Baldassares Hände, trank einen Schluck daraus und gab ihn zurück.</p> <p>("Der Zwerg" In Hesse, 1975: 27-28)</p>	<p>"Toma", gritou ele, "nunca se pode confiar em malandros da tua raça. Antes de eu beber, quero ver-te a degustá-lo."</p> <p>Filippo nem pestanejou. "O vinho é bom", disse ele cortesmente.</p> <p>Mas aquele continuava desconfiado. "Não te atreves a beber, rapaz?", perguntou furiosamente.</p> <p>"Perdoai-me, senhor", respondeu o anão, "não estou habituado a beber vinho."</p> <p>"Isto é uma ordem. Nenhuma gota tocará os meus lábios antes de o teres provado."</p> <p>"Não vos preocupeis", sorriu Filippo, fez uma vénia, tomou o copo das mãos de Baldassare, bebeu um gole e devolveu-lho.</p>

O discurso indirecto é um meio de expressão pelo qual o narrador inclui, no seu próprio discurso, as palavras ou os pensamentos das personagens, fazendo a mensagem depender de uma forma verbal e utilizando a subordinação. A mensagem é geralmente introduzida por um verbo introdutório como, por exemplo, *afirmar, perguntar, responder, dizer, pedir, ordenar*, etc., seguido de um elemento como *que* ou *se*:

Alemão	Português
<p>Da kniete der Zwerg vor seinem Peiniger nieder und flehte ihn an, dem Hunde das Leben zu lassen. ("Der Zwerg" In Hesse, 1975: 19)</p>	<p>O anão ajoelhou-se então diante do seu atormentador, e implorou-lhe que poupasse a vida do cão.</p>
<p>Und als eines Tages sein Lehrer zu ihr kam und ihr erzählte, er wisse jemand, der erbötig sei, den Knaben in fremde Schulen zu schicken und studieren zu lassen, da hatte sie eine</p>	<p>E quando, um dia, o seu professor veio ter com ela e lhe contou que conhecia alguém que estava disposto a enviar o rapaz para escolas estrangeiras para estudar, ela teve uma</p>

Besprechung mit dem Nachbar, und bald darauf, an einem Frühlingsmorgen, kam ein Wagen gefahren, und Augustus in einem neuen, schönen Kleide stieg hinein und sagte seiner Mutter und dem Paten und den Nachbarsleuten Lebewohl, weil er in die Hauptstadt reisen und studieren durfte. ("Augustus" In Hesse, 1975: 76)	conversa com o vizinho. Pouco depois, numa manhã de Primavera, chegou um coche e Augusto, vestido com roupa nova e bonita, entrou nele e disse adeus à sua mãe, ao padrinho e aos vizinhos, pois podia ir para a capital estudar.
Ich saß in der Mitte des Schiffs, und der Mann saß hinten am Steuer, und als ich ihn fragte, wohin wir führen, da blickte er auf und sah mich aus verschleierte grauen Augen an. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 64)	Eu estava sentado no meio do barco e o homem estava atrás ao leme, e quando lhe perguntei para onde íamos, ele levantou os olhos cinzentos e encarou-me com um olhar velado.
Frau Elisabeth ließ alles still geschehen, und erst als das Kindlein da war und in neuen feinen Windeln seinen ersten Erdschlaf zu schlummern begann, fragte sie die alte Frau, woher sie denn käme. ("Augustus" In Hesse, 1975: 69)	A senhora Elisabete deixou que tudo acontecesse tranquilamente, e só quando o pequenino já lá estava e, envolto em faixas novas e finas, começava a dormir o seu primeiro sono terrestre, perguntou à velha de onde vinha.

Outra característica dos contos de fadas em questão, aliás de conto de fadas em geral, é o número reduzido de personagens. No conto de fadas "Flötentraum", estas são apenas quatro: um jovem, o seu pai, a sua amiga e um desconhecido. A personagem principal, o jovem, é também o narrador, ou seja, o conto é conduzido por um narrador autodiegético. É de referir que os nomes próprios não figuram neste conto de fadas (mais uma característica de aproximação ao conto de fadas popular). Sabemos apenas o nome da rapariga (Brigite) que a personagem principal conheceu na sua viagem.

No conto de fadas "Augustus", há três personagens principais: a mãe de Augusto (a senhora Elisabete), o padrinho de Augusto (o senhor Binßwanger) e o próprio Augusto. Este conto de fadas tem narrador heterodiegético.

O conto de fadas "Der Zwerg" também tem apenas três personagens principais: o anão (Filippo), a dona do anão (Margherita Cadorin) e o seu amado (Baldassare Morosini). A estrutura deste conto de fadas é extraordinária, porque representa, de facto, uma história dentro da outra. No início, quem começa a contar uma história é um velho contador de histórias Cecco, narrador heterodiegético. Dentro desta história, uma das personagens (o anão Filippo) conta a história sobre o seu pai e passa a ser o narrador homodiegético. No final, a história volta a ser contada por Cecco.

Nos seus contos de fadas, Hermann Hesse recorre às vezes a alguns dos elementos dos contos de fadas populares. Algumas das suas personagens, por exemplo, não são individualizadas, não têm nomes próprios e são referidos apenas como “um jovem”, “um desconhecido”, “o meu querido pai”, etc. O tempo e o espaço da acção também são muitas vezes indefinidos, não se sabe quando nem onde se passa a acção. Os motivos mais frequentes dos contos de fadas populares que Hermann Hesse adopta nos seus contos de fadas são os de formulação e realização dos desejos, a metamorfose, o guia que indica o caminho, a prova a que o herói tem que se submeter, a magia, o veneno mortal que não chega a matar, o correr mundo, etc. Com Hermann Hesse, estes motivos adquirem um estilo personalizado, uma dimensão psicológica, histórica e social, revelando também algumas marcas autobiográficas do autor.

4.2. Análise dos problemas de tradução

As características apontadas no subcapítulo anterior constituem nalguns casos problemas de tradução. Passaremos então a abordar alguns dos problemas encontrados no decorrer da tradução, ilustrados com exemplos dos textos de partida em comparação com os textos de chegada, e o modo como foram solucionados.

Antes de mais, o que é um problema de tradução? Christiane Nord (1991), por exemplo, faz uma distinção entre “dificuldades de tradução” e “problemas de tradução”, considerando as primeiras de natureza subjectiva e estritamente relacionadas com o grau de conhecimentos e a competência de cada tradutor, e os segundos, de ordem objectiva e generalizável que podem situar-se em quatro níveis diferentes: problemas de tradução específicos do texto de partida (por exemplo, recursos estilísticos do texto ou estilo e linguagem individual do autor), problemas de tradução específicos do par de línguas envolvidas (que decorrem do confronto entre os recursos da língua de partida e da língua de chegada), problemas de tradução específicos do par de culturas envolvidas (que resultam do contraste entre as convenções e normas da cultura de partida e da cultura de chegada), e problemas de tradução de ordem pragmática (que resultam do contraste entre os factores extratextuais do texto de partida e do texto de chegada).

Partindo da tipologia definida por Nord, que permite ao tradutor sistematizar a abordagem aos problemas de tradução e reflectir sobre a sua possível resolução, apresentaremos os principais problemas encontrados na tradução dos textos em questão, enquadrando-os teoricamente.

4.2.1. Problemas de tradução específicos do texto de partida

Confrontados com problemas de tradução específicos do texto de partida, procurámos sempre que possível transferir para os textos de chegada as particularidades linguísticas do autor, recriando o seu estilo, visto que, tal como afirma Jorge Almeida e Pinho no seu trabalho *O Homem Invisível: A Tradução tal como é Vista pelos Tradutores Portugueses*, “o estilo individual de um autor é a solução preferida por esse autor para exprimir a sua visão do mundo.” (Almeida e Pinho, 2006: 102). A escrita de Hermann Hesse é fluida, o seu vocabulário rico, a multiplicidade de sentidos nas suas obras evidente. Na sua Dissertação de Mestrado em Letras com o título *Um Lobo nos Trópicos: a Recepção Crítica de Hermann Hesse no Brasil*, J. P. F. Souza diz, por exemplo, que o estilo da escrita do autor foi

sempre elogiado não só pela sua sensibilidade, o seu colorido e a sua harmonia, mas também pela sua clareza e simplicidade de expressão, que muito colaboram com o tradutor na sua tarefa de verter, de um idioma para outro, não somente as palavras, mas uma visão de mundo com os seus significados específicos. (Souza, 2007: 236)

Um outro estudioso da obra de Hermann Hesse, Frederico Lucena de Menezes, autor do livro *Hermann Hesse: o Personagem que se Fez Autor* caracteriza o estilo do autor do modo seguinte: “A expressão do belo requer muito esforço de técnica. Hesse estava sempre preocupado com a estrutura da língua e buscava o máximo de riqueza expressiva. A sua obra não resultou de um simples sentar e escrever.” (Menezes, 2007: 14)

Tentámos manter na nossa tradução as frases longas, compostas por várias orações coordenadas e subordinadas, que funcionam nos contos de fadas de Hermann Hesse como um fluxo de pensamento que não deve ser interrompido, evitando simplificar a sua sintaxe complexa e quebrar as frases com pontos finais com o intuito de as tornar mais curtas e fáceis para o entendimento.

Uma outra marca notável do estilo do autor é a utilização frequente da palavra *da* no início das frases. A tradução desta palavra depende do seu sentido que pode ser ora local (deíctico que designa uma posição estável no espaço e responde à pergunta *wo?/ onde?*), ora temporal (posiciona um acontecimento no tempo, respondendo à pergunta *wann?/ quando?*). No primeiro caso, os equivalentes tradutórios da palavra *da* são *aí, lá, ali, acolá, aqui, cá*. Já no segundo caso, esta palavra traduz-se por *então, nesse momento, nessa altura, mais tarde*. É o contexto das frases que nos ajuda a perceber o sentido da palavra *da* e a escolher a sua tradução adequada:

Alemão	Português
Da kam aus dem Walde hervor ein junges Mädchen gegangen, das trug einen Korb am Arm und einen breiten, schattigen Strohhut auf dem blonden Kopf. (“Flötentraum” In Hesse, 1975: 61)	Apareceu então , vinda do bosque, uma jovem rapariga com um cesto pendurado no braço e com um chapéu de palha largo e sombrio na sua cabeça loira.
Da setzte sie sich neben die Wiege und wiegte ihr Kind und sann und dachte sich schöne Wünsche aus. (“Augustus” In Hesse, 1975: 71)	Sentou-se então junto do berço, embalou o seu filho, reflectiu e projectou belos desejos.
Da wurde Margherita ärgerlich und befahl ihm scheltend, aufzustehen und zu Bette zu gehen. (“Der Zwerg” In Hesse, 1975: 19)	Margherita irritou-se então , e ordenou-lhe autoritariamente que se levantasse e fosse para a cama.

Apesar de ser usada como advérbio, a palavra *da* é também às vezes apresentada como conjunção conclusiva, e, em algumas situações, que não são poucas, o autor utiliza esta forma simplesmente para intensificar ou dar sequência à sua argumentação.

4.2.2. Problemas de tradução específicos do par de línguas envolvidas

Os problemas de tradução específicos do par de línguas envolvidas compõem o maior grupo de problemas encontrados nos textos em questão. Trata-se da tradução dos antropónimos, dos topónimos, dos substantivos compostos e das interjeições, do uso de sinais de pontuação (especialmente, do uso da vírgula), da regência dos verbos, da posição do adjectivo e da diferença

entre categorias gramaticais de adjetivos e advérbios nas duas línguas de trabalho, do fenómeno de sujeito nulo (que existe apenas na língua de chegada), dos verbos de partículas inseparáveis e separáveis (típicos só da língua de partida).

Assim, o primeiro problema de tradução surge-nos logo com o título do conto de fadas “Flötentraum”. A língua alemã facilita a formação de novas palavras através de composição. Neste caso, temos dois substantivos “Flöten+Traum” (N+N). Os substantivos formados por justaposição – **substantivos compostos**⁵⁶ – existem em número incalculável na língua alemã, constituem grande parte do seu vocabulário e revelam uma feição criativa desta língua. Como em português não é muito frequente encontrarmos substantivos compostos, optou-se por traduzir o significado de cada elemento, interligando-os por meio da preposição “de”: “O Sonho de uma Flauta”.

Outros exemplos deste tipo são: Strohhut - chapéu de palha; Gartenzaun - sebe de jardim; Sonnenstrahl - raio de sol; Wiesenblumen - flores de prado; Korbhenkel - asa de cesto; Waldrand - margem de bosque; Knabenspiel - brincadeira de rapaz; Abendschein - luz da tarde; Liebeskampf - luta de amor; Seelenangst - temor de alma; Heimweh - saudades de casa; Wasserspiegel - espelho de água; Wandertag - dia de passeio.

Apresentámos aqui apenas alguns exemplos de formação de compostos em que entram dois substantivos. No entanto, no alemão, também é possível encontrar outras estruturas de substantivos compostos, tais como: adjetivo com substantivo (der Schwarzwald - floresta negra), numeral com substantivo (der Zweikampf - duelo), pronome com substantivo (der Selbstmord - suicídio), etc. O último elemento, geralmente um substantivo, confere o género ao composto e chama-se elemento determinado. Os outros elementos que o precedem podem ser de qualquer categoria morfológica e são chamados elementos determinativos.

A **polissemia** das palavras é um dos outros aspectos que constituem problemas de tradução. É necessário realçar que, no texto de partida, tudo está num contexto. As palavras podem estar definidas e até traduzidas no dicionário bilingue, porém nunca ocorrem num vazio contextual e cabe ao tradutor analisar as suas opções e escolher aquela que lhe parece ser a melhor tradução para o uso contextual que delas é feito no texto de partida, o que implica compreensão e conhecimento aprofundado do texto.

Vejam-se os seguintes exemplos em que o dicionário apresenta diferentes opções que só o contexto permite escolher:

⁵⁶ Cada novo problema de tradução introduzido será assinalado em negrito.

Alemão	Português
<p>ziehen</p> <p>Als ich den Hut zog und zu ihm in das Schiff hinüberstieg, da fing das Schiff sogleich zu fahren an und lief den Fluß hinunter. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 64)</p>	<p>puxar; esticar; tirar; partir</p> <p>Quando tirei o chapéu e subi para junto dele no barco, este começou logo a deslizar pelo rio abaixo.</p>
<p>vortragen</p> <p>"Ich soll immer nur artige und liebenswürdige Lieder vortragen, hat mein Vater gesagt." ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 62)</p>	<p>expor; recitar, declamar; cantar; tocar; executar; transportar</p> <p>"Eu só devo cantar canções adoráveis e amáveis, como o meu pai me disse."</p>
<p>scheinen</p> <p>"Mir scheint, du hast das leichte Leben satt bekommen?" ("Augustus" In Hesse, 1975: 82)</p>	<p>brilhar; parecer</p> <p>"Parece-me que estás farto de ter uma vida fácil?"</p>
<p>das Bedenken</p> <p>Zuerst wollte sie ihn reich werden lassen, oder schön, oder gewaltig stark, oder gescheit und klug, aber überall war ein Bedenken dabei, und schließlich dachte sie: Ach, es ist ja doch nur ein Scherz von dem alten Männlein gewesen. ("Augustus" In Hesse, 1975: 71)</p>	<p>consideração, reflexão, ponderação, dúvida, incerteza, reserva, escúpulo</p> <p>No início, quis fazê-lo rico, ou belo, ou muito forte, ou esperto e inteligente, mas por todas estas coisas acompanhava-a uma dúvida, e, finalmente, pensou: "Ah, isto foi apenas uma brincadeira do velhote."</p>
<p>die Not</p> <p>Er wunderte sich täglich, wieviel Elend es auf der Welt gäbe, und wie vergnügt doch die Menschen sein können, und er fand es herrlich und begeisternd, immer wieder zu sehen, wie neben jedem Leid ein frohes Lachen, neben jedem Totengeläut ein Kindergesang, neben jeder Not und Gemeinheit eine Artigkeit, ein Witz, ein Trost, ein Lächeln zu finden war. ("Augustus" In Hesse, 1975: 87-88)</p>	<p>necessidade; aflição; dificuldade; angústia; emergência; perigo; ameaça; obrigação</p> <p>Ficava maravilhado e entusiasmado por ver sempre de novo como, junto a cada dor, se podia encontrar um riso alegre, junto a cada toque fúnebre de sinos, uma canção de criança, junto a cada aflição e maldade, uma gentileza, uma brincadeira, um consolo, um sorriso.</p>

<p>ahnen</p> <p>Nur einmal erinnerte sie sich noch an jene Geschichte. Da sie ihn nämlich einmal fragte, worüber er denn so tief nachsinne, sagte er mit seltsamer Stimme: "Gott segne dieses Haus, gnädige Herrin, das ich tot oder lebend bald verlassen werde." – "Warum denn?" entgegnete sie. Da zuckte er auf seine lächerliche Weise die Schultern: "Ich ahne es, Herrin. Der Vogel ist fort, der Hund ist fort, was soll der Zwerg noch da?" ("Der Zwerg" <i>In Hesse, 1975: 20-21</i>)</p>	<p>pressentir, prever; adivinhar; suspeitar; desconfiar</p> <p>Só uma vez, ela se lembrou daquela história. É que ao perguntar-lhe, certo dia, em que é que ele pensava tão profundamente, ele respondeu com uma voz muito estranha: "Deus abençoe esta casa que eu, morto ou vivo, deixarei em breve, misericordiosa senhora." – "E porquê?", replicou ela. Ele encolheu então, com o seu modo ridículo, os ombros: "Pressinto-o, minha senhora. O pássaro já se foi embora, o cão já se foi embora, que faz aqui ainda o anão?"</p>
<p>die Häßlichkeit</p> <p>Aber wenn es auch vielleicht an Höfen oder in reichen Städten einige Zwerge geben mochte, welche dem Filippo an Kleinheit und Häßlichkeit gleichkamen, so blieben doch an Geist und Begabung alle weit hinter ihm zurück. ("Der Zwerg" <i>In Hesse, 1975: 8</i>)</p>	<p>fealdade; maldade; crueldade</p> <p>Ainda que nalgumas cortes e cidades ricas houvesse anões que estavam ao mesmo nível de Filippo na sua pequenez e fealdade, todos lhe ficariam atrás no que diz respeito ao seu espírito e talento.</p>
<p>entschlafen</p> <p>Alsdann geschah es jedesmal, daß nach einiger Zeit der bunte Vogel nickte, gähnte und entschlief, daß die Mägde langsamer plauderten und endlich verstummten und ihren Dienst lautlos mit müden Gebärden versahen; denn gibt es einen Ort, wo die Mittagssonne heißer und schläfernder brennen kann als auf dem Söller eines venezianischen Palastdaches? ("Der Zwerg" <i>In Hesse, 1975: 9</i>)</p>	<p>falecer; morrer; adormecer</p> <p>Acontecia sempre que, após algum tempo, o pássaro colorido começava a cabecear, bocejava e adormecia, e as criadas conversavam cada vez mais lentamente até, finalmente, ficarem caladas, exercendo o seu serviço em silêncio e com gestos cansados; pois haverá algum lugar, onde o sol do meio-dia possa arder de um modo mais escaldante e relaxante do que na varanda de um palácio veneziano?</p>

Um outro aspecto a considerar na tradução é o facto de, no alemão, o sujeito estar sempre presente na frase, ao contrário do português, que permite a sua omissão, tratando-se de **um sujeito nulo**. Quando um sujeito é nulo, ou seja, omitido, pode ser expletivo, indeterminado ou subentendido. O sujeito nulo expletivo surge na oração com verbos impessoais cuja acção não pode ser atribuída a um sujeito. É o caso dos verbos como "trovejar", "chover", "nevar". Estamos perante

um sujeito sem qualquer realização lexical ou semântica (por exemplo: Hoje neva. Em alemão: Heute schneit es.). O sujeito nulo indeterminado (não se sabe quem pratica a acção) é um sujeito sem realização lexical, expresso pela 3ª pessoa do plural do verbo (por exemplo: Dizem que vai chover. Em alemão: Man sagt, es wird regnen.) ou 3ª pessoa do singular seguida de *-se* (por exemplo: Diz-se que choveu o dia inteiro. Em alemão: Man sagt, daß es den ganzen Tag geregnet hat.). O sujeito nulo subentendido é um sujeito que não está expresso, não tem realização lexical, embora, pelo contexto, seja conhecido quem pratica a acção.

Vejam-se, em seguida, alguns exemplos:

Alemão (sujeito obrigatório)	Português (sujeito nulo)
Von dem Fremden her fühlte ich immerzu einen leisen, kühlen Strom von Trauer und Seelenangst zu mir herüber und in mein Herz schleichen. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 66)	Vinda do estranho, sentia uma corrente silenciosa e fria de tristeza e um temor da alma a penetrar no meu coração.
Voll Heimweh dachte ich an Brigitte und an die Heimat. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 67)	Cheio de saudade, pensava em Brigitte e na minha terra natal.
Darum stand ich schweigend auf und ging durch das Schiff zum Steuersitz. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 67)	Por isso, levantei-me sem dizer nada e andei pelo barco até ao lugar do leme.
Um zu wissen, was ich schon ahnte, beugte ich mich über das Wasser hinaus und hob die Laterne. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 67)	Para me certificar de algo que já pressentia, inclinei-me sobre a água e ergui a lanterna.
Und da kein Weg zurückführte, fuhr ich auf dem dunklen Wasser weiter durch die Nacht. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 67)	E como não havia caminho para trás, continuei a seguir sobre a água escura pela noite fora.
"Aber jetzt habe ich eine andere Sorge." ("Augustus" In Hesse, 1975: 70)	"Agora, tenho contudo outra preocupação."
"Aber ich kenne niemand und weiß keinen Paten für ihn." ("Augustus" In Hesse, 1975: 70)	"Mas não conheço ninguém e não tenho padrinho para ele."
"Und ich gestehe, ich habe sie etwas verwöhnt und bin zu schwach, um ihre Hartnäckigkeit durch Strenge zu brechen." ("Der Zwerg" In Hesse, 1975: 16)	" Admito que a estraguei um pouco com mimos, e sou demasiado fraco para quebrar a sua teimosia com a minha severidade."

“ Ich bin nicht gewohnt, Wein zu trinken.” (“Der Zwerg” <i>In Hesse, 1975: 27</i>)	“Não estou habituado a beber vinho.”
--	---

Nas frases exemplificadas em português, o sujeito é nulo subentendido, uma vez que não apresenta realização lexical, mas pode ser interpretado como tendo um referente específico recuperado pela flexão verbal, ou seja, apesar de não estar explícito na frase, percebe-se pela forma verbal usada que se trata de um sujeito na primeira pessoa do singular. Não seria errado manter o sujeito na tradução em português, mas a frase tornar-se-ia pouco natural.

A existência de **sistemas verbais diferentes**, e conseqüentemente, de usos verbais distintos, também gera muitas vezes dificuldades para a tradução no par de línguas alemão-português, levando o tradutor a estratégias, soluções e adaptações que procuram preservar as equivalências semânticas e estilísticas do enunciado original. Como indica Maria Helena Voorsluys Battaglia (1996), no seu trabalho *Os Tempos Verbais do Passado do Alemão e do Português*, embora em alguns casos aparentemente exista uma correspondência entre as formas encontradas nas duas línguas no que se refere à nomenclatura, a realidade aponta uma distinção quanto ao seu uso. O *Perfekt* alemão, por exemplo, nem sempre corresponde ao pretérito perfeito do português:

Alemão (<i>Perfekt</i>)	Português (pretérito imperfeito, presente)
“Die Welt ist sehr schön”, sagte ich, “mein Vater hat recht gehabt . Jetzt will ich dir aber tragen helfen, daß wir zu deinen Leuten kommen.” (“Flötenraum” <i>In Hesse, 1975: 63</i>)	“O mundo é muito bonito”, disse eu, “o meu pai tinha razão. Mas agora quero ajudar-te a carregar o cesto, para irmos ter com a tua gente.”
Der Bub muß getauft werden und soll Augustus heißen, wie sein Vater geheißen hat . (“Augustus” <i>In Hesse, 1975: 70</i>)	O rapaz tem de ser baptizado e deve chamar-se Augusto, como o seu pai se chamava .
Man hat es oft genug erlebt , daß gerade die unzugänglichen und stolzen Frauen sich am raschesten und heftigsten verlieben, so wie auf den härtesten Winter gewöhnlich auch der wärmste und holdeste Frühling folgt. (“Der Zwerg” <i>In Hesse, 1975: 14</i>)	Quantas vezes ocorre que precisamente as mulheres inacessíveis e orgulhosas se apaixonam rápida e intensamente, assim como depois do Inverno mais rigoroso, chega, normalmente, a Primavera mais quente e encantadora.

Deste modo, propomos contrastar os sistemas verbais do alemão e do português para verificar como se dá a tradução das suas formas verbais nos textos narrativos, e identificar os potenciais problemas de tradução das formas verbais no par de línguas alemão-português.

Quase toda a literatura existente sobre a interpretação semântica das formas verbais baseia-se na terminologia apresentada por Hans Reichenbach (1948). No seu trabalho *Elements of Symbolic Logic/ Elementos de Lógica Simbólica*, o autor caracteriza a noção de tempo em função do relacionamento entre três parâmetros temporais: o momento da fala (MF), o momento do evento (ME) e o momento de referência (MR).

Segundo a linguista Maria Luiza Corôa:

Momento do Evento (ME) é o momento em que se dá o evento (processo ou acção) descrito; é o tempo da predicação. Momento da Fala (MF) é o momento da realização da fala, o momento em que se faz a enunciação sobre o evento (processo ou acção); é o tempo da comunicação. Momento de referência (MR) é o tempo da referência; o sistema temporal fixo com respeito ao qual se definem simultaneidade e anterioridade; é a perspectiva de tempo relevante, que o falante transmite ao ouvinte, para a contemplação do ME. (Corôa, 2005: 41)

A partir da descrição de Reichenbach (1948), temos a seguinte configuração para as possibilidades de expressão temporal numa língua, em virtude dos três momentos anteriormente apresentados:

Relação entre MF, ME e MR por Reichenbach⁵⁷	
ME – MR – MF	Passado anterior
ME, MR – MF	Passado simples
MR – ME – MF	Passado posterior
MR – MF, ME	Passado posterior
MR – MF – ME	Passado posterior
ME – MF, MR	Presente anterior
MF, MR, ME	Presente simples
MF, MR – ME	Presente posterior
MF – ME – MR	Futuro anterior
MF, ME – MR	Futuro anterior
ME – MF – MR	Futuro anterior
MF – MR, ME	Futuro simples
MF – MR – ME	Futuro posterior

⁵⁷ Na tabela que se segue, o traço indica precedência, e a vírgula indica simultaneidade.

Adaptando o modelo para as formas verbais do indicativo na língua portuguesa, temos as seguintes realizações:

Presente	MF, MR, ME
Pretérito mais-que-perfeito	ME –MR – MF
Pretérito imperfeito	ME, MR – MF
Pretérito perfeito	ME – MF, MR
Futuro do presente	MF, MR – ME
Futuro do pretérito	MR – MF – ME

Em relação ao alemão, temos a seguinte descrição:

Präsens	MF, MR, ME
Präteritum	ME, MR – MF
Futur I	MF, MR – ME
Perfekt	ME – MF, MR
Plusquamperfekt	ME – MR – MF
Futur II	MF – ME – MR

Comparando as características comuns aos dois sistemas verbais, podemos estabelecer o seguinte quadro:

Português	Alemão	Relação entre os momentos
Presente	Präsens	MF, MR, ME
Pretérito imperfeito	Präteritum	ME, MR – MF
Pretérito perfeito	Perfekt	ME – MF, MR
Pretérito mais-que-perfeito	Plusquamperfekt	ME – MR – MF
Futuro do presente	Futur I	MF, MR – ME
Futuro do pretérito	X	MR – MF – ME
X	Futur II	MF – ME – MR

Com base apenas na interpretação temporal proposta por Reichenbach (1948), seríamos levados a acreditar que há correspondência total entre a maior parte das formas verbais no par de línguas alemão-português, como acontece, por exemplo, nas frases seguintes:

Alemão	Português
Mein lieber Vater verstand wenig von der Musik, er war ein Gelehrter; er dachte , ich brauchte nur in das hübsche Flötchen zu blasen, so werde es schon gut sein. (“Flötentraum” In Hesse, 1975: 61)	O meu querido pai entendia pouco de música, pois era um estudioso. Pensava que bastava soprar na linda flautinha para logo sair uma música bonita.

<p>“Ich gehe in die Welt, mein Vater hat mich geschickt.” (“Flötentraum” <i>In</i> Hesse, 1975: 62)</p>	<p>“Vou ver o mundo, foi o meu pai que me mandou.”</p>
<p>In der Mostackerstraße wohnte eine junge Frau, die hatte durch ein Unglück bald nach der Hochzeit ihren Mann verloren. (“Augustus” <i>In</i> Hesse, 1975: 68)</p>	<p>Na Rua Mostacker vivia uma mulher jovem que tinha perdido o seu marido num acidente, pouco depois do casamento.</p>
<p>“Ach, du Schöne, komm mit, wir werden glücklich sein.” (“Augustus” <i>In</i> Hesse, 1975: 68)</p>	<p>“Oh, minha linda, vem comigo, vamos ser felizes.”</p>
<p>“Nun, Filippo, wohin kommt jetzt mein Steinchen?” (“Der Zwerg” <i>In</i> Hesse, 1975: 11)</p>	<p>“Então, Filippo, para onde é que vai agora a minha pedrinha?”</p>
<p>Außer solchen wunderbaren, zumeist morgenländischen Märchen berichtete er auch wirkliche Abenteuer und Begebenheiten aus alter und neuer Zeit. (“Der Zwerg” <i>In</i> Hesse, 1975: 11)</p>	<p>Para além de tais contos maravilhosos, que na sua maioria eram orientais, ele contava também aventuras e acontecimentos verdadeiros de tempos antigos e recentes.</p>
<p>Wie ein jeder Mensch das Bedürfnis hat, irgendeiner lebendigen Seele zugetan zu sein und Liebe zu erweisen, so hatte auch Filippo außer seinen Büchern noch eine absonderliche Freundschaft, nämlich mit einem schwarzen kleinen Hündlein, das ihm gehörte und sogar bei ihm schief. (“Der Zwerg” <i>In</i> Hesse, 1975: 12)</p>	<p>Tal como cada pessoa tem necessidade de se afeiçoar a alguma alma viva e dar provas do seu amor, também Filippo tinha, para além dos seus livros, uma amizade muito especial por um cãozito preto que lhe pertencia e até dormia com ele.</p>
<p>Und ihr werdet in Bälde sehen, wie wenig lächerlich diese Zuneigung war, denn sie hat nicht allein dem Hunde und dem Zwerge, sondern dem ganzen Hause das größte Unheil gebracht. (“Der Zwerg” <i>In</i> Hesse, 1975: 13)</p>	<p>E em breve, irão ver quão pouco ridículo era este afecto, porque trouxe a maior desgraça não apenas ao cão e ao anão, mas também a toda a casa.</p>
<p>Allein der kleine geflügelte Gott ist ein Schelm und läßt sich ungern eine Beute entgehen, am wenigsten eine so schöne. (“Der Zwerg” <i>In</i> Hesse, 1975: 13)</p>	<p>Mas o pequeno deus com asas é um malandro, e não gosta de deixar escapar a vítima, ou pelo menos, uma que seja tão bela.</p>

No entanto, mais do que uma simples relação entre anterioridade ou simultaneidade, o uso das formas, em português, obedece à natureza discursiva do enunciado. Assim, o pretérito perfeito, por exemplo, utiliza-se para a narração de eventos passados, enquanto o pretérito imperfeito é usado na descrição. Em alemão, esta distinção não é relevante no plano da escolha da forma verbal empregada. Tanto na narração quanto na descrição emprega-se, neste caso, o *Präteritum*:

<p style="text-align: center;">Alemão (<i>Präteritum</i>)</p>	<p style="text-align: center;">Português (pretérito perfeito, pretérito imperfeito)</p>
<p>Des Mannes Gesicht blieb unbeweglich, und als ich aufhörte, nickte er still wie ein Träumender. ("Flötentraum" <i>In Hesse, 1975: 65</i>)</p>	<p>O rosto do homem mantinha-se impassível e, quando deixei de cantar, ele acenou sossegadamente com a cabeça, como um sonhador.</p>
<p>Da stand eine Mühle, und bei der Mühle lag ein Schiff auf dem Wasser, darin saß ein Mann allein und schien nur auf mich zu warten, denn als ich den Hut zog und zu ihm in das Schiff hinüberstieg, da ging das Schiff sogleich zu fahren an und lief den Fluß hinunter. ("Flötentraum" <i>In Hesse, 1975: 64</i>)</p>	<p>Nesta, havia um moinho, e junto ao moinho um barco boiava na água, dentro deste estava sentado um homem sozinho que parecia estar à minha espera, pois quando tirei o chapéu e subi para junto dele no barco, este começou logo a deslizar pelo rio abaixo.</p>
<p>Kaum sahen sie ihn, so begannen sie alle zugleich auf ihn einzuschreien, und als er hilflos lächelte und abwehrend die Hände ausstreckte, fielen sie wütend über ihn her. ("Augustus" <i>In Hesse, 1975: 84</i>)</p>	<p>Mal o viram, começaram a gritar todos ao mesmo tempo, e quando sorriu numa vã tentativa de os cativar, e estendeu as mãos para se defender, atacaram-no furiosamente.</p>
<p>Er leerte ein paar Becher von dem süßen, ölfarbigem Zypernwein und begab sich früher als die andern nach Hause. ("Der Zwerg" <i>In Hesse, 1975: 13</i>)</p>	<p>Esvaziou uns copos do vinho doce de Chipre e dirigiu-se para casa mais cedo do que os outros.</p>
<p>Da wurde Margherita ärgerlich und befahl ihm scheltend, aufzustehen und zu Bette zu gehen. Er folgte ihr, ohne ein Wort zu sagen, und blieb drei Tage lang stumm wie ein Toter, berührte die Speisen kaum und achtete auf nichts, was um ihn her geschah und gesprochen wurde. ("Der Zwerg" <i>In Hesse, 1975: 19</i>)</p>	<p>Margherita irritou-se então, e ordenou-lhe autoritariamente que se levantasse e fosse para a cama. Ele seguiu-a sem dizer uma única palavra, e manteve-se durante três dias tão calado como a morte, quase não tocava na comida e não reparava em nada à sua volta.</p>

Para aplicar a forma verbal correcta na tradução, é necessário saber todas as suas principais funções, tanto na língua de partida como na de chegada. O conhecimento de usos verbais das duas línguas do trabalho é extremamente importante, pois facilita muito a tarefa do tradutor e evita a produção de uma tradução equívoca e pouco coerente pela sua parte.

Uma outra questão que exige a nossa atenção é a **posição do adjectivo** como atributo de um substantivo nas duas línguas do trabalho. Devemos ter em consideração que, regra geral, a posição

dos adjectivos alemães na frase é a de anteposição ao substantivo a que se refere: *ein kleines Mädchen, ein trockener Wein, die rote Rose*. Como podemos ver, o adjectivo é declinado neste caso. Muito raramente o adjectivo atributivo aparece posposto ao substantivo: *Forelle blau, Whisky pur*. Quando isto acontece, o adjectivo não se declina. Tais sintagmas surgem na língua mais antiga ou poética, em expressões idiomáticas e provérbios. No alemão dos nossos dias, encontram-se adjectivos pospostos, não declinados, em especial em designações de produtos e na comunicação social.

Na língua portuguesa, o adjectivo pode ser anteposto ou posposto ao substantivo, alterando em maior ou menor grau o valor daquele nome a que se refere. Isto pode também contribuir para uma alteração parcial ou total do sentido da frase. Relativamente a esta questão, consultámos a *Nova Gramática do Português Contemporâneo* de Celso Cunha e Lindley Cintra (1984) e ficámos a saber que o adjectivo em função de adjunto adnominal deve vir com maior frequência depois do substantivo que ele qualifica. No entanto, nas formas afectivas da linguagem, podemos ter a ordem inversa. A anteposição de um termo é, de regra, uma forma de realçá-lo. Pode-se então estabelecer que a sequência SUBSTANTIVO + ADJECTIVO possui um valor objectivo e a sequência ADJECTIVO + SUBSTANTIVO, provocada pela ênfase dada ao qualificativo, assume um valor subjectivo.

Depois do substantivo colocam-se, normalmente, os adjectivos de natureza classificatória, os adjectivos que designam características muito salientes do substantivo (tais como a forma, dimensão, cor e estado), e os adjectivos seguidos de um complemento nominal.

Antes do substantivo só se colocam os superlativos relativos, certos adjectivos monossilábicos que formam com o substantivo expressões equivalentes a substantivos compostos, e adjectivos que nesta posição adquiram sentido especial. Além destes casos, o adjectivo anteposto assume, em geral, um sentido figurado. Comparem-se, por exemplo: um grande homem (grandeza figurada) / um homem grande (grandeza material); uma boa maçã (uma maçã saborosa) / uma maçã boa (uma maçã sã); uma rica médica (uma médica competente) / uma médica rica (uma médica endinheirada); um lindo menino (um menino bem-comportado) / um menino lindo (um menino de formas correctas).

Resumindo, a selecção da ordem de colocação dos adjectivos em função de adjunto adnominal é muito mais complexa do que parece à primeira vista. A posição e a alteração ou não do significado dependem da subcategoria a que pertencem os adjectivos em questão, ou seja, obedecem a restrições de carácter semântico.

Os exemplos que se seguem ilustram as diferenças entre o alemão e o português que referimos:

<p style="text-align: center;">Alemão (adjectivo anteposto ao substantivo)</p>	<p style="text-align: center;">Português (adjectivo anteposto ou posposto ao substantivo)</p>
<p>“Jetzt könnte ich zum Beispiel ein hübsches Lied singen von einem jungen Mädchen, das kommt aus dem Wald heraus und bringt den Schnittern ihr Essen.” (“Flötentraum” <i>In Hesse, 1975: 62</i>)</p>	<p>“Agora, por exemplo, poderia cantar uma bela canção sobre uma rapariga nova que sai do bosque e traz comida aos ceifeiros.”</p>
<p>Neben der armen Frau Elisabeth wohnte ein alter Mann, den man nur selten ausgehen sah. (“Augustus” <i>In Hesse, 1975: 68</i>)</p>	<p>Perto da pobre senhora Elisabete vivia um homem velho que apenas raras vezes alguém via sair.</p>
<p>Junge Mütter lächelten ihm zu, und alte Weiblein schenkten ihm Äpfel. (“Augustus” <i>In Hesse, 1975: 72</i>)</p>	<p>Mães jovens sorriam-lhe e mulheres idosas ofereciam-lhe maçãs.</p>
<p>Aber manchmal, wenn so eine lange Geschichte zu Ende und der Kleine ganz schläfrig geworden war und in der dunklen Stille mit halboffenen Augen nach dem Feuer schaute, dann kam aus der Dunkelheit eine süße, vielstimmige Musik hervorgeklungen. (“Augustus” <i>In Hesse, 1975: 73</i>)</p>	<p>Mas às vezes, quando uma destas longas histórias acabava e o pequenino ficava com sono e olhava, com os olhos semiabertos, o fogo no silêncio escuro, saia então da escuridão uma música doce e polifónica.</p>
<p>An heiteren Tagen, wenn die Donna auf ihrem Söller saß, um ihr wundervolles Haar, wie es damals allgemein die Mode war, an der Sonne zu bleichen, war sie stets von ihren beiden Kammerdienerinnen, von ihrem afrikanischen Papagei und von dem Zwerg Filippo begleitet. (“Der Zwerg” <i>In Hesse, 1975: 9</i>)</p>	<p>Em dias de bom tempo, quando a senhora se sentava na sua varanda para aloirar os maravilhosos cabelos ao sol, seguindo a moda geral daquele tempo, estava sempre acompanhada de ambas as suas criadas, do seu papagaio africano e do anão Filippo.</p>
<p>Der Papagei schlief, im Traume zuweilen mit dem krummen Schnabel knarrend, die kleinen Kanäle lagen unbeweglich, so daß die Spiegelbilder der Häuser feststanden wie wirkliche Mauern, die Sonne brannte auf das flache Dach herab, und die Mägde kämpften verzweifelt gegen die Schläfrigkeit. (“Der Zwerg” <i>In Hesse, 1975: 10</i>)</p>	<p>O papagaio dormia, rangendo de vez em quando, no sonho, o seu bico curvo; os pequenos canais permaneceram imóveis, de modo que os reflexos das casas se mantinham neles como muros verdadeiros; o sol ardia sobre o telhado plano, e as criadas lutavam desesperadamente contra a sonolência.</p>

O segundo exemplo nesta tabela, nomeadamente a frase: *Neben der armen Frau Elisabeth wohnte ein alter Mann, den man nur selten ausgehen sah*, contém um adjectivo que coloca uma dificuldade na sua interpretação. Em alemão, sempre anteposto ao substantivo a que se refere, o

adjectivo *arm* tem apenas um significado: *pobre*. Já em português, a ante ou posposição do adjectivo *pobre* ao substantivo pode afectar a sua significação. Assim, posposto ao substantivo, este adjectivo significa *indigente, sem dinheiro*. A anteposição ao substantivo confere-lhe o significado de *infeliz, desgraçado*. Só o contexto do conto de fadas “Augustus” permitiu interpretar de que se trata de uma mulher infeliz e não de uma mulher sem recursos. Deste modo, o adjectivo *pobre* foi anteposto ao substantivo e a frase recebeu a seguinte tradução: *Perto da pobre senhora Elisabete vivia um homem velho que apenas raras vezes alguém via sair*.

Também é importante mencionar que no alemão, existe uma possibilidade de o **substantivo ser acompanhado de mais do que um adjectivo**, sendo estes separados apenas por uma vírgula ou até sem esta, enquanto no português, isto é impossível, sendo necessária a colocação de um conector.

Vejamos uns exemplos esclarecedores:

Alemão	Português
Da kam aus dem Walde hervor ein junges Mädchen gegangen, das trug einen Korb am Arm und einen breiten, schattigen Strohhut auf dem blonden Kopf. (“Flötentraum” In Hesse, 1975: 61)	Apareceu então, vinda do bosque, uma jovem rapariga com um cesto pendurado no braço e com um chapéu de palha largo e sombrio na sua cabeça loira.
Oft wurde er lange Zeit von niemand gesehen, aber am Abend hörte man zuweilen aus seinem kleinen, baufälligen Hause eine feine Musik wie von sehr vielen kleinen, zarten Instrumenten erklingen. (“Augustus” In Hesse, 1975: 68)	Muitas vezes, não era visto por ninguém, mas à noite, ouvia-se, de vezes em quando, da sua casa pequena e prestes a ruir , uma música delicada, como se viesse de muitos instrumentos pequenos e suaves .
Augustus wuchs nun heran wie andere Kinder, er war ein hübscher, blonder Knabe mit hellen, mutigen Augen , den die Mutter verwöhnte und der überall wohlgeleitet war. (“Augustus” In Hesse, 1975: 72)	Augusto crescia agora como as outras crianças. Era um rapaz bonito e de cabelos loiros, de olhos claros e valentes .
Und wenn die beiden ihr lange und berschwiegen zugehört hatten, dann geschah es oft, daß unversehens die ganze Stube voll kleiner glänzender Kinder war, die flogen mit hellen, goldenen Flügeln in Kreisen hin und wieder und wie in schönen Tänzen kunstvoll umeinander und in Paaren. (“Augustus” In Hesse, 1975: 73)	E quando ambos ficavam a ouvi-la muito tempo em silêncio acontecia frequentemente que, de repente, todo o quarto se enchia de pequenas crianças luminosas que voavam com asas claras e douradas em círculos para cá e para lá, como em belas danças, artisticamente, umas em torno das outras e aos pares.

Das war das Schönste, was Augustus je gehört und gesehen hatte, und wenn er später an seine Kindheit dachte, so war es die stille, finstere Stube des alten Paten und die rote Flamme im Kamin mit der Musik und mit dem festlichen, goldenen Zauberflug der Engelwesen , die ihm in der Erinnerung wieder emporstieg und Heimweh machte. ("Augustus" In Hesse, 1975: 73)	Era a coisa mais bela que Augusto jamais tinha ouvido e visto e quando mais tarde pensava na sua infância, era o quarto escuro e silencioso do velho padrinho , as chamas vermelhas da lareira com a música e com o voo mágico dourado e festivo das criaturas angélicas que lhe surgia de novo na memória e lhe causava saudades.
Seine Liebe aber war eine sanfte, blonde Bürgerstochter , die er nachts mit Gefahr in ihres Vaters Garten besuchte und die ihm lange, heiße Briefe schrieb, wenn er auf Reisen war. ("Augustus" In Hesse, 1975: 77)	Mas o seu amor era uma jovem doce e loira, filha de um burguês que, correndo perigo, visitava à noite no jardim do seu pai e que lhe escrevia longas cartas ardentes , quando ele estava a viajar.
Über seine gebräunte Stirn zuckten die Gedanken wie Blitze, und über seiner kühnen, gebogenen Nase brannten dunkle Augen heiß und scharf. ("Der Zwerg" In Hesse, 1975: 14)	Os pensamentos perpassavam a sua fronte bronzeada como relâmpagos, e sobre o audaz nariz aquilino brilhavam ardente e penetrantemente os olhos escuros.
Und weil von seiner Kraft und Kühnheit ein Zauber ausging, gab sie sich stille und lächelte und streichelte seine harte, braune Hand. ("Der Zwerg" In Hesse, 1975: 20)	E, porque da sua força e ousadia se irradiava uma magia, ela acalmou-se, sorriu e acariciou a sua mão firme e bronzeada .

Enquanto no alemão, há uma ordem certa de colocação destes adjectivos, em português, não temos esta preocupação. Rudolf Hoberg e Ursula Hoberg (2001) registam, por exemplo, a seguinte preferência na ordem dos adjectivos na língua alemã: primeiro colocam-se adjectivos quantificadores (*verschiedene, weitere, zwei, erste, dreißigste, etc.*), seguidos de adjectivos relacionais que dizem respeito a tempo e lugar (*heutige, gestrige, dortige, äußere, rechte, etc.*), e depois adjectivos qualificadores (*klein, schlank, rot, etc.*), seguidos de adjectivos relacionais que se referem ao material de confecção (*ledern, silbern, etc.*). Em último lugar ficam adjectivos relacionais que indicam a origem ou a área (*portugiesisch, schulisch, etc.*). Nos textos de chegada, acrescentámos apenas a conjunção *e* entre os vários adjectivos seguidos, ou então, onde foi possível, colocámos um dos adjectivos na posição pré-nominal e o outro, na posição pós-nominal.

Deve-se também ter cuidado na tradução das palavras que no alemão funcionam **como adjectivos ou como advérbios**. No português, não podemos confundir estas duas categorias gramaticais. É que em ligação com verbos que exprimem uma acção, um processo ou um estado, os

adjectivos alemães podem aparecer como constituinte directo da frase. Indicam, neste caso, o modo como se efectua o acontecimento. A designação deste uso como “adverbial” explica-se pelo facto de os adjectivos precisarem, semanticamente, do verbo. Nesta função, usam-se os adjectivos não declinados. Já em português, o uso adverbial de um adjectivo é marcado pelo sufixo *-mente*.

Vejam-se os seguintes exemplos:

Alemão	Português
<p>munter</p> <p>Eine ganze Weile sang ich munter zu, bis ich aufhören mußte vor lauter Fülle; es war allzu vieles, was vom Tal und vom Berg und aus Gras und Laub und Fluß und Gebüsch zusammenrauschte und erzählte. (“Flötentraum” In Hesse, 1975: 63)</p>	<p>adj. alegre adv. alegremente</p> <p>Durante muito tempo cantei alegremente, até que tive de parar, de tanta abundância; já eram demasiadas as coisas que o prado, a montanha, a relva, a folhagem, o rio e os arbustos sussurravam e contavam.</p>
<p>ernst</p> <p>freundlich</p> <p>“Zurück geht kein Weg”, sagte er ernst und freundlich. (“Flötentraum” In Hesse, 1975: 67)</p>	<p>adj. sério adv. seriamente</p> <p>adj. amável adv. amavelmente; de modo amável</p> <p>“Não há caminho para trás”, disse ele seriamente e de modo amável.</p>
<p>rüstig</p> <p>Wälder und Wiesen begleiteten meinen Weg, und der Fluß lief rüstig mit. (“Flötentraum” In Hesse, 1975: 61)</p>	<p>adj. vigoroso adv. vigorosamente</p> <p>Bosques e prados acompanhavam-me no meu caminho e o rio corria vigorosamente comigo.</p>
<p>hell</p> <p>Der Mann stand auf und deutete in die Nacht, und seine Laterne schien hell auf sein mageres und festes Gesicht. (“Flötentraum” In Hesse, 1975: 67)</p>	<p>adj. claro adv. claramente</p> <p>O homem levantou-se e apontou para a noite, e a sua lanterna iluminou claramente o seu rosto magro e firme.</p>
<p>schüchtern</p>	<p>adj. tímido adv. timidamente</p>

<p>“Ich habe zwei Äpfel”, sagte sie schüchtern. (“Augustus” <i>In</i> Hesse, 1975: 74)</p>	<p>“Tenho duas maçãs”, disse timidamente.</p>
<p>sorglich</p> <p>Der ging auf Augustus zu, nahm ihm sorglich das volle Glas aus den Händen und sagte mit einer wohlbekanntten Stimme: “Guten Abend, Augustus, wie geht es dir?” (“Augustus” <i>In</i> Hesse, 1975: 81)</p>	<p>adj. cuidadoso adv. cuidadosamente</p> <p>Este aproximou-se de Augusto, tirou cuidadosamente o copo cheio das suas mãos e disse com uma voz bem conhecida: “Boa noite, Augusto, como estás?”</p>
<p>höflich</p> <p>Baldassare hörte höflich zu, nahm aber seine Werbung nicht zurück, sondern gab sich alle Mühe, den ängstlichen alten Herrn zu ermutigen und in bessere Laune zu bringen. (“Der Zwerg” <i>In</i> Hesse, 1975: 16)</p>	<p>adj. gentil adv. gentilmente</p> <p>Baldassare escutou gentilmente, mas não retirou o seu desejo; muito pelo contrário, esforçou-se muito por encorajar o velho senhor receoso e melhorar o seu estado de espírito.</p>
<p>streng</p> <p>Der Herr befahl ihm streng, ins Haus zurückzukehren und blieb an der Gondeltreppe so lange stehen, bis der kleine keuchende Fino untersank. (“Der Zwerg” <i>In</i> Hesse, 1975: 19)</p>	<p>adj. severo adv. severamente</p> <p>O senhor ordenou-lhe severamente que voltasse para casa, e permaneceu na escada das gôndolas até que o pequeno e arquejante Fino foi ao fundo.</p>

Como se observa, ao contrário da língua alemã, onde os advérbios têm a mesma forma do adjectivo (as circunstâncias modais de um acontecimento são expressas por um adjectivo), no português, os advérbios deadjectivais são formados com recurso ao sufixo *-mente*.

As **interjeições** apresentam um dos outros problemas de tradução dos textos em questão, pois estas fazem parte do seu léxico expressivo. O nível de dificuldade que a tradução das interjeições apresenta relaciona-se, principalmente, com a necessidade de compreensão da função em contexto e da identificação de um correspondente na língua de chegada.

O *Dicionário da Língua Portuguesa 2013* define interjeição como “vocábulo ou expressão de carácter sugestivo usada para traduzir um sentimento ou reacção súbita (dor, alegria, admiração, etc.), para dar uma ordem, para chamar a atenção ou ainda para imitar um som”. (AAVV, 2012: 917)

Como podemos ver, para além de ter uma função emotiva e expressar sentimentos, as interjeições também podem ter uma função fática e exigir a atenção do ouvinte, chamando a sua concentração ou invocando-o.

Nos textos em questão, as interjeições como *ach*, *oh*, *o*, etc. usadas em diálogos, ajudam a expressar a postura das personagens e as suas emoções. Às vezes, podemos também encontrar aqui grupos inteiros de palavras com valor da interjeição como, por exemplo, *Por amor de Deus!*, *Graças à Deus!*, *Que horror!*, etc. Trata-se das chamadas locuções interjectivas.

Dependendo do contexto em que ocorre, a mesma interjeição pode corresponder a sentimentos variados, até mesmo opostos. A interjeição *ach*, por exemplo, pode exprimir surpresa, alegria, deslumbramento, prazer, espanto, dor, cansaço ou decepção. Muitas vezes, o significado de uma interjeição depende da entoação com que esta é pronunciada. Na escrita, o que permite explicitar o sentido de uma interjeição é o contexto enunciativo em que ela se insere e a pontuação expressiva.

Nos exemplos que se seguem, as interjeições têm uma função emotiva e ilustram os sentimentos de uma decepção ou resignação (*ach*) e admiração (*oh/ o*):

Alemão	Português
" Ach , es ist ja doch nur ein Scherz von dem alten Männlein gewesen." ("Augustus" In Hesse, 1975: 71)	" Ah , isto foi apenas uma brincadeira do velhote."
" Ach , nun habe ich dir das Beste gewünscht, was ich weiß, und doch ist es vielleicht nicht das Richtige gewesen." ("Augustus" In Hesse, 1975: 72)	" Ah , agora desejei-te o melhor que sei, e talvez não tenha sido a coisa certa."
" Ach , da finge doch alles wieder von vorne an!" ("Augustus" In Hesse, 1975: 83)	" Ah , tudo começaria de novo!"
" Oh , es war sehr schön!" ("Augustus" In Hesse, 1975: 89)	" Oh , foi muito lindo!"
"Die Engel? O ja, das will ich wohl, wenn ich einmal wieder ein Kind sein werde." ("Augustus" In Hesse, 1975: 89)	"Os anjos? Oh sim, quero muito, assim poderei, de novo, sentir-me criança."

Para encontrar a correspondência correcta de uma interjeição na língua de chegada, o tradutor tem de identificar a função e o sentido da interjeição da língua de partida.

A tradução dos antropónimos (do grego *άνθρωπος*, “pessoa” e *ὄνομα*, “nome”), ou seja, dos nomes próprios de pessoas, sejam estes prenomes, apelidos de família ou alcunhas, também apresenta muitas vezes dificuldades ao tradutor. O estudioso no campo dos Estudos da Tradução Theo Hermans (1988), por exemplo, defende que na perspectiva da tradução literária, os nomes próprios podem ser divididos em duas categorias: convencional, em que não há motivação por detrás da origem e significado dos nomes, e intencional, em que os nomes literários são motivados e, por isso, são sugestivos ou expressivos, podendo advir deles determinadas associações históricas ou culturais no contexto de determinada cultura. Esta classificação leva o tradutor a adoptar estratégias diversificadas em relação ao tipo de nome próprio a transferir para o texto de chegada.

André Lefevere, teórico da tradução, também menciona o carácter intencional da escolha de certos nomes próprios:

Writers sometimes use names not just to name characters in a poem, story, novel, or play, but also to describe those characters. The name usually contains an allusion to a certain word in the language, and that allusion allows readers to characterize characters to a greater extent than names like Smith would – or Brown, the name of the protagonist in Nathaniel Hawthorne's “Young Goodman Brown”. Brown itself is a neutral name, but Goodman, which originally meant something like “mister” and is no longer in current usage, tends to add a positive shade of meaning, precisely – ironically – because it is no longer current. (Lefevere, 1994: 39)

Portanto, o tradutor tem de tentar perceber se o nome próprio é motivado ou neutro para poder definir as suas estratégias de tradução. Contudo, em ambos os casos, temos sempre a opção de traduzir ou não o nome próprio.

Quando o nome é neutro, o tradutor pode escolher entre estrangeirizar ou domesticar. Assim, podemos manter o nome original no texto de chegada, dar a ênfase ao contexto do texto de partida e estrangeirizar a tradução, ou, então, a tradução pode ser aculturada e o texto de partida pode ser integrado no contexto cultural do texto de chegada, sendo que a tradução do texto fica domesticada.

No conto de fadas “Augustus”, o nome *Augustus*, por exemplo, se for considerado neutro, pode manter-se no texto de chegada, ou pode ser traduzido pelo nome equivalente na língua portuguesa, *Augusto* (que foi a nossa opção, uma vez que não se perde o sentido deste nome na tradução). Uma pesquisa sobre o significado do nome da personagem principal permitiu apurar que o nome *Augustus* é um vocábulo latino e significa “o venerado”, “o sublime”, “o máximo”. Se, por exemplo,

lermos a descrição da personalidade de uma pessoa com este nome, reconhecemos de imediato a personagem de Augusto:

Personalidade com este nome é rapidamente notada, pois conquista facilmente todos e costuma ser o centro das atenções. Está sempre pronta a aventurar-se, muito cheia de energia e possui um carácter activo e decidido. Não vê graça numa vida sem desafios e por ser um líder por natureza, atrai as outras pessoas com o seu entusiasmo. (<http://www.significado.origem.nom.br/nomes/augustus.htm>, consultado em 28.09.2012)

O mesmo pode ser dito sobre o nome *Elisabeth*. Temos a alternativa de deixar este nome na sua forma original e estrangeirizar o texto de chegada, ou traduzi-lo por *Elisabete* e domesticar o texto de chegada. Neste caso concreto, optámos também por traduzir este nome pelo nome equivalente em português, uma vez que a sua tradução não implica uma grande alteração no seu sentido (o nome *Elisabete* tem uma origem hebraica e significa “consagrada a deus”) e possui as mesmas referências que em alemão, indicando uma pessoa que gosta de paz e silêncio, bem como de ter tranquilidade e profunda harmonia com o seu interior. (Cf. <http://www.significadodonome.com/Elisabete/> consultado em 28.09.2012)

No caso de o nome próprio ser motivado, a tradução depende da interpretação que o tradutor faz da intenção por detrás da escolha desse nome. Se o nome foi escolhido com um propósito claramente da identificação de uma personalidade, o tradutor deve transcrever literalmente esse nome no texto de chegada, pois de outra forma perde-se a carga identitária do nome. Foi precisamente neste sentido que o nome *Binßwanger* no texto de partida em análise foi preservado no translato, uma vez que a nossa investigação permitiu apurar que Hermann Hesse usou no seu conto de fadas o nome de um psicólogo suíço, seu conhecido, que era pioneiro na área da psicologia existencial.

No conto de fadas “*Der Zwerg*”, optámos por manter os nomes originais das personagens *Cecco*, *Margherita Cadorin*, *Battista Cadorin*, *Filippo*, *Vittoria Battista*, *Baldassare Morosini*, uma vez que estes nomes são italianos, e o próprio autor mantém-nos no seu texto alemão. Já os nomes como *Tizian*, *König Äneas*, *König Johannes*, *Zauberer Virgilius* têm os seus correspondentes em português, por isso foram traduzidos por *Ticiano*, *rei Eneias*, *rei João*, *magô Virgílio*, respectivamente, para serem reconhecidos como personagens históricas.

No conto de fadas “*Flötentraum*”, aparece apenas o nome da rapariga que a personagem principal conheceu na sua viagem: *Brigitte*. Seguindo o mesmo critério da tradução de nomes

próprios que são neutros (como é o caso dos nomes *Augustus* e *Elisabeth*), encontramos um equivalente semelhante em português: *Brigite*. Este nome é de origem irlandesa e significa “forte, poderosa, grande, elevada, abençoada, sublime”. (Cf. <http://www.osignificadodonome.com/significado-do-nome-brigite-2640.html> consultado em 28.09.2012).

Resumindo, ao verter nomes estrangeiros para português, o tradutor pode escolher usar um correspondente na língua-alvo (substituição), manter o nome original (transferência), apresentar um equivalente (tradução), modificar o original de maneira que esta mantenha a função aproximada àquela que é desempenhada no original (recriação), ou proceder a uma transliteração e transcrição fonética.

O que influi geralmente nas opções do tradutor é o contexto de tradução. Actualmente, a tendência é de manter o original, mas há casos em que é necessário fazer alterações. Quando, por exemplo, os sistemas ortográficos não permitem manter o nome no original, é feita a transliteração ou aproximação fonética. Na literatura infantil e juvenil, é aconselhável usar um correspondente na língua-alvo para, assim, facilitar a compreensão dos textos. A escolha do tradutor deve sempre basear-se no princípio de que a tradução tem de tornar compreensível aquilo que é compreensível na outra língua.

Um dos contos de fadas, nomeadamente, “*Der Zwerg*” contém muitos **topónimos** e menciona vários locais geográficos. A palavra “topónimo” é derivada dos termos gregos τόπος (*tópos*), *lugar*, e ὄνομα (*ónoma*), *nome*, e significa, portanto, *o nome de um lugar*. Além dos nomes de localidades (cidades, vilas, municípios, províncias, países, etc.), a toponímia estuda também os hidrónimos (nomes de rios), os limnónimos (nomes de lagos), os talassónimos (nomes de mares e oceanos), os orónimos (nomes dos montes e outros relevos), os corónimos (nomes de subdivisões administrativas e de estradas), entre muitos outros.

É interessante que os topónimos podem ser classificados pela língua de origem, pela estrutura de formação, pelo baptismo oficial e pela sua composição lexical. Quanto à sua composição lexical, os nomes de lugar podem ter três formas: topónimos simples, que não necessitam de complementos para a sua compreensão (Lisboa, Tóquio, Paris); topónimos complexos, que são compostos de dois ou mais elementos (Porto Alegre, Serra Nevada); e topónimos compostos, que são formados a partir de dois elementos originalmente independentes fundidos numa só unidade de conteúdo (Budapeste, Portalegre).

Quando o tradutor depara com topónimos, tem de se lembrar de que se o topónimo estrangeiro tem um equivalente em português, este deve ser utilizado. Assim, no conto de fadas em questão, optámos por *Veneza* em vez de *Venedig* (visto que o nome desta cidade já é traduzido por Hermann Hesse do italiano); *Esmirna* em lugar de *Smyrna*; *Chipre* e não *Zypern*; *Milão* e não *Mailand*; *Ásia Menor* e não *Kleinasien*. Quando os topónimos não possuem tradução em português, mantêm-se na sua forma original. É o caso de *Rio dei Barcaroli*, *Rio de la Panada*, *Riva*, *Ponte del Vin*, etc. Estes topónimos são italianos e foram inseridos no texto alemão por Hermann Hesse no seu conto de fadas.

O trabalho do tradutor requer muito conhecimento linguístico e cultural de ambas as línguas envolvidas na tradução, muita técnica, conhecimento do ofício e bom senso para não se produzirem textos equívocos ou de difícil compreensão para o leitor. O tradutor precisa de ter muita atenção para não cair nas inúmeras armadilhas que podem estar escondidas no texto. Mostraremos então os casos mais comuns de **armadilhas da tradução**, exemplificando-as com frases concretas.

Apesar das diferenças entre o alemão e o português, ambas as línguas têm palavras que se assemelham na escrita ou no som. Algumas dessas palavras, de facto, possuem o mesmo significado nas duas línguas (como, por exemplo, *der Kai*, *die Dame*, *der Kanal*, *die Figur*, *die Mode*, *der Papagei*, *die Gondel*, que se traduzem por *cais*, *dama*, *canal*, *figura*, *moda*, *papagaio*, *gôndola*, respectivamente). Essas palavras que têm semelhança ortográfica e mesmo significado em diferentes línguas são denominadas de cognatos.

Entretanto, existem outras palavras que diferem completa ou parcialmente quanto ao significado, apesar de a ortografia nos levar a pensar que elas, realmente, tenham o mesmo significado no português. Estes pares de palavras são conhecidos como **falsos cognatos ou falsos amigos**.

O conceito de falsos amigos foi estabelecido em 1928 pelos linguistas franceses Maxime Koessler e Jules Derocquigny no livro *Les faux-amis ou Les trahisons du vocabulaire anglais: Conseils aux traducteurs/ Os Falsos Amigos ou As Traições do Vocabulário Inglês: Conselhos aos Tradutores*, e designa aquelas palavras, termos, vocábulos ou signos linguísticos que, apesar de terem uma origem comum e uma grafia idêntica ou semelhante, em duas línguas, evoluíram de forma diferente, total ou parcialmente, quanto ao significado, sem que tivessem mudado substancialmente a grafia.

A seguir, apresentamos uma lista com a selecção das palavras mais enganosas dos contos de fadas traduzidos, organizadas da seguinte maneira: na primeira coluna, encontra-se a palavra em

alemão, na segunda, o falso cognato em português, na terceira, o verdadeiro significado da palavra em português e, na última coluna, os exemplos:

Palavra em alemão	Falso cognato em português	Significado real	Exemplos	
			Alemão	Português
die Art	arte	maneira; forma; modo	Auf eine solche Art erzählte Filippo. ("Der Zwerg" In Hesse, 1975: 11)	Tal era o modo de contar de Filippo.
der Balkon	balcão	varanda	Zugleich erschien auf den Lärm hin Margherita auf dem Balkon des ersten Stockwerks. ("Der Zwerg" In Hesse, 1975: 18)	Ouvindo aquele barulho todo, Margherita apareceu na varanda do primeiro andar.
groß	grosso	grande	Dort saß er in einer Ecke, stützte den großen Kopf auf die Hände und starrte vor sich hin. ("Der Zwerg" In Hesse, 1975: 19)	Ficou lá sentado num canto, apoiando a sua grande cabeça com as mãos e olhando fixamente para o infinito.
ein paar	um par de	alguns; algumas	Da neigte Brigitte sich herüber und schloß mir den Mund mit ihren Lippen und tat die Augen zu und tat sie wieder auf, und ich sah in die nahen braungoldenen Sterne, darin war ich selber gespiegelt und ein paar weiße Wiesenblumen. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 63)	Então, Brigitte inclinou-se e fechou-me a boca com os seus lábios; fechou os olhos e abriu-os novamente, e eu olhei para as estrelas castanhas douradas tão próximas de mim, vendo-me a mim próprio reflectido lá dentro, bem como algumas brancas flores do prado.

Estas palavras representam perigo para o tradutor, pois a confusão já pode partir do texto original. Muitas vezes, o tradutor negligente deixa-se levar pela semelhança gráfica e sónica da palavra nas duas línguas, e confere-lhe um significado errado. Por isso, a atenção do tradutor deve ser dobrada ao se deparar com estas palavras.

Um especial cuidado deve-se tomar também na tradução de adjectivos alemães derivados do mesmo radical com diferentes sufixos. Veja-se, por exemplo: **zeitlich** (temporal) – **zeitig** (oportuno);

kindlich (infantil) – kindisch (com criancices); formal (formal) – formell (cerimonioso); fremdsprachig (em língua estrangeira) – fremdsprachlich (acerca de línguas estrangeiras); geistig (espiritual) – geistlich (clerical); original (original) – originell (interessante); rational (razoável) – rationell (económico); unaussprechbar (não pronunciável) – unaussprechlich (indizível); undenkbar (inconcebível) – undenklich (imemorial); verständig (sensato) – verständlich (inteligível). Tais adjectivos não devem ser confundidos, pois têm, regra geral, significados diferentes e podem, por vezes, ser “falsos amigos”, no caso de radicais de origem estrangeira.

Um outro perigo muito importante a considerar é que muitas vezes, ao traduzir um texto para a sua língua, o tradutor faz uso inconsciente da **regência** da outra língua. Esta prática pode levar o tradutor a cometer erros na sua tradução, mesmo quando se trata de línguas parecidas. Nunca se pode esquecer que a regência de um verbo ou de um nome em uma língua nem sempre é a mesma em outra. Não é raro encontrar textos traduzidos do alemão para o português contendo frases em que a regência não obedece às normas gramaticais da língua portuguesa.

Segundo o *Dicionário da Língua Portuguesa 2013*, a regência é uma “relação sintáctica de dependência entre palavras ou entre orações, em que uma exige a presença de outra”. (AAVV, 2012: 1366). Aprender regência verbal permite, por exemplo, que se saiba que preposição é usada com determinado verbo, ou em que situações um verbo pode ser usado como transitivo directo, transitivo indirecto, bitransitivo, pronominal etc. Aprender regência nominal significa aprender a relação de dependência entre um nome (substantivo, adjectivo e advérbio) e o seu complemento nominal.

Como sabemos, a língua alemã apresenta declinações de casos. Os verbos classificam-se em verbos transitivos directos, que têm um objecto no acusativo, verbos transitivos indirectos, que têm um objecto no dativo e os verbos intransitivos. Trabalharemos agora apenas com verbos cujos objectos são preposicionados.

É importante destacar que alguns verbos alemães pedem um complemento precedido de uma determinada preposição e esta preposição rege um determinado caso.

Vejamos alguns exemplos mais comuns de regência verbal que indica quais preposições são exigidas pelos determinados verbos:

Alemão	Português
<p>träumen von + Dat; sich sehnen nach + Dat:</p> <p>Hundert junge und alte Edelleute, von Venedig wie von Murano, und auch solche aus Padua, konnten in keiner Nacht die Augen schließen, ohne von ihr zu träumen, noch am Morgen erwachen, ohne sich nach ihrem Anblick zu sehnen. ("Der Zwerg" In Hesse, 1975: 7)</p>	<p>sonhar com; ansiar por:</p> <p>Centenas de aristocratas, jovens e velhos, tanto de Veneza como de Murano, e também os de Pádua, não podiam fechar os olhos à noite sem sonharem com ela, nem acordar de manhã sem ansiarem por olhar para ela.</p>
<p>sich gewöhnen an + Akk; sich kümmern um + Akk:</p> <p>Von Haus aus ungestüm und herrisch, hatte er als Seemann und reicher Herrscherr sich vollends daran gewöhnt, nach eigenen Gelüsten zu leben und sich um andere Leute nicht zu kümmern. ("Der Zwerg" In Hesse, 1975: 17)</p>	<p>habituar-se a; importar-se com:</p> <p>Violento e autoritário desde nascença, tinha-se habituado completamente, como marinheiro e comerciante rico, a viver segundo o seu arbítrio e a não se importar com os outros.</p>
<p>achten auf + Akk:</p> <p>Obwohl nun das Fräulein Margherita, gleich so vielen reichen und schönen Damen, hochmütig und harten Herzes war, hatte sie doch zu ihrem Zwerg viele Zuneigung und achtete darauf, daß jedermann ihn gut und ehrenhaft behandle. ("Der Zwerg" In Hesse, 1975: 11)</p>	<p>cuidar de, fazer com que:</p> <p>Apesar de a menina Margherita, como tantas outras senhoras ricas e belas, ser altiva e possuir um coração cruel, tinha, no entanto, muito afecto pelo seu anão, e fazia com que todos o tratassem bem e com honra.</p>
<p>sich verlieben in + Akk:</p> <p>"Ich habe hier und dort manche schöne Frau gesehen und mich in manche verliebt, aber dir kommt keine gleich." ("Der Zwerg" In Hesse, 1975: 20)</p>	<p>apaixonar-se por:</p> <p>"Vi certas mulheres bonitas nalguns lugares, e apaixonei-me por algumas, mas nenhuma delas tem comparação contigo."</p>
<p>sich erinnern an + Akk:</p> <p>Nur einmal erinnerte sie sich noch an jene Geschichte. ("Der Zwerg" In Hesse, 1975: 20)</p>	<p>lembrar-se de:</p> <p>Só uma vez, ela se lembrou daquela história.</p>

Como podemos observar, os verbos podem requerer preposições diferentes nas duas línguas. O tradutor tem de verificar sempre as páginas traduzidas para que possa observar as possíveis anomalias do texto e, dessa forma, prosseguir com as respectivas correcções.

Além disso, podemos encontrar na língua alemã verbos que são usados com duas ou três preposições diferentes. Esta variação preposicional pode causar uma alteração no significado do verbo, por exemplo:

Alemão	Português
<p>sich freuen auf + Akk:</p> <p>Erst nach der Rückkehr von dort sollte die Hochzeit stattfinden, auf die schon jetzt die ganze Stadt sich wie auf eine öffentliche Feier freute. (“Der Zwerg” In Hesse, 1975: 17)</p> <p>Mas: sich freuen über + Akk:</p>	<p>alegrar-se (antecipadamente) com:</p> <p>O casamento só se deveria realizar depois do seu regresso, o que fazia com que toda a cidade já se alegrasse como com uma festa pública.</p> <p>estar contente com</p>
<p>sich sorgen um + Akk:</p> <p>Darum brauchte sich nun mein Vater nicht zu sorgen, seiner Kunst war er sicher. (“Der Zwerg” In Hesse, 1975: 23)</p> <p>Mas: sorgen für + Akk:</p>	<p>preocupar-se com:</p> <p>Com isto, o meu pai não tinha de se preocupar, pois confiava completamente na sua arte.</p> <p>cuidar de</p>

Portanto, ao traduzirmos o verbo que tem uma determinada preposição, devemos ter em consideração aquilo que ele prevê na sua significação. Às vezes, é mesmo necessário recorrer a um dicionário especial para obter uma melhor compreensão da utilização dos diversos sentidos e usos de um verbo preposicionado, pois a identificação apropriada da preposição certamente evitará traduções de texto equívocas.

Um dos problemas que colocou a maior dificuldade durante o processo de tradução é a diferença no uso de **sinais de pontuação**, nomeadamente, no uso da vírgula entre as duas línguas de trabalho.

A língua escrita não dispõe dos inumeráveis recursos rítmicos e melódicos da língua falada. Para expressar, aproximadamente, o movimento vivo da elocução oral, serve-se da pontuação.

Os sinais de pontuação podem ser classificados em dois grupos:

O primeiro grupo compreende os sinais que, fundamentalmente, se destinam a marcar as pausas:

- a) a vírgula (,)
- b) o ponto (.)
- c) o ponto e vírgula (;)

O segundo grupo abrange os sinais cuja função essencial é marcar a melodia, a entoação:

- a) os dois pontos (:)
- b) o ponto de interrogação (?)
- c) o ponto de exclamação (!)
- d) as reticências (...)
- e) as aspas (« ») / (“ ”)
- f) os parênteses (())
- g) os colchetes ([])
- h) o travessão (–)

Esta distinção não é, porém, rigorosa. De modo geral, os sinais de pontuação podem indicar, ao mesmo tempo, a pausa e a melodia.

O uso da pontuação também pode ser determinado por questões sintáticas. A presença ou ausência de determinados sinais de pontuação em posições sintáticas específicas pode condicionar a gramaticalidade dos enunciados, bem como alterar a interpretação dos mesmos.

Os sinais de pontuação têm uma grande importância na organização e compreensão do texto escrito. A pontuação facilita a leitura de um texto, proporcionando ao leitor uma compreensão fluida, ao dividir, por um lado, as partes do discurso que não sustentam entre si uma ligação particular e, por outro lado, ao manter unidas, por ausência de pontuação, aquelas partes do discurso que estão intimamente ligadas entre si.

De modo geral, observam-se no alemão, relativamente à pontuação, as mesmas regras que no português. Os sinais de pontuação também são os mesmos. Há, todavia, particularidades que, por serem características do alemão, convém deixar aqui registadas.

Para comparar o funcionamento de duas línguas no que respeita ao uso de sinais de pontuação, vamos basear-nos, para o português, na proposta apresentada no livro *Com ou Sem Vírgula?* da Porto Editora (2012) e, para o alemão, na proposta de Martinho Vaz Pires, apresentada no livro *Gramática da Língua Alemã* (2001).

Visto que entre todos os sinais de pontuação, **o uso da vírgula** causou a maior dificuldade no processo de tradução, concentrar-nos-emos nas particularidades sobre o seu uso.

Os critérios para uso da vírgula dependem da estrutura da frase, e podemos estudá-los segundo se apliquem ao uso da vírgula no interior da oração (frase simples) ou na ligação de duas ou mais orações (frase complexa).

Começaremos com **o uso da vírgula no interior de frases simples**.

No português, a vírgula é usada para isolar ou separar palavras ou locuções com valor adverbial conectivo, como *aliás, assim, conseqüentemente, contudo, depois, designadamente, especificamente, então, finalmente, no entanto, nomeadamente, porém, portanto, primeiramente, seguidamente, todavia*, etc.

No texto alemão, podemos observar a omissão da vírgula nestes casos, como se verifica nos exemplos seguintes:

Alemão	Português
Da neigte Brigitte sich herüber und schloß mir den Mund mit ihren Lippen. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 63)	Então , Brigitte inclinou-se e fechou-me a boca com os seus lábios.
Da rief ich schnell Lebewohl und marschierte eilig die Straße hinunter. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 64)	Então , despedi-me rapidamente e caminhei apressadamente pela estrada abaixo.
Ich aber ging ruhig meine Straße und war in Gedanken, bis der Weg um eine Ecke bog. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 64)	Eu, porém , continuei tranquilamente o meu caminho, imerso em pensamentos, até que apareceu uma esquina.
Und alsdann begann er zu meinem Erstaunen selber zu singen. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 65)	E a seguir , para meu espanto, ele próprio começou a cantar.
Indessen gingen dem Jungen seine Übeltaten nicht ohne alle Strafe hin. ("Augustus" In Hesse, 1975: 75)	No entanto , as maldades do rapaz nem sempre eram isentas de castigo.
Doch nahm er sich vor, noch einen Monat zu warten. ("Der Zwerg" In Hesse, 1975: 22)	Todavia , propôs-se a esperar mais um mês.
Dennoch aber weiß ich wohl, was ich meiner Braut und Tochter eines so edlen Hauses	Contudo , eu bem sei quais são as minhas responsabilidades perante a minha noiva e a

schuldig bin, du magst daher ohne Sorge sein. ("Der Zwerg" <i>In</i> Hesse, 1975: 20)	filha de uma casa tão nobre, fica descansada.
--	---

Mais uma diferença entre o português e o alemão consiste no uso da vírgula com o modificador de frase. No português, a vírgula é usada para isolar ou intercalar um modificador de frase, enquanto no texto alemão observa-se a ausência da vírgula neste contexto.

Vejam-se os seguintes exemplos:

Alemão	Português
"Jetzt könnte ich zum Beispiel ein hübsches Lied singen von einem jungen Mädchen, das kommt aus dem Wald heraus und bringt den Schnittern ihr Essen." ("Flötentraum" <i>In</i> Hesse, 1975: 62)	"Agora, por exemplo , poderia cantar uma bela canção sobre uma rapariga nova que sai do bosque e traz comida aos ceifeiros."
Sie nahm ihren Eßkorb, und über dem Kopf neigten sich ihre Augen im braunen Schatten noch einmal zu mir. ("Flötentraum" <i>In</i> Hesse, 1975: 64)	Ela pegou no cesto com a comida e, sobre o cesto , os seus olhos castanhos mais uma vez se inclinaram na minha direcção.
Als ich ihr winkte und den Hut überm Kopf schwang, da nickte sie noch einmal und verschwand still wie ein Bild in den Buchenschatten hinein. ("Flötentraum" <i>In</i> Hesse, 1975: 64)	Quando lhe acenei agitando o chapéu, ela acenou com a sua cabeça mais uma vez e, como uma imagem , desapareceu silenciosamente para dentro das sombras das faias.
Voll Heimweh dachte ich an Brigitte und an die Heimat. ("Flötentraum" <i>In</i> Hesse, 1975: 67)	Cheio de saudade , pensava em Brigitte e na minha terra natal.

Passaremos então ao **uso da vírgula em construções com frases complexas**. Primeiramente, trataremos de **orações coordenadas**.

As orações coordenadas, nomeadamente quando ligadas por conjunção, estão, de modo geral, separadas por vírgulas no alemão. Todavia, a oração introduzida por *und* (*e*) não é separada por vírgula, quando tem o mesmo sujeito que a oração principal.

No português, a vírgula é usada para separar orações coordenadas assindéticas (que não estão ligadas por nenhuma conjunção como *e*, *mas*, *nem*, *ou*) e orações coordenadas sindéticas (que estão ligadas por conjunção coordenativa como *e*, *logo*, *mas*, *nem...nem*, *ora...ora*, *ou...ou*, *quer...quer*,

seja...seja, etc.), sendo, no entanto, tecnicamente opcional a vírgula no caso de a ligação ser feita com conjunção *e*. O uso da vírgula é recomendado entre orações com sujeitos diferentes, mesmo quando ligadas pela conjunção *e*. De igual modo, o uso da vírgula é recomendado entre orações ligadas pela conjunção *e* quando esta não tem o valor copulativo de adição. Nestas frases, a conjunção *e* pode ter o valor adversativo de *mas*. Não se usa vírgula nas orações coordenadas introduzidas por *e*, *nem*, *ou*, em que a conjunção não se repete.

Vejam-se os seguintes exemplos:

Alemão	Português
Dahinter fing denn also die Welt an, und sie gefiel mir sehr wohl. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 61)	Depois começava então o mundo, e eu gostava bastante dele.
Wälder und Wiesen begleiteten meinen Weg, und der Fluß lief rüstig mit. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 61)	Bosques e prados acompanhavam-me no meu caminho, e o rio corria vigorosamente comigo.
"Er meint, ich solle den Leuten auf der Flöte vorblasen, aber das kann ich noch nicht richtig, ich muß es erst lernen." ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 62)	"Ele acha que devo tocar flauta para as pessoas, mas ainda não o sei fazer muito bem, primeiro tenho de aprender".
Da sang ich das Lied von der hübschen Brigitte mit dem Strohhut, und was sie im Korbe hat, und wie die Blumen ihr nachschauen, und die blaue Winde vom Gartenzaun langt nach ihr, und alles was dazu gehörte. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 62)	Cantei então a canção sobre a linda Brigitte com o chapéu de palha, e sobre aquilo que ela trazia no cesto, e sobre como as flores olhavam para ela, e sobre como a trepadeira azul da sebe do jardim se estendia para ela, e sobre tudo o que se relacionava com isso.
"Ich weiß ja nicht, wie das ist, und man soll auch nicht so traurig sein." ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 62)	"Não sei bem como isso é, e também não se deve ficar tão triste."
Ich saß in der Mitte des Schiffs, und der Mann saß hinten am Steuer. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 64)	Eu estava sentado no meio do barco, e o homem estava atrás ao leme.

A **oração subordinada**, quer seja conjuncional, relativa restritiva, relativa explicativa, interrogativa indirecta, adverbial ou infinitiva, está sempre separada por vírgula no alemão.

No português, a vírgula é usada para separar as orações subordinadas adverbiais, para separar as orações não finitas de infinitivo, gerúndio ou particípio passado e para separar ou intercalar orações subordinadas adjectivas relativas explicativas (aquelas que são introduzidas pelas palavras relativas *que, quem, o qual, cujo, cuja, quanto, onde, etc.*, e que não são essenciais para a compreensão do antecedente, acrescentando apenas alguma informação). Mas não se usa vírgula nas orações subordinadas adjectivas relativas restritivas, isto é, naquelas que são introduzidas pelas palavras relativas *que, quem, o qual, cujo, cuja, quanto, onde, etc.*, e que são determinantes e indispensáveis para restringir e completar o sentido do antecedente. O uso de vírgula nestas frases, separando as orações subordinadas adjectivas relativas restritivas dos seus antecedentes, seria incorrecto, porque não há nenhum constituinte que deva ser isolado ou separado. Com efeito, as palavras relativas que introduzem as orações subordinadas estão aí exactamente para retomar e ligar os antecedentes, indispensáveis para o pleno sentido das frases.

Os exemplos que se seguem ilustram a informação referida sobre o uso ou a ausência da vírgula no alemão e no português:

Alemão	Português
<p>Als ich den Hut zog und zu ihm in das Schiff hinüberstieg, da fing das Schiff sogleich zu fahren an und lief den Fluß hinunter. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 64)</p>	<p>Quando tirei o chapéu e subi para junto dele no barco, este começou logo a deslizar pelo rio abaixo.</p>
<p>Als ich aufhörte, nickte er still wie ein Träumender. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 65)</p>	<p>Quando deixei de cantar, ele acenou sossegadamente com a cabeça como um sonhador.</p>
<p>"Jetzt könnte ich zum Beispiel ein hübsches Lied singen von einem jungen Mädchen, das kommt aus dem Wald heraus und bringt den Schnittern ihr Essen." ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 62)</p>	<p>"Agora, por exemplo, poderia cantar uma bela canção sobre uma rapariga nova que sai do bosque e traz comida aos ceifeiros."</p>
<p>"Von einem Mädchen, dem ist sein Schatz davongelaufen." ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 62)</p>	<p>"Sobre uma rapariga de quem o amado fugiu."</p>
<p>Als bald fing ich an und sang von dem Sonnenstrahl, der die roten Mohnblumen liebhat. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 63)</p>	<p>E logo comecei a cantar sobre o raio de sol que está apaixonado pelas papoilas vermelhas.</p>

Ich sang vom Fluß, der die Schiffe trägt und die Sonne spiegelt.	Cantei sobre o rio que leva o barco e reflecte o sol.
Jedesmal erwiderte der främde Sänger mir ein Lied, das die Welt noch rätselhafter und schmerzlicher machte. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 65)	O cantor desconhecido respondia-me sempre com uma cano que tornava o mundo ainda mais enigmatico e doloroso.
Und von dorther kam ein Schein, der alles Ellend noch zu preisen vermochte, und von dorther kam ein Schatten, der alle Lust und alle Schönheit trübte. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 66)	Dali vinha um brilho que conseguia enaltecer toda a miséria, e dali vinha uma sombra que perturbava toda a alegria e a beleza.
Die trug ich mit mir fort, damit ich später bei meiner ersten Rast gleich einen Boten hatte, um Grue in die Heimat zuruckzusenden . ("Flotentraum" In Hesse, 1975: 61)	Eu levei-a comigo para que mais tarde, no meu primeiro descanso, tivesse um mensageiro para mandar cumprimentos à minha terra.
Um zu wissen , was ich schon ahnte, beugte ich mich über das Wasser hinaus und hob die Laterne. ("Flotentraum" In Hesse, 1975: 67)	Para me certificar de algo que já pressentia, inclinei-me sobre a água e ergui a lanterna.

No português, não se usa vírgula em orações substantivas completivas, isto é, aquelas que são introduzidas pelas conjunções *que*, *se* e *para*, ao contrário do alemão, onde se verifica o uso da vírgula nas mesmas.

Os dados que se seguem ilustram as diferenas entre o alemão e o português que referimos:

Alemão	Português
Ich begriff, da ich den Mann nicht rufen dürfte, und die Erkenntnis der Wahrheit überlief mich wie ein Frost. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 67)	Compreendi que no podia chamar o homem e a percepo da verdade percorreu-me como um calafrio.
Als ich ihr erzählte, daß ich hungrig sei, da tat sie den Deckel von ihrem Korb und holte mir ein Stück Brot heraus. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 62)	Quando lhe revelei que estava com fome, ela levantou a tampa do seu cesto e retirou de la um pedao de po para mim.
Als ich ihn fragte, wohin wir führen, da blickte er auf und sah mich aus verschleierten grauen Augen an. ("Flotentraum" In Hesse, 1975: 64)	Quando lhe perguntei para onde íamos, ele levantou os olhos cinzentos e encarou-me com um olhar velado.

Como podemos observar, o alemão e o português podem ter um comportamento diferente no que diz respeito às convenções de pontuação. É um aspecto muito importante a considerar na tradução de uma língua para outra. O tradutor deve estar sempre atento a estas diferenças entre as duas línguas.

Mais um aspecto a referir em relação à pontuação nas duas línguas de trabalho é relacionado com a **marcação do início e do final do discurso directo**. Enquanto na língua alemã se faz uso das aspas de abertura para indicar o início do discurso directo e as aspas de fecho para indicar o final do mesmo, na língua portuguesa, temos duas possibilidades gráficas de assinalar o discurso directo: o uso do travessão ou o uso de aspas. Na nossa tradução, a escolha recaiu sobre as aspas. A decisão de usar as aspas foi tomada tendo em conta o público-alvo dos textos seleccionados. As nossas observações mostraram que enquanto nos contos de fadas destinados ao público infanto-juvenil é mais habitual o uso do travessão para marcar o discurso directo⁵⁸ (o que se pode dever ao facto de este conseguir fazer uma melhor distinção entre o discurso directo e a narração, tornando a leitura menos confusa e menos complicada para um leitor menos experiente), os contos de fadas destinados a adultos tendem a utilizar as aspas para esse fim⁵⁹. Sendo que os contos de fadas de Hermann Hesse escolhidos para a tradução se destinam a um público adulto, optámos por aplicar as aspas para indicar o discurso directo contido nos mesmos.

Mais um problema que foi encontrado no decorrer da tradução tem a ver com o funcionamento de **verbos de partículas inseparáveis e separáveis**, típicos da língua alemã.

Em alemão, há verbos que se formam de outros verbos com uma partícula que, geralmente, modifica o sentido primitivo. Essa partícula, quando acompanha o verbo como qualquer prefixo, chama-se partícula inseparável. As partículas inseparáveis são sempre átonas.

São as seguintes as partículas inseparáveis: *be-*, *ge-*, *er-*, *ver-*, *zer-*, *emp-*, *ent-*, *miss-*, *hinter-*.

Nos exemplos que apresentamos em seguida, mostramos a diferença de significado dos verbos que resulta da presença ou ausência deste tipo de partículas:

⁵⁸ Como exemplos podemos referir *Contos de Fadas* (1937) de Maria Azevedo, publicados em Lisboa pela editora União Gráfica; *Seis Histórias de Encantar* (1985) de Luísa Soares, publicadas no Porto pela editora Areal; o livro *Em Tempos Que já Lá Vão* (1927) de Maria Abreu, publicado em Lisboa pela editora Libânio da Silva; e o livro *Era Uma Vez* (1954) de Marta da Câmara, publicado no Porto pela editora Figueirinhas.

⁵⁹ Como, por exemplo, em *Contos Populares Portugueses* (1985) de Adolfo Coelho, publicados em Lisboa pela editora Dom Quixote.

Alemão	Português
<p>stehen / verstehen</p> <p>Mein lieber Vater verstand wenig von der Musik, er war ein Gelehrter. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 61)</p>	<p>estar de pé / entender</p> <p>O meu querido pai entendia pouco de música, pois era um estudioso.</p>
<p>gleiten / begleiten</p> <p>Wälder und Wiesen begleiteten meinen Weg, und der Fluß lief rüstig mit. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 61)</p>	<p>deslizar / acompanhar</p> <p>Bosques e prados acompanhavam-me no meu caminho e o rio corria vigorosamente comigo.</p>
<p>zählen / erzählen</p> <p>Und als ich ihr erzählte, daß ich hungrig sei, da tat sie den Deckel von ihrem Korb und holte mir ein Stück brot heraus. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 62)</p>	<p>enumerar / revelar</p> <p>E quando lhe revelei que estava com fome, ela levantou a tampa do seu cesto e retirou de lá um pedaço de pão para mim.</p>
<p>fallen / gefallen</p> <p>Das alles gefiel mir nicht und war doch so schön und geheimnisvoll von Klang, daß ich ganz irre wurde und beklommen schwieg. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 65)</p>	<p>cair / gostar</p> <p>Não gostei nada disto tudo e era, todavia, tão belo e tinha uma sonoridade tão misteriosa, que fiquei completamente desorientado e num silêncio angustiado.</p>

Certas partículas que entram na formação de verbos desligam-se deles e aparecem no fim da frase. São as chamadas partículas separáveis. As partículas separáveis são sempre tónicas.

São separáveis as seguintes partículas: *ab-*, *an-*, *auf-*, *aus-*, *bei-*, *ein-*, *fort-*, *mit-*, *vor-*.

Vejam-se, em seguida, alguns exemplos:

Alemão	Português
<p>anlächeln</p> <p>Er lächelte mich an, und da faßte ich mir ein Herz und bat in meiner Not: "Ach, laß uns umkehren, du!" ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 66)</p>	<p>sorrir</p> <p>Ele sorriu para mim e eu enchi-me então de coragem e, na minha aflição, pedi-lhe: "Ah, vamos regressar!"</p>
<p>einstecken</p>	<p>meter</p>

<p>Ich wollte ihm seinen Glauben nicht nehmen, darum bedankte ich mich, steckte die Flöte ein und nahm Abschied. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 61)</p>	<p>Não queria desiludi-lo, por isso agradeci, meti a flauta no bolso e despedi-me.</p>
<p>ansehen</p> <p>Da blickte er auf und sah mich aus verschleierten grauen Augen an. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 64)</p>	<p>encarar</p> <p>Ele levantou os olhos cinzentos e encarou-me com um olhar velado.</p>
<p>aufwachen; abfliegen</p> <p>Darüber wachte auch meine Biene wieder auf, sie kroch langsam bis auf meine Schulter, flog ab und umkreiste mich zweimal mit ihrem tiefen süßen Gebrumme, dann steuerte sie geradeaus rückwärts der Heimat zu. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 61)</p>	<p>acordar; voar</p> <p>Então, a minha abelha voltou a acordar, rastejou devagarinho até ao meu ombro, voou à minha volta duas vezes com o seu zumbido doce e profundo e rumou depois em direcção à minha terra.</p>

Deve-se ter muito cuidado ao traduzir as frases que têm os verbos de partículas separáveis. É importante saber relacionar a partícula com o verbo para obter o significado certo da palavra:

Alemão	Português
<p>fangen / anfangen</p> <p>Dahinter fang denn also die Welt an, und sie gefiel mir sehr wohl. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 61)</p>	<p>começar / captar</p> <p>Depois começava então o mundo e eu gostava bastante dele.</p>
<p>passen / aufpassen</p> <p>Sie paßte ernsthaft auf und sagte, es wäre gut. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 62)</p>	<p>servir / prestar atenção</p> <p>Ela prestou muita atenção e disse que estava bem.</p>
<p>hören / aufhören</p> <p>Er singt so lange fort und hört nicht auf, bis sie anfängt zu lächeln und bis sie ihm den Mund mit ihren Lippen schließt. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 63)</p>	<p>ouvir / parar</p> <p>Ele continua a cantar muito tempo, sem parar, até que ela começa a sorrir e lhe fecha a boca com os seus lábios.</p>

<p>tun / zutun / auf tun</p> <p>Da neigte Brigitte sich herüber und schloß mir den Mund mit ihren Lippen und tat die Augen zu und tat sie wieder auf, und ich sah in die nahen braungoldenen Sterne, darin war ich selber gespiegelt und ein paar weiße Wiesenblumen. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 63)</p>	<p>fazer / fechar / abrir</p> <p>Então, Brigitte inclinou-se e fechou-me a boca com os seus lábios; fechou os olhos e abriu-os novamente, e eu olhei para as estrelas castanhas douradas tão próximas de mim, vendo-me a mim próprio reflectido lá dentro, bem como um par de brancas flores do prado.</p>
<p>stehen / aufstehen</p> <p>Darum stand ich schweigend auf und ging durch das Schiff zum Steuersitz. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 67)</p>	<p>estar de pé / levantar-se</p> <p>Por isso, levantei-me sem dizer nada e andei pelo barco até ao lugar do leme.</p>

Há também no alemão seis partículas que umas vezes são separáveis, outras vezes são inseparáveis. Dá-se-lhes o nome de partículas ora separáveis ora inseparáveis e são as seguintes: *durch-, über-, um-, unter-, voll-, wieder-*.

Os verbos compostos de partícula ora separável ora inseparável têm significado diferente conforme a partícula é uma ou outra coisa.

Uma vez que o português não dispõe deste tipo de partículas, elas podem constituir um problema para a tradução de textos em alemão. O tradutor deve ter a capacidade de as reconhecer e de as associar aos verbos correspondentes.

Para que o texto de chegada seja aceite pela cultura de chegada e para que não aliene o leitor de chegada, muitas vezes o tradutor pode ter de manipular o texto de partida, aplicando **estratégias de vários tipos**. Na área de Estudos da Tradução, Andrew Chesterman (1997: 92), por exemplo, define as estratégias de tradução como um processo que oferece uma solução para um problema de tradução através de manipulação textual explícita, e estabelece uma distinção entre estratégias gramaticais/ sintáticas (G), estratégias semânticas (S) e estratégias pragmáticas (Pr). As primeiras são as que compreendem as modificações na sintaxe do texto e manipulam a sua forma. As segundas são as mudanças no léxico, que manipulam o significado. E, por fim, as últimas afectam a pragmática e manipulam as intenções do texto original.

Vejam-se, em seguida, os diferentes subtipos destes três grupos das estratégias de tradução propostas por Chesterman (1997: 94-112):

a) Estratégias gramaticais/ sintáticas:

G1	Tradução literal	A tradução mais próxima possível da língua de partida e da estrutura gramatical do texto de origem.
G2	Empréstimo	Uso de uma palavra directamente da outra língua, a sua importação com ou sem adaptação ortográfica.
	Calque	Tradução literal de uma palavra ou frase, tradução do empréstimo.
G3	Transposição	Qualquer mudança de classe de palavra, de substantivo para verbo, de adjectivo para advérbio, etc.
G4	Deslocamento de unidade	Uma unidade do texto de origem (morfema, palavra, frase, oração, parágrafo) traduzida como uma unidade diferente no texto de chegada (palavra traduzida por locução, reestruturação de parágrafos, etc.)
G5	Mudança estrutural da frase	Uma série de mudanças no nível da frase, incluindo número, pessoa, tempo e modo verbal.
G6	Mudança estrutural da oração	Mudança na estrutura da oração em si; pode incluir a ordem constituinte (sujeito, verbo, objecto, complemento, advérbio), voz, transitividade, etc.
G7	Mudança estrutural de período	Mudança entre oração principal e subordinadas, etc. (subordinação, coordenação)
G8	Mudança de coesão	Relacionada à referência intratextual, elipse, substituição, pronominalização e repetição; ou o uso de conectores de vários tipos.
G9	Deslocamento de nível	O modo de expressão de um determinado item muda de um nível (fonológico, morfológico, sintáctico e lexical) para outro (da morfologia para a sintaxe, do léxico para a fonologia, etc.)
G10	Mudança de esquema	Tipos de mudanças que tradutores incorporam na tradução de esquemas retóricos, tais como paralelismo, repetição, aliteração, ritmo, métrica, etc.

b) Estratégias semânticas:

S1	Sinonímia	Uso de palavra com a mesma ou quase a mesma significação.
S2	Antonímia	Uso de palavra com a significação oposta precedida de “não”.
S3	Hiponímia	Uso de palavra com significado menos genérico.
	Hiperonímia	Uso de palavra com significado mais genérico.
S4	Conversão	Pares de estruturas (geralmente) verbais que expressam a mesma ideia, mas de pontos de vista opostos, tal como “comprar” e “vender”.
S5	Mudança de abstracção	Uma selecção de nível de abstracção diferente, podendo variar de abstracto para mais concreto ou de concreto para mais abstracto.
S6	Mudança de distribuição	Distribuição dos mesmos componentes semânticos em mais itens (expansão) ou menos itens (compressão).
S7	Mudança de ênfase	Acrescenta, reduz ou altera ênfase ou foco temático.
S8	Paráfrase	Resulta numa versão do texto de chegada que pode ser descrita como distante do texto de origem; uma versão livre do texto-alvo. Componentes semânticos no nível do lexema tendem a ser ignorados, favorecendo a ideia pragmática de alguma outra unidade, como por exemplo, uma oração inteira.
S9	Mudança de tropos	Tradução de figuras de linguagem.
S10	Outras mudanças semânticas	Inclui outras modulações de vários tipos, tais como a mudança de sentido (físico) ou direcção dêictica.

c) Estratégias pragmáticas:

Pr1	Filtro cultural	Naturalização, domesticação ou adaptação: itens da língua fonte são traduzidos conforme os equivalentes culturais da língua-alvo.
Pr2	Mudança de explicitação	Explicitar no texto alvo o que está implícito no texto fonte ou deixar alguns elementos implícitos.
Pr3	Mudança de informação	Adição de informação relevante para o texto alvo, ou omissão de informação irrelevante do texto fonte.

Pr4	Mudança interpessoal	Altera o nível de formalidade, o grau de emotividade e envolvimento, o nível de léxico técnico e assim por diante: o que quer que envolva mudança na relação entre texto/ autor e o leitor.
Pr5	Mudança de elocução	Ligada a outras estratégias: mudança do modo verbal do indicativo para o imperativo, mudança de afirmação para pedido, etc.
Pr6	Mudança de coerência	Organização lógica da informação no texto, no nível ideacional.
Pr7	Tradução parcial	Tradução resumida, transcrição, tradução apenas de sons e assim por diante.
Pr8	Mudança de visibilidade	Mudança na presença de autoria; intrusão do tradutor para mostrar a sua presença (através de notas de rodapé, comentários entre chaves ou comentários adicionais explícitos.)
Pr9	Reedição	Reescrita do texto fonte.
Pr10	Outras mudanças pragmáticas	Mudanças no <i>layout</i> do texto ou na escolha de variedade dialectal ou sociolectal.

A seguir, apresentamos alguns exemplos das estratégias aplicadas na nossa tradução, identificando e nomeando-as conforme a classificação proposta por Chesterman (1997):

Alemão	Português
Der Herbstwind blies, und Augustus wanderte weiter, dem Winter entgegen, und eine seltsame Ungeduld ergriff ihn, als er sah, wie unendlich langsam er vorwärts kam, da er doch noch überall hinkommen und noch so vielen, vielen Menschen in die Augen sehen wollte. ("Augustus" In Hesse, 1975: 88)	Soprou o vento outonal e Augusto seguiu o seu caminho, ao encontro do Inverno, e, ao ver com que infinita lentidão progredia, foi tomado por uma estranha impaciência, pois queria chegar a todos os lugares e olhar nos olhos de tantas e tantas pessoas ainda.
Augustus wuchs nun heran wie andere Kinder, er war ein hübscher, blonder Knabe mit hellen, mutigen Augen, den die Mutter verwöhnte und der überall wohlgelitten war. ("Augustus" In Hesse, 1975: 72)	Augusto crescia agora como as outras crianças. Era um rapaz bonito e de cabelos loiros, de olhos claros e valentes. Era mimado pela mãe e bem-vindo em todo o lado.

A estratégia que aplicámos na tradução destas frases é a estratégia gramatical, mais especificamente, a de mudança estrutural da oração (G6). A mudança da voz activa para a voz

passiva ou vice-versa é um tipo de mudança na estrutura da oração que é muito comum na tradução do alemão para o português.

A mudança na categoria morfológica de uma unidade de tradução também é opção frequente na tradução de uma língua para a outra. Trata-se da estratégia gramatical denominada por Chesterman de transposição (G3):

adjectivo → verbo:

Alemão	Português
“Besinne dich, und wenn du meinst, einen Zauber zu wissen, der dein verdorbenes Leben wieder schöner und besser und dich wieder einmal froh machen könnte, dann wünsche ihn dir!” (“Augustus” In Hesse, 1975: 82-83)	“Pensa bem, e se te parecer que alguma magia poderia embeleazar e melhorar a tua vida arruinada e fazer-te de novo feliz, então formula esse desejo!”

adjectivo → substantivo:

Alemão	Português
Wenn er erwachte und furchtbare Tage einsam und verloren saß, dann litt er alle Pein der Sehnsucht und Verlassenheit und schmachtete nach dem Anblick von Menschen, wie er nie nach irgendeinem Genusse oder nach irgendeinem Besitz geschmachtet hatte. (“Augustus” In Hesse, 1975: 86)	Quando acordava e passava dias terríveis na solidão e na perdição , sofreu então toda a agonia da saudade e desolação, e suspirava por ver pessoas, como nunca tinha suspirado por um prazer ou por um bem qualquer.

verbo → adjectivo:

Alemão	Português
Herrlich war es, in den Zügen der Schwerkranken die Geduld und in den Augen der Genesenden die helle Lebenslust gedeihen zu sehen. (“Augustus” In Hesse, 1975: 88)	Era maravilhoso ver a paciência nos traços dos doentes graves e a florescente alegria de viver nos olhos de convalescentes.

verbo → preposição:

Alemão	Português
Da kam aus dem Walde hervor ein junges Mädchen gegangen, das trug einen Korb am Arm und einen breiten, schattigen Strohhut auf dem blonden Kopf. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 61)	Apareceu então, vinda do bosque, uma jovem rapariga com um cesto pendurado no braço e com um chapéu de palha largo e sombrio na sua cabeça loira.

Às vezes, usámos na nossa tradução um termo mais geral ou neutro do que o da língua fonte, optando por fazer uma generalização. Esta é uma estratégia semântica à qual Chesterman deu o nome de hiperonímia (S3):

Alemão	Português
Nur seine Lippen lächelten hart und böse, al ser mit seinen Gedanken zu Ende war und dem Kammerdiener schellte. ("Augustus" In Hesse, 1975: 80)	Um sorriso surgiu nos seus lábios, severo e terrível, só quando deixou de pensar e chamou o criado .
Unser Tal war mir bis zur großen Hofmühle bekannt. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 61)	Eu conhecia o nosso vale até ao grande moinho .

Outras vezes, aplicando a estratégia semântica de hiponímia (S3), ou seja, de particularização, traduzimos um termo mais geral por um mais específico:

Alemão	Português
Darum stand ich schweigend auf und ging durch das Schiff zum Steuersitz, und der Mann kam mir schweigend entgegen, und als wir beieinander waren, sah er mir fest ins Gesicht und gab mir seine Laterne. ("Flötentraum" In Hesse, 1975: 67)	Por isso, levantei-me sem dizer nada e andei pelo barco até ao lugar do leme, e o homem veio em silêncio ao meu encontro e, quando já estávamos perto um do outro, olhou-me firmemente nos olhos e entregou-me a sua lanterna.

Não raramente, decidimos mover uma palavra ou expressão para outro lugar na frase ou no parágrafo para que pareça natural na língua alvo. Vejam-se, em seguida, alguns exemplos da inversão, uma estratégia de mudança estrutural da oração (G6):

Alemão	Português
Da wandte er sich ihr leuchtend zu, nahm ihre zögernden Hände in seine und bat sie flehend, hier mit ihm am Lande zu bleiben und zu fliehen . (“Augustus” In Hesse, 1975: 79)	Ele virou-se então para ela de modo resplandecente, tomou-lhe as mãos trémulas e implorou-a que fugissem e ficassem aqui em terra juntos.
Und so ging es weiter, und jeder häufte Schmach und Schimpf auf ihn, und jeder hatte recht, und viele schlugen ihn, und als sie gingen und im Gehen die Spiegel zerschlugen und viele von den Kostbarkeiten mitnahmen, erhob sich Augustus vom Boden, geschlagen und veruneehrt, und als er in sein Schlafzimmer trat und in den Spiegel blickte, um sich zu waschen, da schaute sein Gesicht ihm welk und häßlich entgegen, die roten Augen trântem, und von der Stirne tropfte Blut. (“Augustus” In Hesse, 1975: 85)	E assim por diante, cada um amontoava humilhação e insultos sobre ele, e todos tinham razão, e muitos batiam-lhe, e quando se foram embora, ao sair, partindo o espelho e levando consigo muitos objectos valiosos, Augusto levantou-se do chão, abatido e desonrado, e quando no quarto de dormir se olhou ao espelho para se lavar, viu o seu rosto enrugado e feio, os olhos vermelhos a lacrimejaram-lhe, e a testa pingava sangue.

Também podemos destacar o facto de termos retirado na nossa tradução muitos dos pronomes possessivos alemães. O uso continuado de *sein/ ihr* em alemão torna-se, de facto, perfeitamente dispensável em português, pois faz o texto de chegada desnecessariamente repetitivo e dá indícios de que se trata de uma tradução. A estratégia de omissão (Pr3) ajudou-nos a resolver este problema:

Alemão	Português
Über seiner kühnen, gebogenen Nase brannten dunkle Augen heiß und scharf. (“Der Zwerg” In Hesse, 1975: 14)	Sobre o audaz nariz aquilino brilhavam ardente e penetrantemente os olhos escuros.
Dieser trat Baldassare entgegen, berührte seinen Arm und sagte lachend: “Wie sehr hoffte ich, du würdest uns heute nacht die Liebesabenteuer deiner Reisen erzählen!” (“Der Zwerg” In Hesse, 1975: 15)	Este enfrentou Baldassare, tocou-lhe no braço e, sorrindo, disse: “Quanto esperei que nos contasses, hoje à noite, as aventuras amorosas das tuas viagens!”
Endlich versprach dann der Herr, mit seiner Tochter zu sprechen. (“Der Zwerg” In Hesse, 1975: 16)	Finalmente, o senhor prometeu ir falar com a filha.
Und als er spät am Abend immer noch dort oben saß, stieg seine Herrin selber mit einer Ampel in	E já às horas tardias da noite, permanecendo ainda ali sentado em cima, a própria senhora

der Hand zu ihm hinauf. (“Der Zwerg” In Hesse, 1975: 19)	subiu até ele com um candeeiro na mão.
“Jetzt könnte ich zum Beispiel ein hübsches Lied singen von einem jungen Mädchen, das kommt aus dem Wald heraus und bringt den Schnittern ihr Essen.” (“Flötentraum” In Hesse, 1975: 62)	“Agora, por exemplo, poderia cantar uma bela canção sobre uma rapariga nova que sai do bosque e traz comida aos ceifeiros.”

Em outros casos, como na frase a seguir, tornou-se necessário fazer adições (Pr3):

Alemão	Português
Seine Liebe aber war eine sanfte, blonde Bürgerstochter, die er nachts mit Gefahr in ihres Vaters Garten besuchte und die ihm lange, heiße Briefe schrieb, wenn er auf Reisen war. (“Augustus” In Hesse, 1975: 77)	Mas o seu amor era uma jovem doce e loira, filha de um burguês que, correndo perigo, visitava à noite no jardim do seu pai e que lhe escrevia longas cartas ardentes, quando ele estava a viajar.

Neste caso concreto, optámos por inserir um novo substantivo (*uma jovem*), visto que a versão da tradução palavra a palavra não resulta aqui, pois não se diz em português *uma doce e loira filha de um burguês*. Traduzir deste modo revelaria os vestígios de uma tradução de má qualidade.

Todas estas estratégias foram aplicadas na nossa tradução com o intuito de proporcionar uma maior legibilidade e fluência do texto de chegada.

4.2.3. Problemas de tradução específicos do par de culturas envolvidas

A acção de um dos contos de fadas traduzidos, nomeadamente, de “Der Zwerg”, desenrola-se em Veneza, uma cidade da Itália, e o texto está repleto de italianismos (*Palazzo Giustiniani, Palazzo Barozzi, San Giorgio Maggiore, San Giobbe, Piazzetta, serenata*) e de várias referências às personagens históricas (Ticiano, Giorgione), órgãos governamentais italianos (O Conselho dos Dez), bem como outros vocábulos típicos da sua cultura (por exemplo, alquermes). Como podemos ver, a tradução

deste texto envolve, para além da cultura da língua de partida e da língua de chegada, também a cultura italiana. São estes os chamados problemas de tradução específicos de culturas envolvidas. Perante esta situação, para uma boa compreensão do texto, foi tomada a decisão de recorrer a uma tradução filológica e fornecer ao leitor algumas informações úteis acerca da cultura em questão, inserindo no conto de fadas traduzido algumas **notas de tradutor** que compensam o que se perde inevitavelmente na tradução.

Uma nota de tradutor é uma nota explicativa que o tradutor acrescenta para fornecer alguma informação que considera útil para uma boa compreensão, seja ela relacionada com os limites da tradução, ou com a cultura do texto inicial, ou com qualquer outro tipo de informação. Muitas vezes, esta estratégia surge da necessidade de preencher uma lacuna no conhecimento cultural que é obviamente diferente entre falante nativo e leitor estrangeiro.

A decisão de incluir notas explicativas apresentou uma nova escolha: como redigi-las. As notas do tradutor são, geralmente, colocadas em baixo da página ou no fim do texto (que foi a nossa opção, com intuito de não distrair e não incomodar o leitor, pois assim, este só pode recorrer a elas se quiser ou necessitar), podendo ser ainda inseridas entre parênteses no meio de uma frase. Devem ser concisas e objectivas, de modo a afastar o leitor o mínimo possível da leitura do texto principal.

4.2.4. Problemas de tradução de ordem pragmática

Por fim, resta-nos mencionar os problemas de tradução de ordem pragmática. Dado a importância que os elementos paratextuais podem ter na interpretação do texto por parte do leitor, optámos por estruturar os textos de chegada com os mesmos elementos de paratexto dos textos de partida, numa lógica de preservação de significados. A existência, por exemplo, de grandes espaços entre alguns parágrafos ou a ausência de parágrafos em alguns casos de introdução do discurso directo, como acontece nos textos de partida, pode ser uma estratégia do autor para levar o leitor a determinadas interpretações do próprio texto, pelo que o tradutor deve estar atento à presença de elementos deste tipo e saber descodificar a sua importância como fontes de orientação do leitor. Às vezes, até o próprio tipo de letra usado no texto pode transportar alguma informação útil sobre o

texto. O recurso a um determinado tipo de letra pode ser usado com uma intenção de sentido⁶⁰ (por exemplo, para transmitir ao leitor uma ideia de complexidade da temática abordada no texto, o autor pode usar um tipo de letra trabalhado, complexo, que traduz esta ideia por associação). Por esta razão, para não perder os possíveis significados que os textos de partida podem conter implicitamente, o tradutor deve sempre tentar preservar na sua tradução a estrutura e o formato do texto do autor.

⁶⁰ O tipo de letra usado é, por exemplo, muito importante e faz parte da mensagem poética na poesia concreta. De carácter experimental e basicamente visual, este tipo de poesia procura estruturar o texto poético escrito a partir do espaço do seu suporte e caracteriza-se principalmente por uma ruptura sintáctica, poucas palavras sonoramente semelhantes e colocadas em construções quase simétricas. O fundador da poesia concreta é considerado ser Eugen Gomringer, um poeta e crítico literário boliviano, naturalizado suíço, cujos livros da poesia mais conhecidos são *Konstellationen/ Constelações* (1953) e *Ideogramme/ Ideogramas* (1960). Eis alguns exemplos dos seus poemas escritos neste estilo:

schweigen	das schwarze geheimnis
<p style="text-align: center;">schweigen schweigen schweigen schweigen schweigen schweigen schweigen schweigen schweigen schweigen schweigen schweigen schweigen schweigen</p>	<p style="text-align: center;">das schwarze geheimnis ist hier hier ist das schwarze geheimnis¹</p>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A maioria das pessoas acha que o acto de traduzir consiste apenas numa tradução palavra a palavra, e que a consulta de um bom dicionário basta para exercer esta actividade. A verdade é que traduzir não é um trabalho puramente mecânico que requer apenas o auxílio de bons dicionários. É um acto muito mais complexo. É que as palavras não existem num vazio contextual e, por isso, a tradução que os dicionários bilingues oferecem não chega para explicar o sentido das palavras do texto de partida. Devemos ter em conta os contextos históricos e culturais de cada texto, bem como o contexto linguístico de cada palavra, e ter em mente os leitores para quem se traduz.

O domínio linguístico do tradutor constitui uma necessidade para fazer um bom trabalho. Tanto o domínio da gramática da língua da partida como da língua de chegada devem ser o melhor possível, pois o tradutor não pode dominar melhor uma língua relativamente à outra, sob pena de não resultar numa tradução coerente. Um bom conhecimento de línguas de trabalho evita más interpretações e ambiguidades que podem deturpar a mensagem obtida com a tradução, e até mesmo gerar uma tradução pouco coerente.

Para reconhecer referências, o tradutor também deve estar a par da cultura literária das línguas que pretende traduzir, e até mesmo da cultura literária mundial, sendo que a estética literária, tida como moda, influencia todas as diferentes culturas.

Além disso, o tradutor tem de estar a par da história dos países sobre os quais incide o seu trabalho de tradução, visto que a evolução histórica muitas vezes aparece como obstáculo, dado que o tradutor se pode deparar com a tradução de obras antigas, ou até mesmo relacioná-las com obras actuais. Se quiser ser rigoroso em relação ao resultado obtido com a tradução efectuada, o tradutor tem de possuir sólidos conhecimentos históricos, tanto da língua de partida como da língua de chegada.

Para além destes três domínios (linguístico, literário e histórico) que são imperativos em relação à qualidade do tradutor e da sua actividade tradutória, o conhecimento das teorias de tradução também é muito importante. Quando um tradutor produz uma tradução, o seu trabalho tem de se enquadrar dentro das normas que regem a produção de trabalho. As teorias de tradução revelam-se bastante úteis na compreensão da natureza da tradução, no estabelecimento dos critérios de avaliação de um texto traduzido, na sistematização dos problemas de tradução existentes, na procura das estratégias para a sua resolução. Elas servem para nortear o tradutor no seu trabalho,

ajudam a adoptar a aplicação de um método de tradução, a tomar uma posição tradutória e a explicar e justificar as suas escolhas.

É de referir que a tradução literária constitui um grande desafio para o tradutor. É que os textos de partida têm sempre um carácter fundamentalmente simbólico e são apoiados em jogos de palavras, metáforas e todo o tipo de metalinguagem que pode resultar em interpretações variadas. Muitas vezes é necessário um grande esforço para descodificar a linguagem dos autores estrangeiros, frequentemente linguagem pessoal, ou até mesmo obras literárias de difícil tradução, pois torna-se complicado encontrar simbologia equivalente entre a obra original e a língua de chegada. Como refere, por exemplo, o contista, ensaísta e tradutor brasileiro Monteiro Lobato: “O tradutor é um escafandrista. Mergulha na obra como num mar, impregna-se do estilo do autor e lentamente o vai moldando no barro de outro idioma.” (http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais15/Sem09/adrianavieira.htm consultado em 11.04.2013). O perigo eminente de alterar o verdadeiro significado da mensagem original é uma constante na actividade do tradutor, sendo que o mais pequeno deslize modifica rapidamente o sentido do significado real do texto traduzido. O tradutor tem a tarefa de ser o psicólogo do texto a fim de compreender a mensagem na sua totalidade. Através do processo interpretativo, o tradutor constrói a sua própria imagem ou representação do enunciado, de acordo com os pressupostos adquiridos nas suas anteriores experiências de leitura. É por isso que a tradução tem sempre marcas da individualidade do tradutor, que apresenta no seu trabalho a sua interpretação dos significados do texto original.

É importante que o tradutor procure conseguir efeitos de arte e provocar emoções estéticas que o texto de partida apresenta, pois na tradução dos textos literários, as questões estéticas, formais e contextuais são inseparáveis das de conteúdo.

A tradução, tal como a obra literária original, dirige-se sempre a um determinado público-alvo. Para que o texto de chegada proporcione uma leitura fluente e seja aceite pela cultura de chegada, o tradutor pode ter de ajustar e manipular o texto de partida, aplicando estratégias de vários tipos. A manipulação na tradução diz respeito às escolhas tradutórias feitas com um determinado propósito. Ela pode revelar-se, principalmente, através de duas estratégias: a tradução-documento ou a tradução-instrumento. O tradutor pode optar por aproximar-se mais da cultura de partida, seguindo o texto original o mais literalmente possível, para dar ao seu público a sensação do estrangeiro, ou aproximar-se mais da cultura de chegada, naturalizando o texto do autor, deslocando-o em direcção ao leitor, numa tradução domesticadora. Enquanto uns teóricos (entre os

quais encontram-se, por exemplo, Friedrich Schleiermacher, Johann Wolfgang von Goethe, Wilhelm von Humboldt, Antoine Berman) favorecem o método de estrangeirização, defendendo que a tradução deve comunicar o carácter estrangeiro e insólito do original, pois só acrescenta e enobrece a cultura e a língua de chegada, sendo que, se o tradutor devesse escrever, como frequentemente se afirma, do mesmo modo que teria escrito o autor do original, se tivesse escrito na língua do tradutor, destruir-se-ia o próprio acto de traduzir, e portanto, todas as suas vantagens para a língua e para a nação; os outros (como, por exemplo Monteiro Lobato) consideram que:

Se a tradução é literal, o sentido chega a desaparecer; a obra torna-se ininteligível e asnática, sem pé nem cabeça [...]. A tradução tem de ser um transplante. O tradutor necessita compreender a fundo a obra e o autor, e reescrevê-la em português como quem ouve uma história e depois a conta com palavras suas. Ora, isto exige que o tradutor seja também escritor – e escritor decente. (http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais15/Sem09/adrianavieira.htm consultado em 11.04.2013)

O tradutor precisa também de ter muita atenção para não cair nas inúmeras armadilhas que povoam o texto. Um verdadeiro perigo para o tradutor representam os falsos amigos (as palavras semelhantes nas duas línguas, mas de sentidos totalmente diferentes) que às vezes podem provocar verdadeiras confusões ao texto quando traduzidos de forma negligente. Outro perigo para o tradutor são as palavras polissémicas, ou seja, aquelas que possuem uma multiplicidade de significados. Ao deparar-se com estas palavras, o tradutor deve estar sempre atento ao contexto para não incorrer nos erros de tradução. Há também palavras que podem ter o mesmo significado nas duas línguas, ou seja, podem ser definidas de maneira igual, mas as conotações que evocam podem ser diferentes.

Como podemos ver, o dito de que traduzir não é mais do que substituir uma palavra por outra de outra língua, seguindo as indicações encontradas no dicionário é completamente errado. Um bom trabalho de tradução requer muito conhecimento teórico, linguístico, cultural e histórico, esforço, persistência, atenção e bom senso do tradutor para não produzir textos equívocos e de difícil compreensão para o leitor. Para além de saber o seu ofício e as teorias da tradução, também é extremamente importante para o tradutor conhecer bem o objecto traduzido e o contexto em que este se insere na obra do autor. Não é por acaso que Monteiro Lobato compara o tradutor com uma formiga, elogiando o seu incansável trabalho, que raramente fica reconhecido, e ressaltando a sua importância para que o leitor comum conheça obras de outras nações e línguas:

O homem de uma só língua, que entra na biblioteca e pode ler tanta coisa, admira os autores, mas não tem uma palavra para a formiga humílima – o tradutor – graças à qual aquelas obras lhe caíram ao alcance. Para o tradutor não haverá nunca remuneração económica, nem glória, nem sequer gratidão dos homens; só há insultos quando não faz o trabalho perfeito. ([http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes anteriores/anais15/Sem09/adrianavieira.htm](http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais15/Sem09/adrianavieira.htm) consultado em 11.04.2013)

O objectivo principal deste trabalho foi fazer um levantamento dos problemas encontrados durante o processo de tradução dos contos de fadas de Hermann Hesse e discutir de que forma foram abordados e resolvidos os mesmos. O trabalho teve início com uma análise do objecto da tradução, do género textual a qual este pertence, da obra e do estilo do autor. A caracterização dos factores extra e intratextuais dos textos de partida permitiu compreender as especificidades destes textos e entender os problemas que eles colocam à tradução.

Os textos escolhidos para a tradução tornaram-se um ponto de partida para a vontade de conhecer melhor a obra de Hermann Hesse, bem como as obras dos outros autores com que se deparou na elaboração deste trabalho. Mais do que isso, ficámos com a ambição de continuar a traduzir literatura e pesquisar outros aspectos importantes no âmbito de tradução do alemão para o português.

BIBLIOGRAFIA

Aarne, Antti (1961). *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*. Helsinki: The Finnish Academy of Science and Letters.

AAVV (2001). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Academia das Ciências e Editorial Verbo.

_____ (2012). *Dicionário da Língua Portuguesa 2013*. Porto: Porto Editora.

_____ (2012). *Com ou Sem Vírgula?* Porto: Porto Editora.

Ackerknecht, Erwin (1956). Traumfährte. In Siegfried Unseld (Hrsg.). *Hermann Hesse: Eine Werkgeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Pp. 199.

Alberti, Patrícia Bastian (2006). *Contos de Fadas Tradicionais e Renovados: Uma Perspectiva Analítica*. Dissertação de Pós-Graduação em Letras e Cultura Regional. Universidade de Caxias do Sul.

Albuquerque, Fátima (2000). *A Hora do Conto*. Lisboa: Teorema.

Allegro, Alzira Leite Vieira (2009). Do Conto e Sua Tradução: Percalços do Género. In *Tradução e Comunicação*. 18. Pp. 159-176.

Almeida, Mariana Silva Campos de (2011). *Uma Análise de “Debaixo das Rodas” de Hermann Hesse: Os Acréscimos pelo Tradutor*. Dissertação de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina.

Almeida, Maria João e N. G. Borges (2000). *Como Traduzir Universos Culturais em Textos para Crianças?* Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Almeida e Pinho, Jorge (2006). *O Homem Invisível: A Tradução tal como é Vista pelos Tradutores Portugueses*. Matosinhos: QuidNovi.

Andersen, Hans Christian (1988). *Contos Imortais*. Mem Martins: Europa-América.

Bailey, Tom (2000). *On Writing Short Stories*. Oxford, UK/ New York, US: Oxford University Press.

Baker, Mona (1995). *Corpus in Translation Studies: An Overview and Some Suggestions for Future Research*. Amsterdam: John Benjamins.

_____ (1998). *Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge.

- Ball, Hugo (1927). *Hermann Hesse: Sein Leben und sein Werk*. Berlin: Fischer Verlag.
- Bamberger, R. (1978). The Influence of Translation on the Development of National Children's Literature. In G. Klingberg and M. Ørvig (eds.). *Children's Books in Translation*. Stockholm: Almqvist and Wiksell. Pp. 19-27.
- Barrento, João (2002). *O Poço de Babel: Para uma Poética da Tradução Literária*. Lisboa: Relógio de Água.
- Barreto, António Garcia (2002). *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa*. Porto: Campo das Letras.
- Bassnett, Susan (2002). *Translation Studies*. New York: Routledge.
- _____ (2003). *Estudos de Tradução*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Battaglia, Maria Helena Voorsluys (1996). *Os Tempos Verbais do Passado do Alemão e do Português*. São Paulo: FFLCH-USP.
- Baum, Frank (1982). *The Wizard of Oz*. New York: Galahad Books.
- Baumann, Günter (1997). *Hermann Hesse. Dichter und Weiser*. Berlin: Rheinfelden.
- Baumer, Franz (2002). *Hermann Hesse*. Berlin: Colloquium im Wissenschaftsverlag Volker Spiess.
- Bayard, Jean-Pierre (2001). *História das Lendas*. Edição electrónica: Ridendo Castigat Mores.
- Beit, Hedwig von (1952). *Symbolik des Märchens*. Bern: Francke Verlag.
- _____ (1956). *Gegensatz und Erneuerung im Märchen*. Bern: Francke Verlag.
- Benjamin, Walter (1994). O Narrador: Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov. In *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense. Pp. 197-221.
- _____ (1972). Die Aufgabe des Übersetzers. In *Gesammelte Schriften*. Bd. IV.1 (Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Pp. 9-21.
- Ben-Ari, N. (1992). Didactic and Pedagogic Tendencies in the Norms Dictating the Translation of Children's Literature. In *Poetics Today*. 13 (1). Pp. 221-230.
- Bentz, Hans (1965). *Hermann Hesse in Übersetzungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Berman, Antoine (2006). *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. Florianópolis: 7 Letras.

- Bettelheim, Bruno (1991). *Psicanálise dos Contos de Fadas*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Bidermann, Maria Teresa Camargo (2001). *Teoria Linguística*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bocage, Manuel Maria Barbosa du (2000). *Fábulas de Bocage*. Setúbal: Corlito.
- Bolte, Johannes e Georg Polivka (1930). *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Leipzig: Dieterische Verlagbuchhandlung.
- Bordet, G. (1985). Traduction et Littérature pour Enfants. In D. Escarpit (ed.). *Attention! Un Livre Peut en Cacher un Autre: Traduction et Adapatation en Littérature d'Enfance et de Jeunesse*. Pessac: Nous Voulons Lire! Pp. 27-33.
- Borges, Maria Luiza (2010). *O Segredo de Traduzir*. São Paulo: Editora Confiança.
- Böttger, Fritz (1974). *Hermann Hesse. Leben. Werk. Zeit*. Berlin: Verlag der Nation.
- Braga, Teófilo (1987). *Contos Tradicionais do Povo Português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Brandão, Junito de Souza (2002). *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes.
- Calvino, Italo (1992). *Fábulas Italianas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____ (1996). *Sobre o Conto de Fadas*. Lisboa: Teorema.
- Carandell, José Maria (1981). *Conhecer Hermann Hesse e a sua Obra*. Lisboa: Ulisseia.
- Carrol, Lewis (1865). *Alice's Adventures in Wonderland*. London: Macmillan.
- Cascudo, Câmara (2004). *Contos Tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global.
- Caseli, Helena de Medeiros (2003). *Alinhamento Sentencial de Textos Paralelos Português-Ingês*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Computação. Instituto de Ciências Matemáticas e de Computação de São Carlos.
- Cashdan, Sheldon (2000). *Os 7 Pecados Capitais nos Contos de Fadas: Como os Contos de Fadas Influenciam as Nossas Vidas*. Rio de Janeiro: Campus.
- Centeno, Y.K. (1978). *Símbolos da Totalidade na Obra de Hermann Hesse*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- Chesterman, Andrew (1997). *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*. Amsterdam: John Benjamins.
- Chevalier, Jean e Alain Gheerbrant (1982). *Dicionário de Símbolos*. Lisboa: Teorema.

- Clément, D (2000). *Linguistisches Grundwissen. Eine Einführung für zukünftige Deutschlehrer*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Coelho, Adolfo (1985). *Contos Populares Portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Coelho, Nelly Novaes (2003). *O Conto de Fadas: Símbolos, Mitos, Arquétipos*. São Paulo: DCL.
- _____ (1993). *Literatura Infantil: Teoria, Análise, Didáctica*. São Paulo: Ática.
- _____ (1987). *O Conto de Fadas*. São Paulo: Ática.
- Coillie, J. V. e W. P. Verschueren (2006.) *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies*. Manchester: St. Jerome.
- Collodi, Carlo (1904). *The Adventures of Pinocchio*. London: Bodley Head.
- Cook, Elizabeth (1969). *The Ordinary and the Fabulous: An Introduction to Myths, Legends and Fairy Tales for Teachers and Story-tellers*. London: Cambridge University Press.
- Corôa, Maria Luiza (2005). *O Tempo nos Verbos do Português: Uma Introdução à sua Interpretação Semântica*. São Paulo: Parábola Editorial.
- Costa, Isabel Alves e Filipa Baganha (1989). *Lutar Para Dar Um Sentido À Vida: Os Contos de Fadas na Educação de Infância*. Porto: Edições Asa.
- Costa, Maria de Conceição (1997). *No Reino das Fadas*. Lisboa: Fim de Século Edições.
- Cunha, C. & L. Cintra (1984). *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Lisboa: Edições Sá da Costa.
- Dieckmann, Hanns (1966). *Märchen und Träume als Helfer des Menschen*. Stuttgart: Adolf Bonz.
- Diniz, Maria Augusta Seabra (2001). *As Fadas Não Foram à Escola*. Porto: Edições Asa.
- Dow, James Raymond (1966). *Hermann Hesse's Märchen: A Study of Sources, Themes and Importance of Hesse's Märchen and Other Works of Fantasy*. Iowa: University of Iowa.
- Du-Nour, M. (1995). Retranslation of Children's Books as Evidence of Changes of Norms. *In Target*. 7 (2). Pp. 327-346.
- Hoberg, Rudolf e Ursula Hoberg (2001). *Gramática de Alemão*. Porto: Porto Editora.
- Dufour, Michel (2005). *Contos para Curar e Crescer*. São Paulo: Ground.

- Eco, Umberto (2005). *Dizer Quase a Mesma Coisa: Sobre a Tradução*. Algés: Difel.
- Eisenberg, P. (1994). *Grundriß der deutschen Grammatik*. Stuttgart: Metzler.
- Eliseu, André (2008). *Sintaxe do Português*. Lisboa: Caminho.
- Escarpit, D. (1985). *Attention! Un Livre Peut en Cacher un Autre: Traduction et Adaptation en Littérature d'Enfance et de Jeunesse*. Pessac: Nous Voulons Lire!
- Esopo (1994). *As Mais Belas Fábulas de Esopo*. Porto: Civilização Editora.
- Fernandes, Cláudia Daniela Sousa (2007). *A Figura Feminina como Protagonista de Contos Tradicionais Portugueses*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- Fernández López, M. (1996). *Traducción y Literatura Juvenil*. León: Universidad de León.
- Figueredo, Sandro (2009). *Distribuição e Tradução das Formas Verbais do Português e do Alemão em Prosa Literária*. Dissertação de Mestrado em Letras. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- Fontaine, Jean de La (1992). *Fábulas de La Fontaine*. Belo Horizonte: Villa Rica.
- France, Marie de (2001). *Os Lais de Maria de França*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Frank, H. T. (2007). *Cultural Encounters in Translated Children's Literature*. Manchester: St. Jerome.
- Franz, Marie-Louise von (1986). *Psychologische Märcheninterpretation. Eine Einführung*. München: Kösel Verlag.
- Freedman, Ralph (1991). *Hermann Hesse. Autor der Krisis. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Freud, Sigmund (1913). Märchenstoffe in Träumen. In Cordelia Schmidt-Hellerau (Hrsg.). *Sigmund Freud: Das Lesebuch*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag. Pp. 247-254.
- Furtado, Filipe (1980). *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Horizonte Universitário.
- Goés, Lúcia Pimentel (1991). *Introdução a Literatura Infantil e Juvenil*. São Paulo: Pioneira.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1963). Drei Stücke vom Übersetzen. In Hans Joachim Störig (Hrsg.). *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Pp. 34-37.

Gontrum, Peter Baer (1958). *Natur- und Dingsymbolik als Ausdruck der inneren Welt Hermann Hesses*. München: Maximilian Universität.

Graves, Robert (1990). *Os Mitos Gregos*. Lisboa: Dom Quixote.

Greiner, Siegfried (1981). *Hermann Hesse. Jugend in Calw. Berichte, Bild- und Textdokumente und Kommentar zu Hesses Gerbersau-Erzählungen*. Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag.

Grimal, Pierre (s/d). *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Difel.

Grimm, Jacob e Wilhelm (1992). *Os Mais Belos Contos de Grimm*. Porto: Civilização Editora.

Grosjean, François. (1982). *Life with Two Languages: An Introduction to Bilingualism*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

_____ (2008). *Studying Bilinguals*. Oxford: Oxford University Press.

_____ (2010). *Bilingual: Life and Reality*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Guerreiro, Manuel Viegas (1983). *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Hafner, Gotthilf (1954). *Hermann Hesse: Werk und Leben*. Nürnberg: Carl-Verlag.

Helbig, G. & J. Buscha (1991). *Deutsche Grammatik*. Berlin: Langenscheidt.

Herder, Johann Gottfried (1987). *Ensaio sobre a Origem da Linguagem*. Lisboa: Antígona.

Hermans, Theo (1988). On Translating Proper Names, with Reference to De Witte and Max Havelaar. In Michael Wintle (ed.). *Modern DuTCh Studies*. London: Athlone. Pp. 11-13.

Hesse, Hermann (1919). *Märchen*. Berlin: Fischer Verlag.

_____ (1945). *Traumführte: Neue Erzählungen und Märchen*. Zürich: Fretz & Wasmuth Verlag.

_____ (1970 a). *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Bd.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

_____ (1970 b). *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Bd.6. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

_____ (1970 c). *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Bd.10. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

_____ (1970 d). *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Bd.11. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

_____ (1970 e). *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Bd.12. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

_____ (1973 a). *Gesammelte Briefe in vier Bänden*. Bd.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

_____ (1973 b). *Gesammelte Briefe in vier Bänden*. Bd.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

_____ (1973 c). *Gesammelte Briefe in vier Bänden*. Bd.4. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

_____ (1975). *Die Märchen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

_____ (1983). Reisetagebuch 1903. *In Italien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Pp. 203, 205.

_____ (1984). *Mein Glaube*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

_____ (1986). *Eigensinn macht Spaß*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

_____ (1995). Introdução. *In Viagem ao País de Manhã*. Lisboa: Edições Asa. Pp. 7-8.

Houaiss, António (2002). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Hsia, Adrian. (1974). *Hermann Hesse und China*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Iftekharruddin, Farhat, Mary Rohrberger e Maurice Lee (1997). *Speaking of the Short Story*. USA: University Press of Mississippi.

Jehle, Mimi Ida (1935). Das deutsche Kunstmärchen von der Romantik zum Naturalismus. *In Illinois Studies in Language and Literature*. 1/2. Urbana: University of Illinois Pp.7.

Jung, Carl Gustav (1984 a). *Grundwerk Carl Gustav Jung in neun Bänden*. Bd.2. Olten: Walter-Verlag AG.

_____ (1984 b). *Grundwerk Carl Gustav Jung in neun Bänden*. Bd.5. Olten: Walter-Verlag AG.

Käch, Rudolf (1993). *Eichendorffs Taugenichts und Taugenichtsfiguren bei Gottfried Keller und Hermann Hesse*. Bern, Stuttgart: Paul Haupt Verlag.

Karalashwili, Reso (1993). *Hermann Hesse: Charakter und Weltbild. Studien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

- Karr, Susan Elizabeth (1972). *Hermann Hesse's Fairy Tales*. Washington: University of Washington, D.A.
- Kast, Verena (1982). *Wege aus Angst und Symbiose: Märchen psychologisch gedeutet*. Olten: Walter Verlag.
- Kleine, Gisela (1982). *Ninon und Hermann Hesse. Leben als Dialog*. Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag.
- Klingberg, G. (1986). *Children's Fiction in the Hands of the Translators*. Malmo: CWK Gleerup.
- Klingberg, G. e M. Ørvig (1978). *Children's Books in Translation*. Stockholm: Almqvist and Wiksell.
- Koessler, Maxime e Jules Derocquigny (1928). *Les faux-amis ou Les trahisons du vocabulaire anglais: Conseils aux traducteurs*. Paris: Vuibert.
- Laiblin, Wilhelm (1969). *Märchenforschung und Tiefenpsychologie*. Darnstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Langeveld, Arthur (1986). *Vertalen wat er staat*. Amsterdam: Arbeiderspers.
- Lathey, Gillian (2006). *The Translation of Children's Literature: A Reader*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Lefevere, André (1992). *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. New York: Routledge.
- _____ (1994). *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York: MLA.
- Leyen, Friedrich von der (1925). *Das Märchen*. Leipzig: Quelle und Meyer.
- Limberg, Michael (2005). *Hermann Hesse. Leben, Werk, Wirkung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Lindgren, A. (1969). Traduire des Livres d'Enfants: Esct-ce Possible? *In Babel*. 15 (2). Pp. 98-100.
- Loerke, Oskar (1975). Vorwort. *In Hermann Hesse. Die Märchen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Pp.1.
- Lopes, Ana Cristina Macário (1983). Literatura Culta e Literatura Tradicional de Transmissão Oral: A Bipartição da Esfera Literária. *In Cadernos de Literatura*. 15. Pp. 43-55.
- Lüthi, Max (1962). *Märchen*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagbuchhandlung.

- _____ (1966). *Volksmärchen und Volkssage: zwei Grundformen erzählender Dichtung*. Bern: Francke Verlag.
- _____ (1962). *Es war einmal: Vom Wesen des Volksmärchens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- _____ (1968). *Das europäische Volksmärchen: Form und Wesen*. Bern: Francke Verlag.
- Lyons, John (1968). *Introduction to Theoretical Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Machado, Irene (1994). *Literatura e Redacção*. São Paulo: Scipione.
- Machado, Regina (2004). *Acordais: Fundamentos Teórico-Práticos da Arte de Contar Histórias*. São Paulo: DCL.
- Mackensen, Lutz (1930). *Handwörterbuch des deutschen Märchens*. Berlin: Gruyter.
- Magalhães, Jorge e Catherine Labey (1994). *Novos Contos das Mil e Uma Noites*. Porto: Edições Asa.
- Mateus, M. H., A. M. Brito, I. Duarte, I. Hub Faria, S. Frota, G. Matos, F. Oliveira, M. Vigário & A. Villava. (2003). *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- Mattar, Regina Ribeiro (2007). *Os Contos de Fadas e as Suas Implicações na Infância*. Trabalho de Conclusão do Curso de Pedagogia. Universidade Estadual Paulista.
- May, C. (1994). *The New Short Story Theories*. Athens, GR/ Ohio, US: Ohio University Press.
- Meireles, Cecília. (1984). *Problemas da Literatura Infantil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Menezes, Frederico Lucena de (2007). *Hermann Hesse: o Personagem que se Fez Autor*. Brasília: LGE Editora.
- Mesquita, Armindo (1998). *A Fábula*. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- Michels, Volker (1987). *Hermann Hesse. Sein Leben in Bildern und Texten*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag.
- Middell, Eike (1981). *Hermann Hesse. Die Bilderwelt seines Lebens*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam.
- Mileck, Joseph (1987). *Hermann Hesse. Dichter, Sucher, Bekenner*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Moisés, Massaud (1985). *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix.

- Montepulciano, Igenes (2002). *Fadas e bruxas: Um Caminho para o Crescimento Interior*. Belo Horizonte: Edição da Autora.
- Moura, J. A. (2006). *Gramática do Português Actual*. Lisboa: Lisboa Editora.
- Müller, Adolfo Simões e Fernando Bento (1990). *As Mil e Uma Noites*. Porto: Asa.
- Neumann, Erich (1952). *Amor und Psyche*. Zürich: Rascher.
- Neves, Orlando (2001). *Dicionário da Origem das Palavras*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Nord, Christiane (1991). *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Analysis*. Amsterdam: Rodopi.
- _____ (1997). *Translating as a Purposeful Activity: Functional Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Obenauer, Karl Justus (1959). *Das Märchen, Dichtung und Deutung*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- O'Connell, E. (1999). Translating for Children. In G. Andermann and M. Rogers (eds.). *Word, Text, Translation*. Clevedon: Multilingual Matters. Pp. 208-216.
- Oittinen, R. (1998). Kinderliteratur. In: Mary Snell-Hornby *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag. Pp. 250-253.
- _____ (2002). *Translating for Children*. New York: Garland.
- Paes, J. P. (1990). *Tradução: A Ponte Necessária*. São Paulo: Ática.
- Panzer, Friedrich (1926). Märchen. In Felix Karlinger (Hrsg.). *Wege der Märchenforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Pp. 84.
- Pedroso, Consiglieri (s/d). *Contos Populares Portugueses*. Lisboa: Vega.
- Peralta, Maria Helena. (1988). *A Metamorfose nos Contos de Hermann Hesse*. Dissertação de Mestrado em Estudos Alemães. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Perrault, Charles (1697). *Histoires ou Contes du Temps Passé avec des Moralités*. Paris: E. Nourry.
- Petit, Francesc (1991). *Propaganda Ilimitada*. São Paulo: Siciliano.
- Pfeifer, Martin (1977). Übersetzungen der Werke Hermann Hesses. In *Herman Hesses weltweite Wirkung. International Rezeptionsgeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Pp. 275-348.

- _____ (1980). *Hesse Kommentar*. München: Winkler Verlag.
- Propp, Vladimir (2000). *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Lisboa: Veja.
- Puurtinen, T. (1995). *Linguistic Acceptability in Translated Children's Literature*. Joensuu: University of Joensuu.
- Rank, Otto (1919). *Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung*. Leipzig und Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Reichenbach, Hans (1948). *Elements of Symbolic Logic*. New York: The MacMillan Company.
- Reis, Carlos e Ana Cristina Macário Lopes (1990). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Reiß, Katharina (1982). Zur Übersetzung von Kinder- und Jugendbüchern. In *Lebende Sprachen*. 1. Pp. 7-13.
- _____ (1984). *Translation Criticism: The Possibilities and Limitations*. London: St. Jerome.
- Reiß, Katharina e Hans Vermeer (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- _____ (1996). *Fundamentos para Una Teoría Funcional de la Traducción*. Madrid: Ediciones Akal.
- Renz, David (2010). *Hermann Hesses Demian in koreanischer Übersetzung – Ein Vergleich im besonderen Hinblick auf die religiöse Symbolik und deren Übersetzbarkeit*. Diplomarbeit. Ruhr-Universität Bochum. Fakultät für Ostasienwissenschaften. Sektion Sprache und Kultur Koreas.
- Ribeiro, Luísa Maria Pereira Pinto (2007). *O Homem e o Poder nos Contos Tradicionais Portugueses*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- Robinson, Douglas (2002). *Construindo o Tradutor*. Trad. Jussara Simões. Bauru: Edusc.
- Rodrigues, Maria Adelaide (2010). *Tradição e Modernidade: Os Contos Tradicionais nos Meandros das Novas Tecnologias*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- Röhric, Lutz (1974). *Märchen und Wirklichkeit*. Wiesbaden: Steiner.
- Schleiermacher, Friedrich (2003). *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*. Porto: Porto Editora.

- Schreiber, M. (1998). Übersetzungstypen und Übersetzungsverfahren. In M. Snell-Hornby (org.). *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag. Pp. 151-154.
- Schuldes, Ulrike (1996). Vorwort. In *Contos Portugueses Modernos/ Moderne portugiesische Kurzgeschichten*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. Pp.1.
- Seifert, Theodor (1984). Vorwort. In Angela Waiblinger. *Weisheit im Märchen: Rumpelstilzchen. Gold statt Liebe*. Zürich: Kreuz Verlag. Pp. 7-11.
- Shaw, Harry (1982). *Dicionário de Termos Literários*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Schopenhauer, Arthur (2001). Sobre Língua e Palavras. In W. Heidermann (Org.). *Clássicos da Teoria da Tradução: Antologia Bilíngue/ Alemão-Português*. Florianópolis: UFSC. Pp. 163-177.
- Silva, Maria Verónica (2010). *O Encantamento dos Contos de Fadas*. Trabalho de Conclusão de Curso para a Obtenção do Grau de Licenciado em Pedagogia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Snell-Hornby, Mary (2006). *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?* Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Solms, Wilhelm (1999). *Die Moral von Grimms Märchen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Souza, J. P. F. (2007). *Um Lobo nos Trópicos: a Recepção Crítica de Hermann Hesse no Brasil*. Dissertação de Mestrado em Letras. Universidade Estadual Paulista.
- Steiner, George (2002). *Depois de Babel: Aspectos da Linguagem e Tradução*. Lisboa: Relógio de Água.
- Stolze, Radegundis (1997). *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen: Narr.
- Straparola, Giovanni Francesco (1901). *The Facetious Nights of Straparola*. London: Society of Bibliophiles.
- Thompson, Stith (1977). *The Folktale*. London: University of California Press.
- _____ (1955). *Motif Index of Folk Literature*. Bloomington: Indiana University Press.
- Todorov, Tzvetan (1970). *Introdução à Literatura Fantástica*. Lisboa: Moraes Editores.
- Traça, Maria Emília (1998). *O Fio da Memória. Do Conto Popular ao Conto para Crianças*. 2.^a edição. Porto: Porto Editora.

Unsel, Siegfried (1987). *Hermann Hesse. Werk und Wirkungsgeschichte*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.

_____ (1973). *Hermann Hesse. Eine Werkgeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Uther, Hans Jörg (2004). *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Vaz Pires, Martinho (2001). *Gramática da Língua Alemã*. Porto: Porto Editora.

Vermeer, Hans (1986). *Esboço de uma Teoria da Tradução*. Porto: Edições Asa.

Veronis, Jean (2000). *Parallel Text Processing: Alignment and Use of Translation Corpora*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

Waibler, Helmut (1962). *Hermann Hesse. Eine Bibliographie*. Bern, München: Francke Verlag.

Waiblinger, Angela (1984). *Rumpelstilzchen: Gold statt Liebe*. Zürich: Kreuz Verlag.

Warner, Marina (1999). *Da Fera à Loira: Sobre Contos de Fadas e seus Narradores*. São Paulo: Companhia das Letras.

Weber, Werner (1946). Märchen. In Siegfried Unsel (Hrsg.). *Hermann Hesse: Eine Werkgeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Pp. 73

Weinrich, Harald (1993). *Textgrammatik der deutschen Sprache*. Mannheim: Dudenverlag.

Winterstein, Alfred (1928). Die Pubertätsriten der Mädchen und ihre Spuren im Märchen. In *Imago*. Vol. 14. Heft 2/3.

Ziolkowski, Theodore (1965). *The Novels of Hermann Hesse. A Study in Theme and Structure*. New Jersey: Princeton University Press.

_____ (1981). Introduction. In Hermann Hesse. *Pictor's Metamorphoses and Other Fantasies*. New York: Farrar, Straus and Giroux. Pp. 2-9.

Zipes, J. (1983). *Fairy Tales and the Art of Subversion*. London: Heinemann.

SITOGRAFIA

<http://www.babylon.com/definition/fabula/Portuguese>
<http://contosdeadormecer.wordpress.com/>
<http://palavrasdoimaginario.blogspot.pt/2009/03/numerologia-nos-contos-de-fadas.html>
<http://pablo.deassis.net.br/2011/09/a-mitologia-dos-contos-de-fadas/>
http://bellovesos.multiply.com/journal/item/60?&show_interstitial=1&u=%2Fjournal%2Fitem
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Mabinogion>
<http://www.delfimsantos.org/manuela/Hesse.htm>
<http://porbase.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1UE2908287S94.828073&menu=search&aspect=subtab11&npp=20&ipp=20&spp=20&profile=porbase&ri=&term=hermann+hesse&index=.GW&aspect=subtab11&x=7&y=6#focus>
<http://www.infopedia.pt/>
<http://www.priberam.pt/dlpo/>
<http://pt.pons.eu/>
<http://www.flip.pt/FLiP-On-line/Gramatica.aspx>
<http://www.flip.pt/FLiP-On-line/Gramatica/Sinais-de-pontuacao.aspx>
<http://www.ciberduvidas.com/>
<http://www.portaldalinguaportuguesa.org/>
<http://www.significado.origem.nom.br/nomes/augustus.htm>
<http://www.significadodonome.com/Elisabete/>
<http://www.osignificadodonome.com/significado-do-nome-brigite-2640.html>
<http://www.cartacapital.com.br/carta-fundamental/o-segredo-de-traduzir-2/>
<http://everything2.com/title/Translating+folk+tales>
<http://www.linguateca.pt/Diana/download/SantosAPL97.pdf>
<http://books.google.pt/books?id=TCvB2DN6i9kC&hl=pt-PT>
<http://www.smith.edu/metamorphoses/issues/links/mbeleontranslating.html>
<http://porbase.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session=13I3880V04V72.94617&menu=search&aspect=subtab11&npp=20&ipp=20&spp=20&profile=porbase&ri=21&source=%7E%21bnp&index=.GW&term=bilingue+alem%C3%A3o+portugu%C3%AAs&aspect=subtab11#focus>
http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais15/Sem09/adrianavieira.htm
http://www.dtv.de/zweisprachig_27.html
<http://www.teamart.ch/>
<http://www.psychologytoday.com/blog/life-bilingual/201105/how-cultures-combine-and-blend-in-person>
http://www2.nkfust.edu.tw/~emchen/CLit/folk_lit_type_modernfairytale.htm

ANEXOS

Flötentraum

“Hier”, sagte mein Vater, und übergab mir eine kleine, beinerne Flöte, “nimm das und vergiß deinen alten Vater nicht, wenn du in fernen Ländern die Leute mit deinem Spiel erfreust. Es ist jetzt hohe Zeit, daß du die Welt siehst und etwas lernst. Ich habe dir diese Flöte machen lassen, weil du doch keine andere Arbeit tun und immer nur singen magst. Nur denke auch daran, daß du immer hübsche und liebenswürdige Lieder vorträgst, sonst wäre es schade um die Gabe, die Gott dir verliehen hat.”

Mein lieber Vater verstand wenig von der Musik, er war ein Gelehrter; er dachte, ich brauchte nur in das hübsche Flötchen zu blasen, so werde es schon gut sein. Ich wollte ihm seinen Glauben nicht nehmen, darum bedankte ich mich, steckte die Flöte ein und nahm Abschied.

Unser Tal war mir bis zur großen Hofmühle bekannt; dahinter fing denn also die Welt an, und sie gefiel mir sehr wohl. Eine müdgeflogene Biene hatte sich auf meinen Ärmel gesetzt, die trug ich mit mir fort, damit ich später bei meiner ersten Rast gleich einen Boten hätte, um Grüße in die Heimat zurückzusenden.

Wälder und Wiesen begleiteten meinen Weg, und der Fluß lief rüstig mit; ich sah, die Welt war von der Heimat wenig verschieden. Die Bäume und Blumen, die Kornähren und Haselbüsche sprachen mich an, ich sang ihre Lieder mit, und sie verstanden mich, gerade wie daheim; darüber wachte auch meine Biene wieder auf, sie kroch langsam bis auf meine Schulter, flog ab und umkreiste mich zweimal mit ihrem tiefen süßen Gebrumme, dann steuerte sie geradeaus rückwärts der Heimat zu.

Da kam aus dem Walde hervor ein junges Mädchen gegangen, das trug einen Korb am Arm und einen breiten, schattigen Strohhut auf dem blonden Kopf.

“Grüß Gott”, sagte ich zu ihr, “wo willst du denn hin?”

“Ich muß den Schnittern das Essen bringen”, sagte sie und ging neben mir. “Und wo willst du heut noch hinaus?”

“Ich gehe in die Welt, mein Vater hat mich geschickt. Er meint, ich solle den Leuten auf der Flöte vorblasen, aber das kann ich noch nicht richtig, ich muß es erst lernen.”

“So, so. Ja, und was kannst du denn eigentlich? Etwas muß man doch können.”

“Nichts Besonderes. Ich kann Lieder singen.”

O Sonho de uma Flauta

“Toma”, disse o meu pai, e entregou-me uma pequena flauta de osso, “guarda isto e não te esqueças do teu velho pai, quando fores alegrar com a tua música as pessoas nas terras distantes. Agora está mesmo na hora de veres o mundo e aprenderes alguma coisa. Mandei fazer esta flauta para ti, porque não sabes fazer mais nada e só gostas de cantar. Mas pensa também que deves cantar sempre canções bonitas e amáveis, seria uma pena não aproveitares o dom que Deus te concedeu.”

O meu querido pai entendia pouco de música, pois era um estudioso. Pensava que bastava eu soprar na linda flautinha para logo sair uma música bonita. Não queria desiludi-lo, por isso agradei, meti a flauta no bolso e despedi-me.

Eu conhecia o nosso vale até ao grande moinho. Depois começava então o mundo, e eu gostava bastante dele. Uma abelha cansada de voar sentou-se na minha manga, e eu levei-a comigo para que mais tarde, no meu primeiro descanso, tivesse um mensageiro para mandar cumprimentos à minha terra.

Bosques e prados acompanhavam-me no meu caminho, e o rio corria vigorosamente comigo. Reparei que o mundo pouco diferia da minha terra. As árvores e as flores, as espigas e as avelheiras dirigiam-se a mim, cantei com elas as suas canções e elas compreendiam-me, exactamente como lá em casa. Então, a minha abelha voltou a acordar, rastejou devagarinho até ao meu ombro, voou à minha volta duas vezes com o seu zumbido doce e profundo e rumou depois em direcção à minha terra.

Apareceu então, vinda do bosque, uma jovem rapariga com um cesto pendurado no braço e com um chapéu de palha largo e sombrio na sua cabeça loira.

“Bom dia”, disse-lhe eu, “para onde vais?”

“Tenho de levar a comida aos ceifeiros”, respondeu ela e pôs-se a caminhar ao meu lado. “E tu, para onde pensas ir hoje?”

“Vou ver o mundo, foi o meu pai que me mandou. Ele acha que devo tocar flauta para as pessoas, mas ainda não o sei fazer muito bem, primeiro tenho de aprender”.

“Ah, bem. E que sabes então fazer? Toda a gente sabe fazer alguma coisa.”

“Nada de especial. Sei cantar canções”.

“Was für Lieder denn?”

“Allerhand Lieder, weißt du, für den Morgen und für den Abend und für alle Bäume und Tiere und Blumen. Jetzt könnte ich zum Beispiel ein hübsches Lied singen von einem jungen Mädchen, das kommt aus dem Wald heraus und bringt den Schnittern ihr Essen.”

“Kannst du das? Dann sing’s einmal!”

“Ja, aber wie heißt du eigentlich?”

“Brigitte.”

Da sang ich das Lied von der hübschen Brigitte mit dem Strohhut, und was sie im Korbe hat, und wie die Blumen ihr nachschauen, und die blaue Winde vom Gartenzaun langt nach ihr, und alles was dazu gehörte. Sie paßte ernsthaft auf und sagte, es wäre gut. Und als ich ihr erzählte, daß ich hungrig sei, da tat sie den Deckel von ihrem Korb und holte mir ein Stück Brot heraus. Als ich da hineinbiß und tüchtig dazu weitermarschierte, sagte sie aber: “Man muß nicht im Laufen essen. Eins nach dem andern.” Und wir setzten uns ins Gras, und ich aß mein Brot, und sie schlang die braunen Hände um ihre Knie und sah mir zu.

“Willst du mir noch etwas singen?” fragte sie dann, als ich fertig war.

“Ich will schon. Was soll es sein?”

“Von einem Mädchen, dem ist sein Schatz davongelaufen, und es ist traurig.”

“Nein, das kann ich nicht. Ich weiß ja nicht, wie das ist, und man soll auch nicht so traurig sein. Ich soll immer nur artige und liebenswürdige Lieder vortragen, hat mein Vater gesagt. Ich singe dir vom Kuckucksvogel oder vom Schmetterling.”

“Und von der Liebe weißt du gar nichts?” fragte sie dann.

“Von der Liebe? Oh doch, das ist ja das allerschönste.”

Als bald fing ich an und sang von dem Sonnenstrahl, der die roten Mohnblumen liebhat, und wie er mit ihnen spielt und voller Freude ist. Und vom Finkenweibchen, wenn es auf den Finken wartet, und wenn er kommt, dann fliegt es weg und tut erschrocken. Und sang weiter von dem Mädchen mit den braunen Augen und von dem Jüngling, der daher kommt und singt und ein Brot dafür geschenkt bekommt; aber nun will er kein Brot mehr haben, er will einen Kuß von der Jungfer und will in ihre braunen Augen sehen, und er singt so lange fort und hört nicht auf, bis sie anfängt zu lächeln und bis sie ihm den Mund mit ihren Lippen schließt.

“Que tipo de canções?”

“Canções diversas, sabes, para a manhã e para a tarde, para todas as árvores, animais e flores. Agora, por exemplo, poderia cantar uma bela canção sobre uma rapariga nova que sai do bosque e traz comida aos ceifeiros.”

“Podes? Então canta lá!”

“Sim, mas como te chamas mesmo?”

“Brigite.”

Cantei então a canção sobre a linda Brigitte com o chapéu de palha, e sobre aquilo que ela trazia no cesto, e sobre como as flores olhavam para ela, e sobre como a trepadeira azul da sebe do jardim se estendia para ela, e sobre tudo o que se relacionava com isso. Ela prestou muita atenção e disse que estava bem. E quando lhe revelei que estava com fome, ela levantou a tampa do seu cesto e retirou de lá um pedaço de pão para mim. Quando dei uma dentada no pão, continuando a marchar activamente, ela disse: “Não se deve comer a andar. Uma coisa depois da outra.” Sentámo-nos na relva e eu comi o meu pão. Ela envolveu os seus joelhos com os braços bronzeados e ficou a olhar-me.

“Queres cantar-me mais alguma coisa?”, perguntou ela depois de eu terminar de comer.

“Quero, sim. Sobre o quê?”

“Sobre uma rapariga de quem o amado fugiu e que está triste.”

“Não, isso não posso. Não sei bem como isso é, e também não se deve ficar tão triste. Eu só devo cantar canções adoráveis e amáveis, como o meu pai me disse. Canto-te uma canção sobre um cuco ou então sobre uma borboleta.”

“E sobre o amor, não sabes nada?”, perguntou ela então.

“Sobre o amor? Sim, claro, isso é o mais belo de tudo.”

E logo comecei a cantar sobre o raio de sol que está apaixonado pelas papoilas vermelhas, e sobre como ele brinca com elas e fica cheio de alegria. E sobre como a fêmea do tentilhão está à espera do tentilhão e, quando ele chega, voa para longe, parecendo assustada. E continuei a cantar sobre a rapariga de olhos castanhos e sobre o rapaz que vem de longe, que canta e por isso recebe um pão de presente. Mas agora ele já não quer nenhum pão, o que ele quer é um beijo da rapariga, e quer olhar para os seus olhos castanhos e continua a cantar muito tempo, sem parar, até que ela começa a sorrir e lhe fecha a boca com os seus lábios.

Da neigte Brigitte sich herüber und schloß mir den Mund mit ihren Lippen und tat die Augen zu und tat sie wieder auf, und ich sah in die nahen braungoldenen Sterne, darin war ich selber gespiegelt und ein paar weiße Wiesenblumen.

“Die Welt ist sehr schön”, sagte ich, “mein Vater hat recht gehabt. Jetzt will ich dir aber tragen helfen, daß wir zu deinen Leuten kommen.”

Ich nahm ihren Korb, und wir gingen weiter, ihr Schritt klang mit meinem Schritt und ihre Fröhlichkeit mit meiner gut zusammen, und der Wald sprach fein und kühl vom Berg herunter; ich war noch nie so vergnügt gewandert. Eine ganze Weile sang ich munter zu, bis ich aufhören mußte vor lauter Fülle; es war allzu vieles, was vom Tal und vom Berg und aus Gras und Laub und Fluß und Gebüsch zusammenrauschte und erzählte.

Da mußte ich denken: wenn ich alle diese tausend Lieder der Welt zugleich verstehen und singen könnte, von Gräsern und Blumen und Menschen und Wolken und allem, vom Laubwald und vom Föhrenwald und auch von allen Tieren, und dazu noch alle Lieder der fernen Meere und Gebirge, und die der Sterne und Monde, und wenn das alles zugleich in mir innen tönen und singen könnte, dann wäre ich der liebe Gott, und jedes neue Lied müßte als ein Stern am Himmel stehen.

Aber wie ich eben so dachte und davon ganz still und wunderlich wurde, weil mir das früher noch nie in den Sinn gekommen war, da blieb Brigitte stehen und hielt mich an dem Korbhenkel fest.

“Jetzt muß ich da hinauf”, sagte sie, “da droben sind unsere Leute im Feld. Und du, wo gehst du hin? Kommst du mit?”

“Nein, mitkommen kann ich nicht. Ich muß in die Welt. Schönen Dank für das Brot, Brigitte, und für den Kuß; ich will an dich denken.”

Sie nahm ihren Eßkorb, und über dem Korb neigten sich ihre Augen im braunen Schatten noch einmal zu mir, und ihre Lippen hingen an meinen, und ihr Kuß war so gut und lieb, daß mir vor lauter Wohlsein beinah traurig werden wollte. Da rief ich schnell Lebewohl und marschierte eilig die Straße hinunter.

Das Mädchen stieg langsam den Berg hinan, und unter dem herabhängenden Buchenlaub am Waldrand blieb sie stehen und sah herab und mir nach, und als ich ihr winkte und den Hut überm Kopf schwang, da nickte sie noch einmal und verschwand still wie ein Bild in den Buchenschatten hinein.

Então, Brigitte inclinou-se e fechou-me a boca com os seus lábios; fechou os olhos e abriu-os novamente, e eu olhei para as estrelas castanhas douradas tão próximas de mim, vendo-me a mim próprio reflectido lá dentro, bem como algumas brancas flores do prado.

“O mundo é muito bonito”, disse eu, “o meu pai tinha razão. Mas agora quero ajudar-te a carregar o cesto, para irmos ter com a tua gente.”

Peguei no cesto dela, e continuámos o nosso caminho, o seu passo soava em uníssono com o meu, a sua alegria harmonizava com a minha, e o bosque falava suave e reservadamente lá de cima da montanha. Eu nunca caminhara com tanto prazer. Durante muito tempo, cantei alegremente, até que tive de parar, de tanta abundância; já eram demasiadas as coisas que o prado, a montanha, a relva, a folhagem, o rio e os arbustos sussurravam e contavam.

Pensei então: se eu pudesse ao mesmo tempo compreender e cantar todas essas mil canções sobre o mundo, a relva, as flores, as pessoas, as nuvens e tudo, sobre o bosque de folhagem e o bosque de pinheiral e também sobre todos os animais, e além disso todas as canções sobre os mares distantes e as montanhas, as estrelas e a lua, e se isso tudo pudesse ressoar e cantar dentro de mim ao mesmo tempo, seria então Deus Nosso Senhor, e cada nova canção teria de ficar no céu como uma estrela.

Mas enquanto assim pensava, silencioso e admirado, porque aquilo nunca me ocorrera antes, Brigitte parou e segurou a asa do cesto.

“Agora tenho de ir lá para cima”, disse ela. “Lá no campo está a nossa gente. E tu, para onde vais? Vens comigo?”

“Não, não posso ir contigo. Tenho de ir ver o mundo. Muito obrigado pelo pão, Brigitte, e pelo beijo; vou pensar em ti.”

Ela pegou no cesto com a comida e, sobre o cesto, os seus olhos castanhos mais uma vez se inclinaram na minha direcção, os seus lábios prenderam-se aos meus, e o seu beijo era tão bom e amoroso, que quase fiquei triste de tanto bem-estar. Então, despedi-me rapidamente e caminhei apressadamente pela estrada abaixo.

A rapariga subiu devagar pela montanha e ficou parada debaixo das folhas das faias, na margem do bosque, a olhar na minha direcção, e quando lhe acenei agitando o chapéu, ela acenou com a sua cabeça mais uma vez e, como uma imagem, desapareceu silenciosamente para dentro das sombras das faias.

Ich aber ging ruhig meine Straße und war in Gedanken, bis der Weg um eine Ecke bog.

Da stand eine Mühle, und bei der Mühle lag ein Schiff auf dem Wasser, darin saß ein Mann allein und schien nur auf mich zu warten, denn als ich den Hut zog und zu ihm in das Schiff hinüberstieg, da fing das Schiff sogleich zu fahren an und lief den Fluß hinunter. Ich saß in der Mitte des Schiffs, und der Mann saß hinten am Steuer, und als ich ihn fragte, wohin wir führen, da blickte er auf und sah mich aus verschleierte[n] grauen Augen an.

“Wohin du magst”, sagte er mit einer gedämpften Stimme. “Den Fluß hinunter und ins Meer, oder zu den großen Städten, du hast die Wahl. Es gehört alles mir.”

“Es gehört alles dir? Dann bist du der König?”

“Vielleicht”, sagte er. “Und du bist ein Dichter, wie mir scheint? Dann singe mir ein Lied zum Fahren!”

Ich nahm mich zusammen, es war mir bange vor dem ernstesten grauen Mann, und unser Schiff schwamm so schnell und lautlos den Fluß hinab. Ich sang vom Fluß, der die Schiffe trägt und die Sonne spiegelt und am Felsenufer stärker aufrauscht und freudig seine Wanderung vollendet.

Des Mannes Gesicht blieb unbeweglich, und als ich aufhörte, nickte er still wie ein Träumender. Und alsdann began er zu meinem Erstaunen selber zu singen, und auch er sang vom Fluß und von des Flusses Reise durch die Täler, und sein Lied war schöner und mächtiger als meines, aber es klang alles ganz anders.

Der Fluß, wie er ihn sang, kam als ein taumelnder Zerstörer von den Bergen herab, finster und wild; knirschend fühlte er sich von den Mühlen gebändigt, von den Brücken überspannt, er haßte jedes Schiff, das er tragen mußte, und in seinen Wellen und langen grünen Wasserpflanzen wiegte er lächelnd die weißen Leiber der Ertrunkenen.

Das alles gefiel mir nicht und war doch so schön und geheimnisvoll von Klang, daß ich ganz irre wurde und beklommen schwieg. Wenn das richtig war, was dieser alte, feine und kluge Sänger mit seiner gedämpften Stimme sang, dann waren alle meine Lieder nur Torheit und schlechte Knabenspiele gewesen. Dann war die Welt auf ihrem Grund nicht gut und licht wie Gottes Herz, sondern dunkel und leidend, böse und finster, und wenn die Wälder rauschten, so war es nicht aus Lust, sondern aus Qual.

Eu, porém, continuei tranquilamente o meu caminho, imerso em pensamentos, até que apareceu uma esquina.

Nesta, havia um moinho, e junto ao moinho um barco boiava na água, dentro deste estava sentado um homem sozinho que parecia estar à minha espera, pois quando tirei o chapéu e subi para junto dele no barco, este começou logo a deslizar pelo rio abaixo. Eu estava sentado no meio do barco, e o homem estava atrás ao leme, e quando lhe perguntei para onde íamos, ele levantou os olhos cinzentos e encarou-me com um olhar velado.

“Para onde quiseres”, respondeu ele com uma voz abafada. “Pelo rio abaixo e para o mar, ou para as grandes cidades, a escolha é tua. Tudo me pertence.”

“Tudo te pertence? És então o rei?”

“Talvez”, disse ele. “E tu pareces ser um poeta, não? Canta-me então uma canção de viagem!”

Dominei-me, estava com medo daquele homem sério e soturno, e o nosso barco descia muito rapidamente e silenciosamente pelo rio abaixo. Cantei sobre o rio que leva o barco e reflecte o sol e que, nas margens das rochas, rumoreja de modo mais forte e completa alegremente o seu passeio.

O rosto do homem mantinha-se impassível e, quando deixei de cantar, ele acenou sossegadamente com a cabeça, como um sonhador. E a seguir, para meu espanto, ele próprio começou a cantar, e também cantava sobre o rio e a sua viagem pelos vales, e a sua canção era mais bela e poderosa do que a minha, mas tinha um som totalmente diferente.

O rio, segundo ele cantava, vinha como um destruidor vacilante pelas montanhas abaixo, escuro e selvagem; furioso, sentia-se dominado pelos moinhos, coberto pelas pontes; detestava cada barco que precisava de levar, e nas suas ondas e nas longas e verdes plantas aquáticas balançava, rindo, os corpos brancos dos afogados.

Não gostei nada disto tudo e era, todavia, tão belo e tinha uma sonoridade tão misteriosa, que fiquei completamente desorientado e num silêncio angustiado. Se era verdade o que este cantor velho, fino e inteligente cantava com a sua voz abafada, então todas as minhas canções não passavam de tolices e brincadeiras de criança. Segundo estas canções, o mundo não era bom e luminoso como o coração de Deus, mas sim escuro e doloroso, mau e sombrio, e quando os bosques sussurravam, não era de prazer, mas sim de tormento.

Wir fuhren dahin, und die Schatten wurden lang, und jedesmal, wenn ich singen anfang, tönte es weniger hell, und meine Stimme wurde leiser, und jedesmal erwiderte der fremde Sänger mir ein Lied, das die Welt noch rätselhafter und schmerzlicher machte und mich noch befangener und trauriger.

Mir tat die Seele weh, und ich bedauerte, daß ich nicht am Lande und bei den Blumen geblieben war oder bei der schönen Brigitte, und um mich in der wachsenden Dämmerung zu trösten, fing ich mit lauter Stimme wieder an und sang durch den roten Abendschein das Lied von Brigitte und ihren Küssen.

Da began die Dämmerung, und ich verstummte, und der Mann am Steuer sang, und auch er sang von der Liebe und Liebeslust, von brauen und von blauen Augen, von roten feuchten Lippen, und es war schön und ergreifend, was er leidvoll über dem dunkelnden Fluß sang, aber in seinem Lied war auch die Liebe finster und bang und ein tödliches Geheimnis geworden, an dem die Menschen irr und wund in ihrer Not und Sehnsucht tasteten, und mit dem sie einander quälten und töteten.

Ich hörte zu und wurde so müde und betrübt, als sei ich schon Jahre unterwegs und sei durch lauter Jammer und Elend gereist. Von dem Fremden her fühlte ich immerzu einen leisen, kühlen Strom von Trauer und Seelenangst zu mir herüber und in mein Herz schleichen.

“Also ist denn nicht das Leben das Höchste und Schönste“, rief ich endlich bitter, “sondern der Tod. Dann bitte ich dich, du trauriger König, singe mir ein Lied vom Tode!”

Der Mann am Steuer sang nun vom Tode, und er sang schöner, als ich je hatte singen hören. Aber auch der Tod war nicht das Schönste und Höchste, es war auch bei ihm kein Trost. Der Tod war Leben, und das Leben war Tod, und sie waren ineinander verschlungen in einem ewigen rasenden Liebeskampf, und dies war das Letzte und der Sinn der Welt, und von dorthier kam ein Schein, der alles Elend noch zu preisen vermochte, und von dorthier kam ein Schatten, der alle Lust und alle Schönheit trübte und mit Finsternis umgab. Aber aus der Finsternis brannte die Lust inniger und schöner, und die Liebe glühte tiefer in dieser Nacht.

Continuámos a nossa viagem, e as sombras ficaram mais alongadas; sempre que começava a cantar, o meu canto soava cada vez menos claro, e a minha voz tornava-se mais baixa, e o cantor desconhecido respondia-me sempre com uma canção que tornava o mundo ainda mais enigmático e doloroso e a mim cada vez mais embaraçado e triste.

Doía-me a alma, e arrependi-me de não ter ficado em terra, perto das flores, ou da linda Brigitte e, para me consolar no crepúsculo que crescia, recomecei a cantar em voz alta e cantei na luz vermelha da tardinha a canção sobre Brigitte e os seus beijos.

Começou então o crepúsculo, e eu calei-me, e o homem ao leme cantou, cantou também sobre o amor e a paixão, sobre os olhos castanhos e os olhos azuis, sobre os lábios vermelhos e húmidos, e aquilo que ele cantava, cheio de sofrimento, sobre o rio escurecido, era belo e emocionante; mas na sua canção o amor também se tornara escuro e assustado, tornara-se um mistério fatal, no qual os homens desorientados e magoados tacteavam o seu caminho em angústia e saudade, e com o qual se atormentavam e matavam uns aos outros.

Eu escutava aquilo e fiquei muito cansado e perturbado, como se já me encontrasse em viagem há anos e tivesse passado por grande miséria e desgraça. Vinda do estranho, sentia uma corrente silenciosa e fria de tristeza e um temor da alma a penetrar no meu coração.

“Nesse caso, não é a vida que é mais elevada e mais bela”, gritei eu por fim, amargamente, “mas sim a morte. Peço-te então, ó rei triste, canta-me uma canção sobre a morte!”

O homem do leme cantou então sobre a morte e cantou melhor do que eu alguma vez ouvira. Mas a morte também não era a mais bela e a mais elevada, nela também não se encontrava o consolo. A morte era vida, e a vida era morte, e elas estavam entrelaçadas numa eterna e furiosa luta de amor, e isto era a última coisa e era o sentido do mundo, e dali vinha um brilho que conseguia enaltecer toda a miséria, e dali vinha uma sombra que perturbava toda a alegria e a beleza, rodeando-as de escuridão. Mas na escuridão, a alegria ardia mais intimamente e de modo mais belo, e o amor ardia mais profundamente nessa noite.

Ich hörte zu und war ganz still geworden, ich hatte keinen Willen mehr in mir als den des fremden Mannes. Sein Blick ruhte auf mir, still und mit einer gewissen traurigen Güte, und seine grauen Augen waren voll vom Weh und von der Schönheit der Welt. Er lächelte mich an, und da faßte ich mir ein Herz und bat in meiner Not: "Ach, laß uns umkehren, du! Mir ist angst hier in der Nacht, und ich möchte zurück und dahin gehen, wo ich Brigitte finden kann, oder zu meinem Vater."

Der Mann stand auf und deutete in die Nacht, und seine Laterne schien hell auf sein mageres und festes Gesicht. "Zurück geht kein Weg", sagte er ernst und freundlich, "man muß immer vorwärtsgehen, wenn man die Welt ergründen will. Und von dem Mädchen mit den braunen Augen hast du das Beste und Schönste schon gehabt, und je weiter du von ihr bist, desto besser und schöner wird es werden. Aber fahre du immerhin, wohin du magst, ich will dir meinen Platz am Steuer geben!"

Ich war zum Tod betrübt und sah doch, daß er recht hatte. Voll Heimweh dachte ich an Brigitte und an die Heimat und an alles, was eben noch nahe und licht und mein gewesen war, und was ich nun verloren hatte. Aber jetzt wollte ich den Platz des Fremden nehmen und das Steuer führen. So mußte es sein.

Darum stand ich schweigend auf und ging durch das Schiff zum Steuersitz, und der Mann kam mir schweigend entgegen, und als wir beieinander waren, sah er mir fest ins Gesicht und gab mir seine Laterne.

Aber als ich am Steuer saß und die Laterne neben mir stehen hatte, da war ich allein im Schiff, ich erkannte es mit einem tiefen Schauder, der Mann war verschwunden, und doch war ich nicht erschrocken, ich hatte es geahnt. Mir schien, es sei der schöne Wandertag und Brigitte und mein Vater und die Heimat nur ein Traum gewesen, und ich sei alt und betrübt und sei schon immer und immer auf diesem nächtlichen Fluß gefahren.

Ich begriff, daß ich den Mann nicht rufen dürfe, und die Erkenntnis der Wahrheit überlief mich wie ein Frost.

Um zu wissen, was ich schon ahnte, beugte ich mich über das Wasser hinaus und hob die Laterne, und aus dem schwarzen Wasserspiegel sah mir ein scharfes und ernstes Gesicht mit grauen Augen entgegen, ein altes, wissendes Gesicht, und das war ich.

Und da kein Weg zurückführte, fuhr ich auf dem dunkeln Wasser weiter durch die Nacht.

Eu escutava e mantinha-me em absoluto silêncio, não tinha mais nenhuma vontade dentro de mim além da vontade do homem desconhecido. O seu olhar descansou sobre mim, calmamente e com uma certa bondade triste, e os seus olhos cinzentos estavam cheios da dor e da beleza do mundo. Ele sorriu para mim, e eu enchi-me então de coragem e, na minha aflição, pedi-lhe: “Ah, vamos regressar! Estou com medo aqui à noite e queria voltar para trás, queria ir para um lugar onde possa encontrar Brigitte, ou então para a casa do meu pai.”

O homem levantou-se e apontou para a noite, e a sua lanterna iluminou claramente o seu rosto magro e firme. “Não há caminho para trás”, disse ele seriamente e de modo amável, “temos de seguir sempre em frente, se quisermos investigar o mundo. E da rapariga dos olhos castanhos, já recebeste o melhor e o mais belo que se pode receber, e quanto mais longe estiveres dela, tanto melhor e mais belo isso se vai tornar. Mas ainda assim, segue para onde quiseres, vou ceder-te o meu lugar ao leme!”

Eu estava perturbado até à morte, mas percebia que ele tinha razão. Cheio de saudade, pensava em Brigitte e na minha terra natal, e em tudo o que ainda há pouco me fora próximo e luminoso e que me pertencera, e que agora perdera. Mas neste momento queria tomar o lugar do desconhecido e dirigir o leme. Tinha de ser assim.

Por isso, levantei-me sem dizer nada e andei pelo barco até ao lugar do leme, e o homem veio em silêncio ao meu encontro e, quando já estávamos perto um do outro, olhou-me firmemente nos olhos e entregou-me a sua lanterna.

Mas, quando me sentei ao leme com a lanterna do meu lado, estava sozinho no barco. Apercebi-me disso com um profundo arrepio, o homem desaparecera, mas eu não estava assustado, já pressentira isso. Tinha a impressão de que o belo dia de passeio e Brigitte e o meu pai e a minha terra natal tinham sido apenas um sonho, e de que eu era velho e triste, e desde sempre viajava sobre esse rio nocturno.

Compreendi que não podia chamar o homem, e a percepção da verdade percorreu-me como um calafrio.

Para me certificar de algo que já pressentia, inclinei-me sobre a água e ergui a lanterna, e do escuro espelho de água olhou para mim um rosto severo e sério com os olhos cinzentos, um rosto velho e sábio, e aquele era eu próprio.

E como não havia caminho para trás, continuei a seguir sobre a água escura pela noite fora.

Augustus

In der Mostackerstraße wohnte eine junge Frau, die hatte durch ein Unglück bald nach der Hochzeit ihren Mann verloren, und jetzt saß sie arm und verlassen in ihrer kleinen Stube und wartete auf ihr Kind, das keinen Vater haben sollte. Und weil sie so ganz allein war, so verweilten immer alle ihre Gedanken bei dem erwarteten Kinde, und es gab nichts Schönes und Herrliches und Beneidenswertes, was sie nicht für dieses Kind ausgedacht und gewünscht und geträumt hätte. Ein steinernes Haus mit Spiegelscheiben und einem Springbrunnen im Garten schien ihr für den Kleinen gerade gut genug, und was seine Zukunft anging, so mußte er mindestens ein Professor oder König werden.

Neben der armen Frau Elisabeth wohnte ein alter Mann, den man nur selten ausgehen sah, und dann war er ein kleines, graues Kerlchen mit einer Troddelmütze und einem grünen Regenschirm, dessen Stangen noch aus Fischbein gemacht waren wie in der alten Zeit. Die Kinder hatten Angst vor ihm, und die Großen meinten, er werde schon seine Gründe haben, sich so sehr zurückzuziehen. Oft wurde er lange Zeit von niemand gesehen, aber am Abend hörte man zuweilen aus seinem kleinen, baufälligen Hause eine feine Musik wie von sehr vielen kleinen, zarten Instrumenten erklingen. Dann fragten Kinder, wenn sie dort vorübergingen, ihre Mütter, ob da drinnen die Engel oder vielleicht die Nixen sängen, aber die Mütter wußten nichts davon und sagten: "Nein, nein, das muß eine Spieldose sein."

Dieser kleine Mann, welcher von den Nachbarn als Herr Binßwanger angedet wurde, hatte mit der Frau Elisabeth eine sonderbare Art von Freundschaft. Sie sprachen nämlich nie miteinander, aber der kleine, alte Herr Binßwanger grüßte jedesmal auf das freundlichste, wenn er am Fenster seiner Nachbarin vorüberkam, und sie nickte ihm wieder dankbar zu und hatte ihn gern, und beide dachten: Wenn es mir einmal ganz elend gehen sollte, dann will ich gewiß im Nachbarhaus um Rat vorsprechen. Und wenn es dunkel zu werden anfang und die Frau Elisabeth allein an ihrem Fenster saß und um ihren toten Liebsten trauerte oder an ihr kleines Kindlein dachte und ins Träumen geriet, dann machte der Herr Binßwanger leise einen Fensterflügel auf, und aus seiner dunkeln Stube kam leis und silbern eine tröstliche Musik geflossen wie Mondlicht aus einem Wolkenspalt. Hinwieder hatte der Nachbar an seinem hintern Fenster einige alte Geranienstöcke stehen, die er immer zu gießen vergaß und welche doch immer grün und voll Blumen waren und nie ein welches Blatt zeigten, weil sie jeden Tag in aller Frühe von Frau Elisabeth gegossen und gepflegt wurden.

Augusto

Na Rua Mostacker vivia uma mulher jovem que pouco depois do casamento tinha perdido o seu marido num acidente, e agora, pobre e abandonada, estava sentada no seu pequeno quarto à espera de um filho que não viria a ter pai. Como estava completamente só, todos os seus pensamentos eram dirigidos para o filho que esperava, e não havia nada de belo, grandioso e invejável que ela não tivesse projectado, desejado e sonhado para este filho. Uma casa de pedra com vidros em espelho e uma fonte no jardim pareciam-lhe ser bons para o pequeno e, no que dizia respeito ao seu futuro, deveria vir a ser, pelo menos, um professor ou um rei.

Perto da pobre senhora Elisabete vivia um homem velho que apenas raras vezes alguém via sair, mas quando saía, via-se que era uma pessoa baixinha e grisalha com um gorro de borla e um guarda-chuva verde cujo cabo ainda fora feito de osso de baleia, como nos tempos antigos. As crianças tinham medo dele, e os adultos achavam que ele deveria ter as suas razões para se manter tão afastado das pessoas. Muitas vezes, não era visto por ninguém, mas à noite, ouvia-se, de vezes em quando, da sua casa pequena e prestes a ruir, uma música delicada, como se viesse de muitos instrumentos pequenos e suaves. Quando as crianças passavam por lá, perguntavam às suas mães se lá dentro de casa, cantariam os anjos ou talvez as sereias. Mas as mães não sabiam nada disto e respondiam: “Não, não, deve ser uma caixa de música.”

Este homenzinho, que os vizinhos tratavam por senhor Binßwanger, tinha uma amizade especial com a senhora Elisabete. É que nunca conversavam um com o outro, mas cada vez que o pequeno e velho senhor Binßwanger passava diante da janela da sua vizinha, apresentava-lhe sempre cumprimentos de uma forma muito amigável, e ela acenava com a cabeça com gratidão e gostava dele, e os dois pensavam: “Se alguma vez me encontrar numa situação lastimável, irei certamente à casa do lado pedir conselho.” Quando começava a escurecer e a senhora Elisabete estava sozinha, sentada à janela, chorando a morte do seu querido falecido ou pensando no seu pequenino, e mergulhada em sonhos, o senhor Binßwanger abria silenciosamente um batente da janela, e do seu quarto escuro saía, em tom suave e argênteo, uma música consoladora, correndo como o luar por uma abertura entre as nuvens. O vizinho tinha na janela das traseiras um vaso velho de gerânios que se esquecia sempre de regar e que, no entanto, estavam sempre verdes, cheias de flores e nunca mostravam uma única folha seca, porque cada dia, logo pela manhã, eram regadas e cuidadas pela senhora Elisabete.

Als es nun gegen den Herbst ging und einmal ein rauher, windiger Regenabend und kein Mensch in der Mostackerstraße zu sehen war, da merkte die arme Frau, daß ihre Stunde gekommen sei, und es wurde ihr angst, weil sie ganz allein war. Beim Einbruch der Nacht aber kam eine alte Frau mit einer Handlaterne gegangen, trat in das Haus und kochte Wasser und legte Leinwand zurecht und tat alles, was getan werden muß, wenn ein Kind zur Welt kommen soll. Frau Elisabeth ließ alles still geschehen, und erst als das Kindlein da war und in neuen feinen Windeln seinen ersten Erdschlaf zu schlummern begann, fragte sie die alte Frau, woher sie denn käme.

“Der Herr Binßwanger hat mich geschickt”, sagte die Alte, und darüber schlief die müde Frau ein, und als sie am Morgen wieder erwachte, da war Milch für sie gekocht und stand bereit, und alles in der Stube war sauber aufgeräumt, und neben ihr lag der kleine Sohn und schrie, weil er Hunger hatte; aber die alte Frau war fort. Die Mutter nahm ihren Kleinen an die Brust und freute sich, daß er so hübsch und kräftig war. Sie dachte an seinen toten Vater, der ihn nicht mehr hatte sehen können, und bekam Tränen in die Augen, und sie herzte das kleine Waisenkind und mußte wieder lächeln, und darüber schlief sie samt dem Büblein wieder ein, und als sie aufwachte, war wieder Milch und eine Suppe gekocht und das Kind in neue Windeln gebunden.

Bald aber war die Mutter wieder gesund und stark und konnte für sich und den kleinen Augustus selber sorgen, und da kam ihr der Gedanke, daß nun der Sohn getauft werden müsse und daß sie keinen Paten für ihn habe. Da ging sie gegen Abend, als es dämmerte und aus dem Nachbarhäuschen wieder die süße Musik klang, zu dem Herrn Binßwanger hinüber. Sie klopfte schüchtern an die dunkle Türe, da rief er freundlich “herein!” und kam ihr entgegen, die Musik aber war plötzlich zu Ende, und im Zimmer stand eine kleine Tischlampe vor einem Buch, und alles war wie bei andern Leuten.

“Ich bin zu Euch gekommen”, sagte Frau Elisabeth, “um Euch zu danken, weil Ihr mir die gute Frau geschickt habt. Ich will sie auch gerne bezahlen, wenn ich nur erst wieder arbeiten und etwas verdienen kann. Aber jetzt habe ich eine andere Sorge. Der Bub muß getauft werden und soll Augustus heißen, wie sein Vater geheißen hat; aber ich kenne niemand und weiß keinen Paten für ihn.”

Quando se aproximava o Outono, numa tarde de chuva áspera e ventosa em que não se via ninguém na Rua de Mostacker, a pobre mulher sentiu que tinha chegado a sua hora e ficou com medo porque estava completamente sozinha. Mas ao cair da noite, apareceu uma velha com uma lanterna na mão. Entrou na casa, aqueceu a água, aprontou um pano de linho e fez tudo o que tem de ser feito quando uma criança chega ao mundo. A senhora Elisabete deixou que tudo acontecesse tranquilamente, e só quando o pequenino já lá estava e, envolto em faixas novas e finas, começava a dormir o seu primeiro sono terrestre, perguntou à velha de onde vinha.

“Foi o senhor Binßwanger que me mandou vir cá”, disse a velha, e com isto, a mulher cansada adormeceu. Quando voltou a acordar de manhã, havia lá leite cozido, pronto para beber, e tudo no quarto estava cuidadosamente arrumado, e ao pé dela encontrava-se o pequeno filho, que gritava porque tinha fome. Mas a mulher idosa tinha-se ido embora. A mãe pegou no seu pequenino ao colo e alegrou-se de este ser tão belo e forte. Pensou no pai falecido que não pudera vê-lo e vieram-lhe as lágrimas aos olhos. Abraçou o pequeno órfão e foi obrigada a sorrir outra vez. Nisto, voltou a adormecer com o seu pequenino, e quando acordou, lá estava, de novo, leite e uma sopa feita, e a criança tinha as faixas mudadas.

Mas em breve, a mãe voltou a ter saúde, recuperou as forças e sozinha podia tomar conta de si e do pequeno Augusto. Nessa altura, começou a pensar em baptizar o filho, mas apercebeu-se de que não tinha padrinho para ele. Ao fim da tarde então, quando escurecia e da casa do vizinho soava outra vez uma música doce, dirigiu-se para o senhor Binßwanger. Bateu timidamente à porta escura, ele gritou então amigavelmente “entre!” e veio ao seu encontro, mas a música tinha terminado subitamente, e no quarto havia um velho e pequeno candeeiro de mesa em frente de um livro, e tudo era como nas casas das outras pessoas.

“Vim ter consigo”, disse a senhora Elisabete, “para lhe agradecer, por me ter enviado a mulher bondosa. Também gostava muito de lhe pagar, mas primeiro tenho de voltar a trabalhar e começar a ganhar qualquer coisa. Agora, tenho contudo outra preocupação. O rapaz tem de ser baptizado e deve chamar-se Augusto, como o seu pai se chamava. Mas não conheço ninguém e não tenho padrinho para ele.”

“Ja, das habe ich auch gedacht“, sagte der Nachbar und strich an seinem grauen Bart herum. “Es wäre schon gut, wenn er einen guten und reichen Paten bekäme, der für ihn sorgen kann, wenn es Euch einmal schlechtgehen sollte. Aber ich bin auch nur ein alter, einsamer Mann und habe wenig Freunde, darum kann ich Euch niemand raten, wenn Ihr nicht etwa mich selber zum Paten nehmen wollet.“

Darüber war die arme Mutter froh und dankte dem kleinen Mann und nahm ihn zum Paten. Am nächsten Sonntag trugen sie den Kleinen in die Kirche und ließen ihn taufen, und dabei erschien auch die alte Frau wieder und schenkte ihm einen Taler, und als die Mutter das nicht annehmen wollte, da sagte die alte Frau: “Nehmet nur, ich bin alt und habe, was ich brauche. Vielleicht bringt ihm der Taler Glück. Dem Herrn Binßwanger habe ich gern einmal einen Gefallen getan, wir sind alte Freunde.“

Da gingen sie miteinander heim, und Frau Elisabeth kochte für ihre Gäste Kaffee, und der Nachbar hatte einen Kuchen mitgebracht, daß es ein richtiger Taufschmaus wurde. Als sie aber getrunken und gegessen hatten und das Kindlein längst eingeschlafen war, da sagte Herr Binßwanger bescheiden: “Jetzt bin ich also der Pate des kleinen Augustus und möchte ihm gern ein Königsschloß und einen Sack voll Goldstücke schenken, aber das habe ich nicht, ich kann ihm nur einen Taler neben den der Frau Gevatterin legen. Indessen, was ich für ihn tun kann, das soll geschehen. Frau Elisabeth, Ihr habt Eurem Buben gewiß schon viel Schönes und Gutes gewünscht. Besinnt Euch jetzt, was Euch das Beste für ihn zu sein scheint, so will ich dafür sorgen, daß es wahr werde. Ihr habt einen Wunsch für Euren Jungen frei, welchen Ihr wollt, aber nur einen, überlegt Euch den wohl, und wenn Ihr heut abend meine kleine Spieldose spielen hört, dann müßt Ihr den Wunsch Eurem Kleinen ins linke Ohr sagen, so wird er in Erfüllung gehen.“

Damit nahm er schnell Abschied, und die Gevatterin ging mit ihm weg, und Frau Elisabeth blieb allein und ganz verwundert zurück, und wenn die beiden Taler nicht in der Wiege gelegen und der Kuchen auf dem Tisch gestanden wäre, so hätte sie alles für einen Traum gehalten. Da setzte sie sich neben die Wiege und wiegte ihr Kind und sann und dachte sich schöne Wünsche aus. Zuerst wollte sie ihn reich werden lassen, oder schön, oder gewaltig stark, oder gescheit und klug, aber überall war ein Bedenken dabei, und schließlich dachte sie: Ach, es ist ja doch nur ein Scherz von dem alten Männlein gewesen.

“Também já pensei nisso”, disse o vizinho, passando a mão pela barba grisalha. “Era bom que ele tivesse um padrinho bom e rico que pudesse cuidar dele, se alguma vez algo lhe corresse mal. Mas eu sou apenas um homem velho e solitário, e tenho poucos amigos, por isso não posso aconselhar ninguém, a não ser que a senhora me queira aceitar como padrinho.”

Ao ouvir estas palavras, a pobre mãe ficou contente, agradeceu ao homenzinho e tomou-o como padrinho. No domingo seguinte, levaram o pequenino à igreja e baptizaram-no. Apareceu lá, de novo, a velha e ofereceu-lhe um táler, e quando a mãe não quis aceitá-lo, disse-lhe: “Guarda isso, já sou velha e tenho tudo de que necessito. Pode ser que este táler traga sorte ao pequenino. Foi com todo o gosto que fiz um favor ao senhor Binßwanger. Somos velhos amigos.”

Foram então juntos para casa, e a senhora Elisabete preparou café para os seus convidados. O vizinho tinha trazido um bolo, para que houvesse uma verdadeira festa de baptizado. Depois de acabarem de comer e beber, e quando o pequenino já há muito tinha adormecido, o senhor Binßwanger disse modestamente: “Agora sou então o padrinho do pequeno Augusto. Gostava muito de lhe oferecer um palácio real e um saco cheio de moedas de ouro, mas não tenho nada disso. Apenas posso dar-lhe um táler para o juntar ao da madrinha. No entanto, o que posso fazer por ele deverá acontecer. Senhora Elisabete, de certeza que já desejou ao seu rapaz muitas coisas belas e boas. Agora, pense bem naquilo que lhe parece ser o melhor para ele, que eu farei por realizá-lo. Pode formular um desejo para o seu rapaz, aquele que quiser, mas apenas um. Pense bem e quando hoje à noite ouvir a minha pequena caixa de música a tocar, deverá sussurrar o seu desejo ao ouvido esquerdo do pequenino, que ele se realizará.”

Com isto, despediu-se rapidamente e a madrinha foi-se embora com ele. A senhora Elisabete ficou sozinha e completamente atónita. Se não houvesse dois táleres no berço e o bolo em cima da mesa, teria tomado tudo por um sonho. Sentou-se então junto do berço, embalou o seu filho, reflectiu e projectou belos desejos. No início, quis fazê-lo rico, ou belo, ou muito forte, ou esperto e inteligente, mas por todas estas coisas acompanhava-a uma dúvida, e, finalmente, pensou: “Ah, isto foi apenas uma brincadeira do velhote.”

Es war schon dunkel geworden, und sie wäre beinahe sitzend bei der Wiege eingeschlafen, müde von der Bewirtung und von den Sorgen und den vielen Wünschen, da klang vom Nachbarhause herüber eine feine, sanfte Musik, so zart und köstlich, wie sie noch von keiner Spieldose gehört worden ist. Bei diesem Klang besann sich Frau Elisabeth und kam zu sich, und jetzt glaubte sie wieder an den Nachbar Binßwanger und sein Patengeschenk, und je mehr sie sich besann und je mehr sie wünschen wollte, desto mehr geriet ihr alles in den Gedanken durcheinander, daß sie sich für nichts entscheiden konnte. Sie wurde ganz bekümmert und hatte Tränen in den Augen, da klang die Musik leiser und schwächer, und sie dachte, wenn sie jetzt im Augenblick ihren Wunsch nicht täte, so wäre es zu spät und alles verloren.

Da seufzte sie auf und bog sich zu ihrem Knaben hinunter und flüsterte ihm ins linke Ohr: "Mein Söhnlein, ich wünsche dir – ich wünsche dir –", und als die schöne Musik schon ganz am Verklingen war, erschrak sie und sagte schnell: "Ich wünsche dir, daß alle Menschen dich liebhaben müssen."

Die Töne waren jetzt verklungen, und es war totenstill in dem dunklen Zimmer. Sie aber warf sich über die Wiege und weinte und war voll Angst und Bangigkeit und rief: "Ach, nun habe ich dir das Beste gewünscht, was ich weiß, und doch ist es vielleicht nicht das Richtige gewesen. Und wenn auch alle, alle Menschen dich liebhaben werden, so kann doch niemand mehr dich so liebhaben wie deine Mutter."

Augustus wuchs nun heran wie andre Kinder, er war ein hübscher, blonder Knabe mit hellen, mutigen Augen, den die Mutter verwöhnte und der überall wohlgelitten war. Frau Elisabeth merkte schon bald, daß ihr Tauftagswunsch sich an dem Kind erfülle, denn kaum war der Kleine so alt, daß er gehen konnte und auf die Gasse und zu andern Leuten kam, so fand ihn jedermann hübsch und keck und klug wie selten ein Kind, und jedermann gab ihm die Hand, sah ihm in die Augen und zeigte ihm seine Gunst. Junge Mütter lächelten ihm zu, und alte Weiblein schenkten ihm Äpfel, und wenn er irgendwo eine Unart verübte, glaubte niemand, daß er es gewesen sei, oder wenn es nicht zu leugnen war, zuckte man die Achseln und sagte: "Man kann dem netten Kerlchen wahrhaftig nichts übelnehmen."

Já havia escurecido e ela, sentada junto ao berço, quase tinha adormecido, cansada da recepção, das preocupações e dos muitos desejos, quando vinda de casa do vizinho, soou uma música fina e suave, tão delicada e deliciosa como nunca se havia ouvido em nenhuma caixa de música. Com este som, a senhora Elisabete recordou-se e voltou a si e voltou a acreditar no vizinho Binßwanger e no seu presente de padrinho. Quanto mais pensava e queria desejar qualquer coisa, mais os seus pensamentos ficavam confusos, de modo que não se podia decidir por nada. Ficou completamente preocupada e vieram-lhe as lágrimas aos olhos. Quando a música começou a soar cada vez mais baixinho, pensou que se neste instante não pronunciasse o seu desejo, seria então tarde demais e tudo estaria perdido.

Deu então um suspiro, inclinou-se sobre o seu rapaz e sussurrou-lhe ao ouvido esquerdo: “Meu filhinho, desejo-te – desejo-te –”, e quando a bela música já estava a desaparecer, ficou assustada e disse apressadamente: “Desejo-te que todas as pessoas não possam deixar de gostar de ti.”

Os sons haviam-se esmorecido e, no quarto escuro, o silêncio era sepulcral. Mas ela atirou-se sobre o berço e começou a chorar, cheia de medo e ansiedade, e gritou: “Ah, agora desejei-te o melhor que sei, e talvez não tenha sido a coisa certa. E mesmo que todas, mesmo todas as pessoas gostem de ti, ninguém poderá gostar mais de ti do que a tua mãe.”

Augusto crescia agora como as outras crianças. Era um rapaz bonito e de cabelos loiros, de olhos claros e valentes. Era mimado pela mãe e bem-vindo em todo o lado. A senhora Elisabete reparou rapidamente que o seu desejo do dia de baptizado se realizava na criança, porque logo que a criança teve a idade de poder andar e ir ter com as pessoas na rua, toda a gente a achava linda, atrevida e inteligente como poucas crianças, e todos lhe estendiam a mão, a olhavam nos olhos e lhe mostravam as suas boas graças. Mães jovens sorriam-lhe e mulheres idosas ofereciam-lhe maçãs. Quando se portava mal num lugar qualquer, ninguém acreditava que fora ele, e quando era inegável, sacudiam os ombros e diziam: “Não se pode, realmente, levar nada a mal ao simpático rapazinho.”

Es kamen Leute, die auf den schönen Knaben aufmerksam geworden waren, zu seiner Mutter, und sie, die niemand gekannt und früher nur wenig Näharbeit ins Haus bekommen hatte, wurde jetzt als die Mutter des Augustus wohlbekannt und hatte mehr Gönner, als sie sich je gewünscht hätte. Es ging ihr gut und dem Jungen auch, und wohin sie miteinander kamen, da freute sich die Nachbarschaft, begrüßte und sah den Glücklichen nach.

Das Schönste hatte Augustus nebenan bei seinem Paten; der rief ihn zuweilen am Abend in sein Häuschen, da war es dunkel, und nur im schwarzen Kaminloch brannte eine kleine, rote Flamme, und der kleine, alte Mann zog das Kind zu sich auf ein Fell am Boden und sah mit ihm in die stille Flamme und erzählte ihm lange Geschichten. Aber manchmal, wenn so eine lange Geschichte zu Ende und der Kleine ganz schläfrig geworden war und in der dunklen Stille mit halboffenen Augen nach dem Feuer schaute, dann kam aus der Dunkelheit eine süße, vielstimmige Musik hervorgeklungen, und wenn die beiden ihr lange verschwiegen zugehört hatten, dann geschah es oft, daß unversehens die ganze Stube voll kleiner glänzender Kinder war, die flogen mit hellen, goldenen Flügeln in Kreisen hin und wieder und wie in schönen Tänzen kunstvoll umeinander und in Paaren, und dazu sangen sie, und es klang hundertfach voll Freude und heiterer Schönheit zusammen. Das war das Schönste, was Augustus je gehört und gesehen hatte, und wenn er später an seine Kindheit dachte, so war es die stille, finstere Stube des alten Paten und die rote Flamme im Kamin mit der Musik und mit dem festlichen, goldenen Zauberflug der Engelwesen, die ihm in der Erinnerung wieder emporstieg und Heimweh machte.

Indessen wurde der Knabe größer, und jetzt gab es für seine Mutter zuweilen Stunden, wo sie traurig war und an jene Taufnacht zurückdenken mußte. Augustus lief fröhlich in den Nachbargassen umher und war überall willkommen, er bekam Nüsse und Birnen, Kuchen und Spielsachen geschenkt, man gab ihm zu essen und zu trinken, ließ ihn auf dem Knie reiten und in den Gärten Blumen pflücken, und oft kam er erst spät am Abend wieder heim und schob die Suppe der Mutter widerwillig beiseite. Wenn sie dann betrübt war und weinte, fand er es langweilig und ging mürrisch in sein Bettlein; und wenn sie ihn einmal schalt und strafte, schrie er heftig und beklagte sich, daß alle Leute lieb und nett mit ihm seien, bloß seine Mutter nicht. Da hatte sie oft betrübte Stunden, und manchmal erzürnte sie sich ernstlich über ihren Jungen, aber wenn er nachher schlafend in seinen Kissen lag und auf dem unschuldigen Kindergesicht ihr Kerzenlicht schimmerte, dann verging alle Härte in ihrem Herzen und sie küßte ihn vorsichtig, daß er nicht erwache. Es war ihre eigene Schuld, daß alle Leute den Augustus gern hatten, und sie dachte

Havia pessoas que, tendo reparado no belo rapaz, vinham ter com a mãe, e ela, que ninguém conhecia e que antes recebia em casa pouco trabalho de costura, era agora conhecida como a mãe do Augusto e tinha mais benfeitores do que alguma vez desejaria. Corria-lhe tudo bem e ao rapaz também, e sempre que iam juntos para qualquer lado, a vizinhança ficava alegre, cumprimentava-os e acompanhava os bem-aventurados com os seus olhares.

A coisa mais bela, Augusto tinha junto do seu padrinho. Este chamava-o, às vezes, à tarde, para a sua casinha, onde estava escuro e apenas ardia uma pequena chama vermelha no buraco preto da lareira. O pequeno velhinho trazia a criança para junto de si, sobre uma pele de animal estendida no chão, olhava com ele para a chama sossegada e contava-lhe longas histórias. Mas às vezes, quando uma destas longas histórias acabava e o pequenino ficava com sono e olhava, com os olhos semiabertos, o fogo no silêncio escuro, saia então da escuridão uma música doce e polifónica. E quando ambos ficavam a ouvi-la muito tempo em silêncio acontecia frequentemente que, de repente, todo o quarto se enchia de pequenas crianças luminosas que voavam com asas claras e douradas em círculos para cá e para lá, como em belas danças, artisticamente, umas em torno das outras e aos pares. Além disso, cantavam e tudo aquilo se unia numa consonância cem vezes cheia de alegria e de beleza pura. Era a coisa mais bela que Augusto jamais tinha ouvido e visto e quando mais tarde pensava na sua infância, era o quarto escuro e silencioso do velho padrinho, as chamas vermelhas da lareira com a música e com o voo mágico dourado e festivo das criaturas angélicas que lhe surgia de novo na memória e lhe causava saudades.

Entretanto o rapaz ia crescendo, e agora havia alturas em que a mãe se sentia triste e tinha de pensar de novo naquela noite do baptizado. Augusto corria alegremente de uma rua vizinha para a outra e era bem-vindo em todo o lado. Ofereciam-lhe nozes e peras, bolos e brinquedos, davam-lhe comida e bebida, deixavam-no cavalgar sobre os joelhos e colher flores nos jardins. E muitas vezes regressava a casa já a horas tardias da noite e afastava, com relutância, a sopa da mãe. Quando ela ficava triste e começava a chorar, ele achava aquilo aborrecido e resmungando ia para a sua caminha. E quando uma vez ralhou com ele e o castigou, ele gritou furiosamente e queixou-se de que todas as pessoas gostavam dele e eram simpáticos com ele, com excepção da sua mãe. Frequentemente, ela teve então horas tristes e, às vezes, ficava mesmo zangada com o seu rapaz, mas quando ele estava a dormir, deitado sobre as suas almofadas, e sobre a cara inocente da criança tremeluzia a luz da vela, toda a dureza no seu coração passava e ela beijava-o cautelosamente para não o acordar. Era por sua própria culpa que todas as pessoas gostavam do Augusto, e às vezes

manchmal mit Trauer und beinahe mit einem Schrecken, daß es vielleicht besser gewesen wäre, sie hätte jenen Wunsch niemals getan.

Einmal stand sie gerade beim Geranienfenster des Herrn Bißwanger und schnitt mit einer kleinen Schere die verwelkten Blumen aus den Stöcken, da hörte sie in dem Hof, der hinter den beiden Häusern war, die Stimme ihres Jungen, und sie bog sich vor, um hinüberzusehen. Sie sah ihn an der Mauer lehnen, mit seinem hübschen und ein wenig stolzen Gesicht, und vor ihm stand ein Mädchen, größer als er, das sah ihn bittend an und sagte: "Gelt, du bist lieb und gibst mir einen Kuß?"

"Ich mag nicht", sagte Augustus und steckte die Hände in die Taschen.

"O doch, bitte", sagte sie wieder. "Ich will dir ja auch etwas Schönes schenken."

"Was denn?" fragte der Junge.

"Ich habe zwei Äpfel", sagte sie schüchtern.

Aber er drehte sich um und schnitt eine Grimasse.

"Äpfel mag ich keine", sagte er verächtlich und wollte weglaufen.

Das Mädchen hielt ihn aber fest und sagte schmeichelnd: "Du, ich habe auch einen schönen Fingerring."

"Zeigt ihn her!" sagte Augustus.

Sie zeigte ihm ihren Fingerring her, und er sah ihn genau an, dann zog er ihn von ihrem Finger und tat ihn auf seinen eigenen, hielt ihn ans Licht und fand Gefallen daran.

"Also, dann kannst du ja einen Kuß haben", sagte er obenhin und gab dem Mädchen einen flüchtigen Kuß auf den Mund.

"Willst du jetzt mit mir spielen kommen?" fragte sie zutraulich und hing sich an seinen Arm.

Aber er stieß sie weg und rief heftig: "Laß mich jetzt doch endlich in Ruhe! Ich habe andre Kinder, mit denen ich spielen kann."

Während das Mädchen zu weinen begann und vom Hofe schlich, schnitt er ein gelangweiltes und ärgerliches Gesicht; dann drehte er seinen Ring um den Finger und beschaute ihn, und dann fing er an zu pfeifen und ging langsam davon.

Seine Mutter aber stand mit der Blumenschere in der Hand und war erschrocken über die Härte und Verächtlichkeit, mit welcher ihr Kind die Liebe der andern hinnahm. Sie ließ die Blumen stehen und stand kopfschüttelnd und sagte immer wieder vor sich hin: "Er ist ja böse, er hat ja gar kein Herz."

pensava com tristeza e quase com susto que talvez tivesse sido melhor nunca ter formulado aquele desejo.

Certa vez, estava ela à janela de gerânios do senhor Binßwanger, cortando com uma pequena tesoura as flores murchas dos vasos, quando ouviu, no pátio das traseiras, atrás das duas casinhas, a voz do seu rapaz, e inclinou-se para a frente para poder ver o outro lado. Viu-o encostado ao muro, com o seu rosto belo e um pouco orgulhoso. Em frente dele estava uma rapariga mais velha do que ele, que o olhava de modo suplicante e lhe dizia: “És bonzinho e dás-me um beijo, não dás?”

“Não quero”, disse Augusto e meteu as mãos nos bolsos.

“Oh, por favor”, disse ela novamente. “É que eu quero oferecer-te algo bonito.”

“O que é?”, perguntou o rapaz.

“Tenho duas maçãs”, disse timidamente.

Mas ele virou-se de costas e fez uma careta.

“Não quero maçãs”, disse ele de modo desprezivo, fazendo tenções fugir dali.

Mas a rapariga segurou-o e disse de modo dengoso: “Também tenho um lindo anel.”

“Mostra lá!”, disse Augusto.

Ela mostrou-lhe o anel. Ele olhou-o atentamente, depois retirou-o do dedo dela e colocou-o no seu próprio, observou-o à luz e sentiu-se agradado.

“Bom, podes então ter um beijo”, disse ele casualmente e deu à rapariga um beijo rápido na boca.

“Agora já queres ir brincar comigo?”, perguntou ela em tom confiante e agarrou-se ao seu braço.

Mas ele empurrou-a e gritou com irritação: “Deixa-me em paz! Tenho mais com quem brincar.”

Enquanto a rapariga, a chorar, saía furtivamente do pátio, ele fez uma expressão entediada e desagradável. Depois girou o anel no dedo, observou-o, começou a assobiar e foi-se embora devagar.

Mas a sua mãe estava com a tesoura das flores na mão, apavorada com a agressividade e o desprezo com que o seu filho aceitava de leve ânimo o amor dos outros. Deixou as flores e ficou a abanar a cabeça, continuando a repetir: “Ele é maldoso, não tem coração.”

Aber bald darauf, als Augustus heimkam und sie ihn zur Rede stellte, da schaute er sie lachend aus blauen Augen an und hatte kein Gefühl einer Schuld, und dann fing er an zu singen und ihr zu schmeicheln und war so drollig und net und zärtlich mit ihr, daß sie lachen mußte und wohl sah, man dürfe bei Kindern nicht alles gleich so ernst nehmen.

Indessen gingen dem Jungen seine Übeltaten nicht ohne alle Strafe hin. Der Pate Binßwanger war der einzige, vor dem er Ehrfurcht hatte, und wenn er am Abend zu ihm in die Stube kam und der Pate sagte: "Heute brennt kein Feuer im Kamin, und es gibt keine Musik, die kleinen Engelkinder sind traurig, weil du so böse warst", dann ging er schweigend hinaus und heim und warf sich auf sein Bett und weinte, und nachher gab er sich manchen Tag lang alle Mühe, gut und lieb zu sein.

Jedoch das Feuer im Kamin brannte seltener und seltener, und der Pate war nicht mit Tränen und nicht mit Liebkosungen zu bestechen. Als Augustus zwölf Jahre alt war, da war ihm der zauberische Engelflug in der Patenstube schon ein ferner Traum geworden, und wenn er ihn einmal in der Nacht geträumt hatte, dann war er am nächsten Tage doppelt wild und laut und kommandierte seine vielen Kameraden als Feldherr über alle Hecken weg.

Seine Mutter war es längst müde, von allen Leuten das Lob ihres Knaben zu hören, und wie fein und herzig er sei, sie hatte nur noch Sorgen um ihn. Und als eines Tages sein Lehrer zu ihr kam und ihr erzählte, er wisse jemand, der erbötig sei, den Knaben in fremde Schulen zu schicken und studieren zu lassen, da hatte sie eine Besprechung mit dem Nachbar, und bald darauf, an einem Frühlingmorgen, kam ein Wagen gefahren, und Augustus in einem neuen, schönen Kleide stieg hinein und sagte seiner Mutter und dem Paten und den Nachbarsleuten Lebewohl, weil er in die Hauptstadt reisen und studieren durfte. Seine Mutter hatte ihm zum letzten Male die blonden Haare schön gescheitelt und den Segen über ihn gesprochen, und nun zogen die Pferde an, und Augustus reiste in die fremde Welt.

Nach manchen Jahren, als der junge Augustus ein Student geworden war und rote Mützen und einen Schnurrbart trug, da kam er einmal wieder in seine Heimat gefahren, weil der Pate ihm geschrieben hatte, seine Mutter sei so krank, daß sie nicht mehr lange leben könne. Der Jüngling kam am Abend an, und die Leute sahen mit Bewunderung zu, wie er aus dem Wagen stieg und wie der Kutscher ihm einen großen ledernen Koffer in das Häuschen nachtrug. Die Mutter aber lag sterbend in dem alten, niederen Zimmer, und als der schöne Student in weißen Kissen ein weißes, welches Gesicht liegen sah, das ihn nur noch mit stillen Augen begrüßen konnte, da sank er weinend

Mas pouco depois, quando Augusto regressou a casa e ela lhe pediu explicações, ele olhou-a, sorrindo com os seus olhos azuis e sem nenhum sentimento de culpa. Depois começou outra vez a cantar e a ser carinhoso para ela, e foi tão amoroso, simpático e meigo, que ela foi obrigada a rir e bem viu que não se pode levar as crianças assim tão a sério.

No entanto, as maldades do rapaz nem sempre eram isentas de castigo. O padrinho Binßwanger era o único por quem tinha respeito e quando à tarde entrava no seu quarto e o padrinho lhe dizia: “Hoje não há fogo na lareira e também não há música, as pequenas crianças angélicas estão tristes porque foste tão maldoso”, saía em silêncio, dirigia-se para casa, atirava-se para a cama e chorava, e depois, por alguns dias, esforçava-se por ser bom e afectuoso.

Todavia, o fogo na lareira ardia cada vez com menos frequência e o padrinho não se deixava comprar nem com lágrimas nem com carícias. Quando Augusto fez doze anos, o voo mágico dos anjos no quarto do padrinho há muito que se havia transformado num sonho distante e quando, às vezes, sonhava com ele à noite, no dia seguinte ficava duplamente bravo e barulhento, e como um comandante, dava ordens a muitos dos seus colegas a torto e a direito.

A sua mãe há muito tempo que estava cansada de ouvir, de todas as pessoas, elogios ao seu filho, sobre como era fino e encantador, enquanto ela apenas tinha preocupações com ele. E quando, um dia, o seu professor veio ter com ela e lhe contou que conhecia alguém que estava disposto a enviar o rapaz para escolas estrangeiras para estudar, ela teve uma conversa com o vizinho. Pouco depois, numa manhã de Primavera, chegou um coche e Augusto, vestido com roupa nova e bonita, entrou nele e disse adeus à sua mãe, ao padrinho e aos vizinhos, pois podia ir para a capital estudar. A mãe penteara-lhe pela última vez os cabelos loiros, dera-lhe a bênção e nisto os cavalos arrancaram e Augusto viajou para o mundo desconhecido.

Passados alguns anos, quando o jovem Augusto se tinha tornado estudante e usava uma boina vermelha e bigode, voltou de novo à sua pátria, pois o padrinho tinha-lhe escrito que a sua mãe estava tão doente que não poderia viver muito mais tempo. O jovem chegou à tarde, e as pessoas olhavam com admiração como ele saía do coche e como um cocheiro lhe trazia uma grande mala de couro para dentro da casinha. Mas a sua mãe encontrava-se à beira da morte no quarto velho e pequeno, e quando o belo estudante viu um rosto pálido e enrugado, deitado sobre almofadas brancas, que apenas podia cumprimentá-lo com olhos silenciosos, deixou-se então cair, chorando,

an der Bettstatt nieder und küßte seiner Mutter kühle Hände und kniete bei ihr die ganze Nacht, bis die Hände kalt und die Augen erloschen waren.

Und als sie die Mutter begraben hatten, da nahm ihn der Pate Binßwanger am Arm und ging mit ihm in sein Häuschen, das schien dem jungen Menschen noch niedriger und dunkler geworden, und als sie lange beisammengesessen waren und nur die kleinen Fenster noch schwach in der Dunkelheit schimmerten, da strich der kleine alte Mann mit hageren Fingern über seinen grauen Bart und sagte zu Augustus: "Ich will ein Feuer im Kamin anmachen, dann brauchen wir die Lampe nicht. Ich weiß, du mußt morgen wieder davonreisen, und jetzt, wo deine Mutter tot ist, wird man dich ja so bald nicht wiedersehen."

Indem er das sagte, zündete er ein kleines Feuer im Kamin an und rückte seinen Sessel näher hinzu und der Student den seinen, und dann saßen sie wieder eine lange Weile und blickten auf die verglühenden Scheiter, bis die Funken spärlicher flogen, und da sagte der Alte sanft: "Lebe wohl, Augustus, ich wünsche dir Gutes. Du hast eine brave Mutter gehabt, und sie hat mehr an dir getan, als du weißt. Gern hätte ich dir noch einmal Musik gemacht und die kleinen Seligen gezeigt, aber du weißt, das geht nicht mehr. Indessen sollst du sie nicht vergessen und sollst wissen, daß sie noch immer singen und daß auch du sie vielleicht einmal wieder hören kannst, wenn du einst mit einem einsamen und sehnsüchtigen Herzen nach ihnen verlangst. Gib mir jetzt die Hand, mein Junge, ich bin alt und muß schlafen gehen."

Augustus gab ihm die Hand und konnte nichts sagen, er ging traurig in das verödete Häuschen hinüber und legte sich zum letzten Male in der alten Heimat schlafen, und ehe er einschlief, meinte er von drüben ganz fern und leise die süße Musik seiner Kindheit wieder zu hören. Am nächsten Morgen ging er davon, und man hörte lange nichts mehr von ihm.

Bald vergaß er auch den Paten Binßwanger und seine Engel. Das reiche Leben schwoll rings um ihn, und er fuhr auf seinen Wellen mit. Niemand konnte so wie er durch schallende Gassen reiten und die aufschauenden Mädchen mit spöttischen Blicken grüßen, niemand verstand so leicht und hinreißen zu tanzen, so flott und fein im Wagen zu kutschieren, so laut und prangend eine Sommernacht im Garten zu verzechen. Die reiche Witwe, deren Geliebter er war, gab ihm Geld und Kleider und Pferde und alles, was er brauchte und haben wollte, mit ihr reiste er nach Paris und nach Rom und schlief un ihrem seidenen Bett. Seine Liebe aber war eine sanfte, blonde Bürgerstochter, die er nachts mit Gefahr in ihres Vaters Garten besuchte und die ihm lange, heiße Briefe schrieb, wenn er auf Reisen war.

sobre a cama, beijou as mãos frias da sua mãe e ficou de joelhos com ela a noite inteira, até que as mãos se lhe esfriaram completamente e os olhos se lhe fecharam para sempre.

E depois de terem enterrado a mãe, o padrinho Binßwanger tomou-o pelo braço e levou-o para a sua casinha, que parecia ao jovem ter-se tornado ainda mais pequena e escura. Depois de terem permanecido, por muito tempo, sentados um junto do outro, e quando as pequenas janelas ainda tremeluziram fracas na escuridão, o pequeno velhinho passou os dedos delgados pela sua barba grisalha e disse a Augusto: “Quero acender um fogo na lareira, não precisaremos de candeeiro. Sei que amanhã deverás partir, e agora que a tua mãe faleceu, não voltaremos a rever-te em breve.”

Ao dizer isto, acendeu um pequeno fogo na lareira. Puxou a sua cadeira para mais perto, e o estudante fez o mesmo com a sua, e depois, de novo, ali estiveram sentados um bom bocado a olhar para as achas de lenha incandescentes, até que as faíscas já voavam com maior raridade. O velho disse então suavemente: “Adeus, Augusto, desejo-te tudo de bom. Tiveste uma óptima mãe e ela fez por ti mais do que saibas. Gostava mesmo de fazer música para ti mais uma vez e mostrar-te os pequenos anjos, mas sabes que já não dá. Contudo, não deves esquecê-los e fica a saber que eles ainda cantam e que talvez, uma vez, poderás escutá-los, quando um dia com um coração solitário e saudoso ansiar por eles. Agora, dá-me a tua mão, meu rapaz, sou velho e preciso de ir dormir.”

Augusto estendeu-lhe a mão sem poder dizer nada, dirigiu-se, tristemente, para a casinha deserta e deitou-se a dormir o seu último sono na velha pátria, e antes de adormecer, pensou ouvir novamente, vinda de lá, bem de longe e baixinho, a doce música da sua infância. Na manhã seguinte partiu e as pessoas não tiveram notícias suas por muito tempo.

Pouco depois, esqueceu-se também do padrinho Binßwanger e dos seus anjos. A vida rica inchava à sua volta e ele deixava-se vogar nas suas ondas. Ninguém sabia andar a cavalo como ele por ruas retumbantes e cumprimentar com olhares trocistas as raparigas que para ele levantavam os olhos, ninguém sabia dançar tão leve e graciosamente, conduzir um coche com tanta facilidade e elegância, passar tão ruidosa e brilhantemente uma noite estival de embriaguez no jardim. A viúva rica, de quem era amante dava-lhe dinheiro, roupa, cavalos e tudo o que necessitava ou desejava, viajava com ela para Paris e Roma e dormia na sua cama de seda. Mas o seu amor era uma jovem doce e loira, filha de um burguês que, correndo perigo, visitava à noite no jardim do seu pai e que lhe escrevia longas cartas ardentes, quando ele estava a viajar.

Aber einmal kam er nicht wieder. Er hatte Freunde in Paris gefunden, und weil die reiche Geliebte ihm langweilig geworden und das Studium ihm längst verdrießlich war, blieb er im fernen Land und lebte wie die große Welt, hielt Pferde, Hunde, Weiber, verlor Geld und gewann Geld in großen Goldrollen, und überall waren Menschen, die ihm nachliefen und sich ihm zu eigen gaben und ihm dienten, und er lächelte und nahm es hin, wie er einst als Knabe den Ring des kleinen Mädchens hingenommen hatte. Der Wunschzauber lag in seinen Augen und auf seinen Lippen, Frauen umgaben ihn mit Zärtlichkeit und Freunde schwärmten für ihn, und niemand sah – er selber fühlte es kaum –, wie sein Herz leer und habgierig geworden war und seine Seele krank und leidend war. Zuweilen wurde er es müde, so von allen geliebt zu sein, und ging allein verkleidet durch fremde Städte, und überall fand er die Menschen töricht und allzu leicht zu gewinnen, und überall schien ihm die Liebe lächerlich, die ihm so eifrig nachlief und mit so wenigem zufrieden war. Frauen und Männer wurden ihm oft zum Ekel, daß sie nicht stolzer waren, und ganze Tage brachte er allein mit seinen Hunden hin oder in schönen Jagdgebieten im Gebirge, und ein Hirsch, den er beschlichen und geschossen hatte, machte ihn froher als die Werbung einer schönen und verwöhnten Frau.

Da sah er einstmals auf einer Seereise die junge Frau eines Gesandten, eine strenge, schlanke Dame aus nordländischem Adel, die stand zwischen vielen andern vornehmen Frauen und weltmännischen Menschen wundervoll abgesondert, stolz und schweigsam, als wäre niemand ihresgleichen, und als er sie sah und beobachtete und wie ihr Blick auch ihn nur flüchtig und gleichgültig zu streifen schien, war ihm so, als erfahre er jetzt zum allerersten Male, was Liebe sei, und er nahm sich vor, ihre Liebe zu gewinnen, und war von da an zu jeder Stunde des Tages in ihrer Nähe und unter ihren Augen, und weil er selbst immerzu von Frauen und Männern umgeben war, die ihn bewunderten und seinen Umgang suchten, stand er mit der schönen Strengen inmitten der Reisegesellschaft wie ein Fürst mit seiner Fürstin, und auch der Mann der Blonden zeichnete ihn aus und bemühte sich, ihm zu gefallen.

Nie war es ihm möglich, mit der Fremden allein zu sein, bis in einer Hafenstadt des Südens die ganze Reisegesellschaft vom Schiffe ging, um ein paar Stunden in der fremden Stadt umherzugehen und wieder eine Weile Erde unter den Sohlen zu fühlen. Da wich er nicht von der Geliebten, bis es ihm gelang, sie im Gewühl eines bunten Marktplatzes im Gespräch zurückzuhalten. Unendlich viele, kleine, finstere Gassen mündeten auf diesen Platz, in eine solche Gasse führte er sie, die ihm

Mas um dia, ele não voltou. Encontrou amigos em Paris, e como tinha ficado aborrecido com a sua amante rica e como os estudos já há muito tempo o tinham começado a irritar, ficou no país distante, vivendo como era o costume no mundo das camadas mais altas da sociedade: comprava cavalos, cães, mulheres, perdia e ganhava dinheiro em grandes lingotes de ouro, e por todo o lado havia pessoas que o seguiam, se lhe entregavam e lhe serviam, e ele sorria e aceitava tudo da maneira como uma vez, na infância, aceitara o anel da jovem rapariga. Havia o desejo mágico nos seus olhos e nos seus lábios, as mulheres rodeavam-no com ternura e os amigos estavam encantados com ele. Ninguém via – ele próprio mal o sentiu –, como o seu coração se tinha esvaziado e tornado ganancioso e como a sua alma estava doente e sofreda. Às vezes, ficava cansado de ser amado por todos e andava, sozinho e disfarçado, por cidades distantes, e por todo o lado achava as pessoas estúpidas e demasiado fáceis de conquistar, e por todo o lado lhe parecia ridículo aquele amor que andava atrás dele com tanto entusiasmo e se satisfazia com tão pouco. Frequentemente, sentia nojo por mulheres e homens por não terem orgulho, e todos os dias passava a sós com os seus cães ou então em belas zonas de caça nas montanhas. Um veado de quem ele se aproximara furtivamente e contra o qual disparara, deixava-o mais alegre do que a conquista de uma mulher linda e mimada.

Certa vez, numa viagem por mar, viu uma jovem mulher de um enviado, uma dama severa e elegante, de nobreza nórdica que, entre muitas outras mulheres elegantes e homens distintos, se mantinha reservada, orgulhosa e silenciosa, como se ninguém se lhe assemelhasse. Ao vê-la e reparar, que o seu olhar parecia passar por ele apenas superficialmente e com indiferença, sentiu-se como se descobrisse pela primeira vez o que era o amor, e decidiu-se a conquistar o seu amor. A partir daquele momento, passava cada hora do dia perto dela e ao alcance dos seus olhos, e como ele próprio também tinha estado sempre rodeado de mulheres e homens que o admiravam e procuravam a sua companhia, tanto ele como a bela e severa mulher se encontravam entre os passageiros como um príncipe com a sua princesa, e até o marido da loira o distinguia e se esforçava por lhe ser agradável.

Nunca lhe foi possível ficar a sós com a estrangeira, até chegado a uma cidade portuária do Sul, todo o grupo de viajantes deixou o barco para passear algumas horas pela cidade estrangeira e sentir de novo, durante algum tempo, a terra sob os pés. Ele não se afastou então da sua amada, até que, no meio da multidão de uma praça do mercado colorida, conseguiu detê-la com conversa. Infinitas ruas pequenas e escuras desembocavam naquela praça, e visto que ela confiava nele, ele

vertraute, und da sie plötzlich sich mit ihm allein fühlte und scheu wurde und ihre Gesellschaft nicht mehr sah, wandte er sich ihr leuchtend zu, nahm ihre zögernde Hand in seine und bat sie flehend, hier mit ihm am Lande zu bleiben und zu fliehen.

Die Fremde war bleich geworden und hielt den Blick zu Boden gewendet. "Oh, das ist nicht ritterlich", sagte sie leise. "Lassen Sie mich vergessen, was Sie da gesagt haben!"

"Ich bin kein Ritter", rief Augustus, "ich bin ein Liebender, und ein Liebender weiß nichts anderes als die Geliebte, und hat keinen Gedanken, als bei ihr zu sein. Ach, du Schöne, komm mit, wir werden glücklich sein."

Sie sah ihn aus ihren hellblauen Augen ernst und strafend an. "Woher konnten Sie denn wissen", flüsterte sie klagend, "daß ich Sie liebe? Ich kann nicht lügen: ich habe Sie lieb und habe oft gewünscht, Sie möchten mein Mann sein. Denn Sie sind der erste, den ich von Herzen geliebt habe. Ach, wie kann Liebe sich so weit verirren! Ich hätte niemals gedacht, daß es mir möglich wäre, einen Menschen zu lieben, der nicht rein und gut ist. Aber tausendmal lieber will ich bei meinem Manne bleiben, den ich wenig liebe, der aber ein Ritter und voll Ehre und Adel ist, welche Sie nicht kennen. Und nun reden Sie kein Wort mehr zu mir und bringen Sie mich an das Schiff zurück, sonst rufe ich fremde Menschen um Hilfe gegen Ihre Frechheit an."

Und ob er bat und ob er knirschte, sie wandte sich von ihm und wäre allein gegangen, wenn er nicht schweigend sich zu ihr gesellt und sie zum Schiff begleitet hätte. Dort ließ er seine Koffer an Land bringen und nahm von niemand Abschied.

Von da an neigte sich das Glück des Vielgeliebten. Tugend und Ehrbarkeit waren ihm verhaßt geworden, er trat sie mit Füßen, und es wurde sein Vergnügen, tugendhafte Frauen mit allen Künsten seines Zaubers zu verführen und arglose Menschen, die er rasch zu Freunden gewann, auszubeuten und dann mit Hohn zu verlassen. Er machte Frauen und Mädchen arm, die er dann alsbald verleugnete, und er suchte sich Jünglinge aus edlen Häusern aus, die er verführte und verdarb. Kein Genuß, den er nicht suchte und erschöpfte; kein Laster, das er nicht lernte und wieder wegwarf. Aber es war keine Freude mehr in seinem Herzen, und von der Liebe, die ihm überall entgegenkam, klang nichts in seiner Seele wider.

levou-a para uma destas ruas. Mas de repente, ela apercebeu-se de que ficara a sós com ele e, não podendo ver mais os seus companheiros de viagem, assustou-se. Ele virou-se então para ela de modo resplandecente, tomou-lhe as mãos trémulas e implorou-a que fugissem e ficassem aqui em terra juntos.

A estrangeira empalideceu e manteve os olhos postos no chão. “Isto não é próprio de um cavalheiro”, disse ela em voz baixa. “Deixe-me esquecer as suas palavras!”

“Não sou cavalheiro”, gritou Augusto, “sou um amante, e um amante apenas sabe da sua amada e não tem outro pensamento que permanecer com ela. Oh, minha linda, vem comigo, vamos ser felizes.”

Ela olhou para ele seriamente e de modo reprovador com os seus olhos azul-claros: “Como é que sabe”, murmurou num lamento, “que o amo? Não posso mentir: gosto de si e muitas vezes desejei que fosse meu marido. Pois é o primeiro que jamais amei do fundo do meu coração. Meu Deus, como é que o amor se pode iludir desta maneira! Nunca pensei que me fosse possível amar um homem que não é puro e bom. Mas prefiro mil vezes ficar com o meu marido que amo pouco mas que é um cavalheiro, pleno de honra e de nobreza, coisas que lhe são estranhas. E agora não me dirija mais nenhuma palavra e leve-me de volta para o barco, senão chamo estranhos para me protegerem do seu descaramento.”

E por mais que suplicasse e resmungasse, ela virou-lhe as costas e ter-se-ia ido embora sozinha se ele não se lhe tivesse juntado silenciosamente para a acompanhar até ao barco. Ali, mandou trazer as suas malas para a terra e não se despediu de ninguém.

A partir daí, a sorte foi-se afastando do bem-amado. A virtude e a dignidade haviam-se-lhe tornado odiosas, ele pisava-as com os pés, e começou a sentir prazer em seduzir mulheres virtuosas com todas as artes da sua magia e aproveitar-se das pessoas sinceras que conquistava com facilidade, abandonando-as depois cinicamente. Levava à pobreza mulheres e raparigas que renegava imediatamente e procurava jovens de casas nobres que desencaminhava e estragava. Não havia prazer que não procurasse e não se esgotasse. Não havia vício em que não entrasse e que não deitasse fora de novo. Mas o seu coração já não se enchia de alegria, e do amor que vinha ao seu encontro de todos os lados, nada ecoava na sua alma.

In einem schönen Landhaus am Meer wohnte er finster und verdrossen und quälte die Frauen und die Freunde, die ihn dort besuchten, mit den tollsten Launen und Bosheiten. Er sehnte sich danach, die Menschen zu erniedrigen und ihnen alle Verachtung zu zeigen; er war es satt und überdrüssig, von unerbetener, unverlangter, unverdienter Liebe umgeben zu sein; er fühlte den Unwert seines vergeudeten und zerstörten Lebens, das nie gegeben und immer nur genommen hatte. Manchmal hungerte er eine Zeit, nur um doch wieder einmal ein rechtes Begehren zu fühlen und ein Verlangen stillen zu können.

Es verbreitete sich unter seinen Freunden die Nachricht, er sei krank und bedürfe der Ruhe und Einsamkeit. Es kamen Briefe, die er niemals las, und besorgte Menschen fragten bei der Dienerschaft nach seinem Befinden. Er aber saß allein und tief vergrämt im Saal über dem Meere, sein Leben lag leer und verwüstet hinter ihm, unfruchtbar und ohne Spur der Liebe wie die graue wogende Salzflut. Er sah häßlich aus, wie er da im Sessel am hohen Fenster kauerte und mit sich selber Abrechnung hielt. Die weißen Möwen trieben im Strandwinde vorüber, er folgte ihnen mit leeren Blicken, aus denen jede Freude und jede Teilnahme verschwunden war. Nur seine Lippen lächelten hart und böse, als er mit seinen Gedanken zu Ende war und dem Kammerdiener schellte. Und nun ließ er alle seine Freunde auf einen bestimmten Tag zu einem Fest einladen; seine Absicht aber war, die Ankommenden durch den Anblick eines leeren Hauses und seiner eigenen Leiche zu erschrecken und zu verhöhnen. Denn er war entschlossen, sich vorher mit Gift das Leben zu nehmen.

Am Abend nun vor dem vermeintlichen Fest sandte er seine ganze Dienerschaft aus dem Hause, daß es still in den großen Räumen wurde, und begab sich in sein Schlafzimmer, mischte ein starkes Gift in ein Glas Zyperwein und setzte es an die Lippen.

Als er eben trinken wollte, wurde an seine Türe gepocht, und da er nicht Antwort gab, ging die Tür auf, und es trat ein kleiner alter Mann herein. Der ging auf Augustus zu, nahm ihm sorglich das volle Glas aus den Händen und sagte mit einer wohlbekannten Stimme: "Guten Abend, Augustus, wie geht es dir?"

Der Überraschte, ärgerlich und auch beschämt, lächelte voll Spott und sagte: "Herr Binßwanger, leben Sie auch noch? Es ist lange her, und Sie scheinen wahrhaftig nicht älter geworden zu sein. Aber im Augenblick stören Sie hier, lieber Mann, ich bin müde und will eben einen Schlaftrunk nehmen."

Sombrio e mal-humorado, vivia numa bonita casa de campo junto ao mar, e atormentava as mulheres e os amigos que ali o visitavam com caprichos e maldades descontroladas. Ansiava por humilhar as pessoas e mostrar-lhes todo o seu desprezo. Estava cansado e farto de ser rodeado de um amor que não implorava, não solicitava e não merecia. Sentia o desvalor da sua vida desperdiçada e arruinada, que nunca dera nada, só recebera. Às vezes, passava fome durante algum tempo, apenas para poder sentir de novo um verdadeiro desejo e satisfazer uma ansiedade.

Entre os seus amigos espalhou-se a notícia de que estava doente e necessitava de paz e solidão. Chegavam cartas que ele nunca lia, e as pessoas preocupadas perguntavam aos criados como era o seu estado de saúde. Mas ele, sozinho e profundamente entristecido, encontrava-se sentado na sala que dava para o mar. Tinha para trás uma vida vazia, devastada, estéril e sem qualquer sinal de amor, como as salgadas ondas cinzentas e agitadas. Tinha um aspecto horrível assim, enterrado no cadeirão junto à grande janela, ajustando contas consigo próprio. As gaivotas brancas pairavam no vento da praia, ele seguia-as com um olhar vazio, do qual toda a alegria e todo o interesse haviam desaparecido. Um sorriso surgiu nos seus lábios, severo e terrível, só quando deixou de pensar e chamou o criado. E mandou então convidar todos os seus amigos para uma festa num certo dia; mas a sua intenção era assustar e troçar de todos que ali chegassem, com a visão de uma casa vazia e do seu próprio cadáver. Pois tinha-se decidido a cometer suicídio com ajuda de veneno.

Assim, à noite, antes de a suposta festa se iniciar, mandou todos os criados embora para que houvesse silêncio nas salas enormes. Dirigiu-se para o seu quarto de dormir, misturou um veneno forte num copo de vinho de Chipre e levou-o aos lábios.

Precisamente no momento em que queria bebê-lo, alguém bateu à sua porta, e como ele não desse resposta, a porta abriu-se e entrou um pequeno velhinho. Este aproximou-se de Augusto, tirou cuidadosamente o copo cheio das suas mãos e disse com uma voz bem conhecida: “Boa noite, Augusto, como estás?”

Apanhado de surpresa, irritado e envergonhado, sorriu sarcasticamente e disse: “Senhor Binßwanger, ainda está vivo? Passou tanto tempo e, realmente, não parece ter envelhecido. Mas, neste instante, está a incomodar-me, caro senhor, sinto-me cansado e quero tomar uma bebida soporífera.”

“Das sehe ich”, antwortete der Pate ruhig. “Du willst einen Schlaftrunk nehmen, und du hast recht, es ist dies der letzte Wein, der dir noch helfen kann. Zuvor aber wollen wir einen Augenblick plaudern, mein Junge, und da ich einen weiten Weg hinter mir habe, wirst du nicht böse sein, wenn ich mich mit einem kleinen Schluck erfrische.”

Damit nahm er das Glas und setzte es an den Mund, und ehe Augustus ihn zurückhalten konnte, hob er es hoch und trank es in einem raschen Zuge aus.

Augustus war todesbleich geworden. Er stürzte auf den Paten los, schüttelte ihn an den Schultern und schrie gellend: “Alter Mann, weißt du, was du da getrunken hast?”

Herr Binßwanger nickte mit dem klugen grauen Kopf und lächelte: “Es ist Zyperwein, wie ich sehe, und er ist nicht schlecht. Mangel scheinst du nicht zu leiden. Aber ich habe wenig Zeit und will dich nicht lange belästigen, wenn du mich anhören magst.”

Der verstörte Mensch sah dem Paten mit Entsetzen in die hellen Augen und erwartete von Augenblick zu Augenblick, ihn niedersinken zu sehen.

Der Pate setzte sich indessen mit Behagen auf einen Stuhl und nickte seinem jungen Freunde gütig zu.

“Hast du Sorge, der Schluck Wein könnte mir schaden? Da sei nur ruhig! Es ist freundlich von dir, daß du Sorge um mich hast, ich hätte es gar nicht vermutet. Aber jetzt laß uns einmal reden wie in der alten Zeit! Mir scheint, du hast das leichte Leben satt bekommen? Das kann ich verstehen, und wenn ich weggehe, kannst du ja dein Glas wieder vollmachen und austrinken. Aber vorher muß ich dir etwas erzählen.”

Augustus lehnte sich an die Wand und horchte auf die gute, wohlige Stimme des uralten Männleins, die ihm von Kinderzeiten her vertraut war und die Schatten der Vergangenheit in seiner Seele wachrief. Eine tiefe Scham und Trauer ergriff ihn, als sähe er seiner eigenen unschuldigen Kindheit in die Augen.

“Dein Gift habe ich ausgetrunken”, fuhr der Alte fort, “weil ich es bin, der an deinem Elend schuldig ist. Deine Mutter hat bei deiner Taufe einen Wunsch für dich getan, und ich habe ihr den Wunsch erfüllt, obwohl er töricht war. Du brauchst ihn nicht zu kennen, er ist ein Fluch geworden, wie du ja selber gespürt hast. Es tut mir leid, daß es so gegangen ist, und es möchte mich wohl freuen, wenn ich es noch erlebte, daß du einmal wieder bei mir daheim vor dem Kamin sitztest und die Englein singen hörst. Das ist nicht leicht, und im Augenblick scheint es dir vielleicht unmöglich, daß dein Herz je wieder gesund und rein und heiter werden könne. Es ist aber möglich, und ich

“Compreendo”, respondeu calmamente o padrinho. “Queres tomar uma bebida soporífera e tens razão, este é o último vinho que ainda te pode ajudar. Mas antes, vamos conversar um bocado, meu rapaz, e como percorri um longo caminho, não ficarás zangado se me refrescar com um pequeno trago.”

Ao dizer isto, pegou no copo e levou-o à boca, e antes que Augusto o pudesse impedir, levantou-o e esvaziou-o de uma só vez.

Augusto ficou pálido como a morte. Atirou-se ao padrinho, sacudiu-o pelos ombros e gritou em voz penetrante: “Ah, velho, sabes, por acaso, o que acabaste de beber?”

O senhor Binßwanger anuiu com a sua cabeça grisalha e inteligente, sorrindo: “É um vinho de Chipre, pelo que vejo, e não é nada mau. Parece que não te falta nada. Mas tenho pouco tempo e não quero incomodar-te longamente, caso queiras escutar-me.”

O homem transtornado olhava com pavor para os olhos claros do padrinho, à espera de o ver cair de um momento para o outro.

Todavia, o padrinho sentou-se prazenteiramente numa cadeira e acenou bondosamente com a cabeça ao seu jovem amigo.

“Estás preocupado que o gole de vinho me possa fazer mal? Fica descansado! É muito amável da tua parte que te preocupes comigo, não o tinha suposto. Mas agora, deixa-nos conversar um pouco, como nos velhos tempos! Parece-me que estás farto de ter uma vida fácil? Compreendo, e quando me for embora, podes voltar a encher o copo e esvaziá-lo. Mas antes disso, devo contar-te algo.”

Augusto encostou-se à parede e ficou a escutar a voz boa e agradável do homenzinho muito velho que lhe era familiar desde a infância e despertava as sombras do passado na sua alma. Ao olhar nos olhos da sua própria infância inocente, foi tomado de profunda tristeza e vergonha.

“Bebi o teu veneno”, continuava o velho, “porque sou eu quem tem a culpa da tua desgraça. No dia do teu baptizado, a tua mãe fez um desejo que, apesar de ser um disparate, realizei. Não necessitas de saber o que era, tornou-se numa maldição para ti, como já sentiste. Lamento muito que as coisas tenham corrido assim, e bem me alegraria se, antes de eu morrer, uma vez mais te sentasses comigo em minha casa, em frente da lareira, e ouvisses os anjinhos a cantar. Não é fácil, e neste momento parece-te impossível que o teu coração possa voltar a ser saudável, puro e alegre. Mas isso é possível, e quero pedir-te que o tentes. O desejo da tua pobre mãe saiu-te mal, Augusto.

möchte dich bitten, es zu versuchen. Der Wunsch deiner armen Mutter ist dir schlecht bekommen, Augustus. Wie wäre es nun, wenn du mir erlaubtest, auch dir noch einen Wunsch zu erfüllen, irgendeinen? Du wirst wohl nicht Geld und Gut begehren, und auch nicht Macht und Frauenliebe, davon du genug gehabt hast. Besinne dich, und wenn du meinst, einen Zauber zu wissen, der dein verdorbenes Leben wieder schöner und besser und dich wieder einmal froh machen könnte, dann wünsche ihn dir!"

In tiefen Gedanken saß Augustus und schwieg, er war aber zu müde und hoffnungslos, und so sagte er nach einer Weile: "Ich danke dir, Pate Binßwanger, aber ich glaube, mein Leben läßt sich mit keinem Kamm wieder glattstreichen. Es ist besser, ich tue, was ich zu tun gedachte, als du hereinkamst. Aber ich danke dir doch, daß du gekommen bist."

"Ja", sagte der Alte bedächtig, "ich kann mir denken, daß es dir nicht leichtfällt. Aber vielleicht kannst du dich noch einmal besinnen, Augustus, vielleicht fällt dir das ein, was dir bis jetzt am meisten gefehlt hat, oder vielleicht kannst du dich an die früheren Zeiten erinnern, wo die Mutter noch lebte, und wo du manchmal am Abend zu mir gekommen bist. Da bist du doch zuweilen glücklich gewesen, nicht?"

"Ja, damals", nickte Augustus, und das Bild seiner strahlenden Lebensfrühe sah ihm fern und bleich wie aus einem uralten Spiegel entgegen. "Aber das kann nicht wiederkommen. Ich kann nicht wünschen, wieder ein Kind zu sein. Ach, da finge doch alles wieder von vorne an!"

"Nein, das hätte keinen Sinn, da hast du recht. Aber denke noch einmal an die Zeit bei uns daheim und an das arme Mädchen, das du als Student bei Nacht in ihres Vaters Garten besucht hast, und denke auch an die schöne blonde Frau, mit der du einmal auf dem Meerschiff gefahren bist, und denke an alle Augenblicke, wo du einmal glücklich gewesen bist und wo das Leben dir gut und wertvoll erschien. Vielleicht kannst du das erkennen, was dich damals glücklich gemacht hat, und kannst dir das wünschen. Tu es, mir zuliebe, mein Junge!"

Augustus schloß die Augen und sah über sein Leben zurück, wie man aus einem dunklen Gange nach jenem fernen Lichtpunkt sieht, von dem man hergekommen ist, und er sah wieder, wie es einst hell und schön um ihn gewesen und dann langsam dunkler und dunkler geworden war, bis er ganz im Finstern stand und nichts ihn mehr erfreuen konnte. Und je mehr er nachdachte und sich erinnerte, desto schöner und liebenswerter und begehrenswerter blickte der ferne kleine Lichtschein herüber, und schließlich erkannte er ihn, und Tränen stürzten aus seinen Augen.

Que tal se me permitisses realizar também mais um desejo teu, qualquer um que seja? Provavelmente, não desejarás nem dinheiro nem bens, e nem poder nem amor de mulheres, fartaste-te disso tudo. Pensa bem, e se te parecer que alguma magia poderia embelezar e melhorar a tua vida arruinada e fazer-te de novo feliz, então formula esse desejo!”

Augusto tinha mergulhado nos pensamentos profundos e permanecia calado, mas estava demasiado cansado e desesperado, e, passado algum tempo, disse o seguinte: “Agradeço-te, padrinho Binßwanger, mas acho que a minha vida não pode ser endireitada. É melhor eu fazer o que tencionava quando chegaste. Mas obrigado por teres vindo.”

“Sim”, disse o velho ponderadamente, “bem posso imaginar que não te seja nada fácil. Mas se calhar, possas pensar mais uma vez, Augusto, pode ser que te lembres, de repente, de o que te fez falta até agora; ou então poderás recordar o tempo em que a tua mãe ainda era viva, e, às vezes, vinhas ter comigo à noite. Naquela época estavas feliz em alguns momentos, não estavas?”

“Naquela época, sim”, anuiu Augusto, e a imagem da sua serena infância apareceu-lhe, de longe e palidamente, como dum espelho antigo. “Mas não há caminho para trás. Não posso desejar voltar a ser uma criança. Ah, tudo começaria de novo!”

“Não, isso não teria sentido nenhum, tens razão. Mas pensa novamente no tempo que passaste connosco lá em casa e na pobre rapariga que visitavas à noite no jardim do seu pai quando eras estudante e também na linda mulher loira com quem, uma vez, viajaste no barco, e em todos os momentos em que foste feliz e em que a vida te pareceu ser boa e valiosa. Talvez te possas aperceber de que te fez feliz naquela época, e poderás desejá-lo para ti próprio. Fá-lo, por mim, meu rapaz!”

Augusto fechou os olhos e reviu a sua vida, tal como, num corredor escuro, olhamos o ponto luminoso distante de onde viemos. Viu novamente como, em tempos, tudo fora claro e bonito à sua volta e como depois lentamente começara a ficar mais e mais escuro, até que foi completamente absorvido pela escuridão e não havia mais nada que o pudesse alegrar. E quanto mais pensava e se lembrava, mais belo, amável e desejável lhe parecia o raio de luz distante e pequeno que se aproximava dele. Finalmente, reconheceu-o e as lágrimas caíram-lhe dos olhos.

“Ich will es versuchen“, sagte er zu seinem Paten. “Nimm den alten Zauber von mir, der mir nicht geholfen hat, und gib mir dafür, daß ich die Menschen liebhaben kann!”

Weinend kniete er vor seinem alten Freunde und fühlte schon im Niedersinken, wie die Liebe zu diesem alten Manne in ihm brannte und nach vergessenen Worten und Gebärden rang. Der Pate aber nahm ihn sanft, der kleine Mann, auf seine Arme und trug ihn zum Lager, da legte er ihn nieder und strich ihm die Haare aus der heißen Stirn.

“Es ist gut“, flüsterte er ihm leise zu, “es ist gut, mein Kind, es wird alles gut werden.”

Darüber fühlte Augustus sich von einer schweren Müdigkeit überfallen, als sei er im Augenblick um viele Jahre gealtert, er fiel in einen tiefen Schlaf, und der alte Mann ging still aus dem verlassenem Hause.

Augustus erwachte von einem wilden Lärm, der das hallende Haus erfüllte, und als er sich erhob und die nächste Tür öffnete, fand er den Saal und alle Räume voll von seinen ehemaligen Freunden, die zu dem Fest gekommen waren und das Haus leer gefunden hatten. Sie waren erbost und enttäuscht, und er ging ihnen entgegen, um sie alle wie sonst mit einem Lächeln und einem Scherzwort zurückzugewinnen; aber er fühlte plötzlich, daß diese Macht von ihm gewichen war. Kaum sahen sie ihn, so begannen sie alle zugleich auf ihn einzuschreien, und als er hilflos lächelte und abwehrend die Hände ausstreckte, fielen sie wütend über ihn her.

“Du Gauner“, schrie einer, “wo ist das Geld, das du mir schuldig bist?” Und ein anderer: “Und das Pferd, das ich dir geliehen habe?” Und eine hübsche, zornige Frau: “Alle Welt weiß meine Geheimnisse, die du ausgeplaudert hast. O wie ich dich hasse, du Scheusal!” Und ein hohläugiger junger Mensch schrie mit verzerrtem Gesicht: “Weißt du, was du aus mir gemacht hast, du Satan, du Jugendverderber?”

Und so ging es weiter, und jeder häufte Schmach und Schimpf auf ihn, und jeder hatte recht, und viele schlugen ihn, und als sie gingen und im Gehen die Spiegel zerschlugen und viele von den Kostbarkeiten mitnahmen, erhob sich Augustus vom Boden, geschlagen und verunehrt, und als er in sein Schlafzimmer trat und in den Spiegel blickte, um sich zu waschen, da schaute sein Gesicht ihm welk und häßlich entgegen, die roten Augen trânteten, und von der Stirne tropfte Blut.

“Das ist die Vergeltung“, sagte er zu sich selber und wusch das Blut von seinem Gesicht, und kaum hatte er sich ein wenig besonnen, da drang von neuem Lärm ins Haus, und Menschen kamen die Treppen heraufgestürmt: Geldleiher, denen er sein Haus verpfändet hatte, und ein Gatte, dessen

“Quero tentar”, disse ele ao seu padrinho. “Liberta-me da velha magia que não me deu ajuda nenhuma, e faz com que possa gostar das pessoas!”

A chorar, ajoelhou-se em frente do seu velho amigo e, logo ao deixar-se cair, sentiu como o amor por este velho ardia dentro dele e tentava encontrar palavras e gestos esquecidos. Mas o padrinho, aquele homenzinho, tomou-o suavemente nos braços e levou-o para a cama. Ali, deitou-o e afastou-lhe os cabelos da testa ardente.

“Está tudo bem”, sussurrou-lhe em voz baixa, “está tudo bem, meu filho, vai correr tudo bem.”

Com isto, Augusto sentiu-se dominado por um grande cansaço, como se num instante tivesse envelhecido muitos anos e caiu num sono profundo. O velho homem saiu silenciosamente da casa deserta.

Augusto foi acordado por um ruído infernal que enchia a casa ressoante e ao levantar-se e abrir a porta mais próxima, encontrou a sala e todas as divisões cheias dos seus anteriores amigos que tinham chegado à festa e haviam encontrado a casa vazia. Estavam irritados e desiludidos, e ele foi ao seu encontro para os reconquistar, como de costume, com um sorriso e uma piada. Mas sentiu, de repente, que havia perdido este dom. Mal o viram, começaram a gritar todos ao mesmo tempo, e quando sorriu numa vã tentativa de os cativar, e estendeu as mãos para se defender, atacaram-no furiosamente.

“Aldrabão”, gritava um, “onde está o dinheiro que me debes?” E outro: “E o cavalo que te emprestei?” E uma mulher bonita e indignada: “Todo o mundo sabe os meus segredos porque deste com a língua nos dentes. Como te odeio, monstro!” E um jovem de olhos encovados gritou, com um rosto distorcido: “Sabes o que fizeste de mim, Satanás, pervertedor da juventude!”

E assim por diante, cada um amontoava humilhação e insultos sobre ele, e todos tinham razão, e muitos batiam-lhe, e quando se foram embora, ao sair, partindo o espelho e levando consigo muitos objectos valiosos, Augusto levantou-se do chão, abatido e desonrado, e quando no quarto de dormir se olhou ao espelho para se lavar, viu o seu rosto enrugado e feio, os olhos vermelhos lacrimejavam-lhe, e a testa pingava sangue.

“Esta é a minha paga”, disse para si próprio e limpou o sangue da cara. Mal tinha um pouco tomado consciência, o ruído entrava de novo na casa e as pessoas corriam disparadas pelas escadas acima: credores de dinheiro que lhe tinham penhorado a casa e um cônjuge cuja mulher tinha

Frau er verführt hatte, und Väter, deren Söhne durch ihn verlockt ins Laster und Elend gekommen waren, und entlassene Diener und Mägde, Polizei und Advokaten, und eine Stunde später saß er gefesselt in einem Wagen und wurde ins Gefängnis geführt. Hinterher schrie das Volk und sang Spottlieder, und ein Gassenjunge warf durchs Fenster dem Davongeführten eine Handvoll Kot ins Gesicht.

Da war die Stadt voll von den Schandtaten dieses Menschen, den so viele gekannt und geliebt hatten. Kein Laster, dessen er nicht angeklagt war, und keines, das er verleugnete. Menschen, die er lange vergessen hatte, standen vor den Richtern und sagten Dinge aus, die er vor Jahren getan hatte; Diener, die er beschenkt und die ihn bestohlen, erzählten die Geheimnisse seiner Laster, und jedes Gesicht war voll von Abscheu und Haß, und keiner war da, der für ihn sprach, der ihn lobte, der ihn entschuldigte, der sich an Gutes von ihm erinnerte.

Er ließ alles geschehen, ließ sich in die Zelle und aus der Zelle vor die Richter und vor die Zeugen führen, er blickte verwundert und traurig aus kranken Augen in die vielen bösen, entrüsteten, gehässigen Gesichter, und in jedem sah er unter der Rinde von Haß und Entstellung einen heimlichen Liebreiz und Schein des Herzens glimmen. Alle diese hatten ihn einst geliebt, und er keinen von ihnen, nun tat er allen Abbitte und suchte bei jedem sich an etwas Gutes zu erinnern.

Am Ende wurde er in ein Gefängnis gesteckt, und niemand durfte zu ihm kommen, da sprach er in Fieberträumen mit seiner Mutter und mit seiner ersten Geliebten, mit dem Paten Binßwanger und mit der nordischen Dame vom Schiff, und wenn er erwachte und furchtbare Tage einsam und verloren saß, dann litt er alle Pein der Sehnsucht und Verlassenheit und schmachtete nach dem Anblick von Menschen, wie er nie nach irgendeinem Genusse oder nach irgendeinem Besitz geschmachtet hatte.

Und als er aus dem Gefängnis kam, da war er krank und alt, und niemand kannte ihn mehr. Die Welt ging ihren Gang, man fuhr und ritt und promenierte in den Gassen, Früchte und Blumen, Spielzeug und Zeitungen wurden feilgeboten, nur an Augustus wandte sich niemand. Schöne Frauen, die er einst bei Musik und Champagner in seinen Armen gehalten hatte, fuhren in Equipagen an ihm vorbei, und hinter ihren Wagen schlug der Staub über Augustus zusammen.

seduzido, e pais cujos filhos tinha aliciado, lançando-os no vício e na miséria, e criados e criadas despedidos, polícias e advogados. E uma hora mais tarde, foi algemado num coche e levado à prisão. O povo gritava atrás dele e cantava canções satíricas e um garoto da rua lançou pela janela uma mão-cheia de lama à cara do detido.

A cidade estava cheia das infâmias deste homem que tantos haviam conhecido e admirado. Não havia vício de que não fosse acusado ou que renegasse. Pessoas que já tinha esquecido há muito tempo estavam perante os juízes e declaravam coisas que ele tinha feito há vários anos; criados a quem dava presentes e que o roubavam contavam os segredos do seu vício, e todos os rostos estavam cheios de repugnância e de ódio, e não havia ali ninguém que falasse em seu favor, que o elogiasse, o perdoasse, ou se lembrasse de um gesto de bondade da sua parte.

Deixou que tudo acontecesse, deixou-se levar para uma cela e de lá, aos juízes e às testemunhas. Olhava atónito e triste, com olhos doentes, os muitos rostos zangados, irritados e maldosos, e em cada um via, debaixo da máscara de ódio e distorção, um encanto escondido e um incandescente brilho do coração. Todas estas pessoas, uma vez, gostaram dele, e ele não gostava de ninguém, e agora, pedia perdão a todos e tentava lembrar-se de alguma coisa boa em cada um.

Finalmente, foi metido numa prisão e ninguém podia visitá-lo. Delirando em febre, falava então com a sua mãe e com a sua primeira amada, com o padrinho Binßwanger e com a dama do Norte, no barco. Quando acordava e passava dias terríveis na solidão e na perdição, sofreu então toda a agonia da saudade e desolação, e suspirava por ver pessoas, como nunca tinha suspirado por um prazer ou por um bem qualquer.

E quando saiu da prisão, estava doente e velho, e já ninguém se lembrava dele. O mundo seguia a sua marcha, as pessoas andavam de coche, a cavalo, passeavam pelas ruas, vendiam-se frutos e flores, brinquedos e jornais, e somente a Augusto ninguém se dirigia. Mulheres bonitas que certa vez, com música e champanhe, tinha abraçado, passavam por ele em coches elegantes, e por detrás dos seus coches, o pó abatia-se sobre Augusto.

Die furchtbare Leere und Einsamkeit aber, in welcher er mitten in seinem prächtigen Leben erstickt war, die hatte ihn ganz verlassen. Wenn er in ein Haustor trat, um sich für Augenblicke vor der Sonnenglut zu schützen, oder wenn er im Hof eines Hinterhauses um einen Schluck Wasser bat, dann wunderte er sich darüber, wie mürrisch und feindselig ihn die Menschen anhörten, dieselben, die ihm früher auf stolze und lieblose Worte dankbar und mit leuchtenden Augen geantwortet hatten. Ihn aber freute und ergriff und rührte jetzt der Anblick jedes Menschen, er liebte die Kinder, die er spielen und zur Schule gehen sah, und er liebte die alten Leute, die vor ihrem Häuschen auf der Bank saßen und die welken Hände an der Sonne wärmten. Wenn er einen jungen Burschen sah, der ein Mädchen mit sehnsüchtigen Blicken verfolgte, oder einen Arbeiter, der heimkehrend am Feierabend seine Kinder auf die Arme nahm, oder einen feinen, klugen Arzt, der still und eilig im Wagen dahinfuhr und an seine Kranken dachte, oder auch eine arme, schlechtgekleidete Dirne, die am Abend in der Vorstadt bei einer Laterne wartete und sogar ihm, dem Verstoßenen, ihre Liebe anbot, dann waren alle diese seine Brüder und Schwestern, und jeder trug die Erinnerung an eine geliebte Mutter und an eine bessere Herkunft oder das heimliche Zeichen einer schöneren und edleren Bestimmung an sich und jeder war ihm lieb und merkwürdig und gab ihm Anlaß zum Nachdenken, und keiner war schlechter, als er selbst sich fühlte.

Augustus beschloß, durch die Welt zu wandern und einen Ort zu suchen, wo es ihm möglich wäre, den Menschen irgendwie zu nützen und ihnen seine Liebe zu zeigen. Er mußte sich daran gewöhnen, daß sein Anblick niemanden mehr froh machte; sein Gesicht war eingefallen, seine Kleider und Schuhe waren die eines Bettlers, auch seine Stimme und sein Gang hatten nichts mehr von dem, was einst die Leute erfreut und bezaubert hatte. Die Kinder fürchteten ihn, weil sein struppiger grauer Bart lang herunterhing, die Wohlgekleideten scheuten seine Nähe, in der sie sich unwohl und beschmutzt fühlten, und die Armen mißtrauten ihm als einem Fremden, der ihnen ihre paar Bissen wegschnappen wollte. So hatte er Mühe, den Menschen zu dienen. Aber er lernte und ließ sich nichts verdrießen. Er sah ein kleines Kind sich nach der Türklinke des Bäckerladens strecken und sie mit dem Händchen nicht erreichen. Dem konnte er helfen, und manchmal fand sich auch einer, der noch ärmer war als er selbst, ein Blinder oder Gelähmter, dem er ein wenig auf seinem Wege helfen und wohltun konnte. Und wo er das nicht konnte, da gab er doch freudig das wenige, was er hatte, einen hellen, gütigen Blick und einen brüderlichen Gruß, eine Gebärde des Verstehens und des Mitleidens. Er lernte es auf seinen Wegen, den Leuten ansehen, was sie von ihm erwarteten, woran sie Freude haben würden: der eine an einem lauten, frischen Gruß, der andere an

Mas o horrível vazio e a solidão nos quais ele estava asfixiado na sua vida esplêndida, haviam-no abandonado completamente. Quando entrava num portão de casa, para se proteger do ardor do sol por uns minutos, ou quando pedia um gole de água no pátio das traseiras de uma casa, espantava-se com o modo rabugento e hostil com que as pessoas o escutavam, exactamente aquelas mesmas que antigamente respondiam com gratidão e com os olhos brilhantes às suas palavras orgulhosas e desagradáveis. Mas agora, ao ver as pessoas, sentia alegria, ficava sensibilizado e emocionado, gostava das crianças que via a brincar e a ir à escola, gostava das pessoas velhas, sentadas nos bancos em frente das suas casinhas, aquecendo as mãos enrugadas ao sol. Quando via um jovem seguindo uma rapariga com olhares ansiosos, ou um trabalhador que, ao regressar para casa, no fim do trabalho diário, tomava os seus filhos nos braços, ou um médico fino e inteligente, deslocando-se, silenciosa e apressadamente no seu coche e pensando nos seus doentes, ou até uma prostituta pobre e mal vestida, esperando à noite junto de um candeeiro de rua, nos subúrbios da cidade, e oferecendo até mesmo a ele, o rejeitado, o seu amor, todas estas pessoas lhe eram então irmãos e irmãs. Cada um trazia em si a lembrança de uma querida mãe, de uma melhor descendência ou o sinal secreto de um destino mais belo e nobre, e cada um lhe era querido e digno de admiração e dava-lhe motivo para reflexão, e nenhum era pior do que ele próprio se sentia.

Augusto decidiu viajar pelo mundo e procurar um lugar onde lhe fosse possível ser, de alguma forma, útil às pessoas e mostrar-lhes o seu amor. Teve de se acostumar ao facto de a sua aparência já não trazer alegria a ninguém. O seu rosto estava encovado, as suas roupas e sapatos eram os de um mendigo, e também a sua voz e o seu andar já não tinham nada daquilo que, uma vez, tinha alegrado e fascinado as pessoas. As crianças tinham medo dele por causa da sua longa barba grisalha e eriçada, pendendo-lhe do rosto. Os bem-vestidos evitavam a sua proximidade, pela qual se sentiam pouco à vontade, como se tivessem medo de se sujar. E os pobres desconfiavam dele como de um estranho que lhes quer tirar o bocado de comida que têm. Deste modo, teve de se esforçar por servir às pessoas. Mas foi aprendendo e não se deixava desanimar. Via uma criança pequena esticar-se para o puxador da porta da padaria sem conseguir alcançá-lo com as mãozinhas. Àquela podia ajudar, e às vezes encontrava-se alguém que fosse ainda mais pobre do que ele: um cego ou um paralítico, a quem podia ajudar e fazer bem no seu caminho. E onde não lhe era possível ajudar, dava então alegremente o pouco que tinha: um olhar claro e bondoso e um cumprimento fraterno, um gesto de compreensão e de compaixão. Aprendeu, no seu caminho, a compreender as pessoas, o que esperavam dele, o que lhes poderia trazer alegria: a este, um

einem stillen Blick und wieder einer daran, daß man ihm auswich und ihn nicht störte. Er wunderte sich täglich, wieviel Elend es auf der Welt gäbe, und wie vergnügt doch die Menschen sein können, und er fand es herrlich und begeisternd, immer wieder zu sehen, wie neben jedem Leid ein frohes Lachen, neben jedem Totengeläut ein Kindergesang, neben jeder Not und Gemeinheit eine Artigkeit, ein Witz, ein Trost, ein Lächeln zu finden war.

Das Menschenleben schien ihm vorzüglich eingerichtet. Wenn er um eine Ecke bog, und es kam ihn eine Horde Schulbuben entgegengesprungen, wie blitzte da Mut und Lebenslust und junge Schönheit aus alle Augen, und wenn sie ihn ein wenig hänselten und plagten, so war das nicht so schlimm: es war sogar zu begreifen, er fand sich selber, wenn er sich in einem Schaufenster oder beim Trinken im Brunnen gespiegelt sah, recht welk und dürftig von Ansehen. Nein, für ihn konnte es sich nicht mehr darum handeln, den Leuten zu gefallen oder Macht auszuüben, davon hatte er genug gehabt. Für ihn war es jetzt schön und erbaulich, andere auf jenen Bahnen streben und sich fühlen zu sehen, die er einst gegangen war, und wie alle Menschen so eifrig und mit so viel Kraft und Stolz und Freude ihren Zielen nachgingen, das war ihm ein wunderbares Schauspiel.

Indessen wurde es Winter und wieder Sommer, Augustus lag lange Zeit in einem Armenspital krank, und hier genoß er still und dankbar das Glück, arme, niedergeworfene Menschen mit hundert zähen Kräften und Wünschen am Leben hängen und den Tod überwinden zu sehen. Herrlich war es, in den Zügen der Schwerkranken die Geduld und in den Augen der Genesenden die helle Lebenslust gedeihen zu sehen, und schön waren auch die stillen, würdigen Gesichter der Gestorbenen, und schöner als dies alles war die Liebe und Geduld der hübschen, reinlichen Pflegerinnen. Aber auch diese Zeit ging zu Ende, der Herbstwind blies, und Augustus wanderte weiter, dem Winter entgegen, und eine seltsame Ungeduld ergriff ihn, als er sah, wie unendlich langsam er vorwärts kam, da er doch noch überall hinkommen und noch so vielen, vielen Menschen in die Augen sehen wollte. Sein Haar war grau geworden, und seine Augen lächelten blöde hinter roten, kranken Lidern, und allmählich war auch sein Gedächtnis trübe geworden, so daß ihm schien, er habe die Welt niemals anders gesehen als heute; aber er war zufrieden und fand die Welt durchaus herrlich und liebenswert.

vigoroso cumprimento em voz alta, a outro, um olhar silencioso, e a um outro ainda, que o deixassem em paz e não o incomodassem. Espantava-se, todos os dias, com a quantidade de miséria que havia no mundo e com a alegria que, apesar de tudo, as pessoas sentiam. Ficava maravilhado e entusiasmado por ver sempre de novo como, junto a cada dor, se podia encontrar um riso alegre, junto a cada toque fúnebre de sinos, uma canção de criança, junto a cada aflição e maldade, uma gentileza, uma brincadeira, um consolo, um sorriso.

A vida humana pareceu-lhe excelentemente ordenada. Quando ao dobrar uma esquina, encontrava um grupo de rapazes da escola, saltando na sua direcção, quanta coragem, quanta alegria de viver, quanta beleza juvenil brilhava então naqueles olhos, e quando eles gozavam com ele ou o chateavam um pouco, não o levava a mal: até era compreensivo, pois ele próprio, quando se via reflectido numa montra ou numa fonte ao beber, achava que tinha muitas rugas e uma aparência miserável. Não, para ele, já não se podia tratar de agradar à gente ou exercer poder sobre elas, tinha-se fartado disso tudo. Agora, encontrava beleza e edificação em observar como outros se esforçavam por seguir aqueles caminhos que ele, uma vez, tinha trilhado, e como todas as pessoas perseguiam os seus objectivos com tanto entusiasmo, com tanta força, com tanto orgulho e com tanta alegria. Aquilo era para ele uma peça de teatro admirável.

Entretanto, terminou Inverno e começou, de novo, Verão. Augusto passou muito tempo internado num hospital para pobres, e ali, em silêncio e com gratidão, desfrutou da felicidade de ver como pessoas pobres e destroçadas se agarram à vida com toda a sua força de vontade e vencem a morte. Era maravilhoso ver a paciência nos traços dos doentes graves e a florescente alegria de viver nos olhos de convalescentes; eram também belos os sossegados e nobres rostos dos mortos, e ainda mais belo que tudo isto, era o amor e a paciência das enfermeiras lindas e asseadas. Mas também este tempo teve o seu fim. Soprou o vento outonal e Augusto seguiu o seu caminho, ao encontro do Inverno, e, ao ver com que infinita lentidão progredia, foi tomado por uma estranha impaciência, pois queria chegar a todos os lugares e olhar nos olhos de tantas e tantas pessoas ainda. Os seus cabelos haviam ficado grisalhos, os seus olhos sorriam com um ar tonto por detrás de umas pálpebras vermelhas e doentes, e aos poucos, também a sua memória foi enfraquecendo, de modo que lhe parecia nunca haver olhado o mundo de uma forma diferente do dia de hoje. Mas estava feliz e achava o mundo absolutamente maravilhoso e digno de todo o amor.

So kam er mit dem Einbruch des Winters in eine Stadt; der Schnee trieb durch die dunkeln Straßen, und ein paar späte Gassenbuben warfen dem Wanderer Schneeballen nach, sonst aber war alles schon abendlich still. Augustus war sehr müde, da kam er in eine schmale Gasse, die schien ihm wohlbekannt, und wieder in eine, und da stand seiner Mutter Haus und das Haus des Paten Binßwanger, klein und alt im kalten Schneetreiben, und beim Paten war ein Fenster hell, das schimmerte rot und friedlich durch die Winternacht.

Augustus ging hinein und pochte an die Stubentür, und der kleine Mann kam ihm entgegen und führte ihn schweigend in seine Stube, da war es warm und still und ein kleines, helles Feuer brannte im Kamin.

“Bist du hungrig?” fragte der Pate. Aber Augustus war nicht hungrig, er lächelte nur und schüttelte den Kopf.

“Aber müde wirst du sein?” fragte der Pate wieder, und er breitete sein altes Fell auf dem Boden aus, und da kauerten die beiden alten Leute nebeneinander und sahen ins Feuer.

“Du hast einen weiten Weg gehabt”, sagte der Pate.

“Oh, es war sehr schön, ich bin nur ein wenig müde geworden. Darf ich bei dir schlafen? Dann will ich morgen weitergehen.”

“Ja, das kannst du. Und willst du nicht auch die Engel wieder tanzen sehen?”

“Die Engel? O ja, das will ich wohl, wenn ich einmal wieder ein Kind sein werde.”

“Wir haben uns lange nicht mehr gesehen”, fing der Pate wieder an. “Du bist so hübsch geworden, deine Augen sind wieder so gut und sanft wie in der alten Zeit, wo deine Mutter noch am Leben war. Es war freundlich von dir, mich zu besuchen.”

Der Wanderer in seinen zerrissenen Kleidern saß zusammengesunken neben seinem Freunde. Er war noch nie so müde gewesen, und die schöne Wärme und der Feuerschein machten ihn verwirrt, so daß er zwischen heute und damals nicht mehr deutlich unterscheiden konnte.

“Pate Binßwanger”, sagte er, “ich bin wieder unartig gewesen, und die Mutter hat daheim geweint. Du mußt mit ihr reden und ihr sagen, daß ich wieder gut sein will. Willst du?”

“Ich will”, sagte der Pate, “sei nur ruhig, sie hat dich ja lieb.”

Assim, ao cair do Inverno, chegou a uma cidade. A neve caía pelas ruas escuras e alguns rapazes, que ficaram até horas tardias nas ruas, lançavam bolas de neve atrás do caminhante; mas de resto, reinava um silêncio nocturno. Augusto sentia-se muito cansado. Chegou então a uma rua estreita que lhe pareceu bem conhecida, e depois a uma outra, e lá estava a casa da sua mãe e a casa do padrinho Binßwanger, pequena e velha, no meio de um nevão frio, e na casa do padrinho havia uma janela iluminada, onde uma luz vermelha tremeluzia, pacificamente, na noite invernosa.

Augusto entrou e bateu à porta do quarto, e o homenzinho veio ao seu encontro e levou-o, em silêncio, para dentro, onde havia calor e silêncio, e um pequeno fogo luminoso ardia na lareira.

“Estás com fome?”, perguntou o padrinho. Mas Augusto não tinha fome, apenas sorriu e abanou a cabeça.

“Mas estarás cansado?”, voltou a perguntar o padrinho, e estendeu no chão a sua velha pele, e ambos os velhos se ajoelharam ali, um ao pé do outro, e dirigiram o seu olhar para o fogo.

“Percorreste um longo caminho”, disse o padrinho.

“Oh, foi muito lindo, apenas fiquei um pouco cansado. Posso dormir na tua casa? Amanhã prosseguirei o meu caminho.”

“Sim, podes. E não queres também voltar a ver os anjos a dançar?”

“Os anjos? Oh sim, quero muito, assim poderei, de novo, sentir-me criança.”

“Faz muito tempo que não nos víamos”, recomeçou o padrinho. “Tornaste-te tão belo, os teus olhos são novamente tão bondosos e suaves como nos velhos tempos em que a tua mãe ainda era viva. Foi muito amável da tua parte vires visitar-me.”

O caminhante, vestido com roupa rasgada, estava sentado junto do seu amigo. Nunca tinha estado tão cansado, e o calor agradável e o brilho do fogo confundiam-no, de maneira que já não podia distinguir claramente entre o presente e o passado.

“Padrinho Binßwanger”, disse ele, “portei-me mal de novo e a mãe chorou lá em casa. Tens de falar com ela e dizer-lhe que quero voltar a ser bom. Está bem?”

“Está bem”, disse o padrinho, “fica descansado que ela gosta muito de ti.”

Nun war das Feuer kleingebrannt, und Augustus starrte mit denselben großen schläfrigen Augen in die schwache Röte, wie einstmals in seiner früheren Kindheit, und der Pate nahm seinen Kopf auf den Schoß, eine feine, frohe Musik klang zart und selig durch die finstere Stube, und tausend kleine, strahlende Geister kamen geschwebt und kreisten frohmütig in kunstvollen Verschlingungen umeinander und in Paaren durch die Luft. Und Augustus schaute und lauschte und tat alle seine zarten Kindersinne weit dem wiedergefundenen Paradiese auf.

Einmal war ihm, als habe ihn seine Mutter gerufen; aber er war zu müde, und der Pate hatte ihm ja versprochen, mit ihr zu reden. Und als er eingeschlafen war, legte ihm der Pate die Hände zusammen und lauschte an seinem stillgewordenen Herzen, bis in der Stube völlig Nacht geworden war.

O fogo ia-se apagando e Augusto olhava fixamente, com os mesmos grandes olhos sonolentos, para as pequenas brasas vermelhas, tal como na sua primeira infância, e o padrinho tomou-lhe a cabeça no regaço. Uma música fina e alegre encheu, suave e abençoadamente, o quarto escuro, e mil pequenos espíritos radiantes vieram pairando e circulavam pelo ar, alegremente, em artísticos volteios uns à volta dos outros e aos pares. E Augusto olhava e escutava, e abriu todos os seus delicados sentidos infantis ao paraíso reencontrado.

De repente, pareceu-lhe que a mãe o tinha chamado; mas estava cansado demais, e o padrinho tinha-lhe prometido conversar com ela. E quando adormeceu, o padrinho juntou-lhe as mãos e escutou-lhe o coração aquietado, até que o quarto foi completamente invadido pela noite.

Der Zwerg

So begann der alte Geschichtenerzähler Cecco eines Abends am Kai:

Wenn es euch recht ist, meine Herrschaften, will ich heute einmal eine ganz alte Geschichte erzählen, von einer schönen Dame, einem Zwerg und einem Liebestrank, von Treue und Untreue, Liebe und Tod, wovon ja alle alten und neuen Abenteuer und Geschichten handeln.

Das Fräulein Margherita Cadorin, die Tochter des Edlen Battista Cadorin, war zu ihrer Zeit unter den schönen Damen von Venedig die schönste, und die auf sie gedichteten Strophen und Lieder waren zahlreicher als die Bogenfenster der Paläste am Großen Kanal und als die Gondeln, die an einem Frühlingsabend zwischen dem Ponte del Vin und der Dogana schwimmen. Hundert junge und alte Edelleute, von Venedig wie von Murano, und auch solche aus Padua, konnten in keiner Nacht die Augen schließen, ohne von ihr zu träumen, noch am Morgen erwachen, ohne sich nach ihrem Anblick zu sehnen, und in der ganzen Stadt, gab es wenige unter den jungen Gentildonnen, die noch nie auf Margherita Cadorin eifersüchtig gewesen wären. Sie zu beschreiben steht mir nicht zu, ich begnüge mich damit, zu sagen, daß sie blond und groß und schlank wie einen junge Zypresse gewachsen war, daß ihren Haaren die Luft und ihren Sohlen der Boden schmeichelte und daß Tizian, als er sie sah, den Wunsch geäußert haben soll, er möchte ein ganzes Jahr lang nichts und niemand malen als nur diese Frau.

An Kleidern, an Spitzen, an byzantinischem Goldbrokat, an Steinen und Schmuck litt die Schöne keinen Mangel, vielmehr ging es in ihrem Palast reich und prächtig her: der Fuß trat farbige dicke Teppiche aus Kleinasien, die Schränke verbargen silbernes Gerät genug, die Tische erglänzten von feinem Damast und herrlichem Porzellan, die Fußböden der Wohnzimmer waren schöne Mosaikarbeit, und die Decken und Wände bedeckten teils Gobelins auf Brokat und Seide, teils hübsche, heitere Malereien. An Dienerschaft war ebenfalls kein Mangel, noch an Gondeln und Ruderern.

Alle diese köstlichen und erfreulichen Dinge gab es aber freilich auch in anderen Häusern; es gab größere und reichere Paläste als den ihren, vollere Schränke, köstlichere Geräte, Tapeten und Schmucksachen. Venedig war damals sehr reich. Das Kleinod jedoch, welches die junge Margherita ganz allein besaß und das den Neid vieler Reicheren erregte, war ein Zwerg, Filippo genannt, nicht drei Ellen hoch und mit zwei Höckerchen versehen, ein phantastischer kleiner Kerl. Filippo war aus Zypern gebürtig und hatte, als ihn Herr Vittoria Battista von Reisen heimbrachte, nur Griechisch

O Anão

Foi assim que uma noite, junto ao cais, o velho contador de histórias Cecco¹ começou:

Se não se importarem, minhas senhoras e meus senhores, queria contar-vos hoje uma história bem antiga sobre uma bela dama, um anão e uma poção de amor, sobre a fidelidade e a traição, o amor e a morte, temas que estão sempre presentes em velhas e novas histórias e aventuras.

A menina Margherita Cadorin, filha do nobre Battista Cadorin, era, no seu tempo, a mais bonita entre as belas damas de Veneza, e os poemas e canções dedicados a ela eram mais numerosos do que as janelas em arco dos palácios junto ao Grande Canal e do que as gôndolas que, numa tarde de Primavera, vogam entre a Ponte del Vin e o Dogana. Centenas de aristocratas, jovens e velhos, tanto de Veneza como de Murano, e também os de Pádua, não podiam fechar os olhos à noite sem sonharem com ela, nem acordar de manhã sem ansiarem por olhar para ela, e na cidade inteira havia poucas, entre as raparigas nobres, que nunca tinham tido ciúmes de Margherita Cadorin. Não a vou descrever, contento-me a dizer que crescera loira, alta e elegante como um jovem cipreste, que o ar acariciava os seus cabelos, e o chão as suas solas, e que Ticiano², quando a viu, teria manifestado o desejo de, durante um ano inteiro, não pintar nada nem ninguém a não ser esta mulher.

Esta beldade não tinha falta de vestidos, nem de rendas, nem de brocados de ouro bizantinos, nem de pedras e jóias. Antes pelo contrário, o seu palácio era rico e faustoso: o seu pé pisava espessos tapetes coloridos vindos da Ásia Menor, os armários escondiam numerosos objectos de prata, as mesas brilhavam de damascos finos e porcelanas maravilhosas, o pavimento dos salões era de um lindo trabalho em mosaico, e os tectos e paredes estavam cobertos quer de gobelins de brocado e de seda, quer de belas e alegres pinturas. Também não lhe faltavam criados, nem gôndolas e remadores.

Mas, de facto, todas estas coisas valiosas e agradáveis encontravam-se também noutras casas. Havia palácios maiores e mais ricos do que o dela, armários mais repletos, objectos, tapetes e adornos mais preciosos. Veneza era muito rica naquele tempo. No entanto, a preciosidade que só a jovem Margherita possuía e que causava a inveja de muitos ricos, era um anão chamado Filippo, com um tamanho que não chegava às três côvados de altura e com duas pequenas bossas, um homenzinho fantástico. Filippo era natural de Chipre e, quando o senhor Vittoria Battista o trouxe

und Syrisch gekonnt, jetzt aber sprach er ein so reines Venezianisch, als wäre er an der Riva oder im Kirchspiel von San Giobbe zur Welt gekommen. So schön und schlank seine Herrin war, so häßlich war der Zwerg; neben seinem verkrüppelten Wuchse erschien sie doppelt hoch und königlich, wie der Turm einer Inselkirche neben einer Fischerhütte. Die Hände des Zwerges waren faltig, braun und in den Gelenken gekrümmt, sein Gang unsäglich lächerlich, seine Nase viel zu groß, seine Füße breit und einwärts gestellt. Gekleidet aber ging er wie ein Fürst, in lauter Seide und Goldstoff.

Schon dies Äußere machte den Zwerg zu einem Kleinod; vielleicht gab es nicht bloß in Venedig, sondern in ganz Italien, Mailand nicht ausgenommen, keine seltsamere und possierlichere Figur; und manche Majestät, Hoheit oder Exzellenz hätte gewiß den kleinen Mann gern mit Gold aufgewogen, wenn er dafür feil gewesen wäre.

Aber wenn es auch vielleicht an Höfen oder in reichen Städten einige Zwerge geben mochte, welche dem Filippo an Kleinheit und Häßlichkeit gleichkamen, so blieben doch an Geist und Begabung alle weit hinter ihm zurück. Wäre es allein auf die Klugheit angekommen, so hätte dieser Zwerg ruhig im Rat der Zehn sitzen oder eine Gesandtschaft verwalten können. Nicht allein sprach er drei Sprachen, sondern er war auch in Historien, Ratschlägen und Erfindungen wohlerfahren, konnte ebensowohl alte Geschichten erzählen wie neue erfinden und verstand sich nicht weniger auf guten Rat als auf böse Streiche und vermochte jeden, wenn er nur wollte, so leicht zum Lachen wie zum Verzweifeln zu bringen.

An heiteren Tagen, wenn die Donna auf ihrem Söller saß, um ihr wundervolles Haar, wie es damals allgemein die Mode war, an der Sonne zu bleichen, war sie stets von ihren beiden Kammerdienerinnen, von ihrem afrikanischen Papagei und von dem Zwerg Filippo begleitet. Die Dienerinnen befeuchteten und kämmteten ihr langes Haar und breiteten es über dem großen Schattenhut zum Bleichen aus, bespritzten es mit Rosentau und mit griechischen Wassern, und dazu erzählten sie alles, was in der Stadt vorging und vorzugehen im Begriff war: Sterbefälle, Feierlichkeiten, Hochzeiten und Geburten, Diebstähle und komische Ereignisse. Der Papagei schlug mit seinen schönfarbigen Flügeln und machte seine drei Kunststücke: ein Lied pfeifen, wie eine Zicke meckern und "gute Nacht" rufen. Der Zwerg saß daneben, still in der Sonne gekauert, und las in alten Büchern und Rollen, auf das Mädchengeschwätz so wenig achtend wie auf die schwärmenden Mücken. Alsdann geschah es jedesmal, daß nach einiger Zeit der bunte Vogel nickte, gähnte und entschlief, daß die Mägde langsamer plauderten und endlich verstummten und ihren Dienst lautlos mit müden Gebärden versahen; denn gibt es einen Ort, wo die Mittagssonne

das suas viagens para casa, este sabia apenas grego e siríaco, mas agora falava um veneziano tão puro como se tivesse sido nascido em Riva ou na paróquia de San Giobbe. A beleza e a elegância da sua senhora contrastavam muito com a fealdade do anão; ao lado da sua estatura deformada, ela parecia duplamente alta e majestosa, como a torre de uma igreja isolada ao pé de uma cabana de pescador. As mãos do anão estavam enrugadas, escuras e estropiadas nas articulações, a sua maneira de andar era indescritivelmente ridícula, o seu nariz demasiado grande, os seus pés largos e virados para dentro. Mas andava vestido como um príncipe, coberto de sedas e de brocados de ouro.

Só a sua aparência já fazia do anão uma jóia valiosa; se calhar não havia não só em Veneza, mas em toda a Itália, sem a exceção de Milão, nenhuma figura mais estranha e engraçada; e algumas majestades, altezas e excelências, de certeza, pagariam por ele em ouro, se este fosse posto à venda.

Ainda que nalgumas cortes e cidades ricas houvesse anões que estavam ao mesmo nível de Filippo na sua pequenez e fealdade, todos lhe ficariam atrás no que diz respeito ao seu espírito e talento. Se apenas dependesse da inteligência, este anão poderia certamente estar sentado no Conselho dos Dez³ ou dirigir uma delegação. Ele não só falava três línguas, como também tinha muita experiência em lendas, conselhos e invenções, tanto sabia contar histórias antigas, como inventar novas, e sabia tão bem dar bons conselhos como pregar partidas maldosas, bastava querer e era capaz de levar cada um ao riso ou ao desespero.

Em dias de bom tempo, quando a senhora se sentava na sua varanda para aloirar os maravilhosos cabelos ao sol, seguindo a moda geral daquele tempo, estava sempre acompanhada de ambas as suas criadas, do seu papagaio africano e do anão Filippo. As criadas humedeciam e penteavam os seus longos cabelos e estendiam-nos sobre o grande chapéu de aba larga, para os aloirar, borrifavam-no com orvalho de rosas e águas da Grécia, contando ao mesmo tempo tudo o que se tinha passado na cidade e tudo o que estava prestes a acontecer: os óbitos, as festividades, os casamentos e nascimentos, os roubos e as ocorrências cómicas. O papagaio batia as suas lindas asas coloridas e fazia as suas três habilidades: assobiar uma canção, berrar como uma cabra e gritar “boa noite”. O anão estava sentado ao lado, sossegadamente acorçado ao sol, e lia os livros e rolos antigos, prestando tão pouca atenção às bisbilhotices das raparigas como se fosse o zumbir dos mosquitos. Acontecia sempre que, após algum tempo, o pássaro colorido começava a cabecear, bocejava e adormecia, e as criadas conversavam cada vez mais lentamente até, finalmente, ficarem caladas, exercendo o seu serviço em silêncio e com gestos cansados; pois haverá algum lugar, onde

heißer und schläfernder brennen kann als auf dem Söller eines venezianischen Palastdaches? Dann wurde die Herrin mißmutig und schalt heftig, sobald die Mädchen ihre Haare zu trocken werden ließen oder gar ungeschickt anfaßten. Und dann kam der Augenblick, wo sie rief: "Nehmt ihm das Buch weg!"

Die Mägde nahmen das Buch von Filippus Knien, und der Zwerg schaute zornig auf, bezwang sich aber sogleich und fragte höflich, was die Herrin beliebe.

Und sie befahl: "Erzähl mir eine Geschichte!"

Darauf antwortete der Zwerg: "Ich will nachdenken", und dachte nach.

Hierbei geschah es zuweilen, daß er ihr allzulange zögerte, so daß sie ihn scheltend anrief. Er schüttelte aber gelassen den schweren Kopf, der für seine Gestalt viel zu groß war, und antwortete mit Gleichmut: "Ihr müßt noch ein wenig Geduld haben. Gute Geschichten sind wie ein edles Wild. Sie hausen verborgen, und man muß oft lange am Eingang der Schluchten und Wälder stehen und auf sie lauern. Laßt mich nachdenken!"

Wenn er aber genug gesonnen hatte und zu erzählen anfang, dann hielt er nicht mehr inne, bis er zu Ende war, ununterbrochen lief seine Erzählung dahin, wie ein vom Gebirge kommender Fluß, in welchem alle Dinge sich spiegeln, von den kleinen Gräsern bis zum blauen Gewölbe des Himmels. Der Papagei schlief, im Traume zuweilen mit dem krummen Schnabel knarrend, die kleinen Kanäle lagen unbeweglich, so daß die Spiegelbilder der Häuser feststanden wie wirkliche Mauern, die Sonne brannte auf das flache Dach herab, und die Mägde kämpften verzweifelt gegen die Schläfrigkeit. Der Zwerg aber war nicht schläfrig und wurde zum Zauberer und König, sobald er seine Kunst begann. Er löschte die Sonne aus und führte seine still zuhörende Herrin bald durch schwarze, schauerliche Wälder, bald auf den blauen kühlen Grund des Meeres, bald durch die Straßen fremder und fabelhafter Städte, denn er hatte die Kunst des Erzählens im Morgenlande gelernt, wo die Erzähler viel gelten und Magier sind und mit den Seelen der Zuhörer spielen, wie ein Kind mit seinem Balle spielt.

Beinahe niemals begannen seine Geschichten in fremden Ländern, wohin die Seele des Zuhörenden nicht leicht aus eigenen Kräften zu fliegen vermag. Sondern er begann stets mit dem, was man mit Augen sehen kann, sei es mit einer goldenen Spange, sei es mit einem seidenen Tuche, immer begann er mit etwas Nahem und Gegenwärtigen und leitete die Einbildung seiner Herrin unmerklich, wohin er wollte, indem er von früheren Besitzern solcher Kleinode oder von ihren Meistern und Verkäufern zu berichten anhub, so daß die Geschichte, natürlich und langsam

o sol do meio-dia possa arder de um modo mais escaldante e relaxante do que na varanda de um palácio veneziano? A senhora ficava então mal-humorada e ralhava muito assim que as raparigas deixavam de secar os seus cabelos, ou os manusearam sem jeito. E chegava então o momento quando ela gritava: “Tirem-lhe o livro!”

As criadas tiravam o livro dos joelhos de Filippo, e o anão levantava furiosamente os olhos, mas dominava-se imediatamente, perguntando com cortesia o que desejava a senhora.

E ela ordenava: “Conta-me uma história!”

O anão respondia então: “Vou pensar”, e reflectia.

Às vezes, acontecia que hesitava demasiado, ao que ela o chamava irritantemente. Mas ele abanava calmamente a sua cabeça pesada, que era grande demais para a sua estatura, e respondia com serenidade: “Deveis ter mais um pouco de paciência. As boas histórias são como uma caça nobre. Habitam em lugares escondidos e, frequentemente, é preciso ficarmos muito tempo na entrada dos desfiladeiros e florestas, à sua espera. Deixai-me pensar!”

Mas depois de ter meditado suficientemente, quando começava a contar, já não parava mais até chegar ao fim. A sua história fluía ininterruptamente, como um rio que corre das montanhas, no qual se reflectem todas as coisas, desde as pequenas ervas até ao azul da abóbada celeste. O papagaio dormia, rangendo de vez em quando, no sonho, o seu bico curvo; os pequenos canais permaneceram imóveis, de modo que os reflexos das casas se mantinham neles como muros verdadeiros; o sol ardia sobre o telhado plano, e as criadas lutavam desesperadamente contra a sonolência. Mas o anão não estava sonolento e transformava-se num feiticeiro e rei, assim que começava a sua arte. Ele extinguiu o calor intenso do sol e levava a sua senhora, que o escutava silenciosamente, ora para florestas negras e horripilantes, ora para o frio fundo azul do mar, ora para as ruas de cidades estranhas e fabulosas, pois tinha aprendido a arte de contar no Oriente, onde os contadores de histórias valem muito, são magos, e brincam com a alma dos ouvintes, tal como uma criança brinca com a sua bola.

Quase nunca as suas histórias se iniciavam em terras estranhas, para onde a alma do ouvinte não conseguia voar facilmente com esforços próprios. Muito pelo contrário, ele começava sempre com aquilo que está ao alcance dos olhos, fosse com uma bracelete dourada, ou com um pano de seda, principiava constantemente com algo próximo e presente, e levava imperceptivelmente a imaginação da sua senhora para onde queria, começando a efabular sobre os antigos proprietários de uma de tais jóias valiosas, ou sobre os seus mestres e vendedores, de modo que a história,

rinnend, vom Söller des Palastes in die Barke des Händlers, von der Barke in den Hafen und auf das Schiff und an jeden entferntesten Ort der Welt sich hinüberwiegte. Wer ihm zuhörte, der glaubte selbst die Fahrt zu machen, und während er noch ruhig in Venedig saß, irrte sein Geist schon fröhlich oder ängstlich auf fernen Meeren und in fabelhaften Gegenden umher. Auf eine solche Art erzählte Filippo.

Außer solchen wunderbaren, zumeist morgenländischen Märchen berichtete er auch wirkliche Abenteuer und Begebenheiten aus alter und neuer Zeit, von des Königs Äneas Fahrten und Leiden, vom Reiche Zypern, vom König Johannes, vom Zauberer Virgilius und von den gewaltigen Reisen des Amerigo Vespucci. Obendrein verstand er selbst die merkwürdigsten Geschichten zu erfinden und vorzutragen. Als ihn eines Tages seine Herrin beim Anblick des schlummernden Papageien fragte: "Du Alleswisser, wovon träumt jetzt mein Vogel?", da besann er sich nur eine kleine Weile und begann sogleich einen langen Traum zu erzählen, so, als wäre er selbst der Papagei, und als er zu Ende war, da erwachte gerade der Vogel, meckerte wie eine Ziege und schlug mit den Flügeln. Oder nahm die Dame ein Steinchen, warf es über die Brüstung der Terrasse ins Wasser des Kanals hinab, daß man es klatschen hörte, und fragte: "Nun, Filippo, wohin kommt jetzt mein Steinchen?" Und sogleich hob der Zwerg zu berichten an, wie das Steinchen im Wasser zu Quallen, Fischen, Krabben und Austern kam, zu ertrunkenen Schiffern und Wassergeistern, Kobolden und Meerfrauen, deren Leben und Begebenheiten er wohl kannte und die er genau und umständlich zu schildern wußte.

Obwohl nun das Fräulein Margherita, gleich so vielen reichen und schönen Damen, hochmütig und harten Herzens war, hatte sie doch zu ihrem Zwerg viele Zuneigung und achtete darauf, daß jedermann ihn gut und ehrenhaft behandle. Nur sie selber machte sich zuweilen einen Spaß daraus, ihn ein wenig zu quälen, war er doch ihr Eigentum. Bald nahm sie ihm alle seine Bücher weg, bald sperrte sie ihn in den Käfig ihrer Papageien, bald brachte sie ihn auf dem Parkettboden eines Saales zum Straucheln. Sie tat dies jedoch alles nicht in böser Absicht, auch beklagte sich Filippo niemals, aber er vergaß nichts und brachte zuweilen in seinen Fabeln und Märchen kleine Anspielungen und Winke und Stiche an, welche das Fräulein sich denn ruhig gefallen ließ. Sie hütete sich wohl, ihn allzusehr zu reizen, denn jedermann glaubte den Zwerg im Besitz geheimer Wissenschaften und verbotener Mittel. Mit Sicherheit wußte man, daß er die Kunst verstand, mit mancherlei Tieren zu reden, und daß er im Vorhersagen von Witterungen und Stürmen unfehlbar war. Doch schwieg

correndo natural e lentamente, se deslocava da varanda do palácio para o barco do comerciante, do barco até ao porto, ao navio e aos lugares mais distantes do mundo. Quem o ouvia, acreditava que ele próprio estava a fazer uma viagem e, permanecendo sentado sossegadamente em Veneza, o seu espírito vagueava alegre ou medrosamente para mares distantes e terras fabulosas. Tal era o modo de contar de Filippo.

Para além de tais contos maravilhosos, que na sua maioria eram orientais, ele contava também aventuras e acontecimentos verdadeiros de tempos antigos e recentes, sobre as viagens e os sofrimentos do rei Eneias⁴, sobre o Reino do Chipre, sobre o rei João⁵, sobre o mago Virgílio⁶ e ainda sobre as imensas viagens de Amerigo Vespucci⁷. Além disso, sabia também contar histórias curiosíssimas inventadas por si. Certo dia, quando a sua senhora, vendo o papagaio adormecido, lhe perguntou: “Olha lá, sabe-tudo, com que é que o meu pássaro está agora a sonhar?”, ele reflectiu só por algum tempo e começou imediatamente a contar um longo sonho, como se ele próprio fosse o papagaio, e quando terminou, o pássaro acordou precisamente naquele momento, berrou como uma cabra e bateu as suas asas. E num outro dia, a senhora pegou numa pedrinha, lançou-a sobre o parapeito do terraço para a água do canal, de modo que se ouviu o seu embater, e perguntou: “Então, Filippo, para onde é que vai agora a minha pedrinha?” E o anão começou imediatamente a contar como a pedrinha foi ter com medusas, peixes, caranguejos e ostras, e como visitou navios afundados e espíritos das águas, duendes e sereias, cujas vidas e ocupações ele bem conhecia e sabia descrever muito detalhadamente, mencionando todos os pormenores e minuciosidades.

Apesar de a menina Margherita, como tantas outras senhoras ricas e belas, ser altiva e possuir um coração cruel, tinha, no entanto, muito afecto pelo seu anão, e fazia com que todos o tratassem bem e com honra. Apenas ela própria divertia-se, às vezes, a maltratá-lo um pouco, pois ele era a sua propriedade. Ora tirava-lhe todos os seus livros, ora fechava-o na gaiola do papagaio, ora fazia-o tropeçar no soalho de uma das salas. Porém, nada disto fazia com más intenções, e Filippo também nunca se queixava, mas não se esquecia de nada, e colocava, às vezes, nas suas fábulas e contos de fadas pequenas alusões e insinuações indirectas, bem como ofensas, que a menina tolerava em silêncio. Ela tentava não o irritar demasiado, pois todos acreditavam que o anão possuía saberes secretos e recursos proibidos. Todos estavam convencidos de que ele sabia a arte de falar com vários animais, e que era infalível na previsão de condições meteorológicas e tempestades. No entanto, ficava, na maioria dos casos, calado, quando alguém exigia dele a resposta para tais

er zumeist still, wenn jemand mit solchen Fragen in ihn drang, und wenn er dann die schiefen Achseln zuckte und den schweren steifen Kopf zu schütteln versuchte, vergaßen die Fragenden ihr Anliegen vor lauter Lachen.

Wie ein jeder Mensch das Bedürfnis hat, irgendeiner lebendigen Seele zugetan zu sein und Liebe zu erweisen, so hatte auch Filippo außer seinen Büchern noch eine absonderliche Freundschaft, nämlich mit einem schwarzen kleinen Hündlein, das ihm gehörte und sogar bei ihm schlief. Es war das Geschenk eines unerhört gebliebenen Bewerbers an das Fräulein Margherita und war dem Zwerge von seiner Dame überlassen worden, allerdings unter besonderen Umständen. Gleich am ersten Tage nämlich war das Hündchen verunglückt und von einer zugeschlagenen Falltüre getroffen worden. Es sollte getötet werden, da ihm ein Bein zerbrochen war; da hatte der Zwerg das Tier für sich erbeten und zum Geschenk erhalten. Unter seiner Pflege war es genesen und hing mit großer Dankbarkeit an seinem Retter. Doch war ihm das geheilte Bein krumm geblieben, so daß es hinkte und dadurch noch besser zu seinem verwachsenen Herrn paßte, worüber Filippo manchen Scherz zu hören bekam.

Mochte nun diese Liebe zwischen Zwerg und Hund den Leuten lächerlich erscheinen, so war sie doch nicht minder aufrichtig und herzlich, und ich glaube, daß mancher reiche Edelmann von seinen besten Freunden nicht so innig geliebt wurde wie der krummbeinige Bologneser von Filippo. Dieser nannte ihn Filippino, woraus der abgekürzte Kosename Fino entstand, und behandelte ihn so zärtlich wie ein Kind, sprach mit ihm, trug ihm leckere Bissen zu, ließ ihn in seinem Zwergbett schlafen und spielte oft lange mit ihm, kurz, er übertrug alle Liebe seines armen und heimatlosen Lebens auf das kluge Tier und nahm seinetwegen vielen Spott der Dienerschaft und der Herrin auf sich. Und ihr werdet in Bälde sehen, wie wenig lächerlich diese Zuneigung war, denn sie hat nicht allein dem Hunde und dem Zwerge, sondern dem ganzen Hause das größte Unheil gebracht. Es möge euch darum nicht verdrießen, daß ich so viele Worte über einen kleinen lahmen Schoßhund verlor, sind doch die Beispiele nicht selten, daß durch viel geringere Ursachen große und schwere Schicksale hervorgerufen wurden.

Während so viele vornehme, reiche und hübsche Männer ihre Augen auf Margherita richteten und ihr Bild in ihrem Herzen trugen, blieb sie selbst so stolz und kalt, als gäbe es keine Männer auf der Welt. Sie war nämlich nicht nur bis zum Tode ihrer Mutter, einer gewissen Donna Maria aus dem

perguntas, e quando encolhia os seus ombros tortos e tentava abanar a cabeça pesada e inflexível, os inquiridores esqueciam-se dos seus pedidos e riam-se às gargalhadas.

Tal como cada pessoa tem necessidade de se afeiçoar a alguma alma viva e dar provas do seu amor, também Filippo tinha, para além dos seus livros, uma amizade muito especial por um cãozito preto que lhe pertencia e até dormia com ele. Tinha sido a prenda de um pretendente inaudito para a menina Margherita, cedida ao anão pela sua senhora em circunstâncias especiais. Logo no primeiro dia, o cãozinho sofreu um acidente, ao ser atingido pela tampa de um alçapão fechado com força. Devia ser morto, pois tinha partido uma pata; o anão pedira então o animal para si, e recebera-o como presente. Sob os seus cuidados, o cãozinho ficara curado e tinha-se afeiçoado, com grande gratidão, ao seu salvador. Mas a pata sarada tinha ficado torta, de modo que ele coxeava, o que se ajustava ainda melhor ao seu dono defeituoso, levando Filippo a ouvir algumas piadas de mau gosto.

Embora este amor entre um anão e um cão parecesse ridículo às pessoas, não era, de modo nenhum, menos sincero e afectuoso, e creio que nem alguns aristocratas ricos eram tão profundamente amados pelos seus melhores amigos, como Filippo amava o seu bolonhês de pernas tortas. Chamou-lhe Filippino, de onde surgiu o diminutivo carinhoso de Fino, e tratava-o tão meigamente como uma criança, falava com ele, trazia-lhe petiscos, deixava-o dormir na sua caminha de anão e, muitas vezes, brincava com ele durante muito tempo; resumindo, transmitia todo o amor da sua vida pobre e desenraizada para o animal inteligente, e suportava por causa dele muitas troças dos criados e da senhora. E em breve, irão ver quão pouco ridículo era este afecto, porque trouxe a maior desgraça não apenas ao cão e ao anão, mas também a toda a casa. Não se incomodem pelas muitas palavras que desperdi com um pequeno cãozito de colo coxo, pois não são raros os casos em que coisas insignificantes tiveram grandes e graves consequências nos destinos das pessoas.

Enquanto tantos homens distintos, ricos e bonitos dirigiam os seus olhares para Margherita, guardando a sua imagem no coração, ela própria mantinha-se tão orgulhosa e friamente como se não existissem homens no mundo. É que ela não só tinha sido educada severamente até à morte da

Hause der Giustiniani, sehr streng erzogen worden, sondern hatte auch von Natur ein hochmütiges, der Liebe widerstrebendes Wesen und galt mit Recht für die grausamste Schöne von Venedig. Ihretwegen fiel ein junger Edler aus Padua im Duell mit einem Mailänder Offizier, und als sie es vernahm und man ihr die an sie gerichteten letzten Worte des Gefallenen berichtete, sah man auch nicht den leisesten Schatten über ihre weiße Stirn laufen. Mit den auf sie gedichteten Sonetten trieb sie ewig ihren Spott, und als fast zu gleicher Zeit zwei Freier aus den angesehensten Familien der Stadt sich feierlich um ihre Hand bewarben, zwang sie trotz seines eifrigen Widerstrebens und Zuredens ihren Vater, beide abzuweisen, woraus eine langwierige Familienzwistigkeit entstand.

Allein der kleine geflügelte Gott ist ein Schelm und läßt sich ungern eine Beute entgehen, am wenigsten eine so schöne. Man hat es oft genug erlebt, daß gerade die unzugänglichen und stolzen Frauen sich am raschesten und heftigsten verlieben, so wie auf den härtesten Winter gewöhnlich auch der wärmste und holdeste Frühling folgt. Es geschah bei Gelegenheit eines Festes in den Muraneser Gärten, daß Margherita ihr Herz an einen jungen Ritter und Seefahrer verlor, der eben erst aus der Levante zurückgekehrt war. Er hieß Baldassare Morosini und gab der Dame, deren Blick auf ihn gerichtet war, weder an Adel noch an Stattlichkeit der Figur etwas nach. An ihr war alles licht und leicht, an ihm aber dunkel und stark, und man konnte ihm ansehen, daß er lange Zeit auf der See und in fremden Ländern gewesen und ein Freund der Abenteuer war; über seine gebräunte Stirn zuckten die Gedanken wie Blitze, und über seiner kühnen, gebogenen Nase brannten dunkle Augen heiß und scharf.

Es war nicht anders möglich, als daß auch er Margherita sehr bald bemerkte, und sobald er ihren Namen in Erfahrung gebracht hatte, trug er sogleich Sorge, ihrem Vater und ihr selber vorgestellt zu werden, was unter vielen Höflichkeiten und schmeichelhaften Worten geschah. Bis zum Ende der Festlichkeit, welche nahezu bis Mitternacht dauerte, hielt er sich, soweit der Anstand es nur erlaubte, beständig in ihrer Nähe auf, und sie hörte auf seine Worte, auch wenn sie an andere als an sie selbst gerichtet waren, eifriger als auf das Evangelium. Wie man sich denken kann, war Herr Baldassare des öftern genötigt, von seinen Reisen und Taten und bestandenen Gefahren zu erzählen, und er tat dies mit so viel Anstand und Heiterkeit, daß jeder ihn gern anhörte. In Wirklichkeit waren seine Worte alle nur einer einzigen Zuhörerinnen zugedacht, und diese ließ sich nicht einen Hauch davon entgehen. Er berichtete von den seltensten Abenteuern so leichthin, als müßte ein jeder sie selber schon erlebt haben, und stellte seine Person nicht allzusehr in den

sua mãe, uma certa Dona Maria, da casa de Giustiniani, mas também era uma criatura ativa e adversa ao amor por natureza, e com toda a razão era considerada a mais cruel beldade de Veneza. Por causa dela, um jovem nobre de Pádua morreu em duelo com um oficial milanês, e ao saber disto, depois de lhe comunicarem as últimas palavras do morto dirigidas a si, nem a menor sombra percorreu a sua clara fronte. Os sonetos a ela dedicados mereciam dela apenas escárnio, e quando dois pretendentes das famílias mais respeitadas da cidade, quase ao mesmo tempo, pediram solenemente a sua mão, forçou o pai a recusar os dois, apesar da resistência e tentativa deste de convencê-la, o que originou uma zanga familiar que perdurou por algum tempo.

Mas o pequeno deus com asas é um malandro, e não gosta de deixar escapar a vítima, ou pelo menos, uma que seja tão bela. Quantas vezes ocorre que precisamente as mulheres inacessíveis e orgulhosas se apaixonam rápida e intensamente, assim como depois do Inverno mais rigoroso, chega, normalmente, a Primavera mais quente e encantadora. Por ocasião de uma festa nos jardins de Murano, aconteceu que Margherita entregou o seu coração a um jovem cavaleiro e navegador que acabara de regressar do Oriente. O seu nome era Baldassare Morosini, e ele nada ficava a dever à dama cujo olhar estava fixado nele, nem em nobreza nem na imponência da estatura. Ela estava rodeada de claridade e leveza, mas nele havia obscuridade e fortaleza, e notava-se que ele tinha passado muito tempo no mar e nas terras distantes e era amigo de aventuras; os pensamentos perpassavam a sua fronte bronzeada como relâmpagos, e sobre o audaz nariz aquilino brilhavam ardente e penetrantemente os olhos escuros.

Não podia ser de outra maneira que também ele reparasse logo em Margherita, e assim que ficou a saber o nome dela, cuidou imediatamente de ser apresentado ao seu pai e a ela própria, o que aconteceu com muita cortesia e muitas palavras lisonjeiras. Até ao final da festa, que durou quase até a meia-noite, ele permaneceu constantemente junto dela tanto quanto as boas maneiras o permitiam, e ela escutava as suas palavras, também quando estas se dirigiam aos outros e não só a ela, com maior fervor do que as do Evangelho. Como se pode imaginar, o senhor Baldassare foi obrigado, de vez em quando, a contar as suas viagens e feitos, bem como os perigos por ele suportados, e fez isto tão decente e alegremente que todos o escutaram com gosto. Na realidade, todas as suas palavras eram destinadas a uma só ouvinte, e esta não perdia nem um único som delas. Ele contava as aventuras mais raras com tal ligeireza que era como se qualquer um tivesse passado por elas, e não colocava demasiado a sua pessoa em evidência, como normalmente

Vordergrund, wie es sonst die Seefahrer und zumal die jungen zu machen pflegen. Nur einmal, da er von einem Gefecht mit afrikanischen Piraten erzählte, erwähnte er eine schwere Verwundung, deren Narbe quer über seine linke Schulter laufe, und Margherita hörte atemlos zu, entzückt und entsetzt zugleich.

Zum Schlusse begleitete er sie und ihren Vater zu ihrer Gondel, verabschiedete sich und blieb noch lange stehen, um dem Fackelzug der über die dunke Lagune entgleitenden Gondel nachzublicken. Erst als er diesen ganz aus den Augen verloren hatte, kehrte er zu seinen Freunden in ein Gartenhaus zurück, wo die jungen Edelleute, und auch einige hübsche Dirnen dabei, noch einen Teil der warmen Nacht beim gelben Griechenwein und beim roten süßen Alkermes verbrachten. Unter ihnen war ein Giambattista Gentarini, einer der reichsten und lebenslustigen jungen Männer von Venedig. Dieser trat Baldassare entgegen, berührte seinen Arm und sagte lachend:

“Wie sehr hoffte ich, du würdest uns heute nacht die Liebesabenteuer deiner Reisen erzählen! Nun ist es wohl nichts damit, da die schöne Cadorin dein Herz mitgenommen hat. Aber weißt du auch, daß dieses schöne Mädchen von Stein ist und keine Seele hat? Sie ist wie ein Bild des Giorgione, an dessen Frauen wahrhaftig nichts zu tadeln ist, als daß sie kein Fleisch und Blut haben und nur für unsere Augen existieren. Im Ernst, ich rate dir, halte dich ihr fern – oder hast du Lust, als dritter abgewiesen und zum Gespött der Cadorinischen Dienerschaft zu werden?”

Baldassare aber lachte nur und hielt es nicht für notwendig, sich zu rechtfertigen. Er leerte ein paar Becher von dem süßen, ölfarbigem Zypernwein und begab sich früher als die andern nach Hause.

Schon am nächsten Tage suchte er zu guter Stunde den alten Herrn Cadorin in seinem hübschen kleinen Palaste auf und bestrebte sich auf jede Weise, sich ihm angenehm zu machen und seine Zuneigung zu gewinnen. Am Abend brachte er mit mehreren Sängern und Spielleuten der schönen jungen Dame eine Serenata, mit gutem Erfolge: sie stand zuhörend am Fenster und zeigte sich sogar eine kleine Weile auf dem Balkon. Natürlich sprach sofort die ganze Stadt davon, und die Bummler und Klatschbasen wußten schon von der Verlobung und vom mutmaßlichen Tag der Hochzeit zu schwatzen, noch ehe Morosini sein Prachtkleid angelegt hatte, um dem Vater Margheritas seine Werbung vorzutragen; er verschmähte es nämlich, der damaligen Sitte gemäß nicht in eigener Person, sondern durch einen oder zwei seiner Freunde anzuhalten. Doch bald genug hatten jene gesprächigen Alleswisser die Freude, ihre Prophezeiungen bestätigt zu sehen.

costumam fazer os navegantes, principalmente jovens. Apenas uma vez, quando contava um combate com piratas africanos, mencionou um ferimento grave cuja cicatriz corria sobre o seu ombro esquerdo, e Margherita escutava ansiosamente, encantada e apavorada ao mesmo tempo.

Por fim, acompanhou-a e ao seu pai até à gôndola, despediu-se e ali permaneceu ainda por muito tempo, seguindo com os olhos a marcha luminosa produzida pela gôndola sobre a lagoa escura. Apenas depois de tê-los perdido completamente de vista, voltou para os seus amigos na casa de jardim, onde os jovens aristocratas, acompanhados de algumas moças bonitas, passaram ainda uma parte da noite quente a beber um vinho grego branco e um doce alquermes⁸ tinto. Entre eles encontrava-se um certo Giambattista Gentarini, um dos jovens mais ricos e alegres de Veneza. Este enfrentou Baldassare, tocou-lhe no braço e, sorrindo, disse:

“Quanto esperei que nos contasses, hoje à noite, as aventuras amorosas das tuas viagens! Mas agora, que a bela Cadorin penetrou no teu coração, já nada há a esperar. Sabes, por acaso, que esta bela rapariga é feita de pedra e não possui alma? É como um quadro de Giorgione⁹, em cujas mulheres não há, realmente, nada a criticar, a não ser não possuírem carne nem osso, e existirem somente para os nossos olhos. A sério, aconselho-te a maneres-te bem longe dela – ou tens vontade de ser o terceiro a ser recusado e a tornar-se motivo de troça dos criados de Cadorin?”

Mas Baldassare apenas se riu e não achou necessário dar justificações. Esvaziou uns copos do vinho doce de Chipre e dirigiu-se para casa mais cedo do que os outros.

Logo no dia seguinte, à hora certa, foi ter com o velho senhor Cadorin no seu pequeno e belo palácio, e esforçou-se, de todos os modos, por ser simpático com ele e conquistar o seu afecto. À noite, trouxe consigo vários cantores e músicos para fazer uma serenata à jovem dama, e teve sucesso: ela permaneceu à escuta perto da janela, e por pouco tempo até se mostrou na varanda. Claro que toda a cidade comentou imediatamente este acontecimento, e os passantes e bisbilhoteiros já conversavam acerca do noivado e do presumível dia do casamento, ainda antes de Morosini vestir o seu fato sumptuoso e expor o seu pedido ao pai de Margherita; é que ele desdenhara a tradição daqueles tempos de pedir em casamento não por si próprio, mas mediante um ou dois dos seus amigos. No entanto, em breve, aqueles sabichões tagarelas tiveram a alegria de ver confirmadas as suas profecias.

Als Herr Baldassare dem Vater Cadorin seinen Wunsch aussprach, sein Schwiegersohn zu werden, kam dieser in nicht geringe Verlegenheit.

“Mein teuerster junger Herr”, sagte er beschwörend, “ich unterschätze bei Gott die Ehre nicht, die Euer Antrag für mein Haus bedeutet. Dennoch möchte ich Euch inständig bitten, von Eurem Vorhaben zurückzutreten, es würde Euch und mir viel Kummer und Beschwerne ersparen. Da Ihr so lange auf Reisen und fern von Venedig gewesen seid, wisset Ihr nicht, in welche Nöte das unglückselige Mädchen mich schon gebracht hat, indem sie bereits zwei ehrenvolle Anträge ohne alle Ursache abgewiesen. Sie will von Liebe und Männern nichts wissen. Und ich gestehe, ich habe sie etwas verwöhnt und bin zu schwach, um ihre Hartnäckigkeit durch Strenge zu brechen.”

Baldassare hörte höflich zu, nahm aber seine Werbung nicht zurück, sondern gab sich alle Mühe, den ängstlichen alten Herrn zu ermutigen und in bessere Laune zu bringen. Endlich versprach dann der Herr, mit seiner Tochter zu sprechen.

Man kann sich denken, wie die Antwort des Fräuleins ausfiel. Zwar machte sie zur Wahrung ihres Hochmuts einige geringfügige Einwände und spielte namentlich vor ihrem Vater noch ein wenig die Dame, aber in ihrem Herzen hatte sie ja gesagt, noch eh sie gefragt worden war. Gleich nach Empfang ihrer Antwort erschien Baldassare mit einem zierlichen und kostbaren Geschenk, steckte seiner Verlobten einen goldenen Brautring an den Finger und küßte zum erstenmal ihren schönen stolzen Mund.

Nun hatten die Venezianer etwas zu schauen und zu schwatzen und zu beneiden. Niemand konnte sich erinnern, jemals ein so prächtiges Paar gesehen zu haben. Beide waren groß und hoch gewachsen und die Dame kaum um Haaresbreite kleiner als er. Sie war blond, er war schwarz, und beide trugen ihre Köpfe hoch und frei, denn sie gaben einander, wie an Adel, so an Hochmut nicht das geringste nach.

Nur eines gefiel der prächtigen Braut nicht, daß nämlich ihr Herr Verlobter erklärte, in Bälde nochmals nach Zypern reisen zu müssen, um daselbst wichtige Geschäfte zum Abschluß zu bringen. Erst nach der Rückkehr von dort sollte die Hochzeit stattfinden, auf die schon jetzt die ganze Stadt sich wie auf eine öffentliche Feier freute. Einstweilen genossen die Brautleute ihr Glück ohne Störung; Herr Baldassare ließ es an Veranstaltungen jeder Art, an Geschenken, an Ständchen, an Überraschungen nicht fehlen, und so oft es irgend anging, war er mit Margherita zusammen. Auch machten sie, die strenge Sitte umgehend, manche verschwiegene gemeinsame Fahrt in verdeckter Gondel.

Quando o senhor Baldassare exprimiu ao pai Cadorin o desejo de ser o seu genro, este ficou bastante embaraçado.

“Meu caríssimo jovem”, disse ele de modo suplicante, “por amor de Deus, eu não subestimo a honra que o seu pedido de casamento significa para a minha casa. Todavia, queria pedir-lhe encarecidamente que desista da sua intenção, pois assim evitaríamos muitas preocupações e problemas. Como estive tanto tempo de viagem e longe de Veneza, não sabe quanta angústia esta desgraçada já me trouxe, recusando sem qualquer razão dois pedidos de casamento honrosos. Ela não quer saber nada de amor nem de homens. Admito que a estraguei um pouco com mimos, e sou demasiado fraco para quebrar a sua teimosia com a minha severidade.”

Baldassare escutou gentilmente, mas não retirou o seu desejo; muito pelo contrário, esforçou-se muito por encorajar o velho senhor receoso e melhorar o seu estado de espírito. Finalmente, o senhor prometeu ir falar com a filha.

Podemos imaginar qual era a resposta da rapariga. Na verdade, para preservar a sua altivez, ela ainda fez uma ligeira oposição, e perante o pai representou um pouco o papel de dama, mas o seu coração já tinha anuído, mesmo antes a pergunta ser feita. Logo depois de receber a resposta, Baldassare apareceu com uma prenda encantadora e valiosa, pôs no dedo da sua noiva um anel de noivado dourado e, pela primeira vez, beijou-lhe a bela boca orgulhosa.

Agora, os venezianos tinham muito que olhar, comentar e invejar. Ninguém se lembrava de jamais ter visto um par tão faustoso. Ambos eram nobres e altos, e a dama apenas um bocadinho mais baixa do que ele. Ela era loira, ele moreno, e ambos andavam com a cabeça erguida e de modo livre, pois nenhum cedia ao outro nem em nobreza nem em altivez.

Apenas houve uma coisa que não agradou à magnífica noiva, e foi que o seu noivo lhe esclarecesse ter, em breve, de viajar mais uma vez até Chipre, para aí terminar negócios importantes. O casamento só se deveria realizar depois do seu regresso, o que fazia com que toda a cidade já se alegrasse como com uma festa pública. Entretanto, os noivos desfrutavam da sua felicidade sem perturbação; o senhor Baldassare não deixava que os eventos de toda a espécie, bem como prendas, serenatas e surpresas faltassem, e sempre que possível, estava com Margherita. Contornando o rigor dos costumes, faziam também alguns discretos passeios em gôndolas cobertas.

Wenn Margherita hochmütig und ein klein wenig grausam war, wie bei einer verwöhnten jungen Edeldame nicht zu verwundern, so war ihr Bräutigam, von Hause aus hochfahrend und wenig an Rücksicht auf andere gewöhnt, durch sein Seefahrerleben und seine jungen Erfolge nicht sanfter geworden. Je eifriger er als Freier den Angenehmen und Sittsamen gespielt hatte, desto mehr gab er jetzt, da das Ziel erreicht war, seiner Natur und ihren Trieben nach. Von Haus aus ungestüm und herrisch, hatte er als Seemann und reicher Herrscher sich vollends daran gewöhnt, nach eigenen Gelüsten zu leben und sich um andere Leute nicht zu kümmern. Es war seltsam, wie ihm von Anfang an in der Umgebung seiner Braut mancherlei zuwider war, am meisten der Papagei, das Hündchen Fino und der Zwerg Filippo. Sooft er diese sah, ärgerte er sich und tat alles, um sie zu quälen oder sie ihrer Besitzerin zu entleiden. Und sooft er ins Haus trat und seine starke Stimme auf der gewundenen Treppe erklang, entfloh das Hündchen heulend und fing der Vogel an zu schreien und mit den Flügeln um sich zu schlagen; der Zwerg begnügte sich damit, die Lippen zu verziehen und hartnäckig zu schweigen. Um gerecht zu sein, muß ich sagen, daß Margherita, wenn nicht für die Tiere, so doch für Filippo manches Wort einlegte und den armen Zwerg zuweilen zu verteidigen suchte; aber freilich wagte sie ihren Geliebten nicht zu reizen und konnte oder wollte manche kleine Quälerei und Grausamkeit nicht verhindern.

Mit dem Papagei nahm es ein schnelles Ende. Eines Tages, da Herr Morosini ihn wieder quälte und mit einem Stäbchen nach ihm stieß, hackte der erzürnte Vogel nach seiner Hand und riß ihm mit seinem starken und scharfen Schnabel einen Finger blutig, worauf jener ihm den Hals umdrehen ließ. Er wurde in den schmalen finstern Kanal an der Rückseite des Hauses geworfen und von niemand betrauert.

Nicht besser erging es bald darauf dem Hündchen Fino. Es hatte sich, als der Bräutigam seiner Herrin einst das Haus betrat, in einem dunklen Winkel der Treppe verborgen, wie es denn gewohnt war, stets unsichtbar zu werden, wenn dieser Herr sich nahte. Herr Baldassare aber, vielleicht weil er irgend etwas in seiner Gondel hatte liegenlassen, was er keinem Diener anvertrauen mochte, stieg gleich darauf unvermutet wieder die Stufen der Treppe hinab. Der erschrockene Fino bellte in seiner Überraschung laut auf und sprang so hastig und ungeschickt empor, daß er um ein Haar den Herrn zu Fall gebracht hätte. Stolpernd erreichte dieser, gleichzeitig mit dem Hunde, den Flur, und da das Tierlein in seiner Angst bis zum Portal weiterrannte, wo einige breite Steinstufen in den Kanal hinabführten, versetzte er ihm unter grimmigem Fluchen einen so heftigen Fußtritt, daß der kleine Hund weit ins Wasser hinausgeschleudert wurde.

Se Margherita era ativa e um bocadinho cruel, o que não é de estranhar numa jovem fidalga mimada, o seu noivo também era, desde criança, arrogante e pouco habituado a ter em atenção os outros, e a sua vida de navegador, bem como os seus êxitos juvenis não o tornaram mais meigo. Quanto mais ele se tinha mostrado simpático e bem comportado enquanto pretendente, agora que o seu objectivo tinha sido atingido, revelava cada vez mais o seu carácter e os seus verdadeiros impulsos. Violento e autoritário desde nascença, tinha-se habituado completamente, como marinheiro e comerciante rico, a viver segundo o seu arbítrio e a não se importar com os outros. Era estranho ver que logo de início, certas coisas em redor da sua noiva lhe causavam repugnância, muito especialmente o papagaio, o cãozinho Fino e o anão Filippo. Sempre que os via, irritava-se e fazia tudo para os maltratar ou afastá-los da sua dona. E todas as vezes que entrava em casa e a sua voz forte soava na escada em caracol, o cãozinho fugia a ladrar e o pássaro começava a gritar e a bater as asas; o anão limitava-se a contorcer os lábios e a ficar obstinadamente calado. Para ser justo, devo mencionar que Margherita, embora não o fizesse pelos animais, sempre ia dando uma palavra a favor de Filippo e procurava, às vezes, defendê-lo; mas, na verdade, não se atrevia a irritar o seu amado e, quer porque não pudesse quer por não o querer, não impedia certas pequenas maldades e crueldades.

Quanto ao papagaio, teve um final rápido. Certo dia, atormentando-o novamente, o senhor Morosini agrediu-o com um pauzinho. O pássaro enfurecido deu-lhe uma bicada na mão e com o seu bico forte e cortante arranhou-lhe um dedo, fazendo-o sagrar, pelo que o senhor Morosini mandou que lhe torcessem o pescoço. Foi atirado para o canal escuro e estreito que corria na parte de trás da casa, e ninguém chorou a sua morte.

O destino do cãozinho Fino não foi melhor. Certo dia, quando o noivo da sua dona entrou em casa, ele tinha-se escondido num canto escuro da escada, pois estava habituado a ficar invisível sempre que este senhor se aproximava. Mas o senhor Baldassare, talvez por se ter esquecido de uma coisa qualquer na sua gôndola que não queria confiar a nenhum criado, voltou a descer inesperadamente os degraus da escada. Surpreendido e assustado, Fino ladrou em voz alta e saltou para cima tão apressada e desajeitadamente, que por um triz não fez o senhor cair. Tropeçando, este chegou ao corredor ao mesmo tempo que o cão, e como o pobre animal, no seu medo, continuou a correr para o portal onde alguns degraus largos de pedra levavam ao canal, ele, pronunciando palavras horríveis, deu-lhe um pontapé tão violento que o pequeno cão foi lançado bem longe para a água.

In diesem Augenblick erschien der Zwerg, der Finos Bellen und Winseln gehört hatte, im Torgang und stellte sich neben Baldassare, der mit Gelächter zuschaute, wie das halblahme Hündchen angstvoll zu schwimmen versuchte. Zugleich erschien auf den Lärm hin Margherita auf dem Balkon des ersten Stockwerks.

“Schickt die Gondel hinüber, bei Gottes Güte“, rief Filippo ihr atemlos zu. “Laßt ihn holen, Herrin, sofort! Er ertrinkt mir! O Fino, Fino!”

Aber Herr Baldassare lachte und hielt den Ruderer, der schon die Gondel lösen wollte, durch einen Befehl zurück. Nochmals wollte sich Filippo an seine Herrin wenden und sie anflehen, aber Margherita verließ in diesem Augenblick den Balkon, ohne ein Wort zu sagen. Da kniete der Zwerg vor seinem Peiniger nieder und flehte ihn an, dem Hunde das Leben zu lassen. Der Herr wandte sich unwillig ab, befahl ihm streng, ins Haus zurückzukehren und blieb an der Gondeltreppe so lange stehen, bis der kleine keuchende Fino untersank.

Filippo hatte sich auf den obersten Boden unterm Dach begeben. Dort saß er in einer Ecke, stützte den großen Kopf auf die Hände und starrte vor sich hin. Es kam eine Kammerjungfer, um ihn zur Herrin zu rufen, und dann kam und rief ein Diener, aber er rührte sich nicht. Und als er spät am Abend immer noch dort oben saß, stieg seine Herrin selber mit einer Ampel in der Hand zu ihm hinauf. Sie blieb vor ihm stehen und sah ihn eine Weile an.

“Warum stehst du nicht auf?“ fragte sie dann. Er gab keine Antwort. “Warum stehst du nicht auf?“ fragte sie nochmals. Da blickte der kleine Verwachsene sie an und sagte leise: “Warum habt Ihr meinen Hund umgebracht?“

“Ich war es nicht, die es tat“, rechtfertigte sie sich.

“Ihr hättet ihn retten können und habt ihn umkommen lassen“, klagte der Zwerg. “O mein Liebling! O Fino, o Fino!”

Da wurde Margherita ärgerlich und befahl ihm scheltend, aufzustehen und zu Bette zu gehen. Er folgte ihr, ohne ein Wort zu sagen, und blieb drei Tage lang stumm wie ein Toter, berührte die Speisen kaum und achtete auf nichts, was um ihn her geschah und gesprochen wurde.

In diesen Tagen wurde die junge Dame von einer großen Unruhe befallen. Sie hatte nämlich von verschiedenen Seiten Dinge über ihren Verlobten vernommen, welche ihr schwere Sorge bereiteten. Man wollte wissen, der junge Herr Morosini sei auf seinen Reisen ein schlimmer Mädchenjäger gewesen und habe auf Zypern und andern Orten eine ganze Anzahl von Geliebten sitzen. Wirklich war dies auch die Wahrheit, und Margherita wurde voll Zweifel und Angst und

Naquele momento, o anão, que tinha ouvido os latidos e ganidos do Fino, apareceu perto do portão, e pôs-se ao lado de Baldassare, que observava, às gargalhadas, como o cãozinho aleijado se esforçava angustiadamente por nadar. Ouvindo aquele barulho todo, Margherita apareceu na varanda do primeiro andar.

“Mandai para lá a gôndola, por amor de Deus”, gritou-lhe Filippo, sem fôlego. “Mandai-o imediatamente buscar! Ele morre-me afogado! Ó Fino, Fino!”

Mas o senhor Baldassare riu-se e, com uma ordem, reteve o remador que já se preparava para soltar a gôndola. Filippo queria dirigir-se de novo à sua senhora com uma súplica, mas neste momento, Margherita saiu da varanda sem dizer uma única palavra. O anão ajoelhou-se então diante do seu atormentador, e implorou-lhe que poupasse a vida do cão. O senhor virou-lhe as costas com desprezo, ordenou-lhe severamente que voltasse para casa, e permaneceu na escada das gôndolas até que o pequeno e arquejante Fino foi ao fundo.

Filippo tinha ido para o sótão debaixo do telhado. Ficou lá sentado num canto, apoiando a sua grande cabeça com as mãos e olhando fixamente para o infinito. Chegou uma criada de quarto para o mandar à senhora, e depois veio um criado, mas ele não se moveu. E já às horas tardias da noite, permanecendo ainda ali sentado em cima, a própria senhora subiu até ele com um candeeiro na mão. Pôs-se à sua frente e olhou-o por algum tempo.

“Porque é que não te levantas?”, perguntou. Ele não deu resposta. “Porque é que não te levantas?”, perguntou ela de novo. O pequeno aleijado olhou-a então e disse em voz baixa: “Porque é que assassinastes o meu cão?”

“Não fui eu quem o fez”, justificou-se ela.

“Poderíeis ter salvado a sua vida, mas deixastes que ele morresse”, queixou-se o anão. “Ó meu querido! Ó Fino, Fino!”

Margherita irritou-se então, e ordenou-lhe autoritariamente que se levantasse e fosse para a cama. Ele seguiu-a sem dizer uma única palavra, e manteve-se durante três dias tão calado como a morte, quase não tocava na comida e não reparava em nada à sua volta.

Naqueles dias, a jovem dama foi atacada por uma grande inquietação. É que haviam chegado ao seu ouvido, de várias fontes, certos rumores sobre o seu noivo que lhe causavam sérias preocupações. Dizia-se que o jovem senhor Morosini, nas suas viagens, tinha sido um malvado caçador de raparigas, e que tinha tido em Chipre, bem como noutros locais, uma grande quantidade de amantes. Realmente, era a verdade, e Margherita ficou cheia de dúvidas e medo, e só podia

konnte namentlich an die bevorstehende neue Reise ihres Bräutigams nur mit den bittersten Seufzern denken. Am Ende hielt sie es nicht mehr aus, und eines Morgens, als Baldassare bei ihr in ihrem Hause war, sagte sie ihm alles und verheimlichte ihm keine von ihren Befürchtungen.

Er lächelte. "Was man dir, Liebste und Schönste, berichtet hat, mag zum Teil erlogen sein, das meiste daran ist aber wahr. Die Liebe ist gleich einer Woge, sie kommt und erhebt uns und reißt uns mit sich fort, ohne daß wir widerstehen können. Dennoch aber weiß ich wohl, was ich meiner Braut und Tochter eines so edlen Hauses schuldig bin, du magst daher ohne Sorge sein. Ich habe hier und dort manche schöne Frau gesehen und mich in manche verliebt, aber dir kommt keine gleich."

Und weil von seiner Kraft und Kühnheit ein Zauber ausging, gab sie sich stille und lächelte und streichelte seine harte, braune Hand. Aber sobald er von ihr ging, kehrten alle ihre Befürchtungen wieder und ließen ihr keine Ruhe, so daß diese so überaus stolze Dame nun das geheime, demütigende Leid der Liebe und Eifersucht erfuhr und in ihren seidenen Decken halbe Nächte nicht schlafen konnte.

In ihrer Bedrängnis wandte sie sich ihrem Zwerg Filippo wieder zu. Dieser hatte inzwischen sein früheres Wesen wieder angenommen und stellte sich, als hätte er den schmachvollen Tod seines Hündleins nun vergessen. Auf dem Söller saß er wieder wie sonst, in Büchern lesend oder erzählend, während Margherita ihr Haar an der Sonne bleichte. Nur einmal erinnerte sie sich noch an jene Geschichte. Da sie ihn nämlich einmal fragte, worüber er denn so tief nachsinne, sagte er mit seltsamer Stimme: "Gott segne dieses Haus, gnädige Herrin, das ich tot oder lebend bald verlassen werde." – "Warum denn?" entgegnete sie. Da zuckte er auf seine lächerliche Weise die Schultern: "Ich ahne es, Herrin. Der Vogel ist fort, der Hund ist fort, was soll der Zwerg noch da?" Sie untersagte ihm darauf solche Reden ernstlich, und er sprach nicht mehr davon. Die Dame war der Meinung, er denke nicht mehr daran, und zog ihn wieder ganz in ihr Vertrauen. Er aber, wenn sie ihm von ihrer Sorge redete, verteidigte Herrn Baldassare und ließ auf keine Weise merken, daß er ihm noch etwas nachtrage. So gewann er die Freundschaft seiner Herrin in hohem Grade wieder.

pensar na nova viagem iminente do seu noivo com os mais amargos suspiros. Finalmente, não aguentou mais e, certa manhã, quando Baldassare estava com ela em sua casa, contou-lhe tudo sem esconder nenhum dos seus receios.

Ele sorriu. “Ó minha mais querida e bela amada, o que te contaram talvez seja inventado em parte, mas na sua totalidade corresponde à verdade. O amor é como uma onda: chega, levanta-nos e arrasta-nos consigo sem que lhe possamos resistir. Contudo, eu bem sei quais são as minhas responsabilidades perante a minha noiva e a filha de uma casa tão nobre, fica descansada. Vi certas mulheres bonitas nalguns lugares, e apaixonei-me por algumas, mas nenhuma delas tem comparação contigo.”

E, porque da sua força e ousadia se irradiava uma magia, ela acalmou-se, sorriu e acariciou a sua mão firme e bronzeada. Mas assim que ele se foi embora, todos os seus receios regressaram e não a deixaram em paz, de modo que esta dama tão orgulhosa vivenciava agora as dores secretas e humildes do amor e do ciúme, e não conseguia dormir metade das noites nas suas mantas de seda.

Na sua aflição, virou-se de novo para o seu anão Filippo. Este, entretanto, tinha voltado a ser o mesmo, e procedia como se já tivesse esquecido a morte ultrajante do seu cãozito. Estava novamente sentado na varanda, como de costume, lendo livros ou narrando contos, enquanto Margherita aloirava os seus cabelos ao sol. Só uma vez, ela se lembrou daquela história. É que ao perguntar-lhe, certo dia, em que é que ele pensava tão profundamente, ele respondeu com uma voz muito estranha: “Deus abençoe esta casa que eu, morto ou vivo, deixarei em breve, misericordiosa senhora.” – “E porquê?”, replicou ela. Ele encolheu então, com o seu modo ridículo, os ombros: “Pressinto-o, minha senhora. O pássaro já se foi embora, o cão já se foi embora, que faz aqui ainda o anão?” Ela proibiu-lhe seriamente tais conversas, e ele não voltou a falar mais nisso. Convencida de que não pensava mais no assunto, a dama começou de novo a confiar totalmente nele. Ele, por seu lado, quando ela lhe contava as suas preocupações, defendia o senhor Baldassare, e não deixava de modo algum adivinhar o rancor que contra ele guardava no seu coração. Desta forma, recuperou ao mais alto grau a amizade da sua senhora.

An einem Sommerabend, als vom Meere her ein wenig Kühlung wehte, bestieg Margherita samt dem Zwerg ihre Gondel und ließ sich ins Freie rudern. Als die Gondel in die Nähe von Murano kam und die Stadt nur noch wie ein weißes Traumbild in der Ferne auf der glatten, schillernden Lagune schwamm, befahl sie Filippo, eine Geschichte zu erzählen. Sie lag auf dem schwarzen Pfühle ausgestreckt, der Zwerg kauerte ihr gegenüber am Boden, den Rücken dem hohen Schnabel der Gondel zugewendet. Die Sonne hing am Rande der fernen Berge, die vor rosigem Dunst kaum sichtbar waren; auf Murano begannen einige Glocken zu läuten. Der Gondoliere bewegte, von der Wärme betäubt, lässig und halb schlafend sein langes Ruder, und seine gebückte Gestalt samt der Gondel spiegelte sich in dem von Tang durchzogenen Wasser. Zuweilen fuhr in der Nähe eine Frachtbarke vorüber oder eine Fischerbarke mit einem lateinischen Segel, dessen spitziges Dreieck für einen Augenblick die fernen Türme der Stadt verdeckte.

“Erzähl mir eine Geschichte!” befahl Matgherita, und Filippo neigte seinen schweren Kopf, spielte mit den Goldfransen seines seidenen Leibbrocks, sann eine Weile nach und erzählte dann folgende Begebenheit:

“Eine merkwürdige und ungewöhnliche Sache erlebte einst mein Vater zu der Zeit, da er noch in Byzanz lebte, lang ehe ich noch geboren wurde. Er betrieb damals das Geschäft eines Arztes und Ratgebers in schwierigen Fällen, wie er denn sowohl die Heilkunde wie die Magie von einem Perser, der in Smyrna lebte, erlernt und in beiden große Kenntnisse erworben hatte. Da er aber ein ehrlicher Mann war und sich weder auf Betrügereien noch auf Schmeicheleien, sondern einzig auf seine Kunst verließ, hatte er vom Neid mancher Schwindler und Kurpfuscher viel zu leiden und sehnte sich schon lange nach einer Gelegenheit, in seine Heimat zurückzukehren. Doch wollte mein armer Vater das durchaus nicht eher tun, als bis er sich wenigstens ein geringes Vermögen in der Fremde erworben hätte, denn er wußte zu Hause die Seinigen in ärmlichen Verhältnissen schmachten. Je weniger daher sein Glück in Byzanz blühen wollte, während er doch manche Betrüger und Nichtskönner ohne Mühe zu Reichtümern gelangen sah, desto trauriger wurde mein guter Vater und verzweifelte nahezu an der Möglichkeit, ohne marktschreierisches Mittel sich aus seiner Not zu ziehen. Denn es fehlte ihm keineswegs an Klienten, und er hat Hunderten in den schwierigsten Lagen geholfen, aber es waren zumeist arme und geringe Leute, von denen er sich geschämt hätte, mehr als eine Kleinigkeit für seine Dienste anzunehmen.

Certa tarde estival, quando um vento leve soprava do mar, Margherita subiu, juntamente com o anão, para a sua gôndola, e pediu que a levasse para mais longe. Quando a gôndola se aproximava de Murano, e a cidade, como que num sonho, nadava ao longe, na lagoa lisa e reluzente, ordenou a Filippo que contasse uma história. Ela encontrava-se esticada sobre a almofada preta, e o anão estava de cócoras à sua frente, no chão, virado de costas para o bico alto da gôndola. O sol pairava na margem das montanhas distantes que, por causa de uma nebulosidade rosada, mal se podiam ver; em Murano, começavam a tocar os sinos. Atordoado pelo calor, o gondoleiro punha o seu longo remo em movimento de modo descontraído e sonolento, e a sua figura recurvada reflectia-se, juntamente com a da gôndola, nas águas repletas de algas. De vez em quando, passava perto deles um barco de carga ou um barco de pescadores com uma vela latina cujo triângulo pontiagudo cobria por alguns momentos as torres distantes da cidade.

“Conta-me uma história!”, ordenou Margherita, e Filippo inclinou a sua cabeça pesada, pôs-se a brincar com as franjas douradas da sua casaca sedosa, reflectiu por pouco tempo, e contou então o seguinte acontecimento:

“Certa vez, quando o meu pai ainda vivia em Bizâncio, e muito antes de eu nascer, viveu uma experiência estranha e extraordinária. Naquele tempo, ele geria o negócio de médico e conselheiro em questões difíceis, pois tinha aprendido com um persa que vivia em Esmirna tanto a medicina como a magia, e tinha adquirido grandes conhecimentos em ambas. Mas como era um homem honesto que não praticava nem intrujices nem lisonjas, mas se dedicava somente à sua arte, sofria muito com a inveja de certos aldrabões e curandeiros, e ansiava já por muito tempo por uma oportunidade de regressar à sua pátria. No entanto, o meu pobre pai não queria de modo algum fazer aquilo antes de ter conseguido ganhar, pelo menos, uma pequena fortuna no estrangeiro, porque bem sabia que lá em casa os seus enfraqueciam em condições miseráveis. Quanto menos prosperava a sua sorte em Bizâncio, ao passo que via certos vigaristas e incompetentes conseguir riquezas sem esforço nenhum, mais triste ficava o meu bom pai e quase desesperava com a possibilidade de sair da sua pobreza sem recorrer a meios agressivos. Pois não lhe faltavam de forma alguma clientes, e tinha ajudado centenas de pessoas nas mais difíceis situações, mas na maior parte das vezes, estas eram pobres e humildes, e ele teria vergonha de aceitar delas algo mais do que um bocadinho pelos seus serviços.

In so betrübt Lage war mein Vater schon entschlossen, die Stadt zu Fuß und ohne Geld zu verlassen oder Dienste auf einem Schiff zu suchen. Doch nahm er sich vor, noch einen Monat zu warten, denn es schien ihm nach den Regeln der Astrologie wohl möglich, daß ihm innerhalb dieser Frist ein Glücksfall begegnete. Aber auch diese Zeit verstrich, ohne daß etwas Derartiges geschehen wäre. Traurig packte er also am letzten Tage seine wenigen Habseligkeiten zusammen und beschloß, am nächsten Morgen aufzubrechen.

Am Abend des letzten Tages wandelte er außerhalb der Stadt am Meeresstrande hin und her, und man kann sich denken, daß seine Gedanken dabei recht trostlos waren. Die Sonne war längst untergegangen, und schon breiteten die Sterne ihr weißes Licht über das ruhige Meer.

Da vernahm mein Vater plötzlich in nächster Nähe ein lautes klägliches Seufzen. Er schaute rings um sich, und da er niemand erblicken konnte, erschrak er gewaltig, denn er nahm es als böses Vorzeichen für seine Abreise. Als jedoch das Klagen und Seufzen sich noch lauter wiederholte, ermannte er sich und rief: 'Wer ist da?' Und sogleich hörte er ein Plätschern am Meeresufer, und als er sich dorthin wandte, sah er im blassen Schimmer der Sterne eine helle Gestalt daliegen. Vermeintend, es sei ein Schiffbrüchiger oder Badener, trat er hilfreich hinzu und sah nun mit Erstaunen die schönste, schlanke und schneeweiße Wasserfrau mit halben Leibe aus dem Wasser ragen. Wer aber beschreibt seine Verwunderung, als nun die Nereide ihn mit flehender Stimme anredet: 'Bist du nicht der griechische Magier, welcher in der gelben Gasse wohnt?'

'Der bin ich', antwortete er aufs freundlichste, 'was wollt Ihr von mir?'

Da begann das junge Meerweib von neuem zu klagen und ihre schönen Arme zu recken und bat unter vielen Seufzern, mein Vater möge doch ihrer Sehnsucht barmherzig sein und ihr einen starken Liebestrank bereiten, da sie sich in vergeblichem Verlangen nach ihrem Geliebten verzehre. Dazu blickte sie ihn aus ihren schönen Augen so flehentlich und traurig an, daß es ihm das Herz bewegte. Er beschloß sogleich, ihr zu helfen; doch fragte er zuvor, auf welche Weise sie ihn belohnen wolle. Da versprach sie ihm eine Kette von Perlen, so lang, daß ein Weib sie achtmal um den Hals zu schlingen vermöge. 'Aber diesen Schatz', fuhr sie fort 'sollst du nicht eher erhalten, als bis ich gesehen habe, daß dein Zauber seine Wirkung getan hat.'

Numa situação tão lastimável, o meu pai já estava determinado a deixar a cidade a pé e sem dinheiro, ou a procurar trabalho nalgum navio. Todavia, propôs-se a esperar mais um mês, pois segundo as regras da astrologia, parecia-lhe bem possível que, dentro deste prazo de tempo, encontrasse a sua sorte. Mas também aquele tempo passou sem que nada disso acontecesse. No último dia, apoderado de uma enorme tristeza, pôs na mala as suas poucas pertenças, e resolveu ir-se embora na manhã seguinte.

Ao entardecer do último dia, deambulava fora da cidade de um lado para o outro à beira-mar, e pode-se imaginar que os seus pensamentos eram bastante soturnos. Há muito que o sol se tinha posto, e as estrelas já estendiam a sua luz clara sobre o mar calmo.

De repente, o meu pai ouviu um suspiro lastimoso bem forte nas suas imediações. Olhou à sua volta, e como não conseguiu ver ninguém, assustou-se imenso, pois tomava-o por um mau sinal para a sua partida. Porém, quando o lamento e o suspiro se repetiram ainda mais fortemente, ele encheu-se de coragem e gritou: ‘Quem está aí?’ Ouviu imediatamente um murmúrio à beira-mar, e ao virar-se para lá, viu, ao pálido brilho das estrelas, uma figura iluminada ali deitada. Supondo que fosse um náufrago ou um banhista, aproximou-se prestavelmente, e viu com grande surpresa uma sereia belíssima, elegante e branca como a neve e cujo corpo emergia parcialmente da água. Qual não foi o seu espanto, quando a ninfa do mar lhe dirigiu a palavra com uma voz suplicante: ‘Não és, por acaso, o mago grego que mora na rua amarela?’

‘Sou eu próprio’, respondeu ele cordialmente, ‘o que desejas de mim?’

A jovem mulher do mar recomeçou a lamentar-se e a estender os seus belos braços e, com muitos suspiros, implorou ao meu pai que este fosse misericordioso à sua ansiedade e lhe preparasse uma forte poção de amor, pois ansiava frustrada e desesperadamente pelo seu amado. Com isto, olhava-o com os seus belos olhos tão suplicante e tristemente que tocou o seu coração. Ele decidiu imediatamente a ajudá-la; porém, perguntou-lhe antes, de que modo ela o recompensaria. Ela prometeu-lhe então um colar de pérolas tão comprido que uma mulher poderia enrolá-lo oito vezes à volta do pescoço. ‘Mas receberás este tesouro’, continuou ela, ‘somente depois de eu ver que a tua magia teve o seu efeito.’

Darum brauchte sich nun mein Vater nicht zu sorgen, seiner Kunst war er sicher. Er eilte in die Stadt zurück, brach seine wohlverpackten Bündel wieder auf und bereitete den gewünschten Liebestrank in solcher Eile, daß er schon bald nach Mitternacht wieder an jener Stelle des Ufers war, wo die Meerfrau auf ihn wartete. Er händigte ihr eine winzig kleine Phiole mit dem kostbaren Saft ein, und unter lebhaften Danksagungen forderte sie ihn auf, in der folgenden Nacht sich wieder einzufinden, um die versprochene reiche Belohnung in Empfang zu nehmen. Er ging davon und brachte die Nacht und den Tag in der stärksten Erwartung zu. Denn wenn er auch an der Kraft und Wirkung seines Trankes keinerlei Zweifel hegte, so wußte er doch nicht, ob auf das Wort der Nixe Verlaß sein werde. In solchen Gedanken verfügte er sich bei Einbruch der folgenden Nacht wieder an denselben Ort, und er brauchte nicht lange zu warten, bis auch das Meerweib in seiner Nähe aus den Wellen tauchte.

Wie erschrak jedoch mein armer Vater, als er sah, was er mit seiner Kunst angerichtet hatte! Als nämlich die Nixe lächelnd näher kam und ihm in der Rechten die schwere Perlenkette entgegenhielt, erblickte er in ihrem Arme den Leichnam eines ungewöhnlich schönen Jünglings, welchen er an seiner Kleidung als einen griechischen Schiffer erkannte. Sein Gesicht war totenblaß, und seine Locken schwammen auf den Wellen, die Nixe drückte ihn zärtlich an sich und wiegte ihn wie einen kleinen Knaben auf den Armen.

Sobald mein Vater dies gesehen hatte, tat er einen lauten Schrei und verwünschte sich und seine Kunst, worauf das Weib mit ihrem toten Geliebten plötzlich in die Tiefe versank. Auf dem Sand des Ufers aber lag die Perlenkette, und da nun doch das Unheil nicht wiedergutzumachen war, nahm er sie an sich und trug sie unter dem Mantel in seine Wohnung, wo er sie zertrennte, um die Perlen einzeln zu verkaufen. Mit dem erlösten Gelde begab er sich auf ein nach Zypern abgehendes Schiff und glaubte nun, aller Not für immer entronnen zu sein. Allein das an dem Gelde hängende Blut eines Unschuldigen brachte ihn von einem Unglück ins andere, so daß er, durch Stürme und Seeräuber aller seiner Habe beraubt, seine Heimat erst nach zwei Jahren als ein schiffbrüchiger Bettler erreichte.“

Während dieser ganzen Erzählung lag die Herrin auf ihrem Polster und hörte mit großer Aufmerksamkeit zu. Als der Zwerg zu Ende war und schwieg, sprach auch sie kein Wort und verharrte in tiefem Nachdenken, bis der Ruderer innehielt und auf den Befehl zur Heimkehr wartete. Dann schrak sie wie aus einem Traume auf, winkte dem Gondoliere und zog die Vorhänge

Com isto, o meu pai não tinha de se preocupar, pois confiava completamente na sua arte. Apressou-se então em direcção à cidade, abriu novamente o seu pacote bem embrulhado, e preparou a desejada poção de amor com tanta pressa que logo depois da meia-noite, se encontrou de novo naquele lugar à beira-mar, onde a sereia o esperava. Entregou-lhe um minúsculo balão de vidro com a preciosa essência, e ela marcou-lhe, com agradecimentos calorosos, o próximo encontro para a noite seguinte, para que ele recebesse a rica recompensa prometida. Ele foi-se embora dali e passou a noite inteira e o dia numa grande ansiedade. Pois embora não duvidasse de modo algum da força e do efeito da sua bebida, não sabia se poderia confiar na palavra da sereia. Imerso em tais pensamentos, ao cair da noite seguinte dirigiu-se ao mesmo lugar, e não precisou de esperar muito até que a mulher do mar aparecesse das ondas.

No entanto, como ficou aterrorizado o meu pobre pai ao ver o que tinha provocado com a sua arte! Quando a sereia se aproximou sorrindo, e com a mão direita lhe estendeu o pesado colar de pérolas, ele avistou nos seus braços o cadáver de um jovem extraordinariamente belo, no qual reconheceu, pela sua roupa, um navegador grego. Tinha o rosto lívido, e os seus cabelos encaracolados boiavam nas ondas; a sereia apertava-o carinhosamente e embalava-o nos braços como um pequeno menino.

Assim que o meu pai viu aquilo, deu um grito forte, lançando maldição sobre si próprio e sobre a sua arte, ao que a mulher desapareceu com o seu amado morto nas profundezas do mar. Mas na areia da beira-mar encontrava-se o colar de pérolas, e como a desgraça já não pudesse ser remediada, ele pegou nele e levou-o consigo sob o casaco para casa, onde o desfez, para vender as pérolas em separado. Com o dinheiro recebido, dirigiu-se a um navio que partia para Chipre, julgando então ver-se livre para sempre de toda a miséria. Só que o dinheiro provindo de sangue inocente levou-o de uma desgraça a outra, de modo que depois de ataques e assaltos de piratas, todos os seus bens foram roubados, e ele chegou à sua pátria somente ao fim de dois anos, como um mendigo náufrago.”

Ao longo desta história toda, a senhora estava deitada sobre a sua almofada e escutava muito atentamente. Quando o anão terminou e ficou calado, ela também não pronunciou palavra alguma e permaneceu numa profunda reflexão até que o remador parou de remar, aguardando a ordem de regresso a casa. Ela deu então um salto como que acordando de um sonho, fez sinal ao gondoleiro, e

vor sich zusammen. Das Ruder drehte sich eilig, die Gondel flog wie ein schwarzer Vogel der Stadt entgegen, und der allein dahockende Zwerg blickte ruhig und ernsthaft über die dunkelnde Lagune, als säne er schon wieder einer neuen Geschichte nach. In Bälde war die Stadt erreicht, und die Gondel eilte durch den Rio Panada und mehrere kleine Kanäle nach Hause.

In dieser Nacht schlief Margherita sehr unruhig. Durch die Geschichte vom Liebestrank war sie, wie der Zwerg vorausgesehen hatte, auf den Gedanken gekommen, sich desselben Mittels zu bedienen, um das Herz ihres Verlobten sicher an sich zu fesseln. Am nächsten Tage begann sie mit Filippo darüber zu reden, aber nicht geradeheraus, sondern indem sie aus Scheu allerlei Fragen stellte. Sie legte Neugierde an den Tag, zu erfahren, wie denn ein solcher Liebestrank beschaffen sei, ob wohl heute noch jemand das Geheimnis seiner Zubereitung kenne, ob er keine giftigen und schädlichen Säfte enthalte und ob sein Geschmack nicht derart sei, daß der Trinkende Argwohn schöpfen müsse. Der schlaue Filippo gab auf alle diese Fragen gleichgültig Antwort und tat, als merke er nichts von den geheimen Wünschen seiner Herrin, so daß diese immer deutlicher reden mußte und ihn schließlich geradezu fragte, ob sich wohl in Venedig jemand finden würde, der imstande wäre, jenen Trank herzustellen.

Da lachte der Zwerg und rief: "Ihr scheint mir sehr wenig Fertigkeit zuzutrauen, meine Herrin, wenn Ihr glaubt, daß ich von meinem Vater, der ein so großer Weiser war, nicht einmal diese einfachsten Anfänge der Magie erlernt habe."

"Also vermöchtest du selbst einen solchen Liebestrank zu bereiten?" rief die Dame mit großer Freude.

"Nichts leichter als dieses", erwiderte Filippo. "Nur kann ich allerdings nicht einsehen, wozu Ihr meiner Kunst bedürfen solltet, daß Ihr doch am Ziel Eurer Wünsche seid und einen der schönsten und reichsten Männer zum Verlobten habt."

Aber die Schöne ließ nicht nach, in ihn zu dringen, und am Ende fügte er sich unter scheinbarem Widerstreben. Der Zwerg erhielt Geld zur Beschaffung der nötigen Gewürze und geheimen Mittel, und für später, wenn alles gelungen wäre, wurde ihm ein ansehnliches Geschenk versprochen.

Er war schon nach zwei Tagen mit seinen Vorbereitungen fertig und trug den Zaubertrank in einem kleinen blauen Glasfläschchen, das vom Spiegeltisch seiner Herrin genommen war, bei sich. Da die Abreise des Herrn Baldassare nach Zypern schon nahe bevorstand, war Eile geboten. Als nun an einem der folgenden Tage Baldassare seiner Braut eine heimliche Lustfahrt am Nachmittag

fechou as cortinas à sua frente. O remo deu apressadamente a volta, a gôndola voava como um pássaro negro ao encontro da cidade, e o anão sentado ali solitariamente, olhava silenciosa e seriamente a lagoa escurecida, como se ponderasse de novo uma outra história. Em breve, chegaram à cidade, e a gôndola deslizava pelo Rio de la Panada e por outros pequenos canais, para casa.

Naquela noite, Margherita dormiu num grande desassossego. Tal como o anão tinha previsto, depois de ter ouvido a história sobre a poção de amor, tinha-lhe surgido o pensamento de se servir do mesmo meio para conquistar definitivamente o coração do seu noivo. No dia seguinte, começou a falar indirectamente sobre isso com Filippo, fazendo-lhe timidamente todo o tipo de perguntas. Nesse dia, mostrou curiosidade em saber como se podia obter tal poção de amor, se hoje em dia ainda haveria alguém que conhecesse o segredo da sua preparação, se não continha substâncias venenosas e prejudiciais, e se o seu sabor não poderia despertar a criar a desconfiança de quem o bebesse. Esperto, Filippo respondeu indiferentemente a todas estas perguntas, como se não desse conta dos desejos secretos da sua senhora, de maneira que ela foi obrigada a falar cada vez mais claramente e, finalmente, perguntou-lhe decididamente se em Veneza se encontraria alguém capaz de preparar aquela bebida.

O anão riu-se então e exclamou: “Pareceis ter pouca confiança nas minhas habilidades, minha senhora, se achais que nunca aprendi do meu pai, que era um sábio tão grande, estes princípios mais simples da magia.”

“Serias então capaz de preparar a tal poção de amor?”, exclamou a dama com grande alegria.

“Não há nada mais fácil do que isto”, respondeu Filippo. “Todavia, não posso compreender para que necessitais da minha arte, já que alcançastes a realização dos seus desejos e tendes como noivo um dos homens mais belos e ricos.”

Mas a beldade não parou de insistir e, por fim, ele conformou-se com aparente resistência. O anão recebeu dinheiro para a aquisição das especiarias e produtos necessários e, foi-lhe prometida uma prenda impressionante para mais tarde, caso tudo saísse bem.

Dois dias depois, ele já havia acabado os seus preparativos e trazia a bebida mágica dentro de um frasquinho de vidro azul que havia sido tomado da mesa espelhada da sua senhora. Como a partida do senhor Baldassare para Chipre se aproximava, tinha-lhe sido pedido que o fizesse com urgência. Quando, num dos dias seguintes, Baldassare propôs à sua noiva um passeio secreto à

vorschlug, wo der Hitze wegen in dieser Jahreszeit sonst niemand Spazierfahrten unternahm, da schien dies sowohl Margheriten wie dem Zwerge die geeignete Gelegenheit zu sein.

Als zur bezeichneten Stunde am hintern Tor des Hauses Baldassares Gondel vorfuhr, stand Margherita schon bereit und hatte Filippo bei sich, welcher eine Weinflasche und ein Körbchen Pfirsiche in das Boot brachte und, nachdem die Herrschaften eingestiegen waren, sich gleichfalls in die Gondel verfügte und hinten zu den Füßen des Ruderers Platz nahm. Dem jungen Herrn mißfiel es, daß Filippo mitfuhr, doch enthielt er sich, etwas darüber zu sagen, da er in diesen letzten Tagen von seiner Abreise mehr als sonst den Wünschen seiner Geliebten nachzugeben für gut hielt.

Der Ruderer stieß ab. Baldassare zog die Vorhänge dicht zusammen und koste im versteckten und überdachten Sitzraum mit seiner Braut. Der Zwerg saß ruhig im Hinterteil der Gondel und betrachtete die alten, hohen und finsternen Häuser des Rio dei Barcaroli, durch welchen der Ruderer das Fahrzeug trieb, bis es beim alten Palazzo Giustiniani, neben welchem damals noch ein kleiner Garten lag, die Lagune am Ausgang des Canal Grande erreichte. Heute steht, wie jedermann weiß, an jener Ecke der schöne Palazzo Barozzi.

Zuweilen drang aus dem verschlossenen Raum ein gedämpftes Gelächter oder das leise Geräusch eines Kusses oder das Bruchstück eines Gesprächs. Filippo war nicht neugierig. Er blickte übers Wasser bald nach der sonnigen Riva, bald nach dem schlanken Turm von San Giorgio Maggiore, bald rückwärts gegen die Löwensäule der Piazzetta. Zuweilen blinzelte er dem fleißig arbeitenden Ruderer zu, zuweilen plätscherte er mit einer dünnen Weidengerte, die er am Boden gefunden hatte, im Wasser. Sein Gesicht war so häßlich und unbeweglich wie immer und spiegelte nichts von seinen Gedanken wieder. Er dachte eben an sein ertrunkenes Hündchen Fino und an den erdrosselten Papagei und erwog bei sich, wie allen Wesen, Tieren wie Menschen, beständig das Verderben so nahe ist und daß wir auf dieser Welt nichts vorhersehen und -wissen können als den sicheren Tod. Er gedachte seines Vaters und seiner Heimat und seines ganzen Lebens, und ein Spott überflog sein Gesicht, da er bedachte, wie fast überall die Weisen im Dienste der Narren stehen und wie das Leben der meisten Menschen einer schlechten Komödie gleicht. Er lächelte, indem er an seinem reichen seidenen Kleide niedersah.

Und während er noch stille saß und lächelte, geschah das, worauf er schon die ganze Zeit gewartet hatte. Unter dem Gondeldach erklang die Stimme Baldassares und gleich darauf die Margheritas, welche rief: "Wo hast du den Wein und den Becher, Filippo?" Herr Baldassare hatte Durst, und es war nun Zeit, ihm mit dem Weine jenen Trank beizubringen.

tarde, quando por causa do calor desta estação do ano não se via ninguém a passear, pareceu-lhes, tanto a Margherita como ao anão, ser esse o momento favorável.

Quando à hora combinada a gôndola de Baldassare apareceu nas traseiras da casa, Margherita já estava pronta, e ao pé dela encontrava-se Filippo, o qual trouxe consigo uma garrafa de vinho e um cestinho de pêssegos. Depois de os patrões terem entrado no barco, também lá entrou, sentando-se na parte de trás, aos pés do remador. A companhia de Filippo não agradou ao jovem senhor, no entanto, ele absteve-se de fazer quaisquer comentários sobre isso, pois nesses últimos dias antes da sua partida tomava por ceder aos desejos da sua amada mais do que habitualmente.

O remador pôs a gondola em marcha. Baldassare fechou bem as cortinas, acariciando a sua noiva num lugar escondido e coberto com telhado. O anão permaneceu silenciosamente nas traseiras da gôndola a observar as velhas casas altas e escuras do Rio dei Barcaroli, ao longo do qual o remador conduziu o barco, até que este chegou à lagoa situada no fim do Canal Grande, junto ao velho Palazzo Giustiniani, onde naquele tempo estava localizado um pequeno jardim. Actualmente, naquela esquina encontra-se, como todos sabem, o belo Palazzo Barozzi.

Do lugar fechado saíam, de vez em quando, umas risadas abafadas, ou o ligeiro ruído de um beijo, ou uns fragmentos de conversa. Filippo não era curioso. Via, à superfície de água, ora a Riva soalheira, ora a torre esguia de San Giorgio Maggiore, ora dirigia o seu olhar para trás, na direcção da coluna com leão da Piazzetta¹⁰. Umás vezes, piscava os olhos ao remador que fazia diligentemente o seu trabalho, outras vezes, chapinhava na água com uma vara delgada de vimeiro que tinha encontrado no chão. O seu rosto era tão feio e imóvel como sempre, e não reflectia nada dos seus pensamentos. Pensava precisamente no seu cãozinho Fino que se tinha afogado e no papagaio estrangulado, e ponderava que todos os seres, tanto os animais como os homens, se encontram tão perto da destruição, e que não podemos prever e conhecer nada neste mundo tão certamente como a morte. Lembrou-se do seu pai, da sua terra natal, da sua vida inteira, e uma sombra de escárnio perpassou a sua face ao pensar que quase por todo o lado, os sábios servem aos tolos, e que a vida da maioria das pessoas se assemelha a uma má comédia. Sorriu, ao olhar para as suas ricas roupas de seda.

E enquanto continuava a estar sentado sossegadamente e a sorrir, aconteceu aquilo por que esperava ao longo desse tempo todo. Sob o telhado da gôndola, soou a voz de Baldassare e, logo a seguir, a de Margherita, exclamando: "Onde tens o vinho e o copo?" O senhor Baldassare tinha sede, e estava agora na hora de lhe fornecer, juntamente com o vinho, aquela bebida.

Er öffnete sein kleines blaues Fläschchen, goß den Saft in einen Trinkbecher und füllte ihn mit rotem Wein nach. Margherita öffnete die Vorhänge, und der Zwerg bediente sie, indem er der Dame die Pfirsiche, dem Bräutigam aber den Becher darbot. Sie warf ihm fragende Blicke zu und schien von Unruhe erfüllt.

Herr Baldassare hob den Becher und führte ihn zum Munde. Da fiel sein Blick auf den noch vor ihm stehenden Zwerg, und plötzlich stieg ein Argwohn in seiner Seele auf.

“Halt“, rief er, Schlingeln von deiner Art ist nie zu trauen. Ehe ich trinke, will ich dich vorkosten sehen.“

Filippo verzog keine Miene. “Der Wein ist gut“, sagte er höflich.

Aber jener blieb mißtrauisch. “Wagst du etwa nicht zu trinken, Kerl?“ fragte er böse.

“Verzeiht, Herr“, erwiderte der Zwerg, “ich bin nicht gewohnt, Wein zu trinken.“

“So befehle ich es dir. Ehe du nicht davon getrunken hast, soll mir kein Tropfen über die Lippen kommen.“

“Habt keine Sorge“, lächelte Filippo, verneigte sich, nahm den Becher aus Baldassares Hände, trank einen Schluck daraus und gab ihn zurück. Baldassare sah ihm zu, dann trank er den Rest des Weines mit einem starken Zug aus.

Es war heiß, die Lagune glänzte mit blendendem Schimmer. Die Liebenden suchten wieder den Schatten der Gardinen auf, der Zwerg aber setzte sich seitwärts auf den Boden der Gondel, fuhr sich mit der Hand über die breite Stirn und kniff seinen häßlichen Mund zusammen wie im Schmerz.

Er wußte, daß er in einer Stunde nicht mehr am Leben sein würde. Der Trank war Gift gewesen. Eine seltsame Erwartung bemächtigte sich seiner Seele, die so nahe vor dem Tor des Todes stand. Er blickte nach der Stadt zurück und erinnerte sich der Gedanken, denen er sich vor kurzem hingeeben hatte. Schweigend starrte er über die gleißende Wasserfläche und überdachte sein Leben. Es war eintönig und arm gewesen – ein Weiser im Dienste von Narren, eine schale Komödie. Als er spürte, daß sein Herzschlag ungleich wurde und seine Stirn sich mit Schweiß bedeckte, stieß er ein bitteres Gelächter aus.

Niemand hörte darauf. Der Ruderer stand halb im Schlaf, und hinter den Vorhängen war die schöne Margherita erschrocken um den plötzlich erkrankten Baldassare beschäftigt, der ihr in den Armen starb und kalt wurde. Mit einem lauten Weheschrei stürzte sie hervor. Da lag ihr Zwerg, als wäre er eingeschlummert, in seinem prächtigen Seidenkleide tot am Boden der Gondel.

Abriu o seu frasquinho azul, verteu o líquido num copo e encheu-o com vinho tinto. Margherita abriu as cortinas, e o anão serviu-os, oferecendo à senhora os pêssegos ao passo que ao noivo deu o copo. Ela lançou-lhe olhares interrogativos e pareceu estar dominada por uma inquietação.

O senhor Baldassare ergueu o copo e levou-o à boca. O seu olhar caiu então no anão, que ainda se encontrava à sua frente e, de repente, a desconfiança invadiu a sua alma.

“Toma”, gritou ele, “nunca se pode confiar em malandros da tua raça. Antes de eu beber, quero ver-te a degustá-lo.”

Filippo nem pestanejou. “O vinho é bom”, disse ele cortesmente.

Mas aquele continuava desconfiado. “Não te atreves a beber, rapaz?”, perguntou furiosamente.

“Perdoai-me, senhor”, respondeu o anão, “não estou habituado a beber vinho.”

“Isto é uma ordem. Nenhuma gota tocará os meus lábios antes de o teres provado.”

“Não vos preocupeis”, sorriu Filippo, fez uma vénia, tomou o copo das mãos de Baldassare, bebeu um gole e devolveu-lho. Baldassare observou-o, e bebeu então o resto do vinho de um só trago.

Fazia grande calor, a lagoa resplendecia de um brilho deslumbrante. Os amantes procuraram de novo a sombra das cortinas, mas o anão sentou-se de lado, no chão da gôndola, passou a mão sobre a testa larga e apertou a sua boca feia como que numa dor.

Ele sabia que, dentro de uma hora, já não se encontraria vivo. A bebida era veneno. Uma estranha ansiedade apoderou-se da sua alma que estava tão perto das portas da morte. Olhou para trás, em direcção à cidade, e lembrou-se dos pensamentos a que, há pouco, se tinha entregado. Em silêncio, olhando fixamente a superfície brilhante da água, reflectiu sobre a sua vida. Tinha sido monótona e pobre – um sábio ao serviço de tolos, uma comédia sem graça. Ao sentir que o seu batimento cardíaco se tornava irregular e que a sua fronte se cobria com suor, soltou uma risada amarga.

Ninguém a ouviu. O remador dormitava, e atrás das cortinas, a bela Margherita, apavorada, ocupava-se de Baldassare de repente adoecido, que morreu e esfriou nos seus braços. Com um grito terrível de dor, saiu precipitadamente para fora. Ali estava estendido o seu anão, como que adormecido, com o seu faustoso fato de seda, morto, no chão da gôndola.

Das war Philippos Rache für den Tod seines Hündleins. Die Heimkehr der unseligen Gondel mit den beiden Toten brachte ganz Venedig in Entsetzen.

Donna Margherita verfiel in Wahnsinn, lebte aber noch manche Jahre. Zuweilen saß sie an der Brüstung ihres Balkons und rief jeder vorüberfahrenden Gondel oder Barke zu: "Rettet ihn! Rettet den Hund! Rettet den kleinen Fino!" Aber man erkannte sie schon und achtete nicht darauf.

Foi esta a vingança de Filippo pela morte do seu cãozito. O regresso da gôndola desgraçada, com os seus dois mortos, apavorou toda a Veneza.

Dona Margherita enlouqueceu, mas ainda viveu mais alguns anos. Às vezes, sentada no parapeito da sua varanda, gritava para todas as gôndolas e barcos que por lá passavam: “Salvem-no! Salvem o cão! Salvem o pequeno Fino!” Mas já todos a conheciam e ninguém lhe prestava atenção.

NOTAS DO TRADUTOR

¹ **Cecco**: o diminutivo de Francesco.

² **Ticiano Vecellio** (1476/1490-1576): um pintor italiano que deixou muitos retratos, paisagens e quadros com temas mitológicos e religiosos.

³ **O Conselho dos Dez** foi, de 1310 até à queda da República de Veneza em 1797, um dos principais órgãos, comitê executivo e judicial, do governo da República de Veneza, responsável pela segurança do Estado.

⁴ **Eneias**: uma personagem da mitologia greco-romana.

⁵ **O Rei João**: um lendário soberano cristão do Oriente que detinha funções de patriarca e rei, correspondendo, na verdade, ao Imperador da Etiópia. Diz-se que era um homem virtuoso e um governante generoso.

⁶ **Virgílio** (71 A.C. – 14 D.C.), além de ter sido um poeta romano, foi também um aficionado da magia e da astrologia.

⁷ **Amerigo Vespucci** (1454-1512): um mercador, navegador, geógrafo, cosmógrafo italiano e explorador de oceanos que viajou pelo Novo Mundo, escrevendo sobre estas terras a ocidente da Europa.

⁸ **Alquermes**: licor napolitano.

⁹ **Giorgione** (1477- 1510) como é conhecido Giorgio Barbarelli da Castelfranco, foi um pintor do Renascimento na Itália.

¹⁰ **A Piazzetta** é um espaço aberto que inclui as construções mais representativas da Veneza e a lagoa. Na entrada há duas colunas de granito trazidas de Constantinopla. No topo da coluna a oeste, vê-se a estátua de São Teodoro sobre um crocodilo. No alto da coluna do lado leste, vê-se o leão alado de São Marcos, símbolo de Veneza. Entre essas colunas eram armados os palcos, tanto para festas quanto para execuções. A Piazzetta tem sido cenário dos tais momentos históricos e festivos de Veneza como as procissões, carnavais, execuções e vitórias.