

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

**MONIKA MÜLLER**

**AUS DEM LEBEN EINES TAUGENICHTS**  
**Novela de Joseph von Eichendorff : uma tradução comentada**

**Florianópolis, 21 de junho de 2007.**

**MONIKA MÜLLER**

**AUS DEM LEBEN EINES TAUGENICHTS**  
**Novela de Joseph von Eichendorff : uma tradução comentada**

Dissertação apresentada no Curso de Pós-Graduação em  
Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina,  
como parte dos requisitos para a obtenção  
do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Mauri Furlan

Florianópolis, 21 de junho de 2007.

# **TERMO DE APROVAÇÃO**

**MONIKA MÜLLER**

**AUS DEM LEBEN EINES TAUGENICHTS**  
**Novela de Joseph von Eichendorff: uma tradução comentada.**

Dissertação apresentada no Curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Coordenadora: Prof. Dra. Marie-Hélène Catherine Torres

Área de concentração: Teoria, história e crítica da tradução.

Florianópolis, 21 de junho de 2007.

BANCA EXAMINADORA

---

Orientador: Prof. Dr. Mauri Furlan

---

Profª. Dra. Marie-Hélène Catherine Torres

---

Prof. Dr. Paulo Astor Soethe – UFPR

---

Profª. Cláudia Borges de Fáveri - Suplente

Florianópolis, 21 de junho de 2007.

Ao Prof. Dr. Mauri Furlan, nosso mestre,

com a nossa infinita gratidão por tornar  
possível este trabalho,  
pelo seu incentivo, sua dedicação e sua  
compreensão.

À Profa. Dra. Marie-Hélène Catherine Torres

com a nossa admiração pelo seu  
exemplo de dedicação, objetividade e  
determinação.

## AGRADECIMENTOS

Ao Goethe Institut Inter Nationes de Porto Alegre, na pessoa do Sr. Hans Ulrich Kaup, pelo seu empenho pessoal e contribuindo para a obtenção de material de pesquisa.

Ao Sr. Vitor Volker Gans, pela valiosa contribuição na tradução das canções.

À Biblioteca do Institut für Deutsche Sprache und Literatur da Universität zu Köln, nas pessoas da Sra. Hiltrud Hoffmann-Richter e Sr. Klaus Eggers, possibilitando acesso ao acervo.

Ao Prof. Dr. Rainer Radtke, ornitólogo da Universidade de Tübingen, por fornecer material para pesquisar sobre os pássaros.

Ao Prof. Dr. Tim Mehigan, professor da Universidade de Otago, Nova Zelândia, pela gentileza de enviar o seu artigo, *Eichendorff's Taugenichts; or the Social Education of a Private Man*.

Ao Sr. Klaus Temming, da Universidade de Göttingen, pela remessa do Artigo de Margaret Gump, *Zum Problem des Taugenichts*, em Digi-Zeitschriften.

À Prof. Rosvitha Friesen Blume, por suas críticas ao projeto na fase de qualificação e sua ajuda na tradução das canções.

Aos nossos Professores da PGET, por seus ensinamentos.

Aos funcionários da PGET, pelo suporte.

Aos colegas da PGET, pelo companheirismo e amizade.

Uma árvore em flor fica despida e despojada  
de suas folhas no outono.  
A beleza transforma-se em feiúra,  
A juventude transforma-se em velhice,  
e os erros, em virtude.  
As coisas não permanecem sempre as mesmas  
e nada existe realmente.  
Portanto, as aparências e o vazio  
existem de forma simultânea.

(Dalai-Lama)

## RESUMO

O texto *Aus dem Leben eines Taugenichts*, de Joseph Freiherr von Eichendorff, pode ser considerado documento do Romantismo alemão. Pois, tanto em sua concepção como em sua execução, é possível perceber, em síntese, as principais idéias e orientações desse movimento literário com relação a gêneros e temática, aproximando-se da idéia da “*Universalpoesie*” (Poesia Universal). Porém, em Eichendorff, o fim primeiro está na função ética, ou seja, *a religião na poesia* e *a poesia na religião*. Suas obras demonstram uma maneira especial de ‘representação’ através de uma linguagem simbólica que une o Antigo ao Novo. A pesquisa desses aspectos, em nosso trabalho, permitiu-nos uma maior aproximação às concepções de Eichendorff e de seu tempo, contribuindo para uma melhor compreensão da obra. Promoveu, também, um diálogo com as estruturas da linguagem e particularidades de sua expressão; sempre com o fim último de tentar uma re-enunciação em nossa língua, num processo subjetivo que envolve, novamente, a formação da idéia e a busca da forma para representá-la. Nossa tradução fundamenta-se nas idéias de Humboldt e Schleiermacher sobre linguagem e compreensão; na postura ética do descentramento, preconizada por Meschonnic, Berman e também por Schleiermacher, no sentido de analisar e respeitar as estruturas da linguagem do original, buscando o diálogo e o compromisso com a língua alvo. E, para a consecução prática desse objetivo, selecionamos as exigências básicas para a tradução literária, formuladas por Jirí Levý.

Palavras chave: Simbologia. Eichendorff. Romantismo alemão. Tradução comentada.

## ABSTRACT

The novel *Aus dem Leben eines Taugenichts*, by Joseph Freiherr von Eichendorff is seen as document of German Romanticism, because it represents the synthesis of the ideas and philosophic principles of this literary movement, considering genres and themes, and thus, fulfilling the requirements of the *Universalpoesie*. But for Eichendorff the main objective in poetry is the ethic function, and that means *Religion should be in Poetry*, as well as *Poetry in Religion*. His work is characterized by a special way of ‘representation’, connecting “the Ancient and the New”, through symbolic language. These aspects have been studied in the present text, in Eichendorff’s historical writings and other researches and brought us nearer to his values and ideas, as well as to his time and were helpful to improve the comprehension of the text. We dialogued with Eichendorff’s form of expression, searching the best way to bring his structures into our language. This process we understand as a subjective one, consisting in the interpretation and ‘reformulation’ of the original expression. Our translation is based on the concepts of Wilhelm von Humboldt and Friedrich Schleiermacher on language and comprehension; on the idea of “*décentrement*” of Henri Meschonnic and Antoine Berman, as well as of Schleiermacher, with the aim of an ethic view in the approach to the foreign text, identifying its strangeness, dialoguing and searching the compromise, in order to valorize this difference in the language of arrival; and, for the practical execution, we elected Jirí Levý’s main principles for literary translation.

Key-words: Simbology. Eichendorff. German Romanticism. Commented translation.



## Zusammenfassung

Die Novelle *Aus dem Leben eines Taugenichts*, Josephs von Eichendorff, wird als Dokument des deutschen Romantismus angesehen. Denn im Konzept, sowie in der Ausführung, ist in ihr eine Synthese der Prinzipien und philosophischen Orientierung dieser literarischen Bewegung zu erkennen. In Bezug auf Gattungen und Thematik erfüllt sie die Voraussetzungen der *Universalpoesie*. Für Eichendorff aber, ist die ethische Funktion das höchste Prinzip der Poesie, das bedeutet „Religion in der Poesie, sowie die Poesie in der Religion“. Eichendorff's Werke weisen eine besondere Art der Darstellung, durch eine symbolische Sprache die das „Alte mit dem Neuen“ verbindet, auf. Unsere Untersuchungen haben uns näher zu Eichendorffs Zeit, sowie zu seinen Ansichten und Werten gebracht, und damit auch die Möglichkeit das Verstehen dieser Erzählung zu erweitern; mit seinem sprachlichen Verfahren zu dialogisieren, um somit das übersetzerische Verfahren in unserer Sprache zu erarbeiten. Wir sehen diesen Prozess als einen subjektiven an, der auf Interpretierung und Nachbildung in der neuen Sprache beruht. Für diesen Prozess stützen wir uns auf die Arbeiten von Wilhelm von Humboldt und Friedrich Schleiermacher, in Bezug auf Sprache und Verständnis; auf Henri Meschonnic, Antoine Bermann, sowie auch auf Schleiermacher, mit dem ethischen Blickpunkt, das Fremde zu identifizieren und es in der Zielsprache zu würdigen. Das bedeutet, den Dialog mit der fremden Sprache herzustellen um zu einem Kompromiss in der Zielsprache zu gelangen; und für unsere Praxis, halten wir uns an die Grundsätze zur literarischen Übersetzung von Jirí Levý.

Schlüsselwörter: Symbologie. Eichendorff. Deutsche Romantik. Kommentierte Übersetzung.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>I PARTE</b> .....	<b>15</b>
<b>1 SITUANDO A OBRA</b> .....	<b>15</b>
<b>1.1 No contexto político-social</b> .....	<b>15</b>
<b>1.2 No contexto religioso, literário e filosófico</b> .....	<b>16</b>
<b>2 SOBRE O AUTOR</b> .....	<b>20</b>
<b>2.1 Biografia</b> .....	<b>20</b>
<b>2.2 Características de sua poética</b> .....	<b>21</b>
<b>2.3 As suas paisagens</b> .....	<b>24</b>
<b>3 O TEXTO : AUS DEM LEBEN EINES TAUGENICHTS</b> .....	<b>28</b>
<b>3.1 Resumo da obra</b> .....	<b>28</b>
<b>3.2 Algumas das Fontes do <i>Taugenichts</i></b> .....	<b>29</b>
<b>3.3 Da interpretação</b> .....	<b>33</b>
<b>3.4 Da Análise</b> .....	<b>42</b>
<b>3.4.1 A figura do <i>Taugenichts</i> e de <i>Aurelie</i></b> .....	<b>42</b>
<b>3.4.2 Destaques</b> .....	<b>45</b>
<b>II PARTE</b> .....	<b>61</b>
<b>1 LINGUAGEM - COMUNICAÇÃO – COMPREENSÃO</b> .....	<b>62</b>
<b>2 SOBRE A TRADUTIBILIDADE DE CULTURAS</b> .....	<b>71</b>
<b>3 DIRETRIZES ESCOLHIDAS</b> .....	<b>77</b>
<b>4 PROJETO DE TRADUÇÃO</b> .....	<b>90</b>
<b>5 COMENTÁRIOS SOBRE O TEXTO E A TRADUÇÃO</b> .....	<b>92</b>
<b>CONCLUSÕES</b> .....	<b>104</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>108</b>

## INTRODUÇÃO

Nosso trabalho, uma tradução comentada, foi desenvolvido em duas partes. A primeira contém a) uma apresentação sucinta sobre a época de Eichendorff, que corresponde ao Romantismo alemão, com as principais idéias que caracterizam este movimento, bem como a situação política, social e religiosa, com a finalidade de situar a obra em estudo; b) informações sobre o autor, através de outras obras suas e, sobretudo, a partir de considerações desenvolvidas em seus escritos históricos *Geschichte der Poesie* (História da Poesia), que se revelam fontes valiosas para melhor compreender a sua orientação e pensamento, contribuindo para a interpretação do texto, objeto de nosso trabalho; c) estudos sobre o texto, envolvendo a interpretação e, principalmente, a análise da linguagem de Eichendorff porque precisávamos nos aproximar do pensamento da época e, ao mesmo tempo, conhecer melhor o autor. Selecionamos a edição de nosso *corpus* a partir da obra de Carel Ter Haar, “Joseph von Eichendorff – *Aus dem Leben eines Taugenichts* – Text, Materialien, Kommentar”, de 1977, que traz o texto correspondente, inclusive ortograficamente, à edição original. Esta primeira parte nos permite caracterizar melhor a distância entre o período da produção da obra e a época em que se produz a nossa tradução.

Assim, encontramos uma linguagem alemã com expressões que, comparadas à da comunicação atual, transmitem certa estranheza, mas, ao mesmo tempo, dão o tom característico daquela época, daquele modo de vida, daqueles valores. Devemos ressaltar que se trata de uma distância de 180 anos, período em que o mundo, as idéias, os valores e a linguagem passaram por profundas transformações.

No entanto, talvez sejam exatamente essas diferenças que tornam a obra interessante, além de atestarem a sua universalidade e valor perene.

Poder-se-ia classificar o *Taugenichts* como uma obra que

tenta alcançar de forma crítica uma época já passada e consegue realizar exatamente o máximo para aquela época ao elevar o que está conectado a um determinado tempo para uma dimensão além deste.<sup>1</sup>

Nela, destaca-se a sua decidida orientação em relação ao divino, e a maneira de Eichendorff representá-la se dá pelo diálogo entre “proximidade” e “distanciamento” de Deus. Esse fio

---

<sup>1</sup> Albrecht Schau – *Märchenformen bei Eichendorff*. p. 94.

condutor perpassa seus escritos desde a sua primeira obra em prosa *Eine Zauberei im Herbste* (Sortilégio de Outono), de 1809.

Para Eichendorff, a poesia, em primeiro lugar, deveria ter uma função ética, além da estética. Não no sentido de ensinar, de declarar, de doutrinar, mas no de apresentar a ligação com a vida eterna, através das belezas da vida terrena. Segundo ele, todo poeta deveria levantar uma escada em direção ao céu, mas

nenhum poeta dá o céu pronto; ele só coloca a escada na terra bela. Mas para quem for preguiçoso demais, sem vontade e sem coragem de subir os degraus dourados e soltos, a letra misteriosa continua sendo morta, e um leitor que não é capaz de continuar criando, baseado no livro, faria melhor se seguisse uma profissão, ao invés de perder o seu tempo com a leitura.<sup>2</sup>

Podemos dizer que o *Taugenichts* representa a obra que realizou aquela grande síntese que o movimento romântico havia proposto, com características próprias. De início, chamou-nos atenção a maneira como Eichendorff procede com a linguagem e, por isso, buscamos centrar nossos estudos em sua forma de expressão, em seus recursos estilísticos. Para tanto, fundamentamo-nos na tese de Klaus Dieter Krabel: *Zum sprachlichen Verfahren Josephs von Eichendorff*, (Sobre o procedimento lingüístico de Joseph von Eichendorff); *Natura loquitur. Naturpoesie und emblematische Formel bei Joseph von Eichendorff* ( A natureza fala. Poesia da Natureza e fórmula emblemática em Joseph von Eichendorff), de Alexander von Borman; *Eine Landschaft Eichendorffs* (Uma paisagem de Eichendorff) de Richard Alewyn e *Eichendorffs Symbolische Landschaft* (A paisagem simbólica de Eichendorff) de Oscar Seidlin. Atentamos a duas influências marcantes no *Taugenichts*: o ‘Conto Fantástico’, analisado por Albrecht Schau, em *Märchenformen bei Eichendorff*, e o teatro, pesquisado por Robert Mühlher em *Eichendorffs Taugenichts* e, ainda, serviram de apoio as análises de Otto Eberhardt, em *Eichendorffs Taugenichts. Quellen und Bedeutungshintergrund* (O *Taugenichts* de Eichendorff. Fontes e Fundo Significativo), em que examina os aspectos ‘proximidade’ e ‘distanciamento’ em relação a Deus, característicos da obra de Eichendorff e que Eberhardt denomina de “*Spiritualsinn*” (o significado espiritual), além de contribuir com um estudo sobre significados de palavras, com base na tradição popular e cristã.

---

<sup>2</sup> Joseph von Eichendorff – *Die Geschichte der Poesie*. p. 44-45.

Tentamos nos aproximar das idéias de Eichendorff por meio de seus escritos históricos sobre a literatura, um trabalho crítico que permite tomar conhecimento de seus principais questionamentos com relação à verdadeira poesia e a Religião.

Esses estudos permitem divisar um Eichendorff diferente daquela imagem que a crítica e a recepção têm difundido, ou seja, aquele autor que canta a natureza, a floresta, os pássaros, a música e que, de tão simples, parecia não necessitar de interpretação.

No âmbito geral, destaca-se a sua postura crítica em relação ao movimento romântico, que é possível verificar através de suas manifestações contra o subjetivismo exacerbado, os excessos fantasiosos, o falso moralismo e a tendência ao panteísmo, fatores que estavam conduzindo ao declínio deste movimento. Quanto ao *Taugenichts*, as particularidades residem nas paisagens caracterizadas pelo movimento de luz e som; no entrelaçamento dos símbolos, significados e sons; no registro do estilo de vida da época - suas expressões culturais, bem como, de conflitos sociais, políticos e religiosos; na valorização das crenças populares; na singeleza do personagem principal; na linguagem coloquial perpassada de humor sutil; e, sobretudo, na profunda fé que aponta para um caminho do ser humano em direção ao “lar”, que para Eichendorff, vem a ser a reunificação do ser humano dividido, consigo mesmo e com Deus.

Nosso objetivo nesta primeira parte foi desvendar o *Taugenichts*, bem como a figura de Eichendorff - um autor de destaque na literatura alemã e um dos menos conhecidos realmente.

A segunda parte do trabalho compreende a) um estudo resumido sobre as principais idéias concernentes a *linguagem – comunicação – compreensão*; b) uma idéia sucinta sobre ‘tradutibilidade de culturas’, analisando a postura da cultura própria versus cultura estrangeira; c) o nosso projeto de tradução e d) as diretrizes práticas para a nossa tradução.

Os estudos realizados sobre a linguagem e a tradutibilidade de culturas apontam para a possibilidade de superar as diferenças estruturais entre dois sistemas lingüísticos por reconhecer-lhes estas diferenças, respeitando-as e buscar soluções aceitáveis em ambos os sistemas. Por esse motivo, focamos no *diálogo*, que pressupõe a compreensão e o respeito pelo alheio, visando o *compromisso* entre a língua do original e a língua alvo.

Acreditamos que muitos dos *problemas* inerentes à tradução, na realidade, são oriundos do fato de a compreensão bem como a posterior reformulação do texto original estarem intimamente relacionadas aos sistemas lingüísticos de cada comunidade, à ‘maneira de pensar’ própria de cada língua, a fatores culturais e subjetivos.

Por isso, baseamo-nos principalmente nos estudos de Wilhelm von Humboldt e Friedrich Schleiermacher, cujas idéias continuam embasando as teorias da tradução atuais.

Como a nossa análise da questão da recepção do estrangeiro evidenciou a necessidade de uma postura ética, ou seja, de reconhecer o ‘direito do outro’, servimo-nos do conceito meschonniceano de descentramento (também presente de alguma forma em Berman e Schleiermacher). E, para colocar em prática esta filosofia em relação ao texto original, extraímos de Jirí Levý os preceitos fundamentais e práticos para a tradução literária resumidas em nossas *Diretrizes*.

A segunda parte deste trabalho, ao destacar os pontos básicos que envolvem a compreensão e a tradução, visa delinear a estratégia da nossa tradução para, a partir das análises do texto e reconhecendo-lhe a particularidade, trazê-lo ao português de forma a respeitar e valorizar as suas características.

## I PARTE

Da Obra: “*Aus dem Leben eines Taugenichts*”

Do Autor: Joseph Karl Benedikt Freiherr von Eichendorff

## 2 SITUANDO O TEXTO NO PANORAMA DA ÉPOCA

Para situar o texto de Eichendorff, sintetizaremos o panorama da época em seus contextos: a) político e social; e b) literário e filosófico, dos séculos XVIII e XIX. Essa época corresponde ao Romantismo alemão (1795-1835) e caracterizou-se pela oposição entre a “humanização do pensamento” e da “crescente desumanização” da prática social, descrita por Hegel como “consciência infeliz”<sup>3</sup>

### 1.1 O contexto político-social

A questão alemã, com relação ao problema nacional, é consequência da Revolução Francesa de 1789 e das ocupações da Alemanha por Napoleão. Esses acontecimentos levaram à nacionalização da política, ao despertar de uma consciência nacional alemã e de uma identidade nacional, culminando na queda política do, então, *Heilige Römische Reich Deutscher Nation* (Sagrado Império Romano da Nação Alemã) em 1806, e na renúncia do Imperador Franz II. Essa situação demandava reformas na constituição nacional e política dentro dos limites alemães, na Europa Central, que não se concretizaram.

Na verdade, houve uma longa disputa entre a monarquia austríaca e a prussiana e conflitos entre tendências conservadoras e liberais.

O assassinato de August von Kotzebue, escritor que se opunha às idéias democráticas, por um estudante de teologia, foi uma manifestação contra essa postura de Kotzebue e motivou a *Heilige Allianz* (Aliança Sagrada), em 1819, entre Áustria e Prússia, que se reuniram em Karlsbad e elaboraram as ‘Decisões de Karlsbad’, do que resultou um estado policial repressivo.

---

<sup>3</sup> Michael Kessler – *Eichendorffs Modernität*, p. 63.

Foi o fim da tendência liberal na Prússia. Wilhelm von Humboldt, que havia sido convidado a elaborar o sistema educacional prussiano, foi demitido; os sermões de Friedrich Schleiermacher eram vigiados, porque ele havia se manifestado contra a intervenção do Estado nos assuntos da Igreja; E.T.A. Hoffman foi advertido por defender o respeito à lei; e Joseph Görres, professor e amigo de Eichendorff, foi proibido de lecionar e teria sido preso se não tivesse conseguido fugir. Nesse período, Eichendorff prestava serviços como funcionário público na Prússia.

No setor econômico, destacava-se a estrutura agrária favorável aos nobres, donos de terras. Os colonos trabalhavam nas terras desses senhores feudais e tinham que lhes pagar tributos.

E, aos poucos, começou a se esboçar também uma modificação na estrutura social. Com o início da industrialização, verificava-se um crescimento das cidades, registrava-se o declínio da aristocracia e surgia a figura do burguês, marcando o início da questão *capital-trabalho*.

## 1.2 Contexto religioso, literário e filosófico

No que diz respeito à Religião, após a Reforma de Luther, era possível verificar, praticamente, uma divisão na Alemanha em duas regiões: a do Norte, de influência da confissão luterana, ao passo que, na do Sul, continuava predominando a tradição católica.

Eichendorff analisa as mudanças:

A Reforma tem *um* fio condutor que perpassa todas as suas transformações: ao colocar a Ciência acima da Igreja - o indivíduo, acima do dogma, ela tornou a emancipação revolucionária da subjetividade o seu princípio. E, desde então, os movimentos literários do Norte da Alemanha, de certa forma, foram demonstrações arrojadas nesta direção.<sup>4</sup>

Com relação ao contexto literário, abordaremos a origem do movimento romântico, desde suas origens, suas principais características e as suas bases filosóficas.

O movimento romântico (1795-1835) afigura-se como uma reação à fase do *Esclarecimento* (*Aufklärung*) (1720-1785), ao movimento *Tempestade e Ímpeto*, (*Sturm und Drang*)(1767-1785), e ao *Classicismo* (*Klassik*) (1786-1805).

---

<sup>4</sup> Joseph von Eichendorff – *Geschichte der Deutschen Poesie*, vol. VI, p. 13-14.



O Esclarecimento baseava-se nas idéias de Imanuel Kant e a palavra de ordem do movimento foi tirada de sua obra *Was ist Aufklärung* (O que é Esclarecimento): Sapere aude (Ousa saber). É a época da valorização do trabalho, da aplicação e do utilitarismo.

Em oposição à supremacia da razão, surge o movimento de *Tempestade e Ímpeto*. No entanto, a liberação da fantasia e do sentimento resultou no individualismo sem limite do *gênio*. No dizer de Eichendorff: “[...] a beleza foi transformada em sensualidade, a força, em brutalidade, e a natureza tornou-se comum”.<sup>5</sup>

Porém, o autor destaca Goethe:

em meio à agitação, somente o gênio de Goethe foi capaz de vencer, de forma artística, todos estes elementos em fermentação, que intuía, erravam e almejavam, transformando-os poeticamente para a posteridade em seu Götze, Faust e Werther.<sup>6</sup>

É no Classicismo que a arte adquire a sua inteira autonomia. A educação estética substitui a moral e a religiosa. Os seus seguidores apostam numa reforma através da formação (*Bildung*) e, com esta atitude, rejeitam a *visão utilitária* do Estado e desdenham as ambições econômicas da burguesia.

Assim, o movimento romântico é resultante da reação à racionalização, ao ímpeto fantasioso e ao rigor clássico.

A sociedade buscava um caminho no campo intelectual, na literatura, tentando constituir a sua própria tradição literária e afastar-se do modelo francês. Ressurge a consciência histórica: o interesse pela Idade Média e pelo papel fundamental da Religião, pelos contos populares em busca das crenças e tradições do povo. O objetivo era vencer a discórdia do mundo *moderno* da época, retornando às origens.

E a descrição de Eichendorff desse novo espírito alemão denota a orientação religiosa de sua poesia:

---

<sup>5</sup> Joseph von Eichendorff – *Geschichte der Poesie*. vol. VI, p. 15

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 30.

Era como um tempo de fadas. O romantismo começou a despertar o canto maravilhoso escondido em todas as coisas. A floresta solitária recontou o conto fantástico da natureza, de castelos em ruínas e igrejas. Os sinos começaram a tocar, as copas das árvores inclinaram-se em murmúrio e tudo parecia como se o Senhor estivesse caminhando na amplidão do silêncio enquanto o homem ajoelhava-se para orar naquele resplendor.<sup>7</sup>

Segundo Eichendorff, esse movimento alastrou-se em todos os campos da *Bildung* moderna, sem excluir política, filologia e medicina, com o seu sopro refrescante e animador. E, sobretudo, a poesia rejuvenesceu em suas bases, ao adquirir uma riqueza espantosa de conteúdo e formas.<sup>8</sup>

A Alemanha libertava-se, então, das amarras do racionalismo, buscando a interpretação pessoal do mundo e a sua filosofia de vida. Descobria, como no Renascimento, a importância da arte no processo do conhecimento e do crescimento humano. E que esta arte tinha o poder de elevar o ser humano até Deus. Assim, nada era impossível e até os sonhos podiam se tornar reais.

São, pois, os sonhos que adquirem importância entre os românticos, porque a mente, em sonho, se abre às intuições.<sup>9</sup> A revelação da verdade era a experiência fundamental. Assim, a Natureza, os motivos de estar em movimento – caminhar, viajar, com a idéia de ir ao encontro das origens; a nostalgia e a saudade – orientam a poética romântica. E o símbolo, a flor azul, representa essa busca em direção ao infinito.

Em 1798, Friedrich Schlegel publicava o fragmento n. 116, sobre a *Universalpoesie* em que ele preconiza a união de todos os gêneros poéticos que representam o programa da poesia romântica. Esse documento fundamentava-se, também, no subjetivismo de Fichte:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. O seu objetivo não se esgota em unir, novamente, todos os gêneros da poesia e em colocar a poesia em contato com a filosofia e a retórica. Ela quer e deve, também, mesclar e fundir poesia e prosa, genialidade, crítica, poesia da arte e poesia da natureza, a fim de tornar a poesia viva e sociável, tornar poéticas a vida e a sociedade. [...] Somente ela é infinita como também só ela é livre e postula, como lei primeira, que a vontade do poeta não admite lei acima dele.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Joseph von Eichendorff – *Die Geschichte der Poesie*. vol. VI, p. 30.

<sup>8</sup> *Ibid.*, *ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 97 – Eichendorff cita Jean Paul, quando diz que “no sonho os portões que estão em torno do horizonte da verdade ficam abertos...”

<sup>10</sup> Kurt Rothman – *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*, p. 136.

Porém, mais tarde, Friedrich Schlegel chegaria a revisar essa afirmação, sentindo a necessidade de reformular o conceito subjetivo na poesia, para, no dizer de Eichendorff, “reconduzi-la às suas verdadeiras origens, resumindo nela, novamente, toda a grandeza e verdade”.<sup>11</sup> Isso significava que a poesia deveria buscar, em primeiro lugar, a bênção da Igreja. E, a partir de então, “evidenciar o poder religioso e a consciência do catolicismo em todas as ciências e relações da vida tornou-se o objetivo de Schlegel.”<sup>12</sup>

Enfim, a poesia romântica trata do inconsciente do sonho e da mística. Elimina os limites entre fé e saber, saber e arte, arte e religião. Reúne todos os gêneros da poesia, relaciona poesia, filosofia e retórica, genialidade e crítica, poesia e arte e poesia da natureza numa arte única e infinita.<sup>13</sup>

Na definição de Novalis, importava atribuir: “ao comum, um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito, um brilho infinito.”<sup>14</sup>

Inicialmente, o Movimento Romântico baseou-se no idealismo subjetivo de J.G. Fichte, com ênfase no *eu criativo*. Pregava que não são as coisas que agem sobre o *eu* (a vontade humana), mas a ação se dá no sentido inverso – a vontade humana age sobre o seu meio. Mas é do idealismo subjetivo que se originaram os problemas do Romantismo, como: o homem em discórdia com a sua realidade e solitário; e a oposição entre artistas e filisteus.<sup>15</sup>

Mais marcante que o pensamento de Fichte, porém, foi a influência de Friedrich Wilhelm Schelling, com a sua obra *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (Idéias sobre uma filosofia da natureza), de 1797, em que propunha a representação da natureza em seu todo, como um auto-desenvolvimento dialético. O sistema da natureza transforma-se em organismo e, ao final deste, está o ser sensível, o homem, em que Schelling coloca a razão *objetiva*, no lugar da *subjetiva* de Fichte. É essa observação da natureza como sistema orgânico que vai possibilitar estabelecer as relações entre as descobertas e desenvolvimento nas ciências, como, por exemplo, no campo da eletricidade, geologia e química, da época.<sup>16</sup>

---

<sup>11</sup> Joseph von Eichendorff – *Geschichte der deutschen Poesie*, vol. VI p. 38-39.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 38-39.

<sup>13</sup> Kurt Rothman – *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*, p. 137.

<sup>14</sup> Friedrich Novalis ,apud Rüdiger Safranski – *Das romantische Unbehagen*, p. 1

<sup>15</sup> Grosse u. Grenzmann – *Klassik, Romantik*, p. 93.

<sup>16</sup> *Ibid.* p. 95.

## 2 SOBRE O AUTOR

*Joseph Karl Benedikt Freiherr von Eichendorff*

### 2.1 Biografia

Eichendorff nasceu no castelo de Lubowitz, em Ratibor, na Silésia, em 10 de março de 1788, e faleceu em 26 de novembro de 1857. A Silésia, na Idade Média, era habitada principalmente por eslavos, depois passou por vários domínios: Polônia, Boêmia, Áustria e Prússia. Essas raízes certamente tiveram influência em sua formação, além das duas línguas *maternas* com que cresceu: o alemão e o polonês, abrangendo as suas respectivas culturas e tradições. “Um tom da alma deste mundo multifacetado já soou nos ouvidos da criança Eichendorff”.<sup>17</sup>

A atmosfera do castelo cercado por campos e florestas, a sua infância alegre e despreocupada em companhia da família e, principalmente, de seu irmão Wilhelm, ficaram gravadas em seu coração e reaparecem sob forma poética em suas obras. Formado em Direito e em Ciências Econômicas, serviu ao Estado da Prússia, exercendo várias funções, entre as quais a de conselheiro. No entanto, estas atividades, aparentemente, não lhe trouxeram satisfação pessoal, nem financeira. Pois vários autores citam as dificuldades que teria enfrentado em sua vida profissional. E, por diversas vezes, Eichendorff tentou uma colocação, como professor de História, sem sucesso.

Algumas de suas obras mais conhecidas são: *Die Zauberei im Herbste* (Sortilégio de Outono), primeira obra em prosa; *Ahnung und Gegenwart* (Intuição e Atualidade); *Krieg den Philistern* (Guerra aos Filisteus); *Die Dichter und Ihre Gesellen* (Os Poetas e seus Pares); *Das Schloss Dürande* (O Castelo Dürande); e *Das Marmorbild* (A Imagem de Mármore), esta última publicada em conjunto com o *Taugenichts* (O Inútil).

Mas são as suas poesias que, para muitos, encerram o próprio significado do Romantismo, que foram levadas para além das fronteiras da língua, nas composições de Schubert, Mendelssohn, Brahms e Wolf.

---

<sup>17</sup> Paul Stöcklein – *Eichendorff*, pg.14

Ainda em seus tempos de estudante, em Heidelberg, traduziu, para o italiano, partes do *Wilhelm Meister*, de Goethe e, depois de aposentado (1844), dedicou-se à tradução de Calderón, tendo publicado a primeira parte dos *Autos Sacramentales* em 1846-47, e a segunda, em 1853.

Essa também foi a época em que se dedicou à extensa produção de escritos históricos sobre a literatura alemã. E são, exatamente, essas suas críticas literárias que permitem saber um pouco mais sobre os seus valores e conceitos, evidenciando a sua posição, não como envolvido, mas com uma postura crítica a partir de certo distanciamento, com uma certa perspectiva, em relação aos movimentos literários.

Quanto à sua personalidade, são admiráveis os testemunhos de algumas pessoas que com ele conviveram. Stöcklein que diz:

em sua juventude ele era temperamental, mas já em sua maturidade, reservado e discreto de amabilidade austríaca tradicional e, ao mesmo tempo, de objetividade tradicional prussiana.<sup>18</sup>

Eichendorff foi considerado extremamente religioso, bondoso, sereno, mas de uma alegria vivaz, espirituoso, desapegado e recluso; pois nos últimos dez anos de sua vida, nos lugares em que viveu, não o conheciam ou não sabiam se ainda estava vivo.<sup>19</sup>

Kasimir Edschmid, corrobora a descrição de Stöcklein: “Ele teria sido um nobre austríaco de postura excepcional, mas, contra a sua natureza, por dever e compreensão, tornou-se um prussiano consciente”.<sup>20</sup>

## 2.2 Características de sua poética

*Schläft ein Lied in allen Dingen  
Die da träumen fort und fort,  
Und die Welt hebt an zu singen,  
triffst du nur das Zauberwort  
(Joseph von Eichendorff)*

Em tudo o canto velado  
segue sonhando a sonhar,  
Mas a palavra encantada  
Desperta o mundo a cantar.

<sup>18</sup> Paul Stöcklein – *Eichendorff*, p. 127

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 143-147.

<sup>20</sup> Kasimir Edschmid – *Eichendorff und Wir* – Posfácio, p. 1172.

Hermann Kunisch diz desses versos que

eles tocam as mais profundas convicções da origem religiosa da poesia. [...] Trata-se do fato de que a existência está “atada” e não pode revelar-se por si e de que só a poesia tem a força da libertação.<sup>21</sup>

Também podemos dizer que eles parecem sintetizar a idéia central da poesia de Eichendorff, ou seja, despertar os sons da natureza, pois, para ele, a vontade do Criador se expressa de uma maneira misteriosa, e a revelação estaria nos hieróglifos encontráveis por toda parte.

A esse respeito, Alewyn menciona que Novalis e E.T.A.Hoffmann já se referiam aos hieróglifos como sinais sagrados e secretos, presentes na natureza, mas também nos caminhos e encontros das pessoas. Porém, as vozes da natureza, além de música que encanta, também podem ser fala obscura, embora não incompreensível.<sup>22</sup>

Assim, também as imagens do livro ilustrado de Eichendorff são símbolos que significam algo que “encontrou no tesouro da linguagem simbólica, tão antiga como a humanidade.”<sup>23</sup>

Já Alexander von Borman toma como base a afirmação de Eichendorff de que “em toda arte só temos o mundo dos sentidos como medida para representar o extra-sensorial”<sup>24</sup>, para defini-lo como emblemático. Trata-se da construção do emblema, que se dá da seguinte forma:

1. *inscriptio* (mote, lema: a verdade geral); 2. *pictura* (ícone, imagem; geralmente uma imagem da natureza); e 3. *subscriptio* (epigrama: texto indicativo), retorna em seu pensamento como tentativa de trazer a verdade, a natureza e a poesia, para a correlação essencial-original.<sup>25</sup>

Porém, analisando os estudos de Dieter Krabiel e Richard Alewyn, parece que essa conceituação não explica, no todo, o procedimento lingüístico de Eichendorff, porque, como vimos, os símbolos são tão velhos como a humanidade e a sua interpretação, muitas vezes, pode ser imediata, e outras, mais difícil, porque as relações são menos evidentes, ou no dizer de Gerhard

<sup>21</sup> Hermann Kunisch – *Eichendorff Heute* – p. 159.

<sup>22</sup> Richard Alewyn – *Ein Wort über Eichendorff*, in *Eichendorff Heute*, p. 14.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 14 -15.

<sup>24</sup> Joseph von Eichendorff – *Geschichte der Poesie*. vol. VI, p. 264.

<sup>25</sup> Alexander von Borman – *Natura loquitur*, p. 5.

Möbus, “porque tudo o que é simbólico tem um duplo significado, pois revela, ao mesmo tempo em que vela.”<sup>26</sup>

E, aqui, deve ser lembrada, ainda, a característica de Eichendorff de procurar unir o terrenal ao celestial,<sup>27</sup> sendo que o próprio Eichendorff declarou essa intenção, ao dizer que

o segredo poético do sentimento religioso é que ilumina e aquece, como um sopro primaveril, campo, floresta e o peito humano, elevando-os todos, em flor e som, da terra endurecida.<sup>28</sup>

Com relação à simbologia em Eichendorff, Alewyn e Seidlin fazem um paralelo com os simbolistas franceses, em especial, com o Soneto de Baudelaire *Correspondances*, do qual, segundo eles, as duas primeiras estrofes poderiam ser paráfrases da simbologia das paisagens de Eichendorff<sup>29</sup> e que transcrevemos a seguir.

*La nature est un temple ou de vivants piliers  
Laisent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.*

A natureza, um templo de vivos pilares,  
Que, por vezes, murmuram suas falas confusas;  
E, em meio à floresta de símbolos oclusos,  
Segue o homem, seguido de velhos olhares.

*Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

Como ecos longos que de longe se enlaçam  
Em uma tenebrosa e profunda unidade,  
Tão vasta como a noite e como a claridade,  
Os perfumes, as cores e os sons se abraçam.

---

<sup>26</sup> Gerhard Möbus – *Eichendorff und Novalis*, in Eichendorff Heute. p. 179.

<sup>27</sup> Robert Mühlher - *Der Poetenmantel*, in Eichendorff Heute, p. 193 .

<sup>28</sup> Joseph von Eichendorff –*Geschichte der Poesie*. vol. VI, p. 59.

<sup>29</sup> Oskar Seidlin, in Eichendorff Heute, p. 240-241; Richard Alewyn, *ibid.* p. 18.

Pois, no dizer de Seidlin,

a intenção dos simbolistas franceses, como a de Eichendorff, era a de “ler” a palavra na aparência visível do mundo, permitindo-nos intuir a verdade codificada no hieróglifo do mundo visível.<sup>30</sup>

Acreditamos que deve ser lembrado, ainda, que a busca de novas formas de expressão era uma característica do Romantismo, livrando-se das exigências clássicas. E que, com o movimento da *Bildung*, a ênfase estava centrada na formação dos conceitos e sua representação. De onde que, também para Eichendorff, buscar uma forma de representar o *Antigo no Novo* parece ter sido o caminho natural, mas ele reforça que “cada um já traz o seu estilo, assim como todo caráter definido, o seu rosto.”<sup>31</sup> Contudo, ele diz também,

O verdadeiro certamente sempre é verdadeiro e, assim, é estável, mas ele se repete e rejuvenesce sempre, sob novas formas - atuais, em costumes como em instituições.<sup>32</sup>

### 2.3 As suas paisagens

Eichendorff desenvolveu, assim, uma maneira própria de expressão, principalmente, na construção de suas paisagens. Resumidamente, apresentamos alguns aspectos de seu estilo, com base nos trabalhos de Klaus Dieter Krabiel, Richard Alewyn e Oskar Seidlin.

Klaus-Dieter Krabiel, em sua tese sobre o procedimento lingüístico de Eichendorff, conclui que Eichendorff

retira determinadas palavras e concepções de suas condições lingüísticas costumeiras e que, ao mesmo tempo, são colocadas em movimento, estabelecendo novas relações sintagmáticas. Desenvolve, assim, uma dinâmica extraordinária no emprego de seu inventário de fórmulas, criando constelações e relações surpreendentes... A palavra perde o seu contorno semântico; camadas de significações originais e submersas, a sua imagética esquecida e qualidades

<sup>30</sup> Oskar Seidlin – *Eichendorffs symbolische Landschaft*, p. 240.

<sup>31</sup> Joseph von Eichendorff – *Geschichte der Poesie*. vol. VI, p. 17.

<sup>32</sup> Joseph von Eichendorff, citado em Michael Kessler, em *Eichendorffs Modernität*, p. 71.



novas podem surgir... A palavra pálida do cotidiano ou trivial recebe uma função de signo poético relevante; e não é mais possível confiar no significado de palavras em uso.<sup>33</sup>

Krabiél apresenta como exemplo ilustrativo uma frase do Capítulo 2, do *Taugenichts*, em que analisa o procedimento de Eichendorff:

“*Fröhlich schweifende Morgenstrahlen funkelten über den Garten hinweg auf meine Brust.*”

(Os raios matinais vagueavam alegres sobre o jardim, vindo rebrilhar em meu peito.)

Ele analisa a frase da seguinte forma:

“*Morgenstrahlen*” (raios matinais) - está na posição de sujeito – uma entidade luminosa, separada de sua fonte natural;

“*schweifende*” (vagueantes) - o particípio com valor de atributo, caracteriza-se por um movimento máximo e uma direção mínima;

“*fröhlich*” (alegres) - o adjetivo relaciona-se a *schweifende* e, assim, confere ‘estado de espírito’, eliminando os limites entre objeto e sujeito; então os raios desligados de sua fonte tornam-se animados e agem autonomamente;

“*funkelten*” (rebrilhavam) - o verbo confere mais uma determinação: de reflexos de luz atribuindo ainda ação própria, pois a sua direção é *über den Garten weg* (passando sobre o jardim) *auf meine Brust* (em meu peito); concluindo que, nesse caso, a intenção de representação de *realidade* familiar é a menos provável. Mas, o efeito sobre o *Taugenichts* foi tão intenso que ele se ergueu em sua árvore (em que havia passado a noite, desolado) e olhou de novo para o mundo ao seu redor.<sup>34</sup>

E Richard Alewyn completaria dizendo que a paisagem de Eichendorff se caracteriza por uma composição de elementos intangíveis de *Luz – Movimento e Espaço*.<sup>35</sup>

Porém, nas paisagens, o som também tem o seu lugar de destaque, e ele pode estar em movimento ou num determinado local, como em

“*Während die Morgenglocken aus den Tälern über die Gärten heraufklangen*”

<sup>33</sup> Klaus- Dieter Krabiél – *Zum sprachlichem Verfahren Josephs von Eichendorff*, p. 84.

<sup>34</sup> *Ibid*, p. 78-79.

<sup>35</sup> Richard Alewyn – *Eine Landschaft Eichendorffs* – in *Eichendorff Heute*, p. 27.

(Enquanto os sinos matinais dos vales vinham soar, sobre os jardins, até aqui), quer dizer, o som tem uma direção: dos vales - até aqui, ou até aqui em cima, passando por outro ponto intercalado na paisagem, os jardins;

ou, o som se manifesta em determinado lugar, como em

“*Alle Vögel sangen in der schönen Einsamkeit*”

(Todos os pássaros cantavam na bela solidão)

Aqui a solidão, devido a adjetivação recebida, de estado, foi transformada em local.<sup>36</sup>

Nesse processo, elementos de qualidade *concreta* transformam-se em impressões acústicas, visuais e cinéticas; os *abstratos* podem ser representados por sensações; *Ferne* (distância) torna-se representação de luz; *Nacht* (noite), uma representação espacial; *Lust* (alegria, prazer) torna-se fenômeno acústico.<sup>37</sup>

Richard Alewyn observa que Eichendorff não empregou as suas paisagens para refletir sentimentos e que ele acredita na possibilidade de demonstrar que estas paisagens, de forma análoga ao ‘tempo vivenciado’ de Bergson e, em oposição ao espaço geométrico, poderiam ser denominadas de “*espaço vivenciado*”.<sup>38</sup>

Alewyn mostra ainda que Eichendorff abre perspectivas em suas paisagens, o que se dá do seguinte modo: os elementos mais longínquos, indicados no plural, conferem um alargamento de dimensão, e os mais próximos são caracterizados pelo singular, configurando, assim, um estreitamento do primeiro plano, enquanto, ao longe, o espaço se abre como em leque.<sup>39</sup>

<p>...<i>tief unter mir auf den stillen Waldwiesen, ruhten die Kühe auf dem hohen Grase.</i></p>	<p>...bem abaixo de mim, nos campos silenciosos, descansavam as vacas no capim alto (p. 87-88).</p>
--	---

<sup>36</sup> Richard Alewyn - *Eine Landschaft Eichendorffs* – in *Eichendorff Heute*. p. 28.

<sup>37</sup> Klaus-Dieter Krabiel – *Das sprachliche Verfahren Josephs von Eichendorff*, p. 84 .

<sup>38</sup> Richard Alewyn – *Eine Landschaft Eichendorffs* – in *Eichendorff Heute*. p. 38.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

Nesse exemplo, o *Taugenichts* está em primeiro plano e em posição elevada, e a sua visão abrange *os campos* bem abaixo dele, numa abertura do campo visual.

Oskar Seidlin também destaca que a função das paisagens de Eichendorff consiste na abertura de perspectivas, e chama atenção para a sua preferência de observar essas paisagens a partir de um ponto mais elevado<sup>40</sup>, como vimos no exemplo acima. Ele vê essa postura distanciada de Eichendorff em relação à natureza, como pólo oposto ao panteísmo, o endeusamento da natureza.<sup>41</sup>

Seidlin refere-se, ainda, às paisagens de Eichendorff como sendo personagens, *dramatis personae*, sendo o seu campo de ação o drama do mistério de Deus e a sua criação, e sendo o palco de Eichendorff um verdadeiro *gran teatro del mundo*.<sup>42</sup>

Assim, elas tornam-se parte do desenvolvimento da ação.

E Dieter Krabiel conclui que, apesar de a linguagem de Eichendorff constituir-se somente de material convencional, a sua linguagem poética constantemente desafia a convenção. Assim, ele fala a linguagem de seu tempo, sem submeter-se a seus ditames.<sup>43</sup>

De nossa parte, acreditamos, desde o início de nossos estudos, que o uso da linguagem de Eichendorff indica para uma expressão moderna, pela sonoridade e pelo uso criativo, e ficamos satisfeitos ao ler a citação de Theodor W. Adorno em que expressa que o procedimento lingüístico de Eichendorff “*conduz inconscientemente ao umbral da modernidade*”.<sup>44</sup>

Mas parece-nos que, além dessa sua maneira especial de criar os seus cenários, o apelo da linguagem de Eichendorff está na simplicidade, na dialética entre as oposições, na força sonora e imagética de seus verbos que, ao mesmo tempo, podem ser de extrema leveza.

---

<sup>40</sup> Oskar Seidlin – *Eichendorffs Symbolische Landschaft*, in Eichendorff Heute, p. 231.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>43</sup> Dieter Krabiel – *Zum sprachlichen Verfahren Josephs von Eichendorff*, p. 87.

<sup>44</sup> Theodor W. Adorno – *Zum Gedächtnis Eichendorffs*, apud Krabiel, p. 102.

### 3 O TEXTO : *AUS DEM LEBEN EINES TAUGENICHTS*

Esta novela foi iniciada em 1816-1817, sendo que os primeiros dois capítulos foram publicados em 1823, e a obra completa, em conjunto com *Das Marmorbild* (A Imagem de Mármore), somente em 1826. Entre o início e a conclusão da obra decorreram, portanto dez anos. Carel Ter Haar credita a demora na conclusão da obra à situação política vigente na época, caracterizada pela frustração das esperanças de uma reunificação da Nação e pelos crescentes conflitos entre Igreja e Estado.<sup>45</sup> Carel Ter Haar lembra, também, que o título previsto inicialmente era *Der Neue Troubadour Ein Kapitel aus dem Leben eines armen Taugenichts* (*O Novo Trovador - um capítulo da vida de um pobre inútil*), sendo que a combinação de Trovador e Taugenichts corresponderia a uma tentativa de unir os dois focos do Romantismo, a canção popular e a trova medieval. Representaria também a fé na renovação da Nação. E Carel Ter Haar entende a desistência da combinação no título como um ato de resignação, fazendo com que o autor se fixasse na representação do próprio “ser da poesia”.<sup>46</sup>

#### 3.1 Resumo da obra

Numa manhã de primavera, o pai do *Taugenichts* lhe diz para sair de casa a fim de procurar o seu próprio sustento. Ele, na verdade, já sentia vontade de abandonar a casa. Toma o seu violino e inicia a caminhada, sem rumo, mas entregando o seu destino a Deus. Nessa caminhada passa por várias situações de aventura e coincidências. E é sempre pela sua música que trava novos relacionamentos. Assim, por exemplo, encontra as duas senhoras que viajam para a Áustria e o convidam para viajar com elas, levando-o para um castelo em Viena. Apaixona-se pela mais jovem delas e esse relacionamento (o amor impossível, devido à diferença de classe presumida por ele) será o fio condutor da história. O *Taugenichts* é empregado no castelo como auxiliar de jardineiro e, posteriormente, promovido a coletor de tributos.

---

<sup>45</sup> Carel Ter Haar – *Joseph von Eichendorff - Aus dem Leben eines Taugenichts*, p. 111-112.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 153.

Por acreditar que a sua adorada já esteja comprometida, resolve ir embora e continuar a viajar. Tem a intenção de seguir para a Itália, em especial para Roma, que era o destino lendário na época. Encontra dois pintores, Leonhard e Guido, que o contratam como guia.

No decorrer da viagem, conhece outros personagens, como artistas e alguns elementos bizarros. Participa de uma série de acontecimentos, até com certo ar de mistério e perigo. Mas sempre encontra alguém que lhe dê pousada e alimento. Em Roma, no ateliê de um pintor, vê a sua amada retratada num quadro e pensa que ela também se encontra em Roma. Sai à sua procura, mas, após uma série de confusões, não a consegue encontrar. Fica desiludido com a Itália e tudo que lhe aconteceu no estrangeiro e resolve retornar a Viena. Nessa caminhada, encontra (ainda pela música) os estudantes de Praga que, por acaso, também estão pretendendo viajar a Viena e justamente para aquele castelo em que ele ficara anteriormente. Retornando, o *Taugenichts* vê a sua adorada e descobre que Guido, um dos pintores que havia encontrado na viagem é, na verdade, Flora; o outro é o conde Leonhard e que, naquela oportunidade, ambos estavam em fuga. Por fim, os preparativos de casamento são para ele e a sua Aurelie, que se revela sobrinha do porteiro. Recebem de presente um castelo e, assim, termina tudo bem, numa noite de final de verão.

### 3.2 Algumas das Fontes do *Taugenichts*

Devemos citar aqui o Conto Popular (*Märchen*), gênero muito usado pelos românticos, como uma fonte do *Taugenichts*. Eichendorff também expressa uma predileção especial por esse gênero. Isso se evidencia pelo seu comentário sobre o *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis, que classificou parte romance e parte conto, e diz

tenta conectar o mundo sensível ao invisível, através da luz poética universal, abrangendo a vida em suas relações terrenas (casamento, estado, trabalho, etc.), em sua significação original e beleza velada, liberando as vozes presas na natureza, o ‘*Geisterblick*’, [a súbita revelação] cuja expressão poética é o Conto Popular (*Märchen*).<sup>47</sup>

Foi essa forma de expressão que possibilitou a caracterização poética e de encantamento da caminhada do *Taugenichts*.

---

<sup>47</sup> Joseph von Eichendorff – *Geschichte der Poesie* - vol.VI, p. 96.

Albrecht Schau<sup>48</sup> cita vários paralelos entre o conto popular e o *Taugenichts*, dentre os quais queremos destacar: a) o fator *temporal* - no conto popular, os acontecimentos são milagrosos e o milagre é atemporal. Por isso temos dificuldade de precisar a duração da vida itinerante do *Taugenichts*, embora uma coisa chame atenção – ele vive em uma paisagem de eterno verão e há um fator, ressaltado por vários autores, além de Seidlin: o *Taugenichts* deixa o seu lar na primavera e, logo em seguida, passa por ‘campos de cereais ondulantes’<sup>49</sup>. Situação semelhante foi verificada por Oskar Seidlin, também, em relação à localização geográfica em seu retorno, o *Taugenichts* consegue divisar o Danúbio a partir das montanhas da Itália. Nesse caso, a intenção parece ser a de enfatizar o seu retorno;<sup>50</sup>

b) *a elaboração do divino* – o herói teve que ser afastado do lar, como numa reafirmação de fé e um ritual de crescimento, para buscar e encontrar o essencial; c) *a elaboração do demoníaco* – também nisso o *Taugenichts* é um tolo, por desconhecer os perigos que o ameaçam, e essa *inconsciência* assemelha-se à *fidelidade do conto de fadas*, que se constitui em força absoluta diante do demoníaco; d) *a fórmula introdutória e de conclusão* – os contos iniciam de forma calma, como “era uma vez” no *Taugenichts*, a introdução se dá por meio de uma cena bucólica, e o tradicional final dos contos do tipo “e se não faleceram, vivem felizes até hoje” corresponde à cena do casamento e à fórmula que assegura que “tudo, tudo está bem”; e) *a ausência de nomes* - também no *Taugenichts*, poucos nomes aparecem. Até o seu nome só aparece uma vez, no primeiro capítulo, e o de Aurelie, sua amada, só aparece, pela primeira vez, no sexto capítulo. As pessoas são apresentadas como condessa, mordomo, jardineiro, coletor, camareira (aparece uma vez o nome de Rosetta), depois, a moça rica do episódio da taberna, no terceiro capítulo; em seguida, Leonhard e Guido/Flora, o pintor e o pintor Eckbrecht; a seguir, os estudantes de Praga, o religioso e a moça que viaja com eles em direção ao castelo.

Entre os elementos que lembram o encantamento próprio do conto popular, destacamos, por exemplo: no sétimo capítulo, o diretor musical, depois de ter sido interrompido o quadro que estavam apresentando, fica parado “como um feiticeiro mudo”; além de várias fórmulas, como “mesinha-ponha-se”, “príncipe encantado”, “muitos anos se passaram...”, “mil vezes mais bonito”, “botas-de-sete-léguas”, etc. Até a descrição da velha do castelo de aspecto de mal-

<sup>48</sup> Albrecht Schau – *Märchenformen bei Eichendorff*, p. 100-112.

<sup>49</sup> Oskar Seidlin – *Eichendorffs Symbolische Landschaft*, in Eichendorff Heute, p. 237.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 223-224.

assombrado nas montanhas italianas remete à descrição de uma bruxa e, ainda, não faltam os corvos.

Outra influência é sugerida por Robert Mühlher, que pesquisou a presença do teatro barroco. Ele diz que “não há dúvida de que o *Taugenichts* está cercado por todos os espíritos bons da comédia barroca tardia”.<sup>51</sup>

Mühlher vai trabalhando essa afirmação em vários níveis. Inicialmente, estabelece uma proximidade da figura do *Taugenichts* com o tipo divertido, uma vez que ele não se distingue por uma aplicação especial e, ainda, pelo fato de a herança mais antiga das charges cômicas ser o prazer declarado em comer e beber.<sup>52</sup>

Os poetas eruditos consideravam esses personagens divertidos abaixo de sua dignidade para se ocuparem com eles e os poetas populares ou não tinham instrução ou lhes faltava seriedade para superar as formas vigentes e unir artisticamente essa herança divertida com a nova cultura. Nesse ponto, surge Mozart, que se torna o verdadeiro símbolo para o novo gênero que emergia no teatro popular vienense e queria ser diferente da *opera seria* italiana.<sup>53</sup>

Segundo Mühlher, Eichendorff tomou para si essa tarefa artística:

o elemento poético-musical, de acordo com o seu caráter interior, inicialmente, não deveria ser ‘erudito’, mas partindo do povo, num processo típico de ‘Renascimento’, deveria vestir com roupagem nova e enobrecida o antigo, o verdadeiro do popular.<sup>54</sup>

Também, aquilo que acontecia nas óperas de Mozart rebrilha no *Taugenichts* e não passou despercebido a M. Enzinger, que constatou que o contato interior de Eichendorff com Mozart ultrapassa pequenos acordes e que o encanto do *Taugenichts* encena uma ópera que, em primeiro plano, é alegre, mas em seu fundo “repousam seriedade, medo e dor pela fugacidade do tempo”.<sup>55</sup> E Paul Stöcklein compara o *Taugenichts* com as melodias de Mozart que “retornam sobre si” e “giram felizes”.<sup>56</sup>

---

<sup>51</sup> Robert Mühlher – Eichendorff’s Erzählung - *Aus dem Leben Eines Taugenichts*. p. 7.

<sup>52</sup> *Ibid.*, *ibid.*

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>54</sup> *Ibid.*, *ibid.*

<sup>55</sup> Moriz Enzinger, *apud* R.Mühlher, Eichendorffs Erzählung – Aus dem Leben eines Taugenichts. p. 9.

<sup>56</sup> Paul Stöcklein (1957:55), *apud* Mühlher, p. 9-10.

Mas o que chama atenção no estudo de Mühlher são as suas considerações sobre gesto e mímica. Realmente, é possível identificar várias passagens em que ressalta esse recurso de Eichendorff, o que parece explicar a plasticidade de suas descrições. Mühlher, cita o caso do espião no quarto capítulo, em que

as comparações com a aranha e o gavião mostram que o retrocesso da comunicação cria a linguagem gestual e com ela a semelhança animal do rosto.<sup>57</sup>

<p><i>Wuscht ein Männlein wie eine <b>Spinne</b> auf mich los. Er war ganz bucklicht, hatte aber einen grossen grausslichen Kopf mit einer langen römischen Adlernase und sparsamen rothen Backenbarth und die gepuderten Haare standen ihm von allen Seiten zu Berge, als wenn der Sturmwind durchgefahren wäre. ... je mehr wir parlierten, je weniger verstand einer den andern, zuletzt wurden wir beide schon hitzig, so dass mir's manchmal vorkam, als wollte der Signor mit seiner <b>Adlernase</b> nach mir hacken...</i></p>	<p>Um homenzinho lança-se em minha direção como uma <b>aranha</b>. Ele era bem atarracado e corcunda, mas tinha uma cabeça grossa e medonha, um nariz romano comprido de águia, barba rala avermelhada e os cabelos com talco estavam eriçados em todas as direções, como se uma ventania tivesse passado por aí. ... quanto mais falávamos, menos um entendia o outro e, por fim, estávamos ficando tão acalorados que várias vezes, me parecia que aquele senhor com o seu <b>nariz de águia</b> fosse me bicar... (p. 66-68).</p>
--	--

Nesse caso, além da plasticidade da descrição, é destacado, ainda, o problema de comunicação, pois logo em seguida é mencionado o *discurso babilônico*.

Queremos reter aqui mais duas observações de Mühlher, a de que o barroco em Eichendorff deve ser entendido como linguagem cujo significado somente pode ser entendido pelo método da poesia,<sup>58</sup> e que ele vê o *Taugenichts* como uma autobiografia, uma auto-narração em que narrador e ator são um só, e que o verdadeiro meio de tal transformação é o humor, cuja função é dar vida ao tipo desastrado e tolo que diverte.<sup>59</sup>

<sup>57</sup> Robert Mühlher –*Eichendorff's Erzählung - Aus dem Leben eines Taugenichts*. p. 15.

<sup>58</sup> *Ibid*, p. 38.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 27.



Muitas outras influências, certamente, houve. Otto Eberhardt cita Goethe, em suas anotações sobre a sua viagem à Itália, em 1780, *Wilhelm Meister*, e *Aus meinem Leben*, como alusão ao *Bildungsroman* (romance de formação) sob forma de paródia; do *Schelmenroman* (do romance picaresco), eventualmente, cita o “Don Quixote” de Cervantes; a paródia ao romance trivial<sup>60</sup>, entre outras. Todas as indicações assinalam influências presentes nas várias camadas da narrativa.

### 3.3 Da interpretação

É possível perceber que, além da narrativa em primeiro plano fluem informações em outros níveis e se entrelaçam. Donde, além da dificuldade de interpretação, também existe a dificuldade de ‘enquadramento da obra’ no que diz respeito a gênero.

“Ainda temos acesso a Eichendorff?” é a questão apresentada por Ansgar Hillach e Klaus Dieter Krabiel, uma vez que, segundo eles, a qualidade de sua poética é atestada pela maneira como ela se subtrai às afirmações simplistas. O próprio Eichendorff, que tinha profunda desconfiança em relação a determinações apressadas, não se desvenda a um contato rápido.<sup>61</sup>

Otto Eberhardt lembra que as concepções de Eichendorff com relação à Religião e Tradição têm as suas raízes nos ideais da Idade Média. Dessa forma, o amplo horizonte de tradição pode passar despercebido. Por exemplo, na frase:

“Mir war es wie *ewiger Sonntag* im Gemüte”.

(Eu estava me sentindo como se fosse *domingo eterno*.),

uma vez que, em nossa realidade, a fundamentação religiosa desapareceu e, normalmente, associamos o domingo, em primeiro lugar, ao lazer, ao descanso, à diversão, etc.<sup>62</sup>

<sup>60</sup> Otto Eberhardt, - *Eichendorffs Taugenichts - Quellen und Bedeutungsmaterial*, p. 29-31.

<sup>61</sup> Ansgar Hillach e Klaus-Dieter Krabiel –*Eichendorff Kommentar*. vol. 1 – Prefácio.

<sup>62</sup> Otto Eberhardt -*Eichendorffs Taugenichts, Quellen und Bedeutungsmaterial*, p. 34.

Para Eberhardt, por exemplo, a viagem de retorno do *Taugenichts* dirige-se para o além, sendo que ele fundamenta exaustivamente essa afirmação. Mas, para nós, a trajetória do *Taugenichts* é uma caminhada encantada, aqui na Terra mesmo, em busca do essencial – a proximidade com Deus. E, para tanto, nos baseamos em Eichendorff que, ao comentar Novalis, considerou o presente “uma romaria em direção ao reino de Deus.”<sup>63</sup> Também em Eberhardt encontramos essa possibilidade, porque quando o pai diz ao *Taugenichts*: “é bom que saia pelo mundo”, ele vê nisso a caminhada pela vida terrestre.<sup>64</sup>

Nessa caminhada, o *Taugenichts* é confrontado com situações que o tentam, mas sempre é salvo por algum acontecimento que independe da sua vontade e, assim, passa pelas provas, consegue retornar, fica com a sua amada, e ‘tudo, tudo está bem, ou seja, todos os problemas foram resolvidos. Nessa trajetória, Oskar Seidlin vê

a ingenuidade do *Taugenichts*, como confirmação da inocência;  
a constância no amor, como escudo e arma da fê;  
o desejo de caminhar, como a procura do verdadeiro lar;  
os momentos de desânimo, como a consciência de que não repousamos seguros senão na mão de Deus;  
o cantar alegre, como louvor ao Criador e à sua criação.<sup>65</sup>

É importante observar que a sua volta é como o ‘retorno ao paraíso’ em que, dessa vez, quem oferece o fruto – no caso, as nozes – é o homem<sup>66</sup>; Helmuth Koopman fala de “paradise lost” e “paradise regained”;<sup>67</sup> e Mühlher diz que, nessa história milagrosa, “o ingênuo reencontra o seu paraíso ou nunca o perde.”<sup>68</sup> Já Albrecht Schau fala de concretizações dirigidas pela fê, pois no *Taugenichts* “concretizam-se os seus desejos, o seu dom musical, o seu amor e a sua existência.”<sup>69</sup>

Mas, paralelamente à narrativa em primeiro plano, podem ser detectados vários níveis de desenvolvimentos. Inicialmente, é possível perceber um significado que Eberhardt denomina de *espiritual*, expresso em situações de proximidade e distanciamento em relação a Deus. Esse

<sup>63</sup> Joseph von Eichendorff – “Geschichte der Poesie”. vol.VI, p. 34.

<sup>64</sup> Otto Eberhardt – *Eichendorffs Taugenichts, Quellen und Bedeutungsmaterial*. p. 111.

<sup>65</sup> Oskar Seidlin - *Eichendorffs Symbolische Landschaft*, in ‘Eichendorff Heute’. p. 221-222.

<sup>66</sup> Otto Eberhardt, *Eichendorffs Taugenichts, Quellen und Bedeutungsmaterial*. p. 674.

<sup>67</sup> Helmut Koopmann – *Serielles in Eichendorffs Lyrik?*, in Eichendorffs Modernität. p. 95.

<sup>68</sup> Robert Mühlher, *Eichendorffs Erzählung – Aus dem Leben eines Taugenichts*. p. 33.

<sup>69</sup> Albrecht Schau, *Märchenformen bei Eichendorff*. p. 123.

aspecto é analisado exaustivamente por Eberhardt e evidenciado pelas situações, ambientes e atitudes e o efeito reside na tensão entre esses dois pólos. O lado negativo está em situações mundanas; pode estar representado em ambientes (p.ex., as tabernas), nas pessoas (a condessa mais velha ‘senhora mundo’, a condessa na Itália, a camareira) e atitudes (p.ex., na cena em que o *Taugenichts* espiava atrás de um arbusto; quando se sente só ou está aborrecido; quando cogita as vantagens de se casar com uma moça rica, quando está com tédio, etc.).

Como um dos exemplos da proximidade em relação a Deus, destacamos o início de sua caminhada em que, através de sua canção, entrega o seu destino a Deus.

E, como já apontamos acima, no item 2.3, que a linguagem de Eichendorff tudo pode resignificar, Eberhardt observa esses dois pólos, de proximidade e distanciamento de Deus, na canção da ‘Bela Senhora’ e argumenta que o *Taugenichts* assim canta quando está sozinho:

<i>Wohin ich geh’und schaue, In Feld und Wald und Thal Vom Berg’ins Himmelblau,</i>	A cada passo eu lanço Dos montes meu olhar, <b>Ao vasto céu azul</b> (p.9-10)
---	---

Ao passo que, diante de sua adorada e dos outros, canta

<i>Wohin ich geh’und schaue, In Feld und Wald und Thal, Vom Berg’hinab in die Aue:</i>	A cada passo eu lanço Dos montes meu olhar <b>Para o fundo dos vales</b> (p. 15-16)
--	---

No primeiro caso, quando está só e em contato com a natureza, ele lança o olhar para cima, para o céu, ao passo que, no segundo caso, ele dirige o olhar para baixo, no que Eberhardt distingue o domínio de Vênus e, também, o ambiente pouco propício a receber e compreender a canção popular.<sup>70</sup> Isso mostra que, com Eichendorff, é preciso estar atento *aos sinais*.

Em outro nível, e entrelaçado ao desenvolvimento da ação, há uma *correlação literária* e artística. Já no primeiro capítulo, a menção de *Wunderhörner* (Cornetas Mágicas) alude à

<sup>70</sup> Otto Eberhardt - *Eichendorffs Taugenichts- Quellen und Bedeutungsmaterial* p.193.

coletânea de canções populares de Arnim e Brentano, *Des Knaben Wunderhorn*; no segundo capítulo, a cena com a jardineira disfarçada remete ao *Oberon* de Wieland, com tendência contrária à canção popular;<sup>71</sup> o colono do terceiro capítulo, com a sua fala “He, he”, remeteria à figura do colono Kilian, na Ópera de Weber *Der Freischütz*.<sup>72</sup>; no quarto capítulo, a menção de “barômetros”, conduz ao conto fantástico *Der Sandmann* (O João Pestana), conto de E.T.A. Hoffmann, em que uma figura italiana, Coppola, vende instrumentos óticos e de previsão do tempo.<sup>73</sup> No sétimo capítulo, o *Taugenichts* diz: “sonhei com flores azul-celeste, de belos vales verde-escuros, solitários...”, o que na visão de Carel Ter Haar é alusão aos sonhos na obra de Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*.<sup>74</sup> A cena do “*tableau vivant*” (quadro vivo) encenado na taberna italiana, corresponde exatamente ao início da *Fermata*, do conto de E.T.A Hoffmann.<sup>75</sup> Esse quadro chama atenção especial, porque o *Taugenichts* faz a citação precisa, inclusive com data de publicação e número de página e, além do contraste à sua imprecisão e anonimato, destaca-se a representação de cena de um livro, caracterizando, portanto, uma ‘re-representação’, podendo também ser entendida como discussão sobre o teatro.<sup>76</sup> E o discurso retórico do conde Leonhard, deixa claro que a viagem à Itália deve ser entendida como uma adaptação popular ao modelo barroco-italiano.<sup>77</sup> Com relação às artes, ressalta a figura do pintor que retrata o *Taugenichts* na cena da Sagrada Família, e que parece aludir ao elemento religioso da pintura nazarena, remetendo à figura de Phillippp Veit<sup>78</sup>, e o discurso do pintor Eckbrecht sobre as ‘Botas de Sete Léguas’, no oitavo capítulo, pode aludir a um quadro de Philipp Otto Runge, “*Die Tageszeiten*” (As Fases do Dia), mas no geral, apontaria para a decadência do romantismo.<sup>79</sup>

As questões que giram em torno do *Esclarecimento*, da poesia ‘verdadeira’ e do declínio do Romantismo, segundo as amostragens de Eberhardt, também estão ao fundo da narrativa. Com relação ao *Esclarecimento*, tanto Eberhardt, quanto Carel Ter Haar citam a cena do bêbado no terceiro capítulo que, ao proferir os termos “compaixão” e “amor ao próximo”, estaria

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 388.

<sup>74</sup> Carel Ter Haar – *Joseph von Eichendorff – Aus dem Leben eines Taugenichts*. p. 104.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>76</sup> Robert Mühlher - *Eichendorffs Erzählung, Aus dem Leben eines Taugenichts*. p. 24.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>78</sup> Carel Ter Haar – *Joseph von Eichendorff – Aus dem Leben eines Taugenichts*. p. 104, 128 e 146.

<sup>79</sup> Otto Eberhardt – *Eichendorffs Taugenichts, Quellen und Bedeutungsmaterial*. p. 509-514.

empregando vocabulário do *Esclarecimento*<sup>80</sup>; Eberhardt ainda menciona várias outras situações, entre elas, a discussão com o papagaio, no oitavo capítulo – em função da palavra *discutir*, pelo barulho e pela plumagem colorida e chamativa.<sup>81</sup>

Sobre as alusões à poesia contrária à do *Taugenichts*, entre muitas referências feitas por Eberhardt, inclusive à figura da condessa mais velha do castelo de Viena, está aquela ao *Oberon* de Wieland e, no último capítulo, em contraposição à dança das meninas e ao coro do *Freischütz*, de Carl Maria von Weber<sup>82</sup>, é citada a canção *Darum bin ich Dir gewogen...*, da comédia musical *Die Liebe im Narrenhause* (O amor na casa de tolos). Essa última é baseada na tradição popular, católica do Sul, enquanto que o *Freischütz* representava o teatro musical, mais artificial desenvolvido no Norte<sup>83</sup>, o que significa dizer que a comédia popular do sul contrapõe-se à poesia artificial do Norte. E, com relação ao declínio do Romantismo, Eberhardt cita como sinais, entre muitos outros exemplos: o abandono e desleixo dos jardins suspensos do castelo italiano e a atitude do pintor bêbado na taberna com os seus jogos de palavras e auto-intitulando-se de *gênio*.

Portanto, é possível dizer, com Eberhardt, que ao fundo do *Taugenichts* é perceptível uma discussão sobre o Esclarecimento, sobre ‘poesia verdadeira’, bem como sobre os rumos que estava tomando o Romantismo.

Cumprе ressaltar, que Eichendorff nada tinha contra o esclarecimento em si, porém, manifestou-se contra o ‘falso esclarecimento’ nestes termos

Com certeza, nada é tão natural, digno e cristão quanto a busca humana pela luz [...] porém, quando o Esclarecimento deixa de considerar a sua arma da negação como simples meio para fins mais elevados e esquece que ele próprio não é a luz, mas que deve dar testemunho da luz; onde, portanto, o Esclarecimento pretende, ele próprio, iluminar, negando toda luz além dele – então é um Esclarecimento falso.<sup>84</sup>

No que tange à ‘poesia verdadeira’ já vimos que, para Eichendorff, esta deveria ser, em primeiro lugar, religiosa e, ainda, ter ligação com o povo. Como o movimento romântico, em sua fase

<sup>80</sup> Carel Ter Haar - *Joseph von Eichendorff - Aus dem Leben eines Taugenichts*. p. 145.

<sup>81</sup> Otto Eberhardt - *Eichendorffs Taugenichts*”, *Quellen und Bedeutungsmaterial*. p. 496-497.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 635, 649.

<sup>84</sup> Joseph von Eichendorff – *Die Geschichte der Poesie* . vol. VI, p. 453.

final, demonstrava um excesso de fantasia, além da inclinação ao panteísmo, segundo Eichendorff, a essas tendências negativas, deveria ser contraposta

a força silenciosa, simples e poderosa da verdade e da beleza imaculada, através daquela contemplação religiosa e entusiasmada do mundo e das coisas humanas, em que desaparece toda discórdia e [através da qual] moral, beleza, virtude e poesia formam uma unidade.<sup>85</sup>

O texto é rico, ainda, em *informações históricas*, o estilo de vida da época. Por exemplo, o papel do *musicien servant* (o empregado músico), como eram também Gluck e Mozart<sup>86</sup>; do modo de viajar com as diligências; a cobrança de tributos dos colonos; o estilo de vida dos senhores feudais e dos pequenos burgueses; os domingos devotados a Deus e os sons dos sinos chamando os fiéis, em trajes dominicais; as festas nos castelos. Estão ali, ainda, as percepções dos conflitos *sociais e políticos* oriundos das transformações na sociedade e seus valores. Assim, por exemplo, os ‘seus estudantes de Praga’<sup>87</sup> são caracterizados como estudantes de teologia, e não envolvidos em revoltas e queima de livros; os professores estão descansando em Karlsbad, e não são perseguidos devido às decisões tomadas em 1819<sup>88</sup>; os casebres “enfumaçados” podem ser alusão aos “Carbonari”,<sup>89</sup> organização secreta na Itália da época. Há também uma alusão ao Império que deixou de existir, quando o *Taugenichts*, referindo-se ao mapa que os estudantes de Praga estavam consultando, diz: “nele *ainda* se via o imperador em toda pompa...”, pela palavra *ainda*, lembra o que já deixou de existir.<sup>90</sup> Um outro exemplo está no terceiro capítulo, na descrição dos trajes de Flora/Guido - ‘à moda alemã antiga’. O uso desse traje estava proibido na Bavária, desde 1815 e, a partir de 1820, na Prússia.<sup>91</sup> Todos esses sinais evidenciam que o *Taugenichts* está conectado ao seu tempo.

Mas os assuntos somente são tocados muito sutilmente. O que é compreensível, se lembrarmos do contexto político.

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>86</sup> Robert Mühlher - *Eichendorff's Erzählung, Aus dem Leben eines Taugenichts*. p. 12 .

<sup>87</sup> Carel Ter Haar – *Joseph von Eichendorff – Aus dem Leben eines Taugenichts*. p. 116.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>90</sup> Carel Ter Haar - *Joseph von Eichendorff - Aus dem Leben eines Taugenichts*. p. 114.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 102.

Através dos exemplos apresentados, tentamos indicar algumas das possibilidades de interpretação do *Taugenichts*, e uma visão resumida dos vários aspectos que se revelam além da narrativa em primeiro plano, ilustrando a complexidade da obra.

Constatamos, portanto, que a obra se caracteriza pelos numerosos sinais que conduzem para várias correlações e significados. Assim, dependendo do foco do leitor ou pesquisador, os resultados podem se apresentar de várias formas.

Esse deve ser o motivo das diferentes interpretações que o *Taugenichts* tem recebido e sofrido, com base no aspecto que foi mais valorizado, conforme veremos a seguir.

Inicialmente, apresentamos excertos de três resenhas feitas, quando da publicação da obra:

1. Esta novela tem algo bem original. A idéia de como um personagem dotado de um romantismo natural, sem formação, interpreta as pessoas, a arte e o mundo em si; é executada de modo bastante interessante e humorístico e, na simplicidade do todo, desenvolve-se a verdadeira poesia.

(*Königlich privilegirte Berlinische Zeitung (Vossische Zeitung)*. Berlin, 31. Mai 1826)<sup>92</sup>

2. O *Taugenichts* não vale nada, não tem um rasgo daquela malandragem divina dos vagabundos de Shakespeare e Cervantes, falta-lhe tudo aquilo que se entende por humor.

As demais coisas [...] não despertam grande emoção. São confissões do estilo usual, cheios de emoção, mas sem força.

(*Wolfgang Menzel, im Literaturblatt zum Morgenblatt für gebildete Stände. Tübingen und Stuttgart*, 8. August 1826)<sup>93</sup>

3. O *Taugenichts* é um verdadeiro ingênuo que gosta de ficar confortável, e principalmente, aprecia o sono. Até o amor pela bela condessa, como as várias mudanças e aventuras não o perturbam em sua calma. [...] Ele não é um felizardo medíocre, ele goza o seu destino feliz e se alegra pelo fato de a bela não ser uma condessa [...] e ele deseja que todos tenham a sua sorte.

(*Amalie von Voigt in der Allgemeinen Jenaischen Literatur-Zeitung*. Oktober 1826)<sup>94</sup>

Estas análises são auto-explicativas, e confirmam as várias possibilidades de interpretação e crítica. Se bem que, nesses casos, percebe-se também uma diferença na maneira como foi lida a obra. Assim, a primeira resenha sugere uma leitura bem mais atenta do que as demais.

A título ilustrativo, vale a pena ver mais alguns comentários:

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>94</sup> Carel Ter Haar – *Joseph von Eichendorff - Aus dem Leben eines Taugenichts*, p. 180-181.

Alexander von Bormann, baseado em Georg Lukács, que fala da incapacidade de os românticos compreenderem a natureza da sociedade capitalista, enfatiza o aspecto social dizendo que

Ele ainda não conseguiu incorporar em sua consciência e em seu inconsciente a ética social e antropológica que culmina na entronização do princípio de eficiência.<sup>95</sup>

Egon Schwarz ressalta o dilema da necessidade de opção entre afastar-se do lar ou ficar:

Forças idênticas, instinto natural, saudade do longínquo (caminhar) e obrigações éticas (Lar, retorno) lutam nele pela realização. Ao pender para um lado, o outro é prejudicado. O prejuízo é ou da vida, ou do espírito.<sup>96</sup>

Ágnes Héger detém-se no aspecto das interpretações do mundo pelo *Taugenichts*:

Esta maravilhosa narrativa já trabalha com o ceticismo do Romantismo tardio. Ela mostra, de uma forma alegre e humorística que a interpretação do mundo é algo bastante acidental, que não consegue estabelecer uma relação de 1:1 entre a realidade e os signos.

A nossa análise parte da afirmação de que a história do *Taugenichts*, apesar de ter muitas semelhanças com os romances de 'Bildung' não segue este modelo. [...] Assim a relação entre o mundo que o cerca (o ser) e as suas idéias e percepção (o parecer) se configura em uma oposição irreduzível, mas que ele próprio não considera oposição; [...] A sua ingenuidade, que o torna o herói literário querido, acaba sendo a barreira que o impede de seguir as relações corretas entre os signos (entre significantes e significado).<sup>97</sup>

Thomas Mann manteve-se no aspecto social:

Ele é humano, e ele o é de tal forma que não quer, nem pode ser outra coisa: por isso mesmo ele é um inútil. Pois, naturalmente, é um inútil quem não pode apresentar outra coisa além de ser humano.<sup>98</sup>

Margaret Gump analisa o aspecto existencial:

O protesto romântico contra a alienação da natureza, contra a industrialização, a mecanização, a sede de sucesso, a agitação e materialismo, que encontra a sua expressão na inatividade, deixa de considerar o trabalho objetivo e criativo.<sup>99</sup>

<sup>95</sup> Alexander von Bormann - *Philister und Taugenichts. Zur Tragweite des Romantischen Antikapitalismus*. p. 100.

<sup>96</sup> Egon Schwarz - *Der Taugenichts zwischen Heimat und Exil*. p. 170.

<sup>97</sup> Ágnes Héger - *Konfusion, nichts als Konfusion* [www.btk.elte.hu/palimpszeszt/pali09/heger.htm](http://www.btk.elte.hu/palimpszeszt/pali09/heger.htm)

<sup>98</sup> Thomas Mann - *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1956: 373) *apud* Margaret Gump. p. 535.

<sup>99</sup> Ansgar Hillach u. Klaus-Dieter Krabiel - *Eichendorff Kommentar*. p. 144-146.



O tom principal da obra é a saudade, para a qual não há uma verdadeira realização; liberdade, para a qual não há uma união definitiva; movimento para o qual não existe descanso duradouro.<sup>100</sup>

Tim Mehigan analisa o *Taugenichts* a partir do ponto de vista de classes sociais daquela época - a burguesia emergente e a aristocracia em declínio:

As concepções do *Taugenichts* são elaboradas diante do pano de fundo da mudança social e de discussões sobre mudanças. Ressalta que o início da industrialização alemã e o início dos debates sobre ‘trabalho e lazer’ coincidem. [...] O *Taugenichts* representa o ideal do artista romântico [...] seu dilema é pretender celebrar a arte e não ter função [na sociedade...] este não é somente o dilema dos artistas.

É também o dilema da classe burguesa emergente, de um modo geral, que durante as poucas décadas em ambos os lados do séc.19, estava formulando posições morais e políticas pela primeira vez. [...] É o conto da educação social de um indivíduo. Isolado desde o começo, isto é, privado de status e voz social.<sup>101</sup>

Albrecht Schau contribui com a perspectiva da obra enquanto arte:

A união de prosa, lírica e teatro, a fusão de palavra e música, o suave tom tragicômico que não passa despercebido, o entrelaçamento do simples com o enigmático, aprendido de Mozart, o fato surpreendente de que a fé bem compreendida não está na contramão da alegria e, principalmente a conciliação de poesia popular com a arte elevada da literatura – conferem um valor especial à obra.<sup>102</sup>

Observa-se que, de acordo com o enfoque e as associações criadas, as interpretações se diferenciam, o que leva a crer que a interpretação do *Taugenichts* não se esgota e sim, oferece muitas possibilidades.

É possível, até, fazer um paralelo com as “interpretações errôneas” em que o próprio *Taugenichts* incorre, também fundamentadas no aspecto mais evidente para ele, conforme destacou Ágnes Héger.

<sup>100</sup> Margaret Gump, *Zum Problem des Taugenichts*, In DIGI Zeitschriften. vol.37/1963. p. 547.

<sup>101</sup> Tim Mehigan – *Eichendorff's Taugenichts; or, The Social Education of a Private man*, in German Quarterly. vol. 66. p. 60-67.

<sup>102</sup> Albrecht Schau, *Märchenformen bei Eichendorff*. p. 93.

### 3.4 Da Análise

#### 3.4.1 A figura do *Taugenichts* e de *Aurelie*

O jovem ingênuo que ainda mantém o ‘espírito de criança’, lembrando a citação de Eichendorff: (se não vos tornardes igual às crianças não podereis entrar no reino dos céus)<sup>103</sup> e, portanto, confiante no destino que Deus lhe reservou, é o meio escolhido pelo autor, para conectar as belezas do mundo aos milagres do Criador.

A exemplo do que Eichendorff elogia em Calderón, a nosso ver, ele conseguiu o mesmo feito por intermédio do *Taugenichts*, fazendo dele uma alegoria viva.

O *Taugenichts* está no papel de narrador e ator, o que o aproxima ainda mais do leitor. Nele está concentrado todo o encanto. Ele comove porque o leitor entende as conexões que ele não percebe. Mas, em todas as suas situações complicadas em que se envolve por não interpretar corretamente os sinais, há uma força superior que consegue salvá-lo sempre antes que ele se afaste de seu ‘verdadeiro caminho’. Assim, por exemplo, o seu cargo de coletor de tributos, que aparentemente parece ser uma melhoria, não condiz com a sua essência e logo as contingências vão levá-lo a procurar outro destino. Ou quando começa a cogitar as vantagens de se casar com uma moça rica (é interessante lembrar que nessas conjeturas, o *Taugenichts* ‘só pensa em comida’), é interrompido pelo episódio do bêbado no terceiro capítulo. Na verdade, também na Itália, em sua busca à adorada, age sem pensar, pensa tê-la encontrado, descobre tratar-se de outra condessa, mas consegue sair ileso da situação. O importante é que, em todas as suas vivências, os seus pensamentos e sonhos estão voltados sempre para “bela senhora”.

Assim, apesar de tudo, ele provou não ser inútil e “deve ser um dos poucos, se não o único herói que, apesar de tudo, dá certo”.<sup>104</sup>

<sup>103</sup> Joseph von Eichendorff – *Geschichte der Poesie*. vol. VI, p. 395.

<sup>104</sup> Carel Ter Haar - *Joseph von Eichendorff, aus dem Leben eines Taugenichts*. p. 154.

As características que ressaltam no *Taugenichts* são: a *confiança em Deus*; a sua *ingenuidade* (que se mostra também na incapacidade de interpretar as situações corretamente, e na ausência de senso prático); o seu jeito *desastrado*; o desejo de *liberdade* e de *conhecer novos lugares*; a frequência com que *sobe em árvores* (como fuga, mas também busca de perspectiva); os seus estados de *vigília e sono* que se confundem, assim como, *sonho e realidade* (frequentemente ele diz: “*eu não sabia se estava sonhando ou estava acordado*”); o seu companheiro é o *violino* sobre o que ele faz questão de declarar que o dom de tocar é “*dádiva divina*” e a música é o seu meio de comunicação. Eberhardt lembra que, tanto a música, como o violino, na crença popular podem representar também o elemento demoníaco pelo poder de sedução.<sup>105</sup> Em *Die Zauberei im Herbste* (Sortilégios de Outono), por exemplo, Eichendorff representa essa possibilidade de sedução, através de uma melodia que enfeitiça o personagem, incitando-o a um crime.

Para Eberhardt, o *Taugenichts* representa a canção popular e Aurelie representaria a ‘verdadeira poesia’<sup>106</sup>, pois até o seu nome alude à “aurora”, a musa da poesia.

E a aurora tem um significado muito intenso na poesia de Eichendorff, é como um ‘renascer’<sup>107</sup> assim, também podemos observar sempre a sensação de alívio, de leveza que o *Taugenichts* experimenta com o nascer do sol e, por isso, ele pode dizer:

<p>“<i>Mir war so kühl und fröhlich zumuthe, als sollt’ich von dem Berge in die prächtige Gegend hinausfliegen.</i>”</p>	<p>Eu estava me sentindo tão refrescado e alegre, como se devesse <b>voar</b> da montanha para a região maravilhosa (p.61-62).</p>
--	--

O amor do *Taugenichts* é representado no modelo dos cantos da *Minne*, “em que a beleza terrena da mulher é transfigurada na imagem da Virgem Maria”.<sup>108</sup>

De forma que a pessoa de sua devoção é, inicialmente, caracterizada com traços angelicais, trajas brancos, olhos abaixados, e pelo lírio. Ela também é representada, em um nível físico, acima dele – à janela, ou “como flutuando através do jardim”.

Ou como exemplo abaixo, em que seu reflexo flutua no lago, entre as nuvens e árvores:

<sup>105</sup> Otto Eberhardt - *Eichendorffs Taugenichts, Quellen und Bedeutungsmaterial*. p . 84-85.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>107</sup> Oskar Seidlin, “Eichendorffs Symbolische Landschaft”, *In Eichendorff Heute*. p. 238.

<sup>108</sup> Joseph von Eichendorff - *Geschichte der Poesie*. vol. VI, p. 406.

<p><i>Die schöne Frau welche eine Lilie in der Hand hielt, sass dicht am Bord des Schiffleins und sah stilllächelnd in die klaren Wellen hinunter, die sie mit der Lilie berührte, so dass ihr ganzes Bild zwischen den widerscheinenden Wolken und Bäumen im Wasser noch einmal zu sehen war, wie ein Engel, der leise durch den tiefen blauen Himmelsgrund zieht.</i></p>	<p>A bela, que trazia um lírio na mão, estava sentada junto à borda do barco e olhava com um sorriso calmo para as ondas claras, enquanto as tocava com o lírio, e a sua imagem podia ser vista novamente em meio às nuvens e árvores refletidas na água, como um anjo que desliza suavemente pelas profundezas do céu azul (p. 15-16).</p>
---	---

Mas, há nela também o outro pólo, o de ‘Vênus’, o lado sensual. Assim, no dia da caça, no segundo capítulo, ela está com um traje de caça verde, além de um chapéu enfeitado de penas. Segundo Eberhardt, desde a antigüidade, a caça é também imagem do jogo sedutor.<sup>109</sup> Ainda, no quadro que o *Taugenichts* vê na Itália, ela está representada com ‘um vestido de veludo preto’ e levanta o véu com a mão. Carel Ter Haar entende que o *Taugenichts* levou a imagem ideal de sua bela até Roma e lá, através daquele quadro, “a sua imagem toma forma e torna-se novamente realidade para ele.”<sup>110</sup>

O essencial sempre se constitui na sua busca pela bela senhora que o dirige qual estrela guia<sup>111</sup> e o seu amor corresponde ao ‘manto do poeta’ com que o abriga do mundo frio.<sup>112</sup>

### 3.4.2 Destaques

Além das particularidades das paisagens de Eichendorff já abordadas, queremos ressaltar:

a) alguns símbolos, b) características principais da obra e c) algumas das expressões que chamaram atenção.

<sup>109</sup> Otto Eberhardt, *Eichendorffs Taugenichts, Quellen und Bedeutungsmaterial*. p. 97.

<sup>110</sup> Carel Ter Haar – *Joseph von Eichendorff – Aus dem Leben eines Taugenichts*. p. 168.

<sup>111</sup> Carel Ter Haar – *Joseph von Eichendorff – Aus dem Leben eines Taugenichts.*, p. 157.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 171.

## a) Dos símbolos

1) *O círculo*

A estrutura da obra é *circular*. Mas, além dessa estrutura circular, com o retorno ao local centralizador da ação e a menção a uma nova viagem, o círculo é um elemento que aparece várias vezes. O círculo remete também à magia e ao encantamento, como na cena em que o estudante andava em ‘círculos ao seu redor’, enquanto recitava de um livro, lembrando a imagem de um *mágico* dizendo as suas fórmulas. No segundo capítulo, os lustres no castelo são comparados a ‘coroas que giram’; e, sobretudo, no último capítulo, há várias menções a círculo e coroa: a sua amada está com uma *coroa de flores brancas e vermelhas; os cisnes nadam em círculo; as meninas formaram um círculo em torno do Taugenichts; ao todo são sete referências a círculo somente nas páginas 158 e 160. Trata-se de uma cena de encantamento e o próprio Taugenichts diz: “parei como que enfeitado”. Também a *Canção da Noite*, inserida no quarto capítulo (p. 68), apresenta as rimas em forma circular: (a, b, b, a, c, c, a).<sup>113</sup>*

2) *O moinho*

O moinho pode ser tomado como local da origem e estado paradisíaco de unidade, mas também, como referência ao trabalho e movimento.<sup>114</sup> Para Novalis, o modo de pensar moderno “transformou a música infinita e criativa do universo nas batidas uniformes de um moinho monstruoso”.<sup>115</sup> Ainda, segundo a crença popular, os moinhos eram locais de permanência dos maus espíritos, até mesmo do demônio.<sup>116</sup>

Oskar Seidlin observou que, no *Taugenichts*, cabe ao moinho uma função estrutural:

Ele [o moinho] *aparece três vezes no início de um capítulo e sempre está ligado à decisão de partir para o vasto mundo (cáp.1, p. 2); para a Itália (cáp. 3, p. 42); e, para Roma (cáp.7, p. 100). Mas, este moinho, no frescor do vale, aparece, também, três vezes no meio de um capítulo, então significa: “eu estou perdido, ah, se eu estivesse em casa!” Assim, aparece no meio do primeiro capítulo,*

<sup>113</sup> Otto Eberhardt - *Eichendorffs Taugenichts, Quellen und Bedeutungsmaterial*. p. 340.

<sup>114</sup> *Ibid.* p. 81-82.

<sup>115</sup> Friedrich Novalis, apud Rüdiger Safranski – *Das romantische Unbehagen an der Wirklichkeit*, pg.2

<sup>116</sup> Otto Eberhardt – *Eichendorffs Taugenichts, Quellen und Bedeutungsmaterial*. p. 83.

quando o calor abafado oprime o herói (p. 6); no *meio do terceiro* capítulo, quando ele se perdeu na floresta escura e se sente ameaçado pelos ‘ladrões’ (p. 44); e, no *meio do sexto*, quando ele passa o seu tempo sem rumo no castelo italiano (p. 88). E não deve ser sem significação que, no momento em que o *Taugenichts* entra em Roma e aparece em cena a Roma verdadeira, a cidade celestial, o moinho pode desaparecer das páginas do livro.<sup>117</sup>

### 3) A janela

A janela é um símbolo muito freqüente em Eichendorff e representa a conexão entre os ambientes externo e interno. Por exemplo, somente na página doze, a palavra *janela* aparece nove vezes. Erich Hock vê a janela como local específico que indica a abertura do espaço delimitado da casa para o espaço ilimitado da paisagem, da vida misteriosa da natureza.<sup>118</sup> Richard Alewyn lembra das possibilidades de comunicação, tais como: luz, som, chamado e notícia que chegam do exterior (espaço livre) para o interior (espaço limitado).<sup>119</sup>

### 4) As flores

A simbologia das flores dos românticos alude à intuição, ao desabrochar da inspiração.<sup>120</sup> Eberhardt lembra que, já na tradição antiga, existia a ligação entre flor e poesia<sup>121</sup> e o lírio é atributo do canto da *Minne* e da lírica de Maria.<sup>122</sup>

### 5) Os jardins

Para Eichendorff, existe uma estreita relação entre o paisagismo e a poesia da época.<sup>123</sup> Seidlin observa que os jardins de Eichendorff apresentam um caráter rococó, e sua predileção para esse estilo era devido a uma disposição definida e organização clara, indicando para o Criador que tudo administra.<sup>124</sup> Mühlher fala do jardim como elemento importante, não só por lembrar o Éden, mas porque nele florescem as flores<sup>125</sup>, como alusão à poesia e, para Otto Eberhart, o

<sup>117</sup> Oskar Seidlin – *Eichendorffs Symbolische Landschaft*, in ‘Eichendorff Heute’. p. 230 .

<sup>118</sup> Erich Hock – *Eichendorffs Dichtertum*, in ‘Eichendorff Heute’. p. 115.

<sup>119</sup> Richard Alewyn – *Ein Wort über Eichendorff*, in Eichendorff Heute. p. 17.

<sup>120</sup> Robert Mühlher - *Eichendorffs Taugenichts*. p. 33.

<sup>121</sup> Otto Eberhardt - *Eichendorffs Taugenichts, Quellen und Bedeutungsmaterial*. p. 137.

<sup>122</sup> Carel Ter Haar - *Joseph von Eichendorff, Aus dem Leben eines Taugenichts*. p. 167.

<sup>123</sup> Ibid. p. 166.

<sup>124</sup> Oskar Seidlin - *Eichendorffs Symbolische Landschaft*, in ‘Eichendorff Heute’. p. 234.

<sup>125</sup> Robert Mühlher - *Eichendorffs Taugenichts*. p. 32 -33.

jardim pode ser entendido como local para a poesia.<sup>126</sup> Já, para Novalis lembram o mito do Eden quando, nos primórdios, a humanidade, em estado de ingenuidade, vivia em harmonia consigo e seu mundo exterior.<sup>127</sup>

#### 6) *A touca de dormir*

É o acessório que caracteriza o filisteu e representa o sono do espírito que, para Eichendorff vem a ser a ignorância das coisas divinas, resultando na descrença, no egoísmo, na soberba e na sensualidade.<sup>128</sup>

#### 7) *Os pássaros*

Os pássaros evocam a idéia de liberdade através de seu movimento livre no espaço. E é com os pássaros que o *Taugenichts* mostra familiaridade especial, pois até compreende a sua fala, como no primeiro capítulo. O pássaro que pode conduzir o homem ao reino do mal é também um motivo presente no conto e na saga.<sup>129</sup> Interessante é observar que os pássaros participam da história de acordo com a sua característica. Vemos, por exemplo, no primeiro capítulo, quando o *Taugenichts* se sente só, é citada a *Rohrdommel* (abetouro), que conforme explicado na nota de rodapé da tradução, é um pássaro que traz um significado negativo, relacionado ao isolamento..

#### 8) *As nuvens*

As nuvens evocam o movimento e Eberhardt lembra que se relacionam aos sonhos e à poesia.<sup>130</sup>

#### 9) *A soleira da porta*

A soleira de porta é um motivo conhecido para a delimitação ou para a passagem entre diversos campos existenciais.<sup>131</sup>

---

<sup>126</sup> Otto Eberhardt – *Eichendorffs Taugenichts, Quellen und Bedeutungsmaterial*. p. 137.

<sup>127</sup> Friedrich Novalis, apud Gerhard Schulz, *Geschichte der Deutschen Literatur*, Bd.7, pg.72

<sup>128</sup> Alexander von Bormann - *Philister und Taugenichts*, In *Aurora* n. 35. p. 99.

<sup>129</sup> Otto Eberhardt - *Eichendorffs Taugenichts, Quellen und Bedeutungsmaterial*. p. 112.

<sup>130</sup> *Ibid.* p. 160.

<sup>131</sup> *Ibid.* p. 109.

### 10) A primavera

A primavera encerra a idéia da sedução para o distanciamento de Deus, pela manifestação das forças de Vênus.<sup>132</sup>

#### b) Das características principais da obra

1) A representação do *divino* é traduzida pela fé, confiança e entrega do *Taugenichts* à vontade Divina e, no seu caminhar, é confrontado com os valores mundanos, mas a sua ingenuidade contribui para não permanecer envolvido neles. Por isso, quando ele retorna, é possível o porteiro (que representa o pensamento do filisteu) dizer: “Bem, realmente, mesmo que ele viaje até o fim do mundo, ele é e continua sendo um tolo” (p. 166).

Já, no início de sua caminhada, destaca-se a canção do *Taugenichts* em que entrega o seu destino a Deus.

2) O reino dos *espíritos* está caracterizado, por exemplo, na cena da paisagem que antecede à descrição de Roma, em que há o jogo de palavras *Haide* (campanha) e *Heide* (pagão), quando o *Taugenichts* se lembra das crenças antigas em torno da figura de Vênus e dos pagãos que podem sair de seus túmulos. Esse jogo de palavras Seidlin considera como “indicador metafísico”. Há, ainda, expressões do gênero ‘outro lado’, ‘lívido’, por exemplo.

E a viagem ao castelo italiano é aterrorizante, inclusive, com a comparação de determinado trecho com *Grabgewölbe* (cripta) no capítulo quinto.

No sétimo capítulo, o *Taugenichts* diz:

<p><i>Da überfiel mich ein ordentliches Grausen vor dem einsamen Hause und Garten und vor der gestrigen weissen Gestalt. Und lief, ohne mich umzusehen.....</i></p>	<p>Então fui tomado por um certo terror diante da casa e do jardim solitários, e da figura branca de ontem. E corri, sem olhar para trás..... (p. 103-104).</p>
---	---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 110.



Nesse exemplo, as palavras: terror, solitário, figura branca dão o clima, bem como a expressão ‘sem olhar para trás’, pois, segundo a crença popular, em se tratando de fantasmas, não se deveria olhar para trás.<sup>133</sup>

### 3) A dialética

O mundo do *Taugenichts* caracteriza-se pelas oposições.

Como nas demais obras de Eichendorff, também aqui há a tensão entre sonho e realidade, encantamento e desencanto, alegria transbordante e tristeza melancólica.<sup>134</sup>

Assim ele pode ser: sereno, claro, alegre como também, agitado, confuso e triste.

E esses dois campos de seu vocabulário estão interligados e um existe no outro.

Hermann Kunisch também fala desses opostos e, ainda, das combinações como: *dunkelhell* (*claro-escuro*), figura que corresponde ao oxímoro, meio estilístico encontrado na literatura medieval e barroca, bem como, na linguagem mística<sup>135</sup>; do dualismo, por exemplo, em *wunderbar* (milagroso, ou estranho), podendo expressar bênção, ou ser do mundo da magia escura; o cantar, além de expressão de liberdade e confiança, pode também ser perturbador.<sup>136</sup>

A seguir, apresentamos um exemplo que ilustra essa oposição:

<p><i>Es war eine etwas grosse korpulente, mächtige Dame mit einer stolzen Adlernase und hochgewolbten schwarzen Augenbraunen, so recht zum Erschecken schön.</i></p>	<p>Era uma dama um tanto grande, corpulenta, imponente, com um nariz de águia soberbo e sobranceiras pretas bem arcadas, de <b>uma beleza assustadora.</b> (p.131-132).</p>
---	---

### 4) A oposição do *Taugenichts* aos filisteus

A oposição do *Taugenichts* aos filisteus representa a tensão entre a poesia e a sociedade daquele tempo. Segundo Carel Ter Haar, o ponto que Eichendorff destacava nos filisteus era a sua

<sup>133</sup> Otto Eberhardt – *Eichendorffs Taugenichts – Quellen und Bedeutungsmaterial.* p. 296.

<sup>134</sup> Helmut Koopmann – *Joseph von Eichendorff*, in Beno von Wiese - *Deutsche Dichter der Romantik*, pg. 432

<sup>135</sup> Wolfgang Kayser – *Das sprachliche Kunstwerk.* p. 112-113.

<sup>136</sup> Hermann Kunisch – *Freiheit und Bann – Heimat und Fremde*, in Eichendorff Heute. p. 136.

“condução espiritual”, a sua soberba, o que não abrangia necessariamente a burguesia de um modo geral.<sup>137</sup> Eichendorff observou que a sociedade da época estava invertendo o ditado: “Buscai primeiro o Reino dos Céus e o restante vos será dado em acréscimo”. Para Eichendorff, a imagem do filisteu correspondia ao elemento que visava primeiro a utilidade e

com a touca de dormir, igual a um *bon-vivant*, queria instalar-se confortavelmente no mundo como um bom cidadão, quieto e gordo; este filisteu não sabia o que fazer com a poesia, assim como a poesia não sabia o que fazer com ele.<sup>138</sup>

Então o *Taugenichts*, como figura de contraste, representa exatamente o oposto a esse estilo de vida acomodado e de pensamento utilitário, o que é traduzido, por exemplo, em sua atitude de plantar flores no lugar das batatas existentes. Desenvolve-se a dialética entre os opostos: beleza e utilidade, movimento e acomodação. Assim, à segurança da convenção social é contraposto o caminhar alegre em busca da proximidade com Deus,<sup>139</sup> à preocupação com o cotidiano e à anestesia no prazer, que se originam na falta de fé, na desconfiança, corresponde o coração puro do *Taugenichts*.<sup>140</sup>

Essa oposição, como vimos, era uma das discussões da época. Pessoalmente entendemos que a abordagem, através desta representação, consegue alertar para o lado espiritual, bem como, para os aspectos: místico, mágico e lúdico da vida, ao apontar para valores além da luta pela sobrevivência. Assim, segundo Carel Ter Haar, de um lado, está representado *o problema existencial* e de outro, a *função da poesia*, no sentido de alertar e de ajudar,<sup>141</sup> em conformidade com a função ética da poesia postulada por Eichendorff.

Ainda com relação ao estilo de vida do filisteu, um aspecto que se destaca vem a ser a *Langeweile* (o tédio).

Os românticos, através de suas narrativas, tentavam mostrar de forma metafísica, que

quando alguém **nada** sabe fazer consigo mesmo, a consequência é que o **nada** vai começar a fazer algo com esse alguém.<sup>142</sup>

<sup>137</sup> Carel Ter Haar - *Joseph von Eichendorff, Aus dem Leben eines Taugenichts*. p.125.

<sup>138</sup> Joseph von Eichendorff - *Geschichte der Poesie*. vol.VI, p. 65.

<sup>139</sup> Wilhelm Emrich - *Dichtung u. Gesellschaft bei Eichendorff*, in Eichendorff Heute. p. 60.

<sup>140</sup> Erich Hock - *Eichendorffs Dichtertum*, in Eichendorff Heute. p. 119;

<sup>141</sup> Carel Ter Haar - *Joseph von Eichendorff- Aus dem Leben eines Taugenichts*. p. 139

<sup>142</sup> Rüdiger Safranski - *Das romantische Unbehagen an der Wirklichkeit*, p. 9

Assim, é interessante observar que, a figura do *Taugenichts* transmite esse sentimento de vazio, quando está vivendo em situação diferente, estranha à sua maneira de ser. Então ele começa a sentir tédio, e o tempo não passa. Esse sentimento de *Langeweile* participa também das considerações de Eichendorff e está estreitamente ligado àquele vazio interior, à falta de espiritualidade.

Concluindo, poderíamos dizer que a leitura do *Taugenichts* pode incitar a questionar a nossa escala de valores.

#### 5) A magia

A magia pode ser a que encanta bem como, a que amedronta.

Aqui lembramos os números mágicos: o ‘*onze*’, considerado um sinal de pecado e falta de perfeição<sup>143</sup>, é a hora citada para um encontro que o *Taugenichts* imagina ser com a sua adorada, porém trata-se de outra pessoa.

O número ‘*três*’, aparece três vezes; duas vezes em situações assustadoras, como na chegada ao castelo italiano, quando o cocheiro dá o sinal três vezes com o chicote e quando o *Taugenichts* é trancado em seu quarto, a chave é girada três vezes; e, na cena final, Flora bate palmas três vezes, quando o ambiente é de alegria e de confraternização. Esse número faz parte também dos contos fantásticos: assim, uma palavra mágica, deve ser dita três vezes; o herói muitas vezes precisa passar por três provas, ou pode escolher três desejos, etc.

#### 6) A conexão passado e presente

Assim como sonho e realidade se mesclam no *Taugenichts*, do mesmo modo, freqüentemente, ele traz as lembranças do passado para a situação presente.

Principalmente quando se sente perdido, ele lembra do lar ou da bela. Koopmann explica: “estar longe, significa ao mesmo tempo, que algo passou”.<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> Otto Eberhardt – *Eichendorffs Taugenichts – Quellen und Bedeutungsmaterial*. p. 549.

Mas, na caracterização da cidade de Roma, o seu sonho infantil une-se a uma descrição também idealizada, ao defrontar-se, finalmente, com a cidade real.

### 7) Da ironia, sátira e paródia

Um humor fino perpassa a obra, com um traço marcante, principalmente, nas descrições das vivências do *Taugenichts*, ou seja, no seu modo de agir, de pensar e de não perceber as coisas, mas que o leitor percebe, lembrando a proximidade da obra com a comédia, analisada por Robert Mühlher. A ironia era uma das formas encontradas pelos românticos para externar o confronto entre o mundo da fantasia e o mundo real. “Na ironia tudo deve ser chiste e tudo, seriedade; tudo, ingenuamente aberto e tudo profundamente disfarçado”, definiu Friedrich Schlegel.<sup>145</sup> O Romantismo irônico sabe também que “romantizar é um encantamento através do irreal, expresso através da fórmula: *como se*”<sup>146</sup>, recurso freqüente também no *Taugenichts*.

Segundo Carel Ter Haar, até no que tange a religiosidade do *Taugenichts*, o autor, por vezes, “parece sentir a necessidade de uma ironia leve como figura de contraste às formas de fé vigentes da época”.<sup>147</sup>

A *sátira*, definida em Houaiss como “composição poética que ataca de forma incisiva ou ridiculariza os vícios e as imperfeições” e a *paródia*, também segundo Houaiss, “obra literária, teatral, musical, etc. que imita outra obra, ou os procedimentos de uma corrente artística, escola, etc. com objetivo jocoso ou satírico”, são elementos significativos nesta obra. Aludem a questões sociais, à arte em si e à poesia. Situações de conflito são, assim, abordadas “através da cômica de situação de forma jocosa e alegre,”<sup>148</sup> ao mesmo tempo em que é estabelecido um *rappor*t, um elo comunicativo, de empatia, através de um fato conhecido.

A própria obra parece ter intenção satírica e paródica, por exemplo, em relação ao *Bildungsroman*, romance de formação, ao lembrar a obra de Goethe, *Aus meinem Leben*,<sup>149</sup> entre outros.

---

<sup>144</sup> Helmut Koopmann – *Serielles in Eichendorffs Lyrik? In Eichendorffs Modernität*. p. 92.

<sup>145</sup> Friedrich Schlegel, apud Eckart Klessmann – *Die Welt der Romantik*. pg.46

<sup>146</sup> Rüdiger Safranski – *Das romantische Unbehagen*, p. 10

<sup>147</sup> Carel Ter Haar – Joseph von Eichendorff, *Aus dem Leben eines Taugenichts*. p. 124

<sup>148</sup> *Ibid.* p. 140

<sup>149</sup> Carel Ter Haar - Joseph von Eichendorff, *Aus dem Leben eines Taugenichts*. p. 154.

## 8) A representação das cenas com ausência de vida

É Seidlin que chama a atenção para o fato de no *Taugenichts* as situações de ausência de vida serem representadas pelo período do dia quente e abafado (o meio dia), o que deprime o *Taugenichts*, porque “no ar pesado nenhuma *anima se move*”.<sup>150</sup>

<p>“<i>Wie aber denn die Sonne immer höher stieg, rings am Horizont schwere weisse Mittagswolken aufstiegen, und alles in der Luft und auf der weiten Fläche so leer und schwül und still wurde...</i>”</p>	<p>“Mas, à medida que o sol subia cada vez mais alto, surgiam no horizonte nuvens brancas pesadas do meio dia e tudo, no ar e na amplidão, tornava-se tão vazio, abafado e silencioso...” (p. 5-6).</p>
---	---

Do mesmo modo, geralmente, a noite está associada aos sentimentos de solidão, medo e abandono. Segundo Koopmann, ela é vivida como ameaça “não só por ser sinônimo para o paganismo; ela também é esquecimento, apagamento da consciência, mudança”.<sup>151</sup>

## 9) Os verbos

Sobressaem os verbos que se referem à luminosidade (brilhar, rebrilhar, faiscar); a sons (murmurar, sussurrar, farfalhar); a movimento (deslizar, voar). São esses os elementos que participam de suas paisagens de luz, movimento e som.

Chamam atenção, também construções do tipo:

*Das Schiff flog* (o navio voava)

*Die Uhr pickte* (o relógio picava), e picar realmente tem o significado de um golpear constante

*Die Wolken wanderten* (as nuvens caminhavam)

*ambrasiren* - jogo de palavras de *rasieren* (barbear) com *embrassieren* (do francês embrasser - abraçar, beijar)<sup>152</sup>, mas pensamos, eventualmente, na possibilidade de

<sup>150</sup> Oscar Seidlin – *Eichendorffs Symbolische Landschaft* – in Eichendorff Heute. p. 237.

<sup>151</sup> Helmut Koopmann – “Serielles in Eichendorffs Lyrik?”, In Eichendorffs Modernität, p. 93.

<sup>152</sup> Carel Ter Haar - *Joseph von Eichendorff, Aus dem Leben eines Taugenichts*. p. 102.

‘embraser’ (incendiar), uma vez que a cena é paródia ao *Esclarecimento* (Iluminismo); *passatim* - o termo usual na linguagem de estudantes é ‘*gassatim*’, assim, sugere jogo com ‘*passim*’ (aqui e acolá) e ‘*gassatim gehen*’ (vagar pelas ruas).<sup>153</sup>

Muitos dos verbos se destacam pela função sonora (*plätschern, plumpsen, rauschen, rumoren, rieseln, schwirren*).

## 10) Os adjetivos

A adjetivação é muito rica, o que confere plasticidade às descrições.

É freqüente, também, o uso de vários atributos, como nesta descrição:

<p><i>Sie war wahrhaftig recht schön <b>roth</b> und <b>dick</b> und gar <b>prächtigt</b> und <b>hoffärtig</b> anzusehen wie eine Tulipane.</i></p>	<p>Ela, realmente, parecia bem <b>vermelha</b>, <b>gorda</b> e até <b>imponente</b> e <b>altiva</b>, como uma tulipa (p.14).</p>
---	--

## 11) A linguagem do Taugenichts

O Taugenichts, quando diz que medita ou filosofa, na verdade está se servindo de clichês formados e já esvaziados de seu significado. Trata-se de uma condução de estilo que contribui para caracterizar a sua expressão popular. Albrecht Schau lembra que essas formulações também são próprias do conto popular, bem como ligadas à arte popular.<sup>154</sup>

No entanto, o *Taugenichts* demonstra conhecer um grande número de palavras de origem estrangeira e sabe empregá-las; assim, no contato com os estudantes de Praga, a linguagem é permeada de expressões e palavras do Latim e da linguagem da Igreja.

Os sentimentos são expressos por meio de metáforas relativas ao coração, e isso prova que os sentimentos do protagonista estão no fundo de sua alma: *da fiel es mir auf einmal aufs Herz*

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 103

<sup>154</sup> Albrecht Schau - *Märchenformen bei Eichendorff*. p. 120.

(então, de repente senti no coração), *das gab einen rechten Klang in meinem Herzen* (produzindo um belo tom em meu coração).<sup>155</sup>

Observamos que muitas das expressões de que o *Taugenichts* se serve são alusões a outras obras e, na época, provavelmente já as evocavam. Muitas dessas relações hoje passam despercebidas. E o tom familiar é criado com as expressões de uso corrente: *Über Stock und Stein, weder Ruh noch Rast, durch Mark und Bein, frank und frei* que, em uma tradução aproximada, sem as aliterações e fora do contexto seria: por tudo, sem sossego, atingiu até a alma, à vontade. Kayser lembra que se trata de construções com palavras de significados semelhantes, geralmente unidas pela sonoridade e, antigamente, consideradas como dualidade, hoje funcionam como unidade.<sup>156</sup>

Verificamos que ele usa expressões conhecidas e as transforma, como – “*ich wusste nicht aus noch ein*” (não encontrei saída, não sabia o que fazer, o comum seria, *ich wusste nicht ein noch aus*; ou a expressão “*wie ein begossener Pudel*” (como um *poodle* molhado), ficou “*wie ein Vogel dem die Flügel begossen worden sind*” (como um pássaro que teve as suas asas encharcadas), e vemos que a fórmula tomou um novo significado, que lhe aumenta a expressividade.

Chama atenção a frequência dos advérbios e adjetivos que indicam rapidez, ligeireza como: *rasch, geschwind, schnell, fix* (rápido, ligeiro, depressa), que, além de movimento, podem apontar, eventualmente, para o ritmo de vida e trabalho que estava se instalando na época.

## 12) A musicalidade

O *Taugenichts* destaca-se, ainda, pela musicalidade da linguagem. A música parece ser a “arte da reconciliação”, pela possibilidade de representar a unidade na multiplicidade.<sup>157</sup>

Robert Mühlher considera que

a impressão artística determinante da obra reside no som das mil vozes do mundo, insinuadas através da linguagem poética, na orquestra múltipla das vozes cintilantes, fulgurantes e relampejantes da natureza em meio às quais segue a vida do *Taugenichts* como um ‘cantus firmus’. [...] Trata-se de um entrelaçamento de muitos fios sonoros.<sup>158</sup>

<sup>155</sup> Albrecht Schau - *Märchenformen bei Eichendorff*. p. 120.

<sup>156</sup> Wolfgang Kayser – *Das sprachliche Kunstwerk*. p. 113 .

<sup>157</sup> John Neubauer, apud Alexander von Bormann, *Eichendorff und die moderne Lyrik*, in Eichendorffs Modernität. p. 9.

<sup>158</sup> Robert Mühlher - *Eichendorffs Taugenichts*. p. 37.

Essa musicalidade é traduzida na obra pelo ritmo e pela escolha do vocabulário.

Vários autores citam a influência de Mozart no *Taugenichts*, sendo que a definição de Günther Bauer, da música de Mozart, pode complementar o paralelo.

Ele consegue nos transmitir tanto melodias populares simples, ou seja, uma música que um leigo consiga cantarolar ou assoviar como, ao mesmo tempo, sua música apresenta um entrelaçamento muito complexo e muito difícil para notação e execuções musicais – sua música apresenta ambas características: tanto para o exigente amante da música clássica, quanto para o homem simples da rua, que assovia o Fígaro.<sup>159</sup>

c) *algumas das expressões que chamam atenção*

1) No segundo capítulo, quando o *Taugenichts* está com dificuldade de executar os cálculos, porque tem muitas fantasias, ele faz referência ao número dez, dizendo que:

<p>“<i>Wo soll das am Ende noch hinaus mit Dir, Du arme Null? Ohne Sie, diese schlanke Eins und Alles, bleibst du doch ewig Nichts!</i>”</p>	<p>Onde você vai parar afinal, pobre zero? Sem ele, o esbelto <b>Um que é Tudo</b>, você, continua, eternamente, sendo um nada! (p. 25-26).</p>
--	---

É possível fazer a correlação aqui com os conceitos de Novalis, “O um no todo e o todo no um”; de Schelling, da “unidade absoluta” e de Schleiermacher, a “Saudade do infinito, do um no todo.” Sobre isso, Eberhardt conjectura que provavelmente com o “um” (que em alemão é feminino (*die Eins*), o *Taugenichts* se refere à sua adorada (mesmo porque, em alemão, esta expressão é comum – (*Ein und Alles*, significa mesmo “tudo”), mas como foi destacada a palavra “um” no texto, em combinação com o “zero” citado antes, realça a combinação “dez”.<sup>160</sup> Esse exemplo demonstra as várias possibilidades de associações, como visto acima. Assim, chama a atenção, que a estrutura da obra esteja dividida em dez capítulos e, lembrando que o número dez é considerado perfeito, segundo Eberhardt, essa divisão não deve ser por acaso.<sup>161</sup>

<sup>159</sup> Günther Bauer - [www.dw-world.de/dw/article/0,2144,1851304,00.html](http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,1851304,00.html)

<sup>160</sup> Otto Eberhardt - *Aus dem Leben eines Taugenichts, Quellen und Bedeutungsmaterial*. p. 218.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 701.



É mais um exemplo de que este texto está permeado de sinais.

2) A ‘concretização’ do sentimento de abandono e tristeza do *Taugenichts*, quando ele imagina que a sua amada é casada :

<p><i>“Ich wickelte mich gleich einem Igel, in die Stacheln meiner eigenen Gedanken zusammen; ... und so sass ich auf dem Baume droben, wie die Nachteule, in den Ruinen meines Glück’s die ganze Nacht hindurch.</i></p>	<p>Eu me enrolei, feito um ouriço, nos espinhos dos meus próprios pensamentos;... e assim fiquei sentado, a noite toda, lá em cima da árvore, como uma coruja noturna, nas ruínas da minha sorte (p.37-38).</p>
---	---

3)

<p><i>Ein Morgenstrahl aber, aus dem gegenüberstehenden Fenster, fuhr grade blitzend über die Saiten. Das gab einen rechten Klang in meinem Herzen.</i></p>	<p>Mas, nesse instante, um raio matinal vindo da janela oposta, passou brilhando pelas cordas e produziu um belo tom em meu coração.</p>
---	--

Aqui, é interessante notar que o som se manifestou no coração do *Taugenichts*, e não no violino.

4) O refrão cantado em conjunto com os estudantes de Praga

<p><i>Et <b>habeat</b> bonam pacem/ Qui sedet post fornacem! Venit ex sua domo –/Beatus ille homo! Beatus ille homo/Qui sedet in sua domo Et sedet post fornacem/Et <b>habet</b> bonam pacem</i></p>	<p>E <b>tenha</b> boa paz/ Aquele que senta atrás do fogão Ele sai de sua casa / Feliz aquele homem Feliz aquele homem/ que senta em seu lar E senta atrás do fogão/ e <b>tem</b> boa paz (p. 152-154)</p>
--	--

Este refrão também tem a sua característica. Eberhardt observou que, na primeira linha, o verbo *ter* está no subjuntivo, exprimindo desejo e, na última, está no presente, exprimindo realidade. Ele considera muito pouco provável que Eichendorff quisesse dizer “ficar sentado atrás do fogão”, o que remeteria ao filisteu; e ele interpretou como sendo situação após a morte, estabelecendo um paralelo com o Salmo 83 (84),5 da Vulgata: “*Beati qui habitant in domo tua, Domine;*”<sup>162</sup>. Ao passo que Agnes Héger, lembra o refrão “*Beatus ille...*” como reminiscência de Horácio (Épodos 2,1).<sup>163</sup>

5)

<i>...und da sah ich wie[...]die noch leeren Landstrassen wie Brücken über das schimmernde Land sich fern über die Berge und Thäler hinausschwangen.</i>	...e, então vi como as estradas, ainda vazias, se alçavam ao longe por cima da terra brilhante, como pontes sobre montanhas e vales (p. 37-38).
--	---

Nessa expressão, ressalta a animação conferida à natureza, representando, também, o chamado para o longínquo.

6)

<i>Die Liebe – darüber sind sich nun alle Gelehrten einig – ist eine der kuragiösesten Eigenschaften des menschlichen Herzens, die Bastionen von Rang und Stand schmettert sie mit einem Feuerblicke darnieder, die Welt ist ihr zu eng und die Ewigkeit zu kurz.</i>	O amor, e nisso os sábios concordam, é uma das qualidades mais corajosas do coração humano; com um olhar de fogo ele derruba as fortalezas de posição social e, para ele, o mundo é muito estreito e a eternidade, muito curta (p.159-160).
---	---

<sup>162</sup> Otto Eberhardt – Eichendorff’s Taugenichts, Quellen und Bedeutungsmaterial. p. 615-616.

<sup>163</sup> Ágnes Héger – *Konfusion, nichts als Konfusion*, [www.btk.elte.hu/palimpszeszt/pali09/heger.htm](http://www.btk.elte.hu/palimpszeszt/pali09/heger.htm), p. 17.

Esse trecho corresponde à abertura do discurso do conde Leonhard. Robert Mühlher o descreve como paródia da linguagem de caráter barroco.<sup>164</sup> Já Otto Eberhardt vê, no exagero da expressão, o excesso de fantasia do final do Romantismo.<sup>165</sup>

Em suma, o *Taugenichts* representa a concepção de Eichendorff sobre a ‘verdadeira poesia’ que, para ele, tem uma função ética e está enraizada na tradição popular e na natureza, entendida como manifestação divina. Ele busca trazer à superfície as crenças e mitos ocultos na alma do povo, e os sons da natureza e, assim, observa-se uma busca da ‘sintonia’ com o universo. Transforma essas impressões em expressões audíveis, por meio da linguagem musical e, não resta dúvida, de que a sua maneira de representação evoca no leitor uma série de associações a vivências e intuições.

Nosso objetivo, nesta primeira parte do trabalho, foi o de procurar compreender melhor a obra e o seu autor. As nossas constatações pretendem fundamentar e ilustrar os pontos que nos preocuparam na orientação da tradução. Os estudos nos propiciaram um conhecimento do ambiente da época, e a aproximação às concepções do autor forneceu aberturas para a abordagem do texto. Incluímos, ainda, em nosso trabalho várias citações do autor que, a nosso ver, contribuem para elaborar o seu perfil, por tornarem presente a sua postura diante do ambiente social, literário e religioso da época. Essas pesquisas são chaves, também, para a interpretação do *Taugenichts*. Uma vez que, para compreendê-lo, há que se compreender também o seu meio. Levý é bem claro a respeito da compreensão, pois diz que

quanto mais completa for a compreensão da obra pelo tradutor, mais precisamente ele pode definir a escolha dos meios tradutórios.<sup>166</sup>

O texto nos faz perceber que, dependendo do ponto de vista adotado, as possibilidades de interpretação são várias, uma vez que pode iluminar também o outro lado, podendo revelar um novo aspecto. No dizer de Carel Ter Haar, o mundo do *Taugenichts* caracteriza-se, exatamente, pela ambivalência.

---

<sup>164</sup> Robert Mühlher – Eichendorff’s Erzählung aus dem Leben eines Taugenichts. p. 13.

<sup>165</sup> Otto Eberhardt – Eichendorffs Taugenichts, Quellen und Bedeutungsmaterial. p. 642-644.

<sup>166</sup> Jirí Levý – Die literarische Übersetzung. p. 64.

Este mundo se compõe do Real e Irreal, do Possível e do Impossível. Ele tem ligação temporal, mas é também atemporal. Ele é cômico e alegre, mas ao mesmo tempo, de profunda seriedade. O que nele parece perto está longe, o distante está perto. Ele em si é contraditório, mas, assim mesmo, completo.<sup>167</sup>

Como exemplo, lembramos a canção do *Taugenichts* ao iniciar a sua caminhada, quando diz: “*Die Trägen die zu Hause liegen*” (os preguiçosos, os indolentes, tardos), porém ele se refere exatamente aos que se destacam pela visão utilitária e pelo trabalho. Acontece que aqui é enfocada a ‘indolência espiritual’, o ‘espírito acomodado’, ou seja, o outro lado; e, se analisarmos o título, o nome *Taugenichts* também evidencia esse fato – ele é inútil na visão daquela sociedade, porém não como ser humano. Podemos afirmar que tanto a obra, quanto o autor evidenciaram a sua complexidade e surpreende a “diversidade na unidade”, ou se olharmos o outro lado, poderíamos também dizer a “unidade na diversidade”.

Ressalta, ainda, a *união do Antigo e do Novo*, isto é, da tradição cristã e poética antiga com as formas de expressão novas que, como vimos, Eichendorff buscou ultrapassar; as *características de sua linguagem*, que permitem entrever a sua consciência do poder de comunicação, inclusive da linguagem gestual e, para atribuir o caráter coloquial, faz uso das expressões do cotidiano. A *música* está presente no texto como elemento comunicativo, pois conforme Humboldt já havia destacado, o ritmo e a melodia, traduzem “a ondulação obscura do sentimento e do ânimo”.<sup>168</sup> Ainda no que respeita a linguagem, sobressaem-se as suas paisagens de movimento de luz e som, a abertura de perspectivas, bem como a sua simbologia.

Outro ponto que se destaca é a *simplicidade* do personagem e da apresentação da obra, no que reside também a sua beleza. Por isso, a linguagem na tradução deve procurar manter esse tom de base simples.

Consideramos estes aspectos relevantes para a nossa tradução que se fundamenta, principalmente, no processo hermenêutico, no descentramento, e nos preceitos práticos de Jirí Levý, visando identificar as diferenças na expressão original, respeitá-las e valorizá-las em nossa língua.

<sup>167</sup> Carel Ter Haar - *Joseph von Eichendorff, Aus dem Leben eines Taugenichts*. p. 164.

<sup>168</sup> Wilhelm von Humboldt – *In Clássicos da Tradução*. vol.1, p. 101.

## II PARTE

### Da Tradução

*O pressuposto, na hermenêutica,  
é somente a linguagem.*

(Friedrich Schleiermacher)

Neste segmento, pretendemos levantar alguns fatores que possam elucidar a razão pela qual a palavra *Problema* está comumente associada à Tradução.

Assim, como primeiro passo, optamos por verificar como se dá o processo da compreensão, identificando os problemas na comunicação, que denominamos *Linguagem – comunicação – compreensão*.

O segundo passo será uma visão sobre a postura em relação a ‘cultura própria *versus* cultura estrangeira’, intitulado de *Tradutibilidade de culturas*.

E, a partir das constatações realizadas, apresentamos o embasamento teórico para o nosso trabalho, seguido do projeto de tradução e nossos comentários.

## 1 LINGUAGEM - COMUNICAÇÃO - COMPREENSÃO

Hoje, como sempre, faz-se necessário o diálogo entre as pessoas, comunidades, países e culturas. Pela aceitação e troca de pontos de vista, busca-se um denominador comum, desde que haja predisposição para tanto.

Mary Snell-Hornby denomina esse processo de diálogo internacional, inter-cultural, de *Blickwechsel*, tanto com o significado de ‘troca de olhar’ como de ‘alternância de enfoque’.<sup>1</sup> Processo análogo verifica-se, também, na tradução. Reconhece-se o estranho, respeita-se o estranho e tenta-se trazê-lo para a língua de chegada até o limite que esta o permitir.

Assim, nosso intuito, aqui, é refletir sobre o processo comunicativo.

Klaus Reichert, em seu trabalho *Die unendliche Aufgabe* (a tarefa infinita), analisa esse processo nos seguintes termos:

Toda comunicação é um processo tradutório que transcorre, ao mesmo tempo, em vários níveis... as palavras têm uma certa margem de jogo, uma imprecisão, em cuja fixação participam, no mínimo duas pessoas – quem fala e quem escuta – que, de modo algum, têm o mesmo ponto de convergência.... É quase impossível, evitar a discrepância entre *sagen* (dizer) e *meinen* (significar) e somente vários passos tradutórios possibilitam uma coincidência razoável.<sup>2</sup>

Reichert complementa que, se tomarmos o processo comunicativo como sendo um processo tradutório, deveríamos dizer, ainda, que o *falante*, ao se servir da linguagem figurativa – pois não haveria outra maneira de falar – está constantemente traduzindo.<sup>3</sup>

Como o meio para a comunicação é a linguagem, vamos nos deter, inicialmente, nos aspectos lingüístico-filosóficos, envolvidos no processo da comunicação, melhor dizendo, da compreensão e que, evidentemente, são idênticos no ato de traduzir. Com esse enfoque, partimos dos estudos lingüísticos realizados por Wilhelm von Humboldt (1767-1835), pois as suas reflexões

<sup>1</sup> Mary Snell-Hornby, palestra em 27.09.06 –“Dialogue across cultures”: Translation as an answer to ‘colliding worlds’, e *Turns of Translation Studies*. p. 9

<sup>2</sup> Klaus Reichert, *Die unendliche Aufgabe*. p. 9.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 12.

influenciaram e estão presentes, ainda hoje, nos estudos e teorias lingüísticas. Sobretudo os conceitos da língua como energia, da forma interna de língua e da cosmovisão possibilitam a aproximação da problemática da *compreensão* até mesmo no meio de uma mesma língua e, muito mais, entre dois sistemas lingüísticos diferentes.

Humboldt diz que a língua não deveria ser vista como um produto morto, mas, antes, como uma criação, e que não deveríamos fixar a atenção só naquilo que ela aparenta ao designar objetos e mediar a comunicação, mas dirigir a atenção cuidadosa à sua origem que está intimamente entrelaçada com a atividade intelectual interior e a sua influência recíproca.<sup>4</sup>

De onde decorre a diversidade das línguas e a sua influência sobre o processo evolutivo intelectual, bem como o seu *ser* histórico.

Humboldt vê a língua de uma nação influenciando na maneira de pensar de um indivíduo, mas, ao mesmo tempo, vê a ação individual na língua. Portanto, em sua essência, a língua para ele é algo *transitório*, constantemente, e em cada momento. Até mesmo a sua preservação por meio da escrita sempre é estanque, incompleta que, por sua vez, requer que se tente evocar a elocução viva. Ela, em si, não é um produto (*Ergon*), mas sim, uma atividade (*Energie*). Por isso, a sua verdadeira definição somente pode ser como gênese, porque representa a *atividade do espírito*, continuamente repetida, com a finalidade de habilitar o *som articulado* a expressar o *pensamento*.<sup>5</sup> Essa idéia permite compreender a possibilidade da criação ilimitada dentro de um determinado contexto lingüístico e, conseqüentemente, das diferenças entre as línguas.

Sobre a forma das línguas, Humboldt diz que cada língua tem a sua forma característica que, por sua vez, predetermina, de algum modo, cada um de seus elementos menores e suas inter-relações. Assim, para Humboldt, a língua, independentemente sob que forma a tomarmos, sempre é um sopro de uma vida individual e nacional; e ambas as formas devem estar representadas nela. E nela sempre resta algo desconhecido, que escapa facilmente a quem dela se ocupa e que representa a unidade e o sopro de um ser vivo.<sup>6</sup> Esse sopro é o que Schleiermacher denominaria de *Sprachgeist*, o espírito da língua.

---

<sup>4</sup> Wilhelm von Humboldt, *Linguagem.Literatura.Bildung*, UFSC-CCE-PGET, p. 94 (trad.Karin Volobuef).

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 106-108.

E o complemento da forma é a matéria que, em relação à língua, de um lado, corresponde ao som em si e, de outro lado, à totalidade das impressões sensoriais e movimentos autônomos do intelecto que precedem a formação de conceitos pela língua.<sup>7</sup> Para Humboldt, a forma interna da língua corresponderia à luz e ao calor da clareza luminosa das idéias que perpassam a língua. Essa parte interna e verdadeiramente intelectual, na verdade, é o que caracteriza a língua.

...as suas propriedades intelectuais fundamentam-se essencialmente na organização-intelectual bem estruturada, firme e clara dos povos na época de sua formação ou transformação, e são sua imagem, isto é, a sua mediata representação.<sup>8</sup>

Um dos conceitos mais importantes de Humboldt é o da cosmovisão, ou seja, explica as diferenças na interpretação, com base na idéia que cada indivíduo faz do mundo e, por sua vez, é produto de sua língua e de seu meio.

Através da dependência recíproca do pensamento e da palavra, fica evidenciado que as línguas na verdade não são os meios para representar a verdade conhecida, mas, sim, muito mais, para a descoberta do anteriormente desconhecido. A sua diferença não reside nos sons e signos, mas, sim, na diferença de visões de mundo.<sup>9</sup>

É importante lembrar que, a partir das reflexões de Humboldt, desenvolveram-se estudos em três direções, ou seja, no sentido de um aprofundamento das noções de significado; de visão de mundo e de civilização e, ainda, da lingüística moderna, possibilitando uma nova concepção do léxico que, então, deixa de ser considerado como um simples inventário de palavras, fazendo surgir a noção de campo *semântico*: *das sprachliche Feld*, de Jost Trier e dos alemães, *the area of meaning*, dos autores anglo-saxões.<sup>10</sup>

E é exatamente esse conceito de campo semântico que é de interesse para a teoria da tradução, porque é um guia valioso nas escolhas que deverão ser feitas ao transpor o texto original para a língua alvo.

<sup>7</sup> Wilhelm von Humboldt – *Linguagem, Literatura, Bildung* – UFSC-CCE-PGET. p.110-112 (trad. de Karin Volobuef)

<sup>8</sup> Humboldt na Internet – [www.trismegistos.com/Iconicity In Language/Articles/Humboldt/Humboldt.html](http://www.trismegistos.com/Iconicity%20In%20Language/Articles/Humboldt/Humboldt.html) parágrafo 11. Acesso em 2006.

<sup>9</sup> Wilhelm von Humboldt - *Linguagem, Literatura, Bildung* – UFSC-CCE-PGET. p. 76, (Trad. de Luiz Montez).

<sup>10</sup> Georges Mounin - *Les problèmes théoriques de la traduction*. p. 71.



Voltando a Humboldt, além da noção de que a língua influi na formação do indivíduo, também, pelo fato de que toda percepção se encontra entremeada de subjetividade, pode-se considerar que em toda individualidade humana, independentemente da língua, reside uma maneira particular de ver o mundo.<sup>11</sup>

Outro aspecto significativo abordado por Humboldt é o da historicidade, pois a língua, como produto evolutivo através das gerações, também traz em seu bojo as lembranças passadas, constituindo-se fonte inesgotável.

A língua possui uma profundidade obscura, pois descende de uma riqueza desconhecida, que é possível identificar ainda até uma certa distância, mas depois se fecha e apenas deixa a sensação de sua impenetrabilidade. [...] Vislumbra-se e sente-se de forma mais nítida e mais viva como o passado remoto ainda se conecta ao sentimento do presente, uma vez que a língua passou pelas sensações das gerações anteriores, tendo mantido o seu sopro.<sup>12</sup>

A problemática da comunicação, Humboldt resume neste pensamento:

Ninguém pensa numa palavra justa e exatamente do mesmo modo que o outro, e a mais ínfima diferença tremula como um círculo na água, até atravessar a língua inteira. Toda compreensão, portanto, é simultaneamente uma não compreensão, toda sintonia em pensamentos e sentimentos é ao mesmo tempo uma divergência.<sup>13</sup>

É isso que verificamos em nosso dia-a-dia, tanto na vida profissional como no convívio social. Nós expressamos uma idéia, porém o interlocutor pode compreendê-la com um significado diferente daquele que queríamos transmitir e, esse fato, por extensão, também ocorre com a interpretação e tradução de textos.

A esse respeito, acreditamos que as reflexões do filósofo Hans-Georg Gadamer (1900-2002), extraídas de *Wahrheit und Methode* (Verdade e Método), contribuem para esclarecer essa distância entre o que é ‘comunicado’ e aquilo que é ‘apreendido’.

---

<sup>11</sup> Wilhelm von Humboldt – *Língua, Literatura, Bildung*- UFSC-CCE-PGET. p. 146.  
(Trad. de Markus Weininger)

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 154-156

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 163-165.

Gadamer, já mais próximo de nosso tempo, refere-se ao problema da compreensão e da relação entre língua e pensamento, como o “aspecto filosófico do problema da tradução”.<sup>14</sup>

Para exemplificar o processo da comunicação, ele traça um paralelo entre a compreensão numa conversa e a tradução de um texto, pois, em ambos os casos, a linguagem é o centro em que se processa a comunicação. Isso ele expressa nos seguintes termos:

A conversa é um processo de comunicação. Assim, faz parte de cada conversa verdadeira que se dê atenção ao outro, que se respeite os seus pontos de vista, e se coloque em seu lugar – não no sentido de entender a sua individualidade, mas sim, no que ele diz.<sup>15</sup>

Assim, com relação a textos, pressupõe-se a busca da compreensão destes, por meio do processo hermenêutico. E Gadamer ressalta que o problema hermenêutico é, antes, um problema da ‘comunicação correta’ sobre a coisa e não do ‘domínio correto da língua’.

Na tradução, não há como superar a distância entre o espírito do significado original do que foi dito e o da reprodução, que nunca se dá por completo, pois

O significado deve ser mantido, mas como ele deve ser compreendido em outra realidade lingüística, *deve tomar nova forma*. Por isso, toda tradução já é interpretação. Pode-se dizer que ela sempre é o resultado da interpretação que o tradutor imprimiu à palavra que lhe foi apresentada.<sup>16</sup> (grifo nosso)

A interpretação, a partir da outra língua, incide como uma nova luz sobre o texto original e para o seu leitor.<sup>17</sup> No entanto, segundo Gadamer, por mais esforço que o tradutor tenha envidado, ele estará sempre consciente da distância que existe em relação ao original, dada a diferença fundamental das línguas. E torna ao paralelo com a conversa:

Como na conversa, as diferenças parecem insolúveis, mas, no ir e vir de uma troca de impressões, (*Aussprache*) talvez, resultem em compromisso; assim também o tradutor, no ir e vir do avaliar e decidir, procurará a melhor solução, mas que sempre poderá ser somente um compromisso.<sup>18</sup>

Isto é, pela troca de impressões, é possível chegar a uma fala comum.

<sup>14</sup> Hans-Georg Gadamer - *Wahrheit und Methode*, in Störig, *Das Problem des Übersetzens*. p. 402.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 404-405.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 403.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 405.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 406.

Da mesma forma, também o tradutor terá que ”encontrar uma linguagem que não seja somente a sua, mas que seja adequada também ao original.”<sup>19</sup> É deste diálogo hermenêutico que resulta a própria realização da compreensão e da comunicação. Sendo que, para Gadamer, foi o romantismo alemão que “nos ensinou que compreender e interpretar afinal são a mesma coisa” e ele define a interpretação como “diálogo num círculo fechado na dialética de pergunta e resposta”.<sup>20</sup>

No intuito de abordar este processo hermenêutico, a melhor maneira é reportar-nos às reflexões desenvolvidas por Friedrich Ernst Schleiermacher (1768-1834), teólogo e tradutor de Platão, em seu ensaio *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, (Sobre os diferentes métodos de Tradução), pois são as suas reflexões que fundamentam a hermenêutica moderna.

Schleiermacher enuncia que

todo ser humano, de um lado, está no poder da língua que fala; ele e toda a sua maneira de pensar é resultado dela.... a forma de seus conceitos, a maneira e os limites da possibilidade de conexão lhe são predeterminados através da língua em que nasceu e foi formado – intelecto e fantasia são unidos através dela; e, de outro lado, a pessoa que pensa livre e independentemente, por sua vez, também forma a língua.<sup>21</sup>

Considera, portanto, o homem resultado e, ao mesmo tempo, agente em sua língua. Nisso coincide com o pensamento de Wilhelm von Humboldt.

Schleiermacher ressalta o ‘espírito da língua’ (*Geist der Sprache*), que é acessível a quem nela se criou, pois só ele terá a capacidade de captar as nuances, as modulações que lhe são próprias. Schleiermacher define da seguinte maneira a dificuldade de apreender esse ‘espírito da língua’

se uma interpretação de texto numa mesma língua já é difícil e exige um mergulho profundo no espírito da língua e na particularidade do autor, quando se tratar de obras de uma língua estrangeira e distante, então será uma arte elevada.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Hans-Georg Gadamer – *Wahrheit und Methode*, in Störig, *Das Problem des Übersetzens*, p. 407.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 409.

<sup>21</sup> Friedrich Schleiermacher - *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, in Störig, *Das Problem des Übersetzens*. p. 43.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 44.

Assim, segundo Schleiermacher, o tradutor, para possibilitar ao seu leitor a apreensão do espírito da língua, a maneira própria de pensar e de sentir do autor estrangeiro, tem uma missão difícil, pois, ele terá que promover o ‘encontro’ entre o autor original e o seu leitor. E, para tanto, Schleiermacher só vê duas possibilidades: “ou o tradutor deixa o escritor, tanto quanto possível, em paz e movimenta o leitor ao seu encontro; ou ele deixa o leitor, tanto quanto possível, em paz e movimenta o autor em sua direção”.<sup>23</sup> Mas, é mesmo o primeiro movimento que Schleiermacher prefere, ou seja, levar o leitor até o autor estrangeiro, pois, na sua visão, a *diferença* deve ser mantida.

Ainda a respeito de preservar, de respeitar o ‘outro’, Klaus Reichert acredita que, por esse movimento em direção ao autor, “pode surgir algo que revela, ao mesmo tempo, o espírito das duas línguas, por não suprimir o movimento histórico, a diferença com relação ao próprio daquele tempo e ao que é estrangeiro”.<sup>24</sup>

Compete ao tradutor transmitir as imagens, as impressões e sensações que apreendeu da obra original, a partir de seus conhecimentos da língua original, para possibilitar que o leitor se familiarize com o ‘outro’. E, quanto mais a tradução se aproxima das formulações do original, tanto mais estranha parecerá ao leitor. Mas Schleiermacher fala também da necessidade de certa postura com a língua, “para que não seja só cotidiana, mas que também permita intuir que não cresceu totalmente livre e, sim, *inclinada no sentido de uma semelhança alheia*”<sup>25</sup> (grifo nosso).

Nos textos em que o efeito musical e o ritmo participam do significado, além de outros efeitos que pareçam intencionais ao leitor sensível, Schleiermacher comenta essas dificuldades de tradução. Essa referência também se aplica à obra, objeto de nosso trabalho, por se tratar de prosa poética e porque tais elementos são parte integrante dela.

---

<sup>23</sup> Friedrich Schleiermacher – *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, in Störig, *Das Problem des Übersetzens*. p. 47.

<sup>24</sup> Klaus Reichert, *Die unendliche Aufgabe*. p. 17.

<sup>25</sup> Friedrich Schleiermacher – *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, in Störig, *Das Problem des Übersetzens*. p. 55.

Dificuldades existem, também no campo da poesia ou da prosa artística, quando o elemento musical da língua se apresenta em ritmo e alternância de tom e tem um significado maravilhoso e mais elevado. Cada um sente que se perde o espírito mais sutil, o encantamento mais elevado da arte nas obras mais perfeitas, quando isto não é observado ou é destruído. Tudo que o leitor sensível do original observa neste sentido como próprio, como intencional, como efetivo sobre o tom e a disposição do espírito, como decisivo para o acompanhamento mímico ou musical da fala, isto também o nosso tradutor deve transmitir.<sup>26</sup>

Porém, Schleiermacher reconhece que, na maioria das vezes, a fidelidade rítmica e melódica e a dialética e gramatical estão em conflito e, não raro, nas escolhas, opta-se exatamente pelo elemento menos adequado. Esse é um dos aspectos também relevantes em nosso texto.

Reconhecidas as diferenças culturais, tanto na visão de mundo como na linguagem e o desenvolvimento da relação pensamento-expressão, consideramos esclarecedoras as afirmações do filósofo espanhol José Ortega y Gasset, em seu ensaio *Miseria y esplendor de la traducción*, publicado em 1937. Ele menciona, por exemplo, que na língua árabe existem 5.714 denominações para o camelo, e sugere imaginar a comunicação entre um nômade, por exemplo, com um industrial de Glasgow, sobre aquele animal, porque, onde em uma língua quase não existem diferenciações, noutra pode haver extrema riqueza de distinções.<sup>27</sup>

Ortega y Gasset fala, ainda, da parte ‘oculta’ nas línguas, que pode se revelar pela tradução, no que se aproxima das reflexões de Walter Benjamin em torno dos vestígios da língua pura.

Todo povo oculta algumas coisas, para dizer outras. Porque dizer tudo, seria impossível. Daí a enorme dificuldade da tradução; pois nela trata-se de dizer em uma língua exatamente aquilo que ela oculta. Mas, ao mesmo tempo, começa-se a perceber quão maravilhoso pode ser o ato de traduzir: a revelação de segredos mútuos que os povos e tempos guardam para si e que tanto contribuem para a separação e inimizade – enfim, uma união corajosa da humanidade.<sup>28</sup>

Gasset refere-se também a duas teses opostas – uma, de que toda língua constrói uma determinada delimitação, um conjunto de categorias e vias de pensamento; e a outra, que determinados conjuntos formadores de línguas individuais perderam a força vital e que nós as

<sup>26</sup> Friedrich Schleiermacher – *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, in Störig, *Das Problem des Übersetzens*. p. 53.

<sup>27</sup> José Ortega y Gasset - *Miseria y esplendor de la traducción*, in Störig, *Das Problem des Übersetzens*. p. 314-315.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 310.

empregamos de forma convencional e de forma jocosa, sendo que o nosso dizer não é mais uma expressão no sentido real do que pensamos, e sim, somente *Redensarten* (expressões idiomáticas).<sup>29</sup>

Assim como Humboldt, Ortega y Gasset lembra que as diferenças nos vários sistemas lingüísticos se originam a partir das diferentes visões de mundo:

as línguas separam e nos dividem, não por serem línguas diferentes, mas porque partem de sistemas intelectuais diferentes e, em última instância, de filosofias contraditórias.<sup>30</sup>

No entanto, o que queremos reter aqui é a maneira como Ortega e Gasset define a tradução: “não como a obra, mas, *como um caminho para a obra*”.<sup>31</sup> Ele ressalta que o processo comunicativo não se dá em termos absolutos, que é um *compromisso* e que, na interpretação e tradução, se verifica processo análogo.

Dessas análises, depreende-se a complexidade do processo comunicativo, uma vez que envolve aspectos socioculturais, assim como subjetivos. Vemos que, mesmo na comunicação oral em que ainda há a possibilidade de observar a reação do interlocutor, não se pode falar de uma comunicação absoluta. Isso explica a maior dificuldade encontrada em relação a textos escritos, mesmo na própria língua e momento histórico; quanto mais, com textos vindos de outra cultura e outra época. Porém acreditamos que, exatamente, a atenção a tais dificuldades contribui para identificar e encontrar meios para tentar superá-los. Há, contudo, que se ter em mente que não é possível pensar em total correspondência no processo comunicativo, o que se evidencia também no processo tradutório. Assim, a responsabilidade do tradutor consiste em criar condições de ‘aproximação’ ao texto original ou, como diz Ortega y Gasset, “encontrar o caminho para a obra”.

*Como na conversa, as diferenças parecem insolúveis, mas, no ir e vir de uma troca de impressões, (Aussprache) talvez, resultem em compromisso; assim também o tradutor, no ir e vir do avaliar e decidir, procurará a melhor solução, mas que sempre poderá ser somente um compromisso.*

(Hans-Georg Gadamer).

---

<sup>29</sup> Ortega y Gasset – *Miseria y esplendor de la traducción*. in Störig, *Zum Problem des Übersetzens*. p. 315.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 317.

## 2 SOBRE A TRADUTIBILIDADE DE CULTURAS

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

(Octavio Paz)

No capítulo anterior, nos detivemos no aspecto hermenêutico da linguagem - a problemática da compreensão, e tentamos mostrar que, no processo comunicativo, dificilmente receptor e emissor coincidem plenamente.

E, no âmbito da tradução de textos oriundos de culturas diferentes, dá-se o mesmo, acrescido, ainda, das diferenças culturais e de meios e estruturas lingüísticos também desiguais.

Esse processo de interação entre culturas é caracterizado fortemente pela prática da apropriação, da assimilação e da estrangeirização, ou seja, em nome dele, fomenta-se a discussão sobre as possíveis formas de tradução – se uma obra estrangeira deveria ser re-escrita fluentemente na própria língua, ou seja, *apropriada*; se ela deveria ser integrada na própria língua, isto é, *assimilada* ou, se o seu *status* estrangeiro deveria ser mantido, é uma questão antiga, e oculta, em seu interior, uma teoria cultural, uma teoria sobre o modo de lidar com o estrangeiro.<sup>32</sup>

A história mostra que a cultura para a qual se traduz, dependendo de seu grau de desenvolvimento, tem um poder bastante forte no sentido de influir sobre o modo de transmitir a informação contida no original. Isso, inicialmente, pode ser constatado com relação a valores éticos e religiosos, como no caso das traduções bíblicas, pois, não raro, quem transmitisse idéias contrárias à doutrina vigente pagava com a vida.

---

<sup>32</sup> Klaus Reichert – *Die unendliche Aufgabe*. p. 25.

Um caso, dentre os numerosos ocorridos, foi o de Étienne Dolet, humanista francês, que foi julgado e executado por heresia após “*mal-traduzir*” um dos diálogos de Platão, de uma forma que implicava em descrença na imortalidade.<sup>33</sup>

Ao transpor a língua estrangeira para a língua alvo, pesavam, portanto, fatores econômicos, políticos e culturais envolvidos e que condicionam a formação da expressão.

A tradução demonstrava ter um objetivo moral e didático com um papel político claro a desempenhar, muito longe de seu papel puramente instrumental no estudo da retórica que coexistia ao mesmo tempo.<sup>34</sup>

Assim, evidencia-se o poder da língua de chegada. E a afirmação de Berman, sintetiza o processo:

a captação do significado afirma sempre a primazia de uma língua e, para que haja integração, é necessário que o significado da obra estrangeira se submeta à língua dita de chegada. ... Trata-se de introduzir o significado estrangeiro de tal modo que ele seja aclimatizado e que a obra estrangeira se apresente como um “fruto” da língua própria.<sup>35</sup>

Esse processo configura a tradução etnocêntrica, que, no dizer de Berman, é uma realidade histórica, tanto como a hiper-textual. Segundo Berman, a tradução etnocêntrica caracteriza-se pela integração do texto estrangeiro na própria cultura, submetendo-o aos valores e normas vigentes, com o intuito de enriquecer essa mesma cultura, o que, de certa forma, explica as tendências reducionistas inerentes a toda cultura, ou seja, censurar e filtrar o estrangeiro, para assimilá-lo. A tradução hiper-textual está configurada em toda produção de texto por uma transformação formal, como imitação, paródia, adaptação, plágio, etc.<sup>36</sup> Essas duas formas de tradução, a apropriação e a assimilação, que dominaram a história das traduções, continuam sendo as mais comuns.<sup>37</sup>

---

<sup>33</sup> Susann Bassnet-McGuire – *Translation Studies*. p. 54.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>35</sup> Antoine Berman – *La Traduction et la lettre*. p. 34.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>37</sup> *Ibid.*, *ibid.*



A questão é que, no processo de apropriação, nada resta do objeto original, ou seja, de sua forma, de sua individualidade, de seu valor próprio; e a assimilação, que não deixa de ser, também, uma apropriação, é, no entanto, um processo mais problemático, em que incorpora o estrangeiro com a finalidade de ampliação de um organismo já existente, no caso a própria língua. Na busca pela gênese desse processo, Klaus Reichert conjectura que

... no mundo ocidental, a apropriação do estrangeiro deu-se através de traduções e tinha relação com o cristianismo e a formação de línguas e literaturas nacionais.<sup>38</sup>

Outro fator determinante nas traduções é também a compreensão subjetiva, uma vez que todo o trabalho interpretativo e de reformulação se processa segundo a percepção do tradutor. Conforme Levý,

a concretização através do leitor é histórica, no mesmo sentido da concepção do autor. O leitor compreende a obra de arte a partir de seu tempo, e os valores que lhe estão mais próximos, no campo ideal e estético, ganham intensidade. E, uma vez que a concepção do tradutor é condicionada historicamente, existe uma relação entre a tradução e a situação cultural global de seu país.<sup>39</sup>

Em Henri Meschonnic, encontramos uma visão histórica das traduções:

Percebeu-se que na história da tradução, no interior de nossa cultura européia e oriental próxima, a paráfrase precedeu a literal praticamente em todo lugar. Tradução era tradução misturada com paráfrase. Depois, na Idade Média, por ser religiosa era literal: a palavra era sagrada. O Renascimento, ao se liberar, caminhou para a equivalência dinâmica, a paráfrase para o efeito de conjunto. A Europa do séc. XVII e do séc. XVIII re-escrevia as obras estrangeiras de acordo com as normas clássicas, opondo a exatidão à ‘beleza’- prolongamento estético do dualismo ocidental e cristão entre a palavra e o espírito – objetivo da reação ‘anti –literalista’ do séc.XVI.<sup>40</sup>

Desde o Renascimento, pratica-se o que, em certo sentido, pode-se denominar de tradução literária. Tanto o Renascimento quanto o Humanismo despertaram o interesse pelos clássicos da Antigüidade. E, a partir deste movimento, desenvolveram-se “as bases da atual Ciência da

<sup>38</sup> Klaus Reichert – *Die unendliche Aufgabe*. p. 26.

<sup>39</sup> Jirí Levý – *Die literarische Übersetzung*. p. 38.

<sup>40</sup> Henri Meschonnic - *Pour la poétique II*. p. 362.

Tradução.”<sup>41</sup> É nessa época que começa a se delinear uma consciência sobre os direitos do texto original.

Para Goethe, a literatura deveria passar por três fases de tradução. A primeira fase seria a familiarização com o estrangeiro; a segunda fase corresponderia à apropriação, e a terceira deveria ser o resultado de uma fusão da unicidade do original, em forma e estrutura novas.<sup>42</sup> É de Goethe, também, o conceito da *Weltliteratur*, cunhado em 1827, que considerava as literaturas das várias nações, como patrimônio cultural mundial, porém subentendia válido o intercâmbio cultural, a partir deste ‘fundo comum’.<sup>43</sup> Essa concepção, para Berman, integra-se numa determinada visão de trocas inter-culturais e internacionais, pois

a tradução é o ato *sui generis* que encarna, ilustra e também permite estas trocas sem ter compreendido bem este monopólio.<sup>44</sup>

Como visão diferente dos padrões vigentes na época, citamos Voss e Hölderlin, que estavam introduzindo a influência grega em suas traduções, aproximando-se, assim, da terceira fase descrita por Goethe. É também a forma de tradução que Walter Benjamin preconiza ao citar Pannwitz, em a *Tarefa do Tradutor*, destacando a necessidade de deixar de ‘germanizar’ os textos estrangeiros e sim, permitir a influência estrangeira sobre a língua.<sup>45</sup> No entanto, com esse procedimento destoavam da ‘norma’, resultando o que Goethe já havia previsto, ou seja, quando o tradutor se aproxima muito do original, “de certo modo abandona a originalidade de sua nação, surgindo, assim, uma terceira [possibilidade de tradução], para a qual o gosto da maioria ainda tem que ser formado”.<sup>46</sup>

Porém é, exatamente, o distanciamento da própria linguagem que vai permitir apreender o caráter e a particularidade e, com isso, a essência do alheio.<sup>47</sup>

---

<sup>41</sup> Mauri Furlan – *Clássicos da Teoria da Tradução* - Prefácio

<sup>42</sup> Susan Bassnett-McGuire - *Translation Studies*. p. 62.

<sup>43</sup> Tânia Franco Carvalhal – *Literatura Comparada*. p. 12.

<sup>44</sup> Antoine Berman – *L'épreuve de l'étranger*. p. 89.

<sup>45</sup> Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in *Gesammelte Schriften IV. I*. p. 20.

<sup>46</sup> J.W. von Goethe – *Drei Stücke vom Übersetzen*, in *Clássicos da Teoria da Tradução*. vol. I. p. 20. (trad. de Rosvitha Friesen Blume)

<sup>47</sup> Klaus Reichert - *Die unendliche Aufgabe*. p. 50.

Ainda com relação a este reconhecimento do outro, Meschonnic lembra o sufi Al Hallaj (857-922)

Para compreender o outro, não é necessário incorporá-lo, mas tornar-se seu anfitrião [...]

Compreender algo alheio, não é apropriar-se da coisa, é transferir-se, através de um ‘descentramento’, ao centro do outro.<sup>48</sup>

Vemos que Berman o expressa de forma idêntica:

o ato ético consiste em reconhecer e receber o ‘outro enquanto outro’...Acolher o outro, o Estrangeiro, em vez de rechaçá-lo ou tentar dominá-lo.<sup>49</sup>

Concluindo, podemos dizer que a história tem mostrado uma modificação paulatina, com relação à postura na recepção ‘do outro’. Passando da apropriação simples à assimilação, permite, agora, divisar a ‘terceira via’, a que Goethe já havia se referido. Constituindo-se, segundo Reichert, num espaço em que, finalmente, a tradução torna-se um lugar de diálogo, em que a tônica é ouvir o outro, num movimento de ir e vir conjunto, não mais lado a lado. É esse o espaço que se abre entre a obra literária e a sua tradução - às vezes menor, outras maior - e que marcará mais visivelmente a lembrança da qual ambas as culturas participam.<sup>50</sup>

O espaço está aberto, não só para que compreendamos o outro, e sim, para que haja uma compreensão mútua.<sup>51</sup>

Isso nos reconduz ao *diálogo* entre culturas e, também entre as estruturas lingüísticas, com a finalidade de encontrar, na língua alvo, a forma que mais se aproxima da expressão original, resultando em *compromisso*.

Rosa Freire de Aguiar, em seu livro *Memória de Tradutora* expressa a sua concepção de tradução como “compromisso” e esclarece este seu entendimento

Prioritariamente no sentido jurídico, ou diplomático, de *acordo* a que chegam as partes interessadas quando há uma controvérsia, um conflito, o que pressupõe

<sup>48</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*. p. 308.

<sup>49</sup> Antoine Berman – *La Traduction et la Lettre*. p. 74-75.

<sup>50</sup> Klaus Reichert - *Die unendliche Aufgabe*. p. 40.

<sup>51</sup> *Ibid., ibid.*

concessões mútuas. Secundariamente, penso em *comprometimento*, no sentido de assumir uma obrigação com alguém, o que pressupõe responsabilidade.<sup>52</sup>

E nessa definição está inferida a idéia de respeito e de reconhecimento do alheio.

Resumindo, vimos que a postura do tradutor diante da obra estrangeira foi se modificando através da história, passando pela *apropriação* e a *assimilação*, até chegar ao *diálogo* e ao *compromisso* nos conceitos atuais. Vimos, ainda, o poder da cultura receptora, sobre o texto estrangeiro, manifestando-se no procedimento do tradutor. Porém, é possível observar o desenvolvimento de uma postura em que se destaca o empenho no sentido de descobrir e valorizar, exatamente, aquilo que se apresenta de forma diferente no alheio, visando dar-lhe expressão na própria língua.

---

<sup>52</sup> Rosa Freire de Aguiar – *Memória de Tradutora*. p. 88.

### 3 DIRETRIZES ESCOLHIDAS

*was übersetzen auf sich habe, lässt sich mit demselben wort, dessen accent ich blosz zu ändern brauche, deutlich machen: übersetzen ist ‘übersetzen, traducere navem. wer nun zur seefahrt aufgelegt, ein schiff bemannen und mit vollem segel an das gestade jenseits führen kann, musz dennoch landen wo andrer boden ist und andre luft streicht. (Jacob Grimm)<sup>53</sup>*

O significado de “übersetzen”(traduzir) pode ser esclarecido com a mesma palavra, apenas mudando o acento ”**ü**bersetzen”<sup>54</sup> (levar para o outro lado), *traducere navem. E, quem tiver disposição para a navegação, pode tripular um navio e conduzi-lo, de vela inflada, até a outra margem, no entanto, aportará numa terra, em que, tanto o solo como o ar são diferentes.*

Em nossas considerações anteriores, vimos a evolução na postura em relação ao acolhimento do “outro”, do estrangeiro, ao traduzir; considerações sobre linguagem e o processo hermenêutico, bem como reflexões, principalmente, de quem traduziu e comentou os problemas encontrados. A palavra ‘problema’ está onipresente.

Destacamos algumas destas reflexões sobre o traduzir que evidenciam que, mesmo na melhor das intenções do tradutor, há sutilezas entre as línguas que “escapam” a uma correspondência perfeita. No entanto, alguns problemas podem ser evitados com base em estudos disponíveis, bem como, em experiências tradutórias comentadas ao longo dos séculos.

Por isso, buscamos, em trabalhos de estudiosos e exposições de tradutores, algumas diretrizes que nos parecem relevantes para a prática da nossa tradução, na tentativa de evitar alguns dos problemas já conhecidos e descritos, e estas serão as bases teóricas de nossa prática.

As reflexões de Jirí Levý (1927-1968) em seu trabalho *Die literarische Übersetzung, Theorie einer Kunstgattung*, são significativas para traduções literárias, de obras de arte, como é o caso do

---

<sup>53</sup> Jacob Grimm, *Über das pedantische in der deutschen Sprache*, apud Störig – *Zum Problem des Übersetzens*, pg. 111

<sup>54</sup> *O jogo de entonação deixa de ser aplicável no português.*

nosso texto. Esta é uma das razões pelas quais algumas de suas idéias foram escolhidas para fundamentar a parte prática de nosso trabalho.

Jirí Levý dedicou-se, sobretudo, ao estudo da relação entre o valor estético e semântico na obra de arte, confrontando o valor informativo dos elementos formais da poética com a “*Gestaltung*” (formação) da informação objetiva, ultrapassando, assim, a polarização tradicional da obra de arte literária em *conteúdo e forma*.<sup>55</sup>

No trabalho de Levý, evidencia-se a importância da compreensão do texto e, isto, em todos os níveis de sua estrutura, bem como a *hierarquia das funções* dos elementos em relação ao todo:

A obra de arte original se elabora através da representação da realidade e da transformação subjetiva da realidade objetiva. Não é a realidade objetiva que entra na obra, mas a interpretação da realidade do autor. Compreendê-la deve ser o intuito do tradutor.<sup>56</sup>

Sobre como transpor esta realidade para um outro meio lingüístico Levý cita T.S.Elliot:

A tarefa do tradutor não consiste em reproduzir, em transformar os elementos e estruturas do original, mas sim, em compreender a sua função e empregar tais elementos e estruturas da própria língua que, tanto quanto possível, possam ser substituído com a mesma propriedade funcional e efeito.<sup>57</sup>

Isto nos leva ao cerne de toda teoria da tradução, ou seja, à relação entre a expressão do texto original e da tradução – a *relação de equivalência*, denominação sugerida por Koller, ao invés de ‘equivalência’ somente. Esta relação de equivalência é considerada sob vários pontos de vista - de conteúdo, textual, estilística, expressiva, formal, dinâmica, funcional, comunicativa, pragmática e, ainda, para com o efeito que produz.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> Jirí Levý – *Die literarische Übersetzung*, Introdução, p. 10.

<sup>56</sup> *Ibid*, p.35.

<sup>57</sup> T.S. Elliot -*The Sacred Wood*, apud Jirí Levý, *Die literarische Übersetzung*, p. 21-22.

<sup>58</sup> Werner Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* p. 214-215.

Mas, para Levý, o enfoque está na *função* e na *hierarquia* dos vários elementos no texto, por isso, um dos pontos principais a ser observado na tradução é a hierarquia na manutenção de aspectos individuais do texto traduzido, que depende da estrutura do texto original. Para traduzir,

é de importância fundamental que o tradutor saiba distinguir as funções de comunicação dos elementos individuais e quais os elementos lingüísticos que podem preencher a mesma função.<sup>59</sup>

Levý entende a obra como um sistema e não como soma de elementos, como uma totalidade orgânica e não como uma coleção mecânica de elementos, daí a necessidade de compreender as funções individuais dos componentes e definir o seu valor no todo.

A.W. Schlegel também considerava a obra literária “uma forma orgânica criada, (*organische Kunstform*) e resultante de um esforço consciente e intencional.”<sup>60</sup> E diz da forma orgânica

As fortes impressões que a poesia evoca através da escolha das palavras, através de seu entrelaçamento e disposição, através da métrica e eufonia em alternância e repetição, repousam numa *teia* de percepções infinitamente delicadas, tornando difícil conceituá-las. (grifo nosso)<sup>61</sup>

Mas, para Levý a obra, no sentido mais restrito, não é só conteúdo e forma, e sim, “*geformter Inhalt*”, isto é, conteúdo moldado, e é isto que deve ser preservado na tradução.

Devem ser preservadas as formas que têm uma determinada função semântica, porém, não se deve insistir na manutenção de formas lingüísticas.<sup>62</sup>

Talvez aqui seja possível estabelecer um paralelo com Walter Benjamin, quando diz que “tradução é forma”, e ele também parece não se referir às formas lingüísticas em si, mas sim, a pensamento moldado. Porque conclui que a possibilidade de tradução de determinadas obras deve ser essencial a elas, pois, um determinado significado presente nestes originais pode ser revelado

<sup>59</sup> Jirí Levý – *Die literarische Übersetzung*, p. 21.

<sup>60</sup> Routledge – *German tradition*, p. 423.

<sup>61</sup> A.W.Schlegel – *Über die Bhagvad Gita*, in Clássicos da Teoria da Tradução, vol 1, p. 110.

<sup>62</sup> Jirí Levy – *Die literarische Übersetzung*, pg. 36.

através de sua “possibilidade de tradução.”<sup>63</sup> Mas é na figura da *semente* que Benjamin esclarece esta idéia, ao dizer que na tradução,

mesmo que se retire o máximo de comunicação, aquilo a que se dirigia o trabalho do verdadeiro tradutor restará intocável. Não é transmissível como a palavra poética do original, porque a relação do conteúdo com a língua é completamente diferente no original e na tradução. Uma vez que, no original, estes formam uma determinada unidade como fruto e casca e, na tradução, a língua envolve o seu conteúdo em largas dobras, como um manto real.<sup>64</sup>

No entanto, o que chama a atenção na exposição de Walter Benjamin é a sua menção com relação a “tonalidade afetiva que as palavras trazem consigo” e, por isso, mesmo que a tradução siga a sintaxe literalmente, pode comprometer a reprodução do significado e levar à incompreensão.<sup>65</sup>

No nosso entender é, exatamente neste fato que reside um dos problemas de difícil resolução nas traduções, porque, identificar, mensurar e reproduzir este componente afetivo é algo bastante sutil.

Ainda, com relação a questão de ‘conteúdo – forma’, é interessante referirmo-nos aqui a pensamentos fundadores da concepção moderna de tradução, como os do renascentista Lodovico Castelvetro, que abre a sua “Carta sobre o Traduzir” (1543) nos seguintes termos:

Há uma grande diferença, parece-me, entre o vestir com palavras um conceito nosso, nu, e o revestir um alheio, já vestido.<sup>66</sup>

Também, Charles Fontaine, no prefácio de sua tradução de Ovídio (1555), menciona três coisas a observar numa tradução: ‘robbe – corps – âme’, o que, para Berman, representa uma analogia com a corporeidade, com a palavra viva da obra. Conforme diz:

Pois se percebermos as três palavras essenciais de seu texto, *pele, corpo e alma*, com a plenitude sensível que tinham no século XVI, elas se referem à corporeidade, à letra viva da obra.

---

<sup>63</sup> Walter Benjamin - *Die Aufgabe des Übersetzers*, in ‘Gesammelte Schriften’ IV. I, p. 10.

<sup>64</sup> Ibid, p. 15.

<sup>65</sup> Ibid, p. 17.

<sup>66</sup> Lodovico Castelvetro, in *Clássicos da Teoria da Tradução*, vol. 4, p. 263.



Fidelidade e exatidão se reportam à literalidade carnal do texto. O fim da tradução, enquanto objetivo ético, é acolher na língua materna esta literalidade. Pois é nela que a obra desenvolve sua falância, sua *Sprachlichkeit* e realiza sua manifestação do mundo.<sup>67</sup>

Retornando às estratégias para traduzir, Jirí Levý diz que, em primeiro lugar, ”espera-se que o tradutor seja um bom leitor,” e que a compreensão do texto passa por três etapas, não necessariamente conscientes:

- a. a primeira etapa é a compreensão filológica do texto.<sup>68</sup>
- b. através da leitura atenta, também se compreende os valores estilísticos da expressão lingüística, i.é, estados de espírito, “Untertöne” (tons velados) irônicos ou trágicos.<sup>69</sup>
- c. através da compreensão dos valores estilísticos e de conteúdo, dos meios lingüísticos individuais e dos motivos parciais, o caminho conduz à compreensão do todo artístico, i.é, a compreensão das realidades expressas na obra, p.ex. as figuras, suas relações, do ambiente da ação e do ponto de vista ideológico do autor. Este tipo de compreensão é o mais difícil, pois, do mesmo modo como o leitor, o tradutor tem a inclinação de atomizar palavras e motivos e é necessária uma boa dose de fantasia para compreender a realidade artística da obra em seu todo.<sup>70</sup>

Já vimos que a compreensão da obra a ser traduzida é fundamental em todos os níveis do processo tradutório o que requer, além de um estudo do ambiente em que foi escrita a obra, a compreensão do texto que será alcançada através das várias leituras.

O primeiro passo (a) diz respeito à compreensão textual, é o passo preparatório para a prática da tradução. No nosso caso, foram as várias leituras, a análise do texto e a interpretação.

No que tange ao segundo passo (b) a expressão estilística, Levý diz que o tradutor deveria ser capaz de reconhecer, de forma racional, as qualidades dos apelos ao leitor, determinando, também, os meios empregados pelo autor. Ocorre que, muitas vezes, particularidades

---

<sup>67</sup> Antoine Berman – *La traduction et la lettre*, p. 77-78. (trad.dos prof. Marie-Hélène C.Torres e Mauri Furlan)

<sup>68</sup> Jirí Levý – *Die literarische Übersetzung*, p. 42.

<sup>69</sup> Ibid, p. 43.

<sup>70</sup> Ibid, p. 44.

aparentemente casuais têm a sua função na expressão. E ele cita, como exemplo, passagem de Shakespeare no ato IV de Macbeth :

*Thrice the brinded cat has mewed.  
Thrice and once the hedge-pig whined,*

e ele ressalta que poucos tradutores têm consciência do significado dos números neste par de versos; e exemplifica que o número mágico três e os números ímpares eram considerados característicos de seres sobrenaturais. A supressão de números simbólicos desvaloriza o sinal característico da fórmula de encantamento.<sup>71</sup> Este fator está presente também em nosso texto.

Já o terceiro passo (c) a compreensão do todo, é mais complexo. Por exemplo, formar (*bilden*) o caráter de uma figura através de todas as falas e ações requer do tradutor a capacidade de imaginação. Daí a exigência de o tradutor familiarizar-se com o ambiente, objeto de sua tradução, a fim de que possa reconhecer as realidades contidas na obra, e poder reconstruir os seus reflexos. Aqui Levý diferencia o tradutor criativo do mecânico

o tradutor criativo, em seu trajeto do original para a tradução, imagina a realidade sobre a qual escreve, isto é, de modo que ele, para além do texto, consiga alcançar as figuras, situações e idéias; ao passo que o tradutor sem criatividade, recebe o texto de forma mecânica e somente traduz palavras.<sup>72</sup>

Então, para o desenvolvimento artístico do tradutor, Levý sugere a fórmula :

*Texto Original – realidade imaginada – texto traduzido, pois*

uma das primeiras exigências da estética da tradução é a de que o tradutor processe a metodologia de reconstrução da realidade ( “*Wirklichkeit*”).<sup>73</sup>

A respeito da reconstrução da ‘realidade’ do texto original, e a título ilustrativo do processo, citamos:

---

<sup>71</sup> Jirí Levý – *Die literarische Übersetzung*, p. 43- 44.

<sup>72</sup> Ibid, p. 44.

<sup>73</sup> Ibid, ibid

Através da psico-lingüística é possível chegar à compreensão da *ação da intuição*. Parece que, na prática, tanto em relação a textos quanto à compreensão de palavras individuais, predomina um *pensamento holístico associativo* – as palavras são ‘desverbalizadas’ e o significado é estruturado paulatinamente a partir de um significado central, enriquecido e definido através de informações do contexto.<sup>74</sup>

Mas, além desta percepção concreta, também de personagens, de causas de conflitos e do ambiente em que se desenvolve a ação, deve ser processada, principalmente, a *organização da informação* destes fatos na obra

sobre como o caráter verdadeiro, a motivação verdadeira da ação, etc. são desvendados ou ocultos por determinado tempo ao leitor. Caso contrário, pode acontecer que o tradutor se deixe seduzir pelos seus conhecimentos do ambiente e introduz fatos na obra que nela não são expressos.<sup>75</sup>

Isto pode ocorrer igualmente com relação ao herói e suas relações para com os demais personagens que, muitas vezes, só são iluminados aos poucos pelo autor, para não explicitar o plano global.

Wilhelm von Humboldt também faz referência aos elementos velados, quando diz:

...onde o original somente insinua, ao invés de expressar claramente, onde ele se permite metáforas cujas relações são de difícil compreensão, onde omite idéias de ligação, o tradutor faria mal em introduzir por conta própria e arbitrariamente uma clareza que altere o caráter do texto.<sup>76</sup>

No entanto, quando na língua materna não houver expressão que substitua adequadamente a original, ou seja, quando a tradução lingüística não for suficiente, então o tradutor precisa especificar o significado e buscar a expressão que mais se aproxima e, para tanto, deve conhecer a realidade que está velada no texto.<sup>77</sup>

<sup>74</sup> Radegundis Stolze - *Übersetzungstheorien*, p. 218-219.

<sup>75</sup> Jirí Levý - *Die literarische Übersetzung*, p. 45.

<sup>76</sup> Wilhelm von Humboldt, in *Clássicos da Teoria da Tradução*, UFSC-NUT, p. 99.

<sup>77</sup> Jirí Levý - *Die literarische Übersetzung*, p. 47.

Segundo Levý a problemática da tradução, na reformulação do texto original na língua alvo, resulta da relação entre os dois sistemas, porque: a) os valores dos meios lingüísticos não são idênticos; b) podem ser percebidos traços da língua original na tradução; e, c) configura-se uma tensão pelo fato de o pensamento ser transposto para uma língua em que ele não foi concebido.<sup>78</sup>  
E, disto resulta

que a expressão lingüística não é absoluta na obra traduzida, mas representa *uma de muitas possibilidades*.<sup>79</sup> (grifo nosso)

Mme. de Staël, expressou esta diferença dos meios lingüísticos da seguinte forma:

Uma música composta para um determinado instrumento, não é possível ser executada com sucesso em instrumento de outro gênero.<sup>80</sup>

Ainda com relação aos diferentes meios lingüísticos, W.Winter (1961:68), apresenta esta imagem:

Parece-me que podemos comparar o trabalho de um tradutor com aquele do um artista a quem foi solicitado criar uma réplica exata de uma estátua de mármore, mas que não encontra mármore. Pode encontrar alguma outra pedra ou madeira, ou talvez tenha que modelar em argila ou trabalhar com bronze, ou talvez tenha que usar um pincel ou um lápis e uma folha de papel. Qualquer que seja o seu material, se ele for um bom artesão, o seu trabalho pode ser bom ou mesmo extraordinário; ele pode até ultrapassar o original, mas nunca será o que ele se propôs a produzir, uma réplica exata do original.<sup>81</sup>

O fato de os sistemas lingüísticos não corresponderem perfeitamente também se reflete na obra traduzida que, então, toma

uma forma mesclada, híbrida. A tradução não é uma obra unificada, mas a amálgama, o conglomerado de duas estruturas: de um lado há o conteúdo significativo e contorno formal do original e, de outro, todo o sistema dos traços ligados à língua que o tradutor acrescentou à obra. Ambas as camadas – ou melhor qualidades que perpassam toda a obra – estão em uma relação de tensão, o que pode levar a conflitos.<sup>82</sup>

<sup>78</sup> Ibid, p. 55.

<sup>79</sup> Jirí Levý – *Die literarische Übersetzung*, , p. 60.

<sup>80</sup> Mme.de Staël, apud A.Berman, *La traduction et la lettre*, p. 44.

<sup>81</sup> W. Winter (1961:68) apud Werner Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, p. 37.

<sup>82</sup> Jirí Levý - *Die literarische Übersetzung* , p. 72.

Quanto às *contradições* que podem ser observadas no texto traduzido, havendo casos em que uma solução, mesmo a melhor possível, representa um *compromisso* que não consegue encobri-las totalmente. Levý constata que a origem pode ser em função de: a) nomes e localidades; b) da distância temporal; e c) de ordem psicológica.

No primeiro caso, quanto a nomes, localidades, etc., a tradução nem sempre é possível ou conveniente o que pode resultar em mistura. Para esta situação, uma teoria geral não ajuda e o tradutor deve buscar a solução mais sustentável para cada caso.<sup>83</sup>

No que tange à distância temporal, esta deve ser levada em conta porque o conteúdo e a composição da obra trazem as marcas do tempo em que se originaram e, na transposição para a linguagem atual, os traços envelhecidos aparecem mais claramente.

Finalmente, as contradições psicológicas podem ser constatadas quando a tradução se dá a partir de um ambiente cultural para outro, de etnia diferente. Para Levý, uma tradução é tanto mais perfeita em sua totalidade, quanto melhor conseguir transpor a necessária contradição. Isto requer do tradutor a capacidade específica de saber equilibrar as contradições que surgem na obra traduzida.<sup>84</sup>

Sendo que, a possibilidade de ultrapassar as contradições, segundo Meschonnic, se dá através da ‘poetização’

A poética da tradução ‘historiciza’ as contradições do traduzir entre língua de partida e de chegada, época e época, cultura e cultura, relação subjetal ( *subjectale* ) e “reprodução”.<sup>85</sup>

Outro aspecto importante a ser observado pelo tradutor, segundo Levý, é a dialética do *todo* e da *parte* que, por sua vez, está intimamente ligada à dialética do individual e do geral. E apresenta os problemas que podem ocorrer:

A permanência em detalhes corresponde ao ser da forma que não é artística da tradução escrava, “literal”, que é característica de tradutores pedantes e sem dom artístico. Por outro lado, a compreensão do todo leva, exatamente, tradutores excelentes a se concentrar em princípios generalizados demais.

<sup>83</sup> Jirí Levý – *Die literarische Übersetzung*. p. 72.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>85</sup> Henri Meschonnic – *Pour la poétique II*, p. 311.

Deve-se avaliar a autonomia dos detalhes e subordiná-los ao todo, de acordo com a sua força. O mais importante é o todo, mas a individualidade semântica não deveria se perder nele. Onde a palavra em si só tem significação como parte do todo, traduz-se o todo sem respeito ao significado das palavras separadas. Expressões de uso corrente e a maioria de expressões e ditados populares são traduzidas como unidades lexicais.<sup>86</sup>

Para Levý, “em parte, a credibilidade da tradução depende do reconhecimento da importância relativa dos valores de uma obra” e compete ao tradutor realizar esta identificação, porque

na tradução, ‘há situações que não permitem abarcar todos os valores do original. Então o tradutor tem que decidir quais as qualidades mais importantes e quais as que, eventualmente, farão menos falta.’<sup>87</sup>

A questão de valores também deve ser observada no caso de jogos de palavras e expressões idiomáticas (*Redensarten*). Na obra literária, elas podem ser recursos de expressão e ter um significado central, como indicação de uma determinada condução de estilo. Nestas palavras também deve ser mantida, em primeiro lugar, a função caracterizadora e somente em segundo, o significado denotativo; não havendo necessidade de manter jogos com as palavras do original.<sup>88</sup> No *Taugenichts* essa condução de estilo é uma característica marcante.

A seguir, nos deteremos nos problemas que resultam no *enfraquecimento* da expressão na tradução em relação à do original, causado, principalmente, por generalizações e racionalizações por parte do tradutor.

Levý diz que, muitas vezes, mesmo que não haja incorreções declaradas ou formulações desajeitadas, a expressão da tradução pode se apresentar pobre, sem cor, cinza, faltando-lhe aquele diferencial que caracteriza o texto literário, devido ao enfraquecimento estilístico do léxico.<sup>89</sup> Este enfraquecimento estilístico resulta, basicamente,

- a. do emprego de um conceito generalizado em vez de uma designação concreta;

<sup>86</sup> Jirí Levý - *Die literarische Übersetzung*, p. 102-103.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 104-105.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 109.

- b. do emprego de uma palavra estilisticamente neutra, em vez de uma que denote sentimento;
- c. do pouco aproveitamento de sinônimos para variar na expressão.<sup>90</sup>

Verifica-se este enfraquecimento estilístico porque os tradutores, via de regra, tendem à *generalização*, à *neutralização* e à *repetição*.

A racionalização diz respeito à relação entre o pensamento e a sua expressão. Aqui, Levý lembra que, para o tradutor, o principal objetivo é “interpretar” a obra para o leitor, isto é, torná-la compreensível para o seu público, apresentá-la de forma compreensível.

No entanto, este objetivo pode comprometer os detalhes. Porque, de modo análogo ao intérprete, o tradutor não traduz simplesmente o texto, ele o interpreta, ele o desenha, o intelectualiza. Deste modo, pode roubar a tensão estilisticamente eficaz entre pensamento e a sua expressão. Levý aponta três tipos principais de racionalização:

- a. Num texto literário, normalmente, há uma tensão proposital entre o pensamento e a sua expressão. Os tradutores tendem a racionalizar estas relações.<sup>91</sup>
- b. Tentado pela vontade de interpretar o texto para o seu público, o tradutor expõe claramente os pensamentos que no texto só estão insinuados e estão nas entrelinhas. “Passagens de indefinição” porém são componentes tão significativos na construção de uma obra como os significados declarados.<sup>92</sup>
- c. Na sintaxe, o tradutor tende a um esclarecimento e divisão formal de encurtamentos do pensamento. Num texto literário, as relações lógicas entre os pensamentos, muitas vezes, não estão expressas. Pois, justamente, colocar os pensamentos lado a lado, de forma coordenada, desperta a impressão de frescor e despojo. Muitas vezes os tradutores expressam formalmente as relações entre os pensamentos que só estão insinuadas no texto, através de conjunções e alteram linhas de frases para conjuntos de frases. Conjuntos de frases são mais freqüentes em traduções do que em literatura original e conferem ao estilo tradutório algo pedante, sem vida.<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> Jirí Levý – *Die literarische Übersetzung*. p. 111.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 119-120.

Como o autor tem a possibilidade de expressar a relação entre vários pensamentos ou elos de um complexo de pensamento de maneira mais unida ou mais solta, é desejável manter a tendência básica do texto.<sup>94</sup>

As referidas tendências de racionalização e de empobrecimento correspondem, basicamente, às “tendances déformantes” (as tendências deformadoras), descritas por Antoine Berman, porém com abordagem e detalhamento diferente. Para nós é importante destacar duas destas tendências, mesmo que implícitas na exposição de Levý, - o que Berman classifica como ‘la destruction des rythmes’, e ‘la destruction des réseaux signifiants sous-jacents’. O primeiro caso, a destruição dos ritmos, na verdade, diz respeito à pontuação, pois a alteração na pontuação, pode quebrar o ritmo característico do original. O segundo caso refere-se a redes de significantes, ou seja, significantes chaves que se interligam e compõe o ‘subtexto’; e a inobservância destas relações pode comprometer a tradução, por “destruir um dos tecidos significantes da obra”.<sup>95</sup>

Segundo Levý, uma questão que não deve ser negligenciada na tradução refere-se, àquelas palavras pequenas, sem significado em si, mas que têm função importante no texto, para dar fluidez e leveza. Ele diz

A permanência do tradutor no componente comunicativo se espelha na estilização das frases. O tradutor sem arte se baseia no significado da frase no original. Ele só interpreta as palavras que têm uma função informativa e tira do texto os elementos de palavra ou forma que têm uma função mais estética. Mas a obra de arte não se esgota numa soma de significados objetivos, em uma fila de palavras semânticas. Para o estilo muitas palavras em seu todo sem conteúdo como *ainda, e sim, só*, etc., que dão nuances, desenham subjetivamente e nivelam o significado subjetivamente, que equilibram o ritmo, enfim, que tornam o discurso fluente e vivo, têm a sua significação. Mas porque o tradutor não encontra fundamentos para isso, foge delas de forma pedante e seu estilo se torna seco e duro.<sup>96</sup>

Das colocações expostas, extraímos a exigência primeira, de que o tradutor seja um ‘bom leitor’, como base para interpretar, para localizar efeitos estilísticos, para reconhecer as funções dos

<sup>94</sup> Jirí Levý – *Die literarische Übersetzung*. p. 120.

<sup>95</sup> Antoine Berman - *La traduction et la lettre*, p. 52-68.

<sup>96</sup> Jirí Levý - *Die literarische Übersetzung*, p. 122.



elementos individuais bem como a sua hierarquia no texto; e a segunda, que se refere à atenção do tradutor, no ato da reformulação, para com as generalizações e as racionalizações.

Como exemplo, queremos lembrar, aqui, a dificuldade observada na tradução da citação inicial de Jacob Grimm. Ela demonstra que conseguimos passar a ‘comunicação’, mas algo se perdeu, pois o jogo com as duas possibilidades de pronunciar a palavra *übersetzen* ficou ‘no caminho’ do processo tradutório. Observamos que o nosso texto-corpus de tradução é repleto deste tipo de jogos, constituindo-se em um dos nossos problemas na reformulação em português. Mas esta também é a questão de não se deter excessivamente nos detalhes e tentar reproduzir o geral, recuperando por vezes em outro lugar uma perda ocorrida anteriormente.

Para concluir e ilustrar duas visões de mundo que nos parecem auto-explicativas, contrapomos dois enunciados sobre a ‘*performance*’ em tradução como arte:

O primeiro é de Werner Koller

*Übersetzung als Kunst heisst, das Unmögliche zu versuchen, das Unmögliche möglich zu machen und die unvermeidbaren Verluste möglichst gering zu halten.*<sup>97</sup>

Tradução como arte significa tentar o impossível, tornar possível o impossível e manter as inevitáveis perdas reduzidas ao mínimo possível.

O outro, de Meschonnic

*On n’oppose plus aujourd’hui l’exactitude à la beauté. On vise plutôt la beauté par l’exactitude.*<sup>98</sup>

Atualmente, não se opõe mais a exatidão à beleza. Procura-se antes atingir a beleza através da exatidão.

<sup>97</sup> Werner Koller - *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, p. 268 .

<sup>98</sup> Henri Meschonnic – *Pour La Poétique II*, p. 363.

## PROJETO DE TRADUÇÃO

O *corpus* de tradução de nosso trabalho é considerado representativo do romantismo alemão. Portanto, é documento de época e sua tradução deve respeitar este *status*. Traduzi-lo significa uma tentativa de trazer ao nosso ambiente uma história que se desenvolve numa época distante (1826), num contexto cultural diferente e, sobretudo, concebida de uma maneira que, além de apresentar a narrativa em primeiro plano, objetiva transmitir valores culturais, históricos, éticos e poéticos. Segundo Otto Eberhardt, é possível, ainda, divisar um significado “espiritual”, que está no substrato de toda a obra.

A análise do texto revelou tratar-se de obra bastante complexa, sob uma simplicidade aparente. Por isso, defrontamo-nos sempre com paradoxos – uma narrativa aparentemente ingênua e jovial encerra aspectos muito ricos e elaborados; a linguagem, que buscava novas formas de expressão, inspira-se no barroco e na Idade Média, para criar o novo. Logo, quanto mais nos detemos na linguagem de Eichendorff, mais descobrimos que nada é acidental, tudo tem o seu significado e o seu lugar.

Dessa forma, estabelecemos que:

- a. a tradução deverá encontrar o tom adequado para passar a impressão de leveza e despojamento que caracteriza a fala do narrador, por isso é necessário atentar à *Sprachlichkeit* (comunicabilidade);
- b. optamos por manter os nomes próprios das pessoas, na língua de origem, uma vez que, devido a seu significado e apelo sonoro, parecem ser adequados;
- c. com relação a localidades e acidentes geográficos, julgamos que a citação em português é sustentável, pois, segundo Levý, após análise, a opção deve ser definida pelo tradutor;
- d. traduziremos as denominações de plantas e animais;

- e. a forma de tratamento basicamente será a terceira pessoa (você), porém devemos trazer ao português o *er* (ele) nas passagens em que aparece - é uma forma arcaica, indicando tratamento para com pessoa de nível inferior; devemos manter o tratamento V.Sa. e vós nos casos em que a posição social dos falantes o exigir;
- f. devemos incluir notas de rodapé no texto traduzido, quando for necessário fornecer esclarecimentos à compreensão.

Para interpretar o texto, procuramos aproximar-nos ao máximo da obra, do autor e do pensamento da época, através de outras obras do autor, de seus escritos históricos, de sua biografia e também pelas reflexões em torno da representação poética da época. Com relação à linguagem particular de Eichendorff, buscamos estudos que nos ajudassem na análise e compreensão; identificamos as particularidades mais significativas quanto a vocabulário, sintaxe, dialética, que resultam em plasticidade movimento, musicalidade, luminosidade e cor.

Com base nestas pesquisas, selecionamos as estratégias que melhor se adequariam ao tipo de texto em questão e escolhemos fundamentar a nossa tradução nos conceitos de linguagem e comunicação de Wilhelm von Humboldt e Friedrich Schleiermacher; no descentramento preconizado por Henri Meschonnic, em consonância com o pensamento de Antoine Berman e de Schleiermacher; e colhemos, em Jirí Levý, as diretrizes básicas para orientar a prática da tradução.

No entanto, como todo texto encerra várias possibilidades de interpretação e como, segundo Ortega y Gasset, a tradução deve ser entendida como sendo somente “o caminho para a obra”, poderíamos dizer que estamos em busca do *caminho* para o *Taugenichts*. O nosso processo inicial será uma tradução próxima ao original, para depois ‘sentir’, ‘ouvir’ e rever as escolhas na língua de chegada, procurando adequá-las para tentar satisfazer ambos os sistemas lingüísticos, ou seja, firmar o ‘compromisso’.

## 5 COMENTÁRIOS SOBRE O TEXTO E A TRADUÇÃO

### 1. O título

A palavra *Taugenichts*, nome do protagonista, compõe-se de *taugen* (ser útil) e *nichts* (nada). Assim, o significado é: *Inútil*. Há que se entender esta expressão, no contexto da época, quando a ênfase estava no trabalho e aqueles que não se enquadrassem no esquema eram considerados inúteis por não produzirem. Do mesmo modo, aquela sociedade “não sabia o que fazer da poesia, nem a poesia com ela”, na expressão de Eichendorff, já citada. Está implícita no texto, portanto, a oposição entre “trabalho” e “poesia”.

No entanto, para nós, uma denominação destas pode chocar. Ainda mais que, de acordo com a narrativa, o protagonista pode não produzir, mas não é um inútil. Então cogitamos em traduzir por “folgado”, mas sentimos que o nome não tinha a mesma força. E como Levý alerta que “o título forma a chave para a compreensão da obra”<sup>99</sup> e, ainda, por sentirmos bastante marcada a oposição de trabalho/utilidade *versus* arte/poesia no texto, concluímos que o termo tem a sua significação no contexto geral da obra. Assim, sentimos a necessidade de manter, também na tradução, o significado original.

### 2. As frases longas

As frases longas foram um dos nossos desafios, porque, muitas vezes, ao tentar coordenar ou subordinar as idéias, tirava-se o ritmo e o caráter de idéias que surgem e se formam no pensamento do *Taugenichts*, colocadas lado a lado, dando um caráter mais despojado, no dizer de Levý.

---

<sup>99</sup> Jirí Levý –*Die Literarische Übersetzung*, p. 126.

a) No exemplo, extraído do segundo capítulo, o *Taugenichts* está entediado, porque está vivendo uma vida nos moldes dos burgueses, e o seu espírito sente falta do movimento. Assim, ele observa de manhã, bem cedo uma diligência e diz:

<p><i>“Und wenn denn manchmal noch vor Tagesanbruch eine Extrapost vorbei kam, und ich trat halb verschlafen in die kühle Luft hinaus, und ein niedliches Gesichtchen, von dem man in der Dämmerung nur die funkelnden Augen sah, bog sich neugierig zum Wagen heraus und bot mir freundlich einen guten Morgen, in den Dörfern aber ringsumher krächten die Hähne so frisch über die leisewogenden Kornfelder herüber, und zwischen den Morgenstreifen hoch am Himmel schweiften schon einzelne zu früh erwachte Lerchen, und der Postillon nahm dann sein Posthorn und fuhr weiter und blies und blies – da stand ich lange und sah dem Wagen nach, und es war mir nicht anders, als müsst’ich nur sogleich mit fort, weit, weit in die Welt.“</i></p>	<p>E, às vezes, quando aparecia uma diligência especial antes do raiar do dia, eu saía meio sonolento para o ar fresco, via um rostinho bonito, do qual só era possível distinguir os olhos brilhantes no escuro, que se inclinava curioso e, gentilmente, desejava-me um bom-dia; quando das aldeias próximas, vinha o canto vivo dos galos sobre os campos de cereais que ondulavam suavemente e algumas cotovias, despertadas antes do tempo, já deslizavam entre as riscas matinais no alto do céu e o condutor seguia viagem, tomava a sua corneta e tocava e tocava – então eu ficava parado por muito, muito tempo, seguindo o carro com os meus olhos e sentia-me como se já devesse ir junto também, para bem longe neste mundo.” ( p. 27-28)</p>
--	--

Conseguimos, em português, quebrar um pouco a extensão com o ponto-e-vírgula, sem alterar o ritmo. Importante, aqui, são as impressões que passaram na mente do *Taugenichts*, todas relacionadas ao movimento de partida. Ele registra estas impressões que vão se somando à medida que surgem, até resultar naquela vontade de seguir também. Não deveríamos, pois, interferir na organização dessas impressões, além de ser uma questão de ética da tradução,

também, porque Levý frisa que o autor pode optar pelo grau de coesão dos elementos frasais e, quanto mais livre este grau, mais viva se torna a expressão<sup>100</sup>. Trata-se de respeitar a forma da expressão original.

b) Do mesmo modo, no segundo capítulo, quando o *Taugenichts* se vê contrariado pelo porteiro, e o manda embora, a reação do porteiro é a seguinte:

<p><i>“Er sah mich bedenklich und mit heimlicher Furcht an, machte sich ohne ein Wort zu sprechen, von mir los und ging, immer noch unheimlich nach mir zurückblickend, mit langen Schritten nach dem Schlosse, wo er athemlos aussagte, ich sei nun wirklich rasend geworden.”</i></p>	<p>Ele me olhou apreensivo e com um pavor secreto, soltou-se de mim sem uma palavra e, a passos largos, ainda me lançando olhares espantados, saiu em direção ao castelo, onde sem fôlego, declarou que agora eu teria enlouquecido de vez. (p.23-24.)</p>
---	--

Procuramos respeitar a tendência básica, isto é, a enumeração das observações, a fim de manter esta soma de percepções, o estilo coloquial e um ritmo idêntico.

c) No primeiro capítulo, o *Taugenichts* observa a sua adorada na janela:

<p><i>“Bald flocht sie sich die dunkelbraunen Haare und liess dabei die anmuthig spielenden Augen über Busch und Garten ergehen, bald bog und band sie die Blumen, die vor ihrem Fenster standen, oder sie nahm die Guitarre in den weissen Arm und sang dazu so wunderscham über den Garten hinaus...”</i></p>	<p>Às vezes, ela trançava os cabelos castanho-escuros, enquanto seus olhos graciosos vagueavam suavemente pelo arbusto e o jardim ou, então, arrumava as flores diante de sua janela, ou, ainda, ela tomava o violão em seu braço alvo e cantava de um jeito tão encantador pelo jardim afora... (p.11-12)</p>
---	--

<sup>100</sup> Jiri Levý – *Die literarische Übersetzung*, p. 120.

Levy explica que nem sempre, na tradução, é possível abarcar todos os elementos da expressão no original. No exemplo, temos “bog” und “band”, com relação às flores (dobrava e unia), optamos pelo verbo ‘arrumava’ que engloba a idéia contida nos dois verbos do original. E, também, segundo Levy, “quando a palavra em si só tem significado como parte do todo, traduz-se o todo sem respeito ao significado das palavras separadas”. Foi o que fizemos na expressão: *liess dabei die **anmuthig spielenden** Augen über Busch und Garten **ergehen***, ao traduzir por: ‘enquanto seus olhos graciosos vagueavam suavemente pelo arbusto e o jardim’.

Aqui ressalta, também, a expressão: “*über den Garten hinaus*”; trata-se, como já vimos, de expressão característica do autor, indicando, no caso, o movimento do som (de um determinado lugar a outro e ultrapassando um terceiro ponto.) Em português, uma forma de expressão que se aproxima da idéia no original foi tentada com: ‘pelo jardim afora’.

### 3. A palavra *recht* (bem, bastante, dependendo do contexto)

Este advérbio é bastante freqüente no texto e, segundo Carel Ter Haar, aparece mais de 40 vezes, conferindo o caráter coloquial à linguagem do *Taugenichts*.<sup>101</sup> Mas, na tradução, há de se buscar outras fórmulas, por causa do gênio da língua portuguesa. São exemplos:

a) quando o *Taugenichts* fala do seu violino e diz:

“...und holte meine Geige, die ich <b>recht artig</b> spielte, von der Wand.”	“... e tirei da parede o meu violino, que eu tocava com certo jeito.”(p. 1-2)
---	---

Algumas das possibilidades de tradução da expressão acima, ‘*die ich recht artig spielte*’ poderiam ser: ‘que eu tocava bem jeitoso’, ‘que eu tocava com bastante jeito’, e ‘que eu tocava com certo jeito’, optamos pela última, por aproximar-se mais do ‘tom de base’, o coloquial.

b) Aqui, por exemplo, *recht* adquire o valor de ‘bem

...wo es noch gar nicht recht Tag war...	...quando ainda nem era bem dia... (p. 19-20)
--	--

<sup>101</sup> Carel Ter Haar – *Joseph von Eichendorff – Aus dem Leben eines Taugenichts*, p. 96.

#### 4. *dass* (que)

Ao traduzir, as frases com o conectivo *dass* (que), tentando passar o mesmo efeito, normalmente resultam mais extensas, alterando também a ênfase nos elementos individuais. Então, seguindo Levý, reconstruímos as frases tomando como base o elemento de maior valor na expressão.

a) No terceiro capítulo, o senhor Leonhard joga a garrafa ao ar e lemos

<p><i>Darauf schleuderte Leonhard die leere Flasche hoch in das Morgenroth, dass es lustig in der Luft funkelte.</i></p>	<p>“Em seguida, Leonhard arremessou a garrafa ao alto para a rubra aurora, <b>produzindo um alegre reflexo no ar.</b>” (p.61-62)</p>
--	--

Aqui em vez da conjunção ‘que’, foi introduzido o gerúndio do verbo ‘produzir’; assim, através de uma forma nova, foi transmitida a idéia principal: ‘o reflexo produzido’.

b)

<p>“... <i>die Morgenstrahlen schimmerten mir durch die geschlossenen Augen, dass mir’s innerlich so dunkelhell war, wie wenn die Sonne durch rothseidene Gardinen scheint</i>”.</p>	<p>...os raios matinais brilhavam através dos meus olhos fechados, tornando o meu interior tão claro-escuro como quando o sol brilha através de cortinas de seda vermelhas. (p.61/62)</p>
--	---

No caso acima, o procedimento foi idêntico ao citado em (a), sendo que a forma encontrada parece enfatizar o movimento da luz. Destaca-se, aqui ainda, a combinação de dois adjetivos opostos *dunkelhell* (claro-escuro) que, como já vimos, também é uma característica de Eichendorff.



### 5. *Herüber, hinauf, über, zwischen, durch* etc.

(Para cá, cara cima, sobre, entre/ por entre, através de, etc.)

Trata-se de algumas das preposições usadas no texto e que conferem direção aos verbos, no caso, de manifestações luminosas ou sonoras, mas também verificamos esta incidência com relação a um olhar. São formulações bastante freqüentes e características da expressão de Eichendorff, como vimos nos comentários sobre a sua linguagem. Para traduzi-las, devemos encontrar uma nova forma de expressão própria. Assim, vejamos alguns exemplos:

a)

<p><i>...und da es Sonntag war, so kamen bis aus der weitesten Ferne Glockenklänge über die stillen Felder herüber...</i></p>	<p>...e, como era domingo, de muito longe, vinham os sons dos sinos por sobre os campos silenciosos até aqui. (p.37-38)</p>
---	---

Nesta expressão foi possível manter uma estrutura idêntica: ‘sobre os campos até aqui’;

b)

<p><i>“...wobei ihre Augen über das Glas weg auf mich herüber funkelten...</i></p>	<p>...enquanto, por cima do copo, os seus olhos <b>brilhavam em minha direção...</b> (p. 49-50)</p>
--	---

Trata-se de uma cena com a moça rica no terceiro capítulo.

Em que o movimento do olhar: “*auf mich herüber funkelten*”, foi traduzido por “brilhavam em minha direção”. Também, neste caso, prevaleceram os elementos com a função de maior valor.

c) O terceiro exemplo foi extraído do momento em que o *Taugenichts* encontra o pintor alemão em Roma e expressa a alegria por encontrar alguém que fala a sua língua

<p><i>Mir aber, da ich so unverhofft Deutsch sprechen hörte, war es nicht anders im Herzen, als wenn die Glocke aus meinem Dorfe am stillen Sonntagmorgen plötzlich zu mir <b>herüber</b> klänge.</i></p>	<p>E eu, ao escutar falar alemão, tão inesperadamente, não me senti diferente do que se, numa silenciosa manhã dominical, o sino de minha aldeia subitamente viesse soar <b>até</b> mim.(p.105-106)</p>
---	---

Aqui “*zu mir herüber*”(para cá), ficou ‘até mim’. A expressão “*mir...war es nicht anders im Herzen*”, foi traduzida por ‘não me senti diferente do que’; poderia também ser ‘me senti como’; mas a estrutura mais próxima do original parece causar um efeito diferente.

d) O exemplo seguinte, com a preposição ‘*zwischen*’, é uma cena do primeiro capítulo, quando o *Taugenichts* passa no jardim e vê o olhar de sua adorada.

<p><i>Da seh’ ich aus dem dunkelkühlen Lusthause zwischen den halbgeöffneten Jalousien und Blumen, die dort standen, zwei schöne junge frische Augen hervorfunkeln.</i></p>	<p>Então, do pavilhão fresco e escuro, em meio às persianas entreabertas e flores que ali estavam, vejo reluzir dois olhos jovens, radiantes e lindos. (p.9-10)</p>
---	---

Neste exemplo, *zwischen* ficou - ‘em meio a’. Observa-se a justaposição dos adjetivos ‘*dunkelkühl*’; bem como do verbo com a preposição, ‘*hervorfunkeln*’, que na tradução ficou somente ‘reluzir’. É o caso, novamente, de não se prender demais aos detalhes.

e) O trecho seguinte refere-se ao momento em que o *Taugenichts* se recolhe sob um arbusto e, todo emocionado, vai ler a carta de sua amada, que imagina ser endereçada a ele

<p><i>...und die Sonnenstrahlen tanzten zwischen den Blättern hindurch über den Buchstaben, dass sie sich wie goldene und hellgrüne und rothe Blüten vor meinen Augen ineinander schlangen.</i></p>	<p>...e os raios de sol, passando por entre as folhas, vinham dançar sobre as letras que, como flores douradas, verde-claras e vermelhas, se entrelaçavam diante dos meus olhos. (p. 89-90)</p>
---	---

Verificamos aqui duas preposições: *zwischen* (entre) e *hindurch* (através) para as quais buscou-se, na tradução, dar a mesma ênfase ao dizer ‘passando por entre’ e, o movimento dos raios foi enfatizado na expressão de ‘vinham dançar’. A forma, no português, ficou diferente da original, mas, a nosso ver, causa efeito idêntico.

Observamos que, neste exemplo, *dass* foi possível ser traduzido com a conjunção ‘que’.

## 6. na cena do *Taugenichts*, com o colono

<p><i>...nach Italien wo die Pommeranzen wachsen.</i></p> <p><i>Will Er etwa hier Poperezenzen klauben...?.</i></p>	<p>...para a Itália onde crescem as laranjas...</p> <p>Por acaso, ele quer colher maçãs douradas aqui...? (p.42-44)</p>
---	---

*Pommeranzen*, origina-se de *pomus aurantium* (maçã dourada) é uma laranja amarga, que foi traduzida por 'laranja'; como depois surge uma corruptela desta palavra, '*Poperezenzen*' empregamos, então, a expressão 'maçã dourada'. Na nota de rodapé da tradução esclarecemos que esta passagem é uma alusão à canção de Mignon, *Aus Wilhelm Meisters Lehrjahren*, de Goethe.

## 7. Da aliteração

As aliterações são uma característica marcante e, como simbologia sonora, destacamos a cena do segundo capítulo, quando o *Taugenichts* espera para entregar as flores que lhe encomendaram, enquanto está só no jardim escuro:

<p><i>Hier war es so einsam dunkel. Nur eine hohe Espe zitterte und flüsterte mit ihren silbernen Blättern in einem fort.</i></p>	<p>Aqui era tão escuro e solitário. Somente uma faia alta estremecia e sussurrava com as suas folhas prateadas. (p. 31-32)</p>
---	--

Há casos em que as aliterações parecem determinar também a aceleração ou alteração dos acontecimentos: *hin und her* (para lá e para cá), *mehr und mehr* (mais e mais), *ferner und ferner* (cada vez mais longe), *wogten und walzten und wirrten* (ondeavam, valseavam e misturavam-se), *bald hell, bald klein, bald riesengross* (ora escuros, ora claros, ora pequenos e ora enormes).<sup>102</sup>

<sup>102</sup> Albrecht Schau - *Märchenformen bei Eichendorff*, p. 121.

## 8. Os jogos de palavras

Os jogos de palavras ofereceram certa dificuldade à nossa tradução.

Muitas vezes, segundo Koller, estes jogos têm um “significado central” e, então, a tradução se aproxima de limites praticamente intransponíveis. Porque não se trata simplesmente de jogos com formas. São, também, jogos com significados estéticos e temáticos, o que limita o procedimento compensatório, restando a possibilidade de aproximação através de um trabalho criativo. E, em último caso, é possível recorrer às notas de rodapé. Porém, Koller lembra que uma piada que tem que ser explicada perde o seu encanto.<sup>103</sup> Já Levý recomenda manter, em primeiro lugar, a função caracterizadora e, somente em segundo, o significado denotativo.<sup>104</sup>

a) Para traduzir a cena com o bêbado, no terceiro capítulo, levamos em conta a interpretação do texto, em que tanto Eberhardt quanto Carel Ter Haar observaram tratar-se de paródia ao Esclarecimento. E, principalmente, uma observação de Eberhardt de que o personagem representaria Friedrich Nicolai que, “em nome da razão e da humanidade, costumava usar a sua tesoura crítica”.<sup>105</sup>

<p><i>...ich lasse das ganze Dorf, die ganze Welt ungeschoren. Lauft meinetwegen mit Euren Bärten...</i></p>	<p>...vou deixar a aldeia, o mundo todo em paz sem barbear. Por mim, podem andar com as suas barbas...(p. 51-52)</p>
--	--

Em alemão, *ich lasse ... ungeschoren*, pode significar ‘deixo... em paz’ e, ainda, ‘deixo... sem tosquiar’ (que corresponde ao barbear) e, também, com base no exposto acima, concluímos ser possível empregar ambos os significados neste contexto.

<sup>103</sup> Werner Koller - *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, p. 263.

<sup>104</sup> Jiri Levý – *Die literarische Übersetzung*, p. 105.

<sup>105</sup> Otto Eberhardt - *Eichendorffs Taugenichts- Quellen und Bedeutungsmaterial*, p. 311-312.

b) O exemplo seguinte foi extraído do oitavo capítulo, e diz respeito à fala de outro bêbado, um pintor

<p><i>Du kritische Seele, die in der Malerkunst nur den Silberblick, und in der Dichtkunst nur den goldenen Faden sucht, und keinen Liebsten, sondern nur lauter Schätze hat!</i></p> <p><i>Ich wünsche Dir hinführo, anstatt eines ehrlichen malerischen Pinsels, einen alten Duca mit einer ganzen Münzgrube von Diamanten auf der Nase, und mit hellem Silberblick auf der kahlen Platte, und mit Goldschnitt auf den paar übrigen Haaren.</i></p>	<p>Você, alma crítica, que na arte da pintura somente procura o brilho da prata, e na poesia, o fio dourado e que não tem um amor, somente, vários tesouros!</p> <p>Daqui em diante, eu lhe desejo, em vez de um pintor honesto, um duque velho com um nariz bem brilhante, com o brilho da prata em sua careca e com um corte dourado nos cabelos restantes. (p.117-118)</p>
---	---

Conforme Levý, tentamos manter a função caracterizadora em relação ao todo. Assim, também, ‘*mit einer ganzen Münzgrube von Diamanten auf der Nase*’ (com uma mina inteira de diamantes no nariz) foi traduzido por ‘com um nariz bem brilhante’. E, em nossa tradução, foi incluída nota de rodapé, esclarecendo o significado de ‘*Silberblick*’ e de ‘*Goldschnitt*’, respectivamente, o brilho da prata ao derreter e o acabamento dourado das páginas de um livro.

c) o mesmo pintor dirige-se ao *Taugenichts* com uma série de afirmações com duplo significado.

<p><i>Man könnte zwar meinen:</i></p> <p><i>-Du sey'st ein blosser Jüngling, während doch Dein Frack über die besten Jahre hinaus ist;</i></p> <p><i>-Du seyest wohl gar ein Landstreicher, weil Du hier auf dem Lande bist und die Geige streichst;</i></p>	<p>Poder-se-ia acreditar que:</p> <p>-você seja um jovem simples, uma vez que o seu fraque já viu dias melhores;</p> <p>- você seja até um vagabundo, porque fica tocando o seu violino e vagando pelos caminhos; (p. 125-126)</p>
--	--

Na primeira frase deste exemplo, é possível pensar também no jogo do significado de *bloss* (*nu, sem roupa*); e, na segunda, há o jogo de *streichen* (*vaguear, vagar*) com *Land*, resultando em

*Landstreicher* (andarilho, vagabundo), pela analogia com “*die Geige streichen*” (tocar violino). Sentimos que o valor maior está na palavra *Landstreicher* e reconstituímos a frase nesta base.

d) No segundo capítulo, o *Taugenichts*, como coletor, está levando uma vida nos moldes dos filisteus, assim, também apresenta a síndrome do ‘espírito ocioso’.

<p><i>Es schien mir, wie ich so sass und rauchte und spekulierte, als würden mir allmählig die Beine immer länger vor lauter Langerweile, und die Nase wüchse mir vom Nichtsthun, wenn ich so stundenlang an ihr herunter sah.</i></p>	<p>Assim, enquanto eu estava sentado, fumando e pensando, parecia-me que as minhas pernas estivessem se alongando igual ao tempo – longo de tédio, e que o meu nariz estivesse crescendo por nada fazer, quando, horas a fio, descia meu olhar por ele. (p.25-26)</p>
--	---

Nesta frase, tentamos manter o significado, mas a forma tornou-se também mais longa, porque foi introduzida uma explicação para poder jogar com as palavras ‘alongar e longo’.

e) com significado parecido, o *Taugenichts*, no castelo italiano, diz:

<p><i>Die Glieder gingen mir von dem ewigen Nichtsthun ordentlich aus allen Gelenken, und es war mir, als würde ich vor Faulheit noch ganz auseinanderfallen.</i></p>	<p>E, de tanta folga, o meu corpo estava ficando mole, e me sentia como se pudesse me decompor de tanta preguiça. (p.87-88)</p>
---	---

Neste exemplo, tomamos o todo como valor mais significativo e o traduzimos “sem insistir nos detalhes lingüísticos”, conforme recomenda Levý. Observamos que a palavra ‘decompor’ compensa um pouco o significado de ‘podre’ que existe também em ‘*Faulheit*’ e que desaparece na tradução pela palavra ‘preguiça’.

Os exemplos apresentados destacam e ilustram algumas das dificuldades com que nos defrontamos. De um modo geral, tentamos nos pautar pelas recomendações práticas de Levý, que

foram as nossas guias, tendo em vista a filosofia de ‘acolher o alheio’ em nossa linguagem, postulado por Schleiermacher, Berman e Meschonnic.

Nossa postura foi a de respeitar ao máximo a expressão do texto original, ainda mais, porque se percebe que o autor, com alterações sutis no texto, abre a possibilidade para novas interpretações. E, também, porque a obra, na opinião de Albrecht Schau, foi “concebida como um sonho e executada de forma artística e refletida.”<sup>106</sup> Assim, o receio de apagar alguma significação velada, sempre esteve presente.

Tentamos nos ater à linguagem simples, procuramos estruturas semelhantes em português e muitas vezes isto até foi possível. Nos casos em que a nossa estrutura era diferente, por exemplo, nos movimentos de luz e som, lembrando Levý, definimos os elementos de maior valor e buscamos uma solução no português, mesmo que soasse um tanto estranho. E, ainda em alguns casos, tivemos dificuldade de transmitir aquele “espírito” próprio da língua alemã, porque é possível sentir que as duas línguas “pensam de modo diferente”. Para transpor as dificuldades, nosso objetivo sempre foi o de encontrar a forma que mais se aproximasse da expressão original e, ao mesmo tempo, fosse aceitável em português. Isto é, visamos a intermediação e o compromisso.

---

<sup>106</sup> Robert Mühlher – *Eichendorff's Erzählung aus dem Leben eines Taugenichts* – p. 5.

## CONCLUSÕES

Com o fito de uma melhor compreensão do *Taugenichts*, sentimos a necessidade de tentar alcançar o pensamento da época e também do autor. Para tanto, tivemos que percorrer um longo caminho, porque, para uma aproximação ao pensamento de Eichendorff, somente havia a possibilidade de desvendá-lo através de seus escritos históricos, na verdade, crítica literária. Porém, isto acabou por se transformar em vantagem, porque nos permitiu uma visão de sua perspectiva em relação ao movimento romântico. As pesquisas realizadas foram aberturas para uma aproximação com a poética de Eichendorff, seus conceitos, a sua visão de mundo e, principalmente, seus valores em relação à Religião e à Tradição. Também vimos que a época em que o *Taugenichts* foi produzido, corresponde a uma época conturbada, cheia de contradições. Sendo que a obra configura-se como uma tentativa de inscrever<sup>107</sup> e, talvez, perpetuar para a história a fé incondicional, o desapego, a alegria e a sintonia com o universo e o Criador, representando, ainda, um contraponto aos valores sociais vigentes na época. Acreditamos ser possível essa intenção pela analogia da cena com o pintor nazareno em que é dito:

... assim o seu rosto vai circular entre as pessoas e, queira Deus, eles ainda possam apreciá-lo quando nos dois já estivermos sepultados...(p. 110).

Ao ler o que Eichendorff escreveu sobre Calderón, acreditamos ser possível divisar no *Taugenichts*, que temos diante de nós, aquele ser que comove pela sua simplicidade e suas confusões e, para além dessa imagem, pela sua trajetória ao encontro de Deus. Eichendorff diz:

Os autos de Calderón são a transfiguração poética dos mistérios e moralidades antigas e, preferencialmente, uma poesia do invisível. Dizemos: *preferencialmente*, porque, na verdade, toda poesia busca nada menos do que o eterno, o infinito e o belo absoluto que aqui sempre almejamos e nunca vemos....Toda poesia verdadeira, portanto, pela sua natureza é simbólica ou, em outras palavras, uma alegoria no sentido mais amplo da palavra. Depende somente da *intermediação* artística, i.é, que o eterno não seja apresentado como

<sup>107</sup> Carel Ter Haar coloca esta observação sobre a possível intenção de salvar no *Taugenichts* aquela maravilhosa mescla do espiritual e do terreno... que para Eichendorff caracterizava o Antigo Império Alemão, p. 118.



‘abstrato metafísico’ e que o terreno envolvente não pareça como fórmula morta, mas que ambos se perpassem intimamente e que, assim, a alegoria se torne viva e que as figuras poéticas não *signifiquem* simplesmente, mas que sejam pessoas reais, individuais e vivas.<sup>108</sup>

Quer nos parecer que a figura do *Taugenichts* corresponde à figura desta alegoria e do que conseguimos apreender do *Taugenichts* que, na verdade, provou não ser ‘inútil, concluímos que, tanto interpretá-lo, quanto traduzi-lo, requer “aquele amor para com a obra” de que Humboldt<sup>109</sup> fala e, mesmo assim, só é possível uma aproximação.

Porque o autor não nomeia, ele ‘aponta’. Ele dispõe os elementos de modo a permitir que sejam intuídas significações e associações. Por isso, acreditamos que a interpretação do *Taugenichts* não se esgota, pois, conforme vimos em nosso estudo do texto, dependendo do ângulo sob o qual se dá a interpretação, os resultados podem se mostrar divergentes. Além de que, uma possibilidade de interpretação não, necessariamente, exclui a outra. Este parece ser o seu segredo e desafio.

Nossas pesquisas evidenciaram que a base para a tradução é a *compreensão* e, por essa razão, o nosso foco dirigiu-se aos estudos sobre linguagem-comunicação-compreensão que, por sua vez, mostram que a comunicação não se dá em termos absolutos. A nosso ver, é importante ter consciência deste fato, porque, ao traduzir, nos deixa atentos para a necessidade do movimento entre os dois sistemas lingüísticos, sob a forma de diálogo, visando a uma aproximação, nos moldes de um compromisso.

Lembramos que Humboldt considera a linguagem como movimento<sup>110</sup> e, a tradução, segundo Reichert, requer a observação do movimento de aproximação e afastamento entre as duas línguas.<sup>111</sup> Percebemos, então, que esta postura de observador, requer um certo distanciamento, uma perspectiva, para avaliar as escolhas na língua alvo.

Assim, os estudos que realizamos sobre linguagem e compreensão, a análise cuidadosa do texto, a busca do compromisso na tradução e os preceitos práticos de Levý orientaram a nossa tradução. Vimos que o essencial a uma boa tradução é uma ‘boa compreensão’ do texto, o que, segundo

<sup>108</sup> Joseph von Eichendorff, *Geschichte der Poesie*, Vol. VI, p. 677-678.

<sup>109</sup> Wilhelm von Humboldt –Introdução a *Agamêmon*, in Clássicos da Tradução, p. 96.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>111</sup> Klaus Reichert – *Die unendliche Aufgabe*, p.17-18.

Levý, significa reconhecer a hierarquia das funções dos elementos individuais no todo; compreender os valores estilísticos e compreender a realidade expressa no texto. Sendo que, para compreender esta realidade, faz-se necessária a ‘desverbalização’, ou seja, a reconstrução dessa realidade e, para isso, há necessidade de se familiarizar também com o ponto de vista ideológico do autor e com o ambiente em que se insere a obra. Foram estas as idéias básicas que nos guiaram em nossas escolhas, porque promovem este ‘movimento’ entre a expressão do original e a possibilidade de formulação na língua alvo e representam a idéia do ‘descentramento’, como vimos em Schleiermacher, Meschonnic e Berman.

Além disso, o estudo da linguagem em Eichendorff revelou-se fundamental para a interpretação e principalmente para a tradução, porque alertou para os aspectos característicos em que deveríamos nos centrar.

Porém, em nosso trabalho, ao tentar transpor o texto, sentimos toda a dificuldade apontada por quem traduz. No nosso caso, ainda se manifestou a adequação e a propriedade da linguagem de Eichendorff, causando a impressão de que cada palavra está no lugar certo e que qualquer alteração mudaria o significado. Sentimos, na prática, como é difícil “formar” um pensamento criado em outro sistema lingüístico, porque a expressão vem a ser “*geformter Inhalt*” (conteúdo moldado), conforme ressaltam, entre outros, Levý e Walter Benjamin, significando que pensamento e forma representam uma unidade. É compreensível que, um pensamento transferido para uma nova forma, deixa de ser exatamente o mesmo. E, ao tentar passar para a língua alvo a expressão original, percebe-se que algo, mesmo que seja sutil, não corresponde perfeitamente na nova forma. No nosso trabalho esta dificuldade ainda foi acrescida pela distância tanto temporal como cultural. Neste aspecto, está envolvido também o *Sprachgeist* (o espírito da língua) de que nos fala Schleiermacher e o *Gefühlston* (tonalidade afetiva) ressaltado por Walter Benjamin, propriedades de cada língua e de difícil reconstituição em outra.

Experimentamos a frustração de nem sempre encontrar a palavra ou expressão que traduzisse o mesmo valor na língua alvo. E observamos como os valores culturais e subjetivos influenciam tanto na interpretação, quanto na reformulação, porque as escolhas sofrem a influência de nossos condicionamentos.

Humboldt lembrou bem que é possível haver muitas imagens do mesmo espírito, dependendo do que cada um teve a capacidade de apreender e representar, mas “o verdadeiro espírito repousa

somente no texto original”.<sup>112</sup> E, da mesma forma como a nossa tradução baseia-se no resultado de nossa interpretação, também a ‘re-enunciação’ tem um cunho subjetivo, pois reflete a nossa percepção a partir do momento histórico atual, representando *uma entre várias possibilidades de aproximação ao texto*.

Contudo, acreditamos ter atingido o nosso objetivo, ou seja, procurar “um caminho para a obra”, como definiu Ortega Y Gasset. O nosso cuidado maior foi no sentido de evitar que encobríssimos ou eliminássemos alguma das possibilidades de interpretação e, também, para que a obra, em sua complexidade e, ao mesmo tempo, simplicidade e beleza, continuasse a apontar para o aspecto mágico e místico da vida. Uma vez que a mensagem do *Taugenichts* sugere elevar o olhar do envolvimento cotidiano em direção às belezas do universo e à espiritualidade e a sua proposta parece ser um alerta sobre o utilitarismo ao que contrapõe o amor e a fé.

Assim, desejamos humildemente que este trabalho possa contribuir para tornar o *Taugenichts* e o seu autor um pouco mais conhecidos.

---

<sup>112</sup> Wilhelm von Humboldt – Introdução ao *Agamêmnon*, in Clássicos da Teoria da Tradução, p. 103

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Rosa Freire de. *Memória de tradutora, com Rosa Freire d'Aguiar*. Florianópolis: Escritório do Livro: Núcleo de Tradução da UFSC, 2004.

ALEWYN, Richard – *Ein Wort über Eichendorff*  
*Eine Landschaft Eichendorffs*, in 'Eichendorff Heute', Bayrischer Schulbuchverlag, München, 1960

BASSNET-McGuire, Susan. *Translation Studies*. London: New York: Routledge, 1988.

BENJAMIN, Walter – *Die Aufgabe des Übersetzers*, Gesammelte Schriften, IV. I, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, Erste Auflage, Tübingen, 1972

BERMAN, Antoine – *L'Épreuve de L'Étranger*, Paris Galimard, 1984  
*La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du Lointain*, Paris Ed. du Seuil, 1999

BORMANN, Alexander – *Natura loquitur. Naturpoesie und emblematische Formel bei Joseph von Eichendorff*, Max Niemeyer Verlag, Thübingen, 1968  
*Philister und Taugenichts – Zur Tragweite des Romantischen Antikapitalismus*, AURORA, Jahrbuch der Eichendorff Gesellschaft, 30/31, Würzburg, 1970  
*Eichendorff und die Moderne Lyrik*, in 'Eichendorffs Modernität', Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH, Tübingen, 1989

CARVALHAL, Tânia, Franco. *Literatura Comparada*, São Paulo: Ática, 1986.

CASTELVETRO, Lodovico – *Carta sobre o Traduzir*, in 'Clássicos da Teoria da Tradução', vol. 4 – Renascimento, UFSC/NUPLITT, (Trad. de Mauri Furlan e Tommaso Raso), Florianópolis, 2006

EBERHARDT, Otto – *Eichendorffs Taugenichts – Quellen und Bedeutungsmaterial*, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2000

EICHENDORFF, Joseph von – *Geschichte der Poesie*, Schriften zur Literaturgeschichte, herausgegeben von Hartwig Schultz, Band 6 – Deutscher Klassiker Verlag, Erste Auflage, 1990

*Sortilégios de Outono* (Die Zauberei im Herbst -1808-09,

tradução de José Marcos Macedo, em *Contos Fantásticos do séc. XIX*, escolhidos por Ítalo Calvino Cia. das Letras, S.Paulo, 2004

*Werke - Gedichte*, Welt im Buch, Verlag Kurt Desch,  
Wien/München/Basel, 1955

EMRICH, Wilhelm – *Dichtung und Gesellschaft bei Eichendorff*, in ‘Eichendorff Heute’, Bayrischer Schulbuch-Verlag, München, 1960

GADAMER, Hans-Georg – *Sprache als Medium der hermeneutischen Erfahrung*, in ‘Das Problem des Übersetzens’, herausgegeben von Hans-Joachim Störig, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, Darmstadt, 1963

GASSET, Ortega y – *Glanz und Elend der Übersetzung*, in ‘Das Problem des Übersetzens’, herausgegeben von Hans-Joachim Störig, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, Darmstadt, 1963

GOETHE, Johann Wolfgang, von – *Drei Stücke vom Übersetzen*, in *Clássicos da Teoria da Tradução*, vol.1, UFSC-CCE-DLLE-NUT, Florianópolis, 2001 (Trad. Rosvitha Friesen Blume)

GROSSE, Wilhelm und GRENZMANN, Ludger – *Klassik – Romantik*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, Erste Auflage, 1983

GUMP, Margaret – *Zum Problem des Taugenichts*, DIGI-Zeitschriften, Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte, vol. 37/1963/Issue 4/Article

HAAR, Carel Ter – *Joseph von Eichendorff – Aus dem Leben Eines Taugenichts*, Text, Materialien, Kommentar – Carl Hanser Verlag, München/Wien, 1977

HILLACH, Ansgar u. KRABIEL, Klaus Dieter – *Eichendorff-Kommentar*, Band I, zu den Dichtungen, Winkler-Verlag München, 1971

HOCK, Erich – *Eichendorffs Dichtertum*, in ‘Eichendorff Heute’, Bayrischer Schulbuch Verlag, 1960

HUMBOLDT, Wilhelm von – *Linguagem – Literatura – Bildung*, UFSC-CCE-PGET, Florianópolis, 2006

Introdução a *Agamêmnon*, in *Clássicos da Teoria da Tradução* vol.1, UFSC-NUT, Florianópolis, 2001 ( Trad. de Susana Kampff Lages)

KAYSER, Wolfgang – *Das sprachliche Kunstwerk*, Franke Verlag, Bern-München, 19. Auflage, 1983

KESSLER, Michael – *Das Verhängnis der Innerlichkeit zu Eichendorffs Kritik neuzeitlicher Subjektivität*, in 'Eichendorffs Modernität', Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH, Tübingen, 1989

KITTEL, Harald e POLTERMAN, Andréas – *German Tradition*, in Routledge encyclopedia of translation Studies, edited by Mona Baker, London/New York 2001

KLESSMANN, Eckart – *Die Welt der Romantik*, Max Hueber Verlag München, 1977

KOLLER, Werner – *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Quelle & Meyer Verlag GmbH, Wiebelsheim, 2001

KRABIEL, Klaus-Dieter – *Zum sprachlichen Verfahren Josephs von Eichendorff*, Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Johann Wolfgang Goethe-Universität zu Frankfurt am Main, Verlag Kohlhammer, Stuttgart/Berlin/Köln/ Mainz, 1973

KOOPMANN, Helmut – *Seriellles in Eichendorffs Lyrik?*, in 'Eichendorffs Modernität', Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH, Tübingen, 1989

KUNISCH, Hermann – *Freiheit und Bann – Heimat und Fremde*, in 'Eichendorff Heute', Bayrischer Schulbuch-Verlag, München, 1960

LEVÝ, Jirí – *Die literarische Übersetzung*, Athenäum Verlag, Frankfurt a. Main, 1969

MEHIGAN, Tim – *Eichendorff's Taugenichts; or the Social Education of a Private Man*, in German Quarterly, vol. 66, 1993, pg.60-70

MESCHONNIC, Henri – *Pour la Poétique II*. Paris: Éditions Gallimard, 1973

MÖBUS, Gerhard – *Eichendorff und Novalis*, in 'Eichendorff Heute', Bayrischer Schulbuch-Verlag, München, 1960

MOUNIN, Georges – *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Éditions Gallimard, 1963

MÜHLHER, Robert – *Eichendorffs Erzählung Aus dem Leben eines Taugenichts*, Verlag Kulturwerk Schlesien, Würzburg, 1962

*Der Poetenmantel*, in 'Eichendorff Heute', Bayrischer Schulbuch-Verlag, München, 1960

REICHERT, Klaus - *Die unendliche Aufgabe*, Carl Hanser Verlag, München/Wien, 2003

ROTHMANN, Kurt – *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*, Phillip Reclam jun. GmbH & Co. Stuttgart, 18. erweiterte Auflage, Stuttgart, 2003

SCHAU, Albrecht – *Märchenformen bei Eichendorff* - Beiträge zu ihrem Verständnis, Universitätsverlag Eckhard Becksmann, Freiburg, 1970

SCHULZ, Gerhard – *Die Deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration*, Band 7, C.H.Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck) München 1983

SCHWARZ, Egon – *Der Erzähler Eichendorff -Der Taugenichts zwischen Heimat und Exil*, New York, 1969

SEIDLIN, Oskar – *Eichendorffs symbolische Landschaft*, in 'Eichendorff Heute', Bayrischer Schulbuch-Verlag, München, 1960

SCHLEGEL, August Wilhelm – *Sobre a Bhagavad -Gita*, em Clássicos da Teoria da Tradução, UFSC/NUT, vol.1, 2001(Trad. de Maria Aparecida Barbosa)

SCHLEIERMACHER, Friedrich – *Sobre os diferentes métodos de Tradução*, in Störig, 'Das Problem des Übersetzens', Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, Darmstadt, 1973.

SNELL-Hornby. *The Turns of Translation Studies* Amsterdam:Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2006

STÖCKLEIN, Paul – *Joseph von Eichendorff*, in *Selbstzeugnissen u. Bilddokumenten*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbeck bei Hamburg, 1963

STOLZE, Radegundis – *Übersetzungstheorien – Eine Einführung*, Günter Narr Verlag, Tübingen, 1994

STÖRIG, Hans Joachim – *Das Problem des Übersetzens*, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, Darmstadt, 1973

WIESE, Beno von – *Deutsche Dichter der Romantik*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1971

#### *Dicionários*

Novo Aurélio, 3a. ed., Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1999

Brockhaus Enzyklopediä, 1972 – S.P.A. Brockhaus, Wiesbaden

Duden – Etymologie – Dudenverlag, Bibliographisches Institut – Mannheim, 1963

Herders Kleines Philosophisches Lexikon – Herausgegeben von Dr. Hans Müller u.

Dr. Alois Halder, Herder-Bücherei, Freiburg, 1961

Houaiss – Dicionário da Língua Portuguesa, Rio de Janeiro, 2004

Langenscheidts Grosswörterbuch – Langenscheidt, KG , Berlin/München, 1998

Langenscheidts – Taschenwörterbuch – Portugiesisch 2001

Dicionário de Alemão/Português – Porto Editora, Porto, 1986

Wahrig Deutsches Wörterbuch – Mosaik Verlag, München 1989

Deutsch-Englisches/Französisches Wörterbuch <http://dict.leo.org/>

Das Grimmsche Wörterbuch <http://germazope.uni-trier.de/Projects/DWB>



*Pesquisas na Internet*

BIBLIOTECA Universal Multimedia. Disponível em:  
 <<http://www.universal.pt/hlp/entrada.htm>>. Acesso em 2005 e 2006.

HÉGER, Agnes. "Konfusion, nichts als Konfusion!" Disponível em:  
 <[www.btk.elte.hu/palimpszeszt/pali09/heger.htm](http://www.btk.elte.hu/palimpszeszt/pali09/heger.htm)>. Acesso em 2006.

BAUER, Günther "Mozart"

<http://www.dw.world.de/dw/article/0,2144,1851304,00.html>

PETER Möllers Philolex, "*Ein Online Lexikon zur Philosophie*". Disponível em:  
 <<http://www.philolex.de/philolex.htm>>. Acessos em 2006 e 2007.

História da Prússia [http://www.preussen-chronik.de/\\_episoden/002020\\_jsp.html](http://www.preussen-chronik.de/_episoden/002020_jsp.html). Acesso em 2005.

HamburgerBildungsserver <http://www.hamburger-bildungsserver.de/welcome.phtml?unten=/faecher/deutsch/autoren/index.htm>. Acesso em 2006.

Rüdiger Safranski – Südwestrundfunk, SWR2 Essay – *Das romantische Unbehagen an der Wirklichkeit*.

<http://www.swr.de/swr2/programm/sendungen/essay/-/id> Acesso em maio de 2007.

*Nota:* As citações de obras em língua estrangeira, quando sem indicação de tradutor, são de nossa autoria, com exceção dos textos de Walter Benjamin e Friedrich Schleiermacher, em que foram usadas as traduções de Susana Kampf Lages e Margarete von Mühlen Poll, respectivamente, (em *Clássicos da Teoria da Tradução*, vol.1.UFSC-NUT, Florianópolis, 2001).