



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

A LITERATURA DOS ESCOMBROS E A APROPRIAÇÃO NAZISTA DA
ANTIGUIDADE CLÁSSICA: UMA TRADUÇÃO COMENTADA DE *WANDERER,*
KOMMST DU NACH SPA..., DE HEINRICH BÖLL

Otávio Cordeiro Pinto

Rio de Janeiro

2022

OTAVIO CORDEIRO PINTO

A LITERATURA DOS ESCOMBROS E A APROPRIAÇÃO NAZISTA DA
ANTIGUIDADE CLÁSSICA: UMA TRADUÇÃO COMENTADA DE *WANDERER*,
KOMMST DU NACH SPA..., DE HEINRICH BÖLL

Monografia submetida à Faculdade de Letras
da Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como requisito parcial para obtenção do título
de Licenciado em Letras na habilitação
Português/Alemão.

Orientadora: Profa. Dra. Fabiana Naura
Macchi

RIO DE JANEIRO

2022

RESUMO

O presente trabalho apresenta a análise e tradução do conto *Wanderer, kommst du nach Spa...*, de Heinrich Böll. Além de uma breve biografia de Böll e uma exposição sobre o gênero conto na literatura alemã do pós-guerra, mais especificamente na chamada “literatura dos escombros”. Discute ainda a apropriação nazista da Antiguidade Clássica e como esse tema é central no conto traduzido. A tradução foi guiada pelas teorias de Christiane Nord e Paulo Henriques Britto. Essa fundamentação teórica foi aplicada durante o processo tradutório e auxiliou nos argumentos utilizados nos comentários sobre a tradução, presentes no fim do trabalho.

Palavras-chave: Heinrich Böll, literatura alemã, literatura do pós-guerra, literatura dos escombros, tradução literária.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, sempre, à minha família. Principalmente aos meus pais, que sempre incentivaram minha formação acadêmica e apoiaram minhas escolhas, dando o suporte necessário para que eu pudesse continuar.

Agradeço a meus amigos, pelo auxílio nas mais diversas dúvidas, o suporte e o companheirismo. Assim como todos os colegas de classe que tive durante a formação universitária, pela ajuda no estudos, trabalhos e provas.

Agradecimentos especiais a todos os professores que passaram pela minha vida. Desde o ensino fundamental ao médio e técnico e agora na UFRJ. Aos professores universitários, obrigado por todo o conhecimento e por alimentarem meu fascínio por linguagem e literatura. A Fabiana, minha orientadora, obrigado pela mentoria, atenção, críticas e elogios.

A arte é, como a magia, a ciência de manipular
símbolos, palavras ou imagens para operar
mudanças de estado de consciência.

Alan Moore

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. O AUTOR E A “LITERATURA DOS ESCOMBROS”	9
2.1. Breve biografia de Heinrich Böll	9
2.2. O conto na Alemanha pós-guerra	12
2.3. Os contos antiguerra de Heinrich Böll	15
3. O CONTO “ESTRANGEIRO, ANUNCIA AOS ESPARTAN...”	17
3.1. A temática de “Estrangeiro, anuncia aos espartan...”	17
3.2. A Antiguidade Clássica e o Terceiro Reich	19
3.3. As referências históricas e a intertextualidade de “Estrangeiro, anuncia aos espartan...”	22
3.4. A forma e estilo de “Estrangeiro, anuncia aos espartan...”	27
4. ABORDAGENS TEÓRICAS E METODOLOGIA DA TRADUÇÃO	32
4.1. Noções gerais da teoria funcionalista de Christiane Nord e a análise textual na tradução	32
4.1.1. Os fatores externos da análise textual de Nord	36
4.1.2. Os fatores internos da análise textual de Nord	40
4.1.3. O efeito do texto e a interdependência intra e extratextual	44
4.2. A tradução literária e a tradução de ficção de Paulo Henriques Britto	46
5. TRADUÇÃO DO CONTO WANDERER, KOMMST DU NACH SPA...	53
6. PROCESSO TRADUTÓRIO E COMENTÁRIOS SOBRE A TRADUÇÃO	62
6.1. Aplicação da análise textual de Nord	62
6.2. Tradução de referências externas	66
6.3. Adaptações culturais na tradução	69
6.4. Tradução de marcas de oralidade	72
6.5. Preservação do estilo de escrita na tradução	75
6.6. Perdas na tradução	77
7. CONCLUSÃO	79
8. REFERÊNCIAS	80
ANEXO A: WANDERER KOMMST DU NACH SPA...	85

1. Introdução

Este trabalho consiste na tradução comentada do conto alemão *Wanderer, kommst du nach Spa...*, em português, “Estrangeiro, anuncia aos espartan...”¹, de Heinrich Böll. A tradução foi orientada pela teoria funcionalista de Christiane Nord, especificamente sua proposta de análise textual como parte fundamental do processo tradutório, e pelo estudo de tradução literária de ficção de Paulo Henriques Britto. A metodologia da tradução, seu processo e comentários são introduzidos por uma breve discussão sobre o autor, a obra e seu contexto histórico. A escolha do texto foi feita considerando alguns fatores: seu ineditismo, gênero textual, valor literário e relevância histórica.

O texto a ser traduzido foi definido, primeiramente, pela decisão de que seria um conto em língua alemã; portanto, um texto de tamanho reduzido, mas uma tradução integral de uma obra, diferente da tradução de um trecho ou capítulo de um texto maior. Além disso, deveria ser inédito no Brasil e nunca ter sido traduzido para o português, para que o processo de tradução não fosse afetado por traduções anteriores, e porque, assim, algo novo estaria sendo criado no país, em vez da produção de apenas mais uma versão.

Após a Segunda Guerra, a produção de contos na literatura alemã foi intensa e houve grande volume de publicação. Alguns fatores explicam a preferência de autores como Wolfgang Borchert, Ilse Aichinger, Elisabeth Langgässer e Heinrich Böll pela prosa em forma mais curta. A influência das *short stories* americanas de Ernest Hemingway juntou-se ao ambiente de reconstrução do país, que ocupava maior parte do tempo e da vida da sociedade e tornava materiais como papel escassos (CONARD, 1992, p. 18. SOWINSKI, 1993, p. 8). Pelas circunstâncias, o gênero foi muito explorado por autores da época. Portanto, mesmo com a intenção inicial de evitar textos que abordassem questões relacionadas à Segunda Guerra, a escolha final, que estava certa que seria um conto, acabou por pertencer a esse contexto.

A imagem da Alemanha ficou muito marcada pelos horrores do nazismo, e por vezes há a impressão de que a história e a cultura do país, por mais ricas que sejam, limitam-se a esse terrível episódio. Por isso a resistência inicial de escolher um conto que tratasse do regime de Adolf Hitler. No entanto, também não é novidade dizer que o nazifascismo nunca deve ser esquecido e é sempre necessário discuti-lo para compreender sua manifestação no

¹ Tradução minha.

presente — o que se evidenciou quando, durante as pesquisas sobre o conto e suas referências ao nazismo, diversas páginas da internet abertamente nazistas foram encontradas².

A escolha pelo conto de Heinrich Böll, “Estrangeiro, anuncia aos espartan...”, foi feita, em parte, por sua temática. Não apenas pelo tom crítico ao nacional-socialismo, mas também pelo ângulo abordado pelo autor — a apropriação da cultura clássica greco-romana por regimes nazifascistas, o que ainda pode ser visto sendo feito hoje no mundo e no Brasil.

Em 2017, nas demonstrações de supremacistas brancos em Charlottesville, nos Estados Unidos, símbolos da Grécia Antiga figuravam em meio a grupos que reivindicavam suas raízes brancas europeias³; em Donetsk, na Ucrânia, após conflitos em 2014, uma milícia separatista neo-nazista intitulada *Sparta Battalion* se formou⁴; em 2015, na Grécia, o partido de extrema-direita “Aurora Dourada”, banido em 2020, reuniu-se em frente ao monumento dedicado aos guerreiros espartanos em Termópilas⁵; e no Brasil, o grupo de extrema-direita “300 do Brasil”, durante a pandemia de Covid-19, em 2020, acampou em frente à Esplanada dos Ministérios para defender pautas antidemocráticas⁶.

Exaltar a cultura guerreira grega, e especificamente de Esparta, não é necessariamente um sinal de apreço pelo nazismo, mas constantemente essas imagens são utilizadas por grupos neo-fascistas. Torna-se, portanto, de grande importância saber a origem dessa admiração e entendê-la em seu contexto histórico. Entretanto, o presente trabalho, apesar de abordar em parte essa questão, não tem como foco a discussão da apropriação da Antiguidade Clássica por grupos extremistas, seja nos anos 30 ou na contemporaneidade. Ainda assim, pode servir de introdução para o estudo do tema.

O texto de Heinrich Böll não foi escolhido apenas por sua relevância histórica, mas também por seu valor literário e riqueza estética. O objetivo e tentativa deste trabalho e desta tradução é trazer para a língua portuguesa a riqueza de “Estrangeiro, anuncia aos espartan...” e comentar os problemas e soluções encontradas durante o processo. Além disso, a tradução de um conto importante e reconhecido em seu país, e inédito no Brasil, pode contribuir de

² Essas referências foram deliberadamente ocultadas.

³ <https://origins.osu.edu/article/beware-greeks-bearing-gifts-how-neo-nazis-and-ancient-greeks-met-charlottesville?language_content_entity=en>. Acesso em: 18 out. 2022.

⁴ <<https://www.mirror.co.uk/news/world-news/russian-warlord-who-led-neo-26402909>>. Acesso em: 18 out. 2022.

⁵ <<https://www.reuters.com/article/us-eurozone-greece-goldendawn-idUSKCN0RB1Z420150911>>. Acesso em: 18 out. 2022.

<<https://www.dw.com/en/golden-dawn-is-down-but-far-right-rises-again-in-greece/a-59528529>>. Acesso em: 18 out. 2022.

⁶ <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2020/06/15/o-que-e-300-do-brasil-grupo-de-extrema-direita-liderado-por-sara-winter.htm>>. Acesso em: 18 out. 2022.

alguma forma para a maior popularização do escritor e do movimento literário ao qual o conto pertence.

2. O autor e a “literatura dos escombros”

2.1. Breve biografia de Heinrich Böll

Heinrich Böll nasceu em 1917, na cidade alemã de Colônia, em tempos politicamente muito conturbados da história moderna alemã. Robert Conard, em *Understanding Heinrich Böll* (1992), destaca a juventude do autor marcada por sucessivos acontecimentos históricos: Böll nasceu no império de Guilherme II (1888-1918), cresceu na República de Weimar (1919-1933), viveu sua adolescência sob o regime nazista de Hitler (1933-1945), sua mocidade durante a Segunda Guerra (1939-1945) e, antes dos 32 anos, viu a Alemanha ocupada pelos Aliados (1945), presenciando a fundação da República Federal da Alemanha e da República Democrática Alemã (CONARD, 1992, p. 1).

Böll era um homem politicamente muito ativo, principalmente por meio de sua literatura. Conard comenta, ao citar uma fala de Böll, que, para o autor, sua atuação política existia em sua arte e vice-versa:

Para Böll, escrever era um ato político, escrever simplesmente pela arte não existia. No entanto, a escrita política também poderia e deveria ser arte, acreditava ele. Em 1983, ao receber o título de cidadão benemérito da cidade de Colônia, deixou sua opinião clara, “O que eu nunca entendi... foi a tentativa de me separar como romancista da pessoa que ocasionalmente escreve ensaios, críticas, e ocasionalmente faz um discurso; o fato é que ensaios, críticas e discursos também são literatura”⁷. (CONARD, 1992, p. 4)

A influência dos pais de Heinrich, Viktor e Maria Böll, em sua formação política é citada por Robert Conard e por Bernhard Sowinski, em seu livro *Heinrich Böll* (1993). Heinrich teve sua mãe como grande modelo, e Conard relata passagens nas quais Maria demonstrava sua bondade católica e sua consciência social e política, expressando desprezo pelo nazifascismo e por Hitler (CONARD, 1992, p. 6 e 7). Sowinski e Conard chamam

⁷ Tradução minha do original: “For Böll writing was a political act, writing just for the sake of art did not exist. However, political writing could and should also be art, he believed. In 1983 when he accepted honorary citizenship of the city of Cologne, he made this point clear, “What I have never understood . . . was the attempt to separate me as novelist from the person who also occasionally wrote essays, criticism, and whom one heard occasionally give a speech; the fact is that essays, criticism, and speeches are literature too” (CONARD, 1992, p. 4).

atenção para a criação de Böll, que foi incentivado pelos pais a conhecer pessoas e fazer amizades não apenas com crianças dentro de seu círculo de famílias de classe média, mas também com filhos de famílias operárias (CONARD, 1992, p. 6. SOWINSKI, 1993, p. 2).

Entre 1928 e 1937, Heinrich Böll frequentou um *Gymnasium* humanista em Colônia — um tipo de escola alemã equivalente ao atual ensino fundamental e ensino médio, de educação clássica, focada na formação intelectual de jovens e na posterior inserção dos alunos em universidades. O cenário de um *Gymnasium* humanista alemão reapareceria no conto tema deste trabalho, “Estrangeiro, anuncia aos espartan...”. Durante os anos de escola, Böll conviveu, antes do início do regime nazista em 1933, com os frequentes e violentos embates entre partidos políticos e, após 1933, com o terror do Terceiro Reich nas ruas (SOWINSKI, 1993, p. 2).

Segundo Conard (1992, p. 7), apesar de afeito à cultura clássica, Böll não se mostrava um aluno muito aplicado. Os últimos anos no *Gymnasium* evidenciaram no jovem a antipatia ao nazismo e o gosto pelos livros. Após o fim de sua escolarização, ingressou, no começo de 1939, na Universidade de Colônia para estudar germanística e filologia clássica, apenas para, em julho do mesmo ano, aos 21 anos de idade, ser convocado para o exército. (CONARD, 1992, p. 7. SOWINSKI, 1993, p. 3 e 4)

De acordo com Sowinski, entre 1939 e 1942, Heinrich Böll serviu ao exército de Hitler na Polônia, França e na própria Alemanha, exercendo principalmente o trabalho de sentinela, assim como de construtor de *bunkers* e intérprete. Após férias e seu casamento com Annemarie Cech em 1942, Böll passou os anos seguintes em campos de batalha na União Soviética e na Romênia. Heinrich teve sua atuação na guerra interrompida diversas vezes para tratar-se em hospitais de campanha. Como soldado, contraiu disenteria, feriu-se durante um ataque de franceses ao trem no qual estava e sofreu outros ferimentos leves. (SOWINSKI, 1993, p. 4).

Sowinski e Conard relatam que, de volta a seu país, Böll forjou documentos para viver escondido com sua família longe dos campos de batalha. No entanto, o medo de ser descoberto e executado por deserção o levou de volta à guerra. Em abril de 1945, após 6 anos como soldado no conflito, Böll foi capturado e mantido prisioneiro por tropas americanas até o fim da guerra, alguns meses depois, quando retomou sua vida civil (CONARD, 1992, p. 11. SOWINSKI, 1993, p. 5).

A vivência de Heinrich Böll durante a ascensão do nazismo e nos 6 anos de guerra seriam as principais inspirações para sua literatura. Böll afirmava que um bom olho era uma importante ferramenta para o escritor, que deveria ver sem vendas as pessoas e o mundo ao

seu redor (BÖLL, 2015, p. 18-20). Assim, o autor, após a guerra, escreveria influenciado pelo que viu durante o confronto e após retornar para os escombros de sua cidade. Suas experiências e a realidade de seu ambiente seriam expressas em sua prosa ficcional.

Em 1949, publicou seu primeiro livro, a novela *Der Zug war Pünktlich* [O trem chegou pontualmente]⁸ —, uma história de amor protagonizada por um soldado alemão e uma prostituta polonesa. No ano seguinte foi publicada a coletânea de 25 contos, de título homônimo a uma das histórias contidas na coleção, *Wanderer, kommst du nach Spa...* (“Estrangeiro, anuncia aos espartan...”). Segundo Conard, ambas publicações foram bem recebidas pela crítica, porém não obtiveram grande sucesso comercial (CONARD, 1992, p. 13).

Heinrich Böll continuou a escrever, produzindo algumas de suas obras mais celebradas — como seu primeiro romance longo, publicado em 1951, *Wo warst du, Adam?* [Onde você estava, Adam?]⁹. Recebendo cada vez mais críticas positivas, prestígio e retorno financeiro, tornou-se um escritor de grande importância e popularidade, recebendo diversos prêmios e honras, incluindo um Nobel de literatura em 1972 (CONARD, 1992, p. 14). Böll morreu em 1985 já consagrado como um importante nome na literatura alemã.

As traduções de Heinrich Böll para o português não são muito numerosas. Maria António Hörster, em seu texto “Tradução e ideologia: a exemplo de traduções de Heinrich Böll em Portugal”, lista todas as traduções portuguesas de Böll. São ao todo 17 publicações, sendo uma coletânea de contos (“Contos Irônicos”), 6 publicações diferentes de “Casa indefesa”, e outros livros com publicações repetidas ou únicas (HÖRSTER, 2016, p. 64). Hörster comenta sobre a ausência das narrativas curtas, área na qual Böll é considerado um grande autor:

Esta lista merece-nos várias observações: – a selecção dos textos parece bastante aleatória, sentindo-se a falta de obras decisivas para o percurso e a fama do escritor, como sejam várias colectâneas com contos e novelas, sobretudo as iniciais, por exemplo *Der Zug war pünktlich* (1949), *Wanderer, kommst du nach Spa* (1950), *Die schwarzen Schafe* (1951), *Nicht nur zur Weihnachtszeit* (1951), mas também *Im Tal der donnernden Hufe* (1957), *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen und andere Satiren* (1958) e muitas outras. Este vasto legado firmou a imagem do escritor como mestre da *Kurzgeschichte* [narrativa curta]. (HÖRSTER, 2016, p. 65)

Maria António também cita a ausência dos romances *Wo warst du, Adam?* (1951), *Das Brot der frühen Jahre* (1955), *Ansichten eines Clowns* (1963), e do diário *Irishes Tagebuch* (1957).

⁸ Não foram encontradas traduções em português deste livro.

⁹ Não foram encontradas traduções em português deste livro.

No Brasil, a obra de Heinrich Böll aparenta ser pouco conhecida do público. No entanto, alguns de seus livros sem tradução portuguesa foram traduzidos para o português brasileiro. Como os citados *Das Brot der frühen Jahre*, “O pão dos anos jovens” (1973) e *Ansichten eines Clowns*, “Pontos de vista de um palhaço” (2008). Em bibliotecas universitárias e em lojas de livros novos e usados é possível encontrar outras publicações brasileiras de livros ausentes na lista de Hörster, como “Cercos protetores” (1987), “Fim de uma viagem” (1987) e “Um gole de terra” (1978). Foi encontrada uma única coletânea de contos traduzida no Brasil, “Crianças também são civis? E outros contos” (1970)

Os contos do início da carreira de Böll não possuem traduções recentes, e muitos permanecem inéditos em língua portuguesa — notadamente o conto traduzido neste trabalho, *Wanderer, kommst du nach Spa...*

2.2. O conto na Alemanha pós-guerra

O conto foi o gênero literário escolhido por Heinrich Böll para publicar seus primeiros livros, portanto, para entender o início da produção literária de Böll — e especificamente o conto abordado no presente trabalho —, é importante conhecer a história e contexto do gênero na Alemanha após a Segunda Guerra.

Conard e Sowinski citam diversos fatores que contribuíram para a popularização do conto como gênero literário na Alemanha pós-guerra. A sociedade alemã após a guerra vivia com tempo escasso, buscava reestruturar-se e reconstruir as cidades; havia também escassez de materiais como o papel, e uma prosa mais curta facilitava a rapidez da leitura e sua impressão em jornais e folhetins. Portanto, as circunstâncias práticas do pós-guerra acabaram por favorecer a brevidade da prosa do conto (SOWINSKI, 1993, p. 8 e 9. CONARD, 1992, p. 13 e 18).

Além disso, após o fim de um longo período de isolamento da literatura estrangeira na Alemanha devido à censura nazista, as *short stories* (contos estadunidenses) ganharam espaço no mercado literário e tornaram-se muito populares. Autores alemães sofreram grande influência dos contos de autores como Ernest Hemingway e William Faulkner. Com a evolução da literatura alemã no pós-guerra, diversos autores propunham desvincular os contos alemães das *short stories* e tratar o gênero *Kurzgeschichte* (contos alemães) não como mera tradução do termo em inglês, mas como uma forma de narrativa independente (MARX, 2005, p. 2-4).

Leonie Marx, em seu livro *Die Deutsche Kurzgeschichte* (2005), no capítulo em que estuda o gênero “conto” durante o regime nazista, demonstra que as *short stories* vindas dos Estados Unidos já haviam causado impacto no meio literário alemão mesmo antes da Segunda Guerra (MARX, 2005, p. 104). Chegados na Alemanha e discutidos por autores e críticos, os contos americanos, após o começo do Terceiro Reich em 1933, foram, no entanto, vistos pelo Partido Nazista como uma ameaça. Marx afirma que as histórias eram consideradas hostis e nomeadas *Feindliteratur*, “literatura inimiga” (MARX, 2005, p. 105).

Assim como na incursão nazista contra o que foi designado como “arte degenerada”, o Partido buscava combater essa literatura indesejada que se tornava popular (MARX, 2005, p. 107). De acordo com Leonie Marx, os contos alemães inspirados pelas *short stories* eram taxados por colaboracionistas como mera tentativa de cópia das obras americanas, como pouco germânicos e pouco patrióticos. Em resposta, o Terceiro Reich passou a produzir seus próprios contos e publicá-los em jornais e folhetins. Segundo Marx, os contos promovidos pelo regime nazista eram panfletários e propagandísticos, feitos a fim de difundir os ideais nazistas. (MARX, 2005, p. 107). A “instrumentalização” do conto e da literatura pelo nazismo é evidenciada por Marx ao citar a crítica de Karl Obermann, historiador alemão, que define os protagonistas dos contos publicados pelos nazistas como “meros portadores da ideologia nazista, e não pessoas de carne e sangue”¹⁰ (OBERMANN, 1937, p. 55 apud MARX, 2005, p. 108).

Após a guerra, novamente os autores do país dedicaram-se a escrever contos. O cenário foi propiciado pelo fim do regime nazista e de sua censura, pela volta das *short stories* à popularidade e pelas circunstâncias práticas de escassez já mencionadas. As histórias curtas tiveram papel importante na produção literária do pós-guerra, que ficou conhecida como *Trümmerliteratur*, “literatura dos escombros”, a qual teve como exemplos obras dos já citados Wolfgang Borchert, Ilse Aichinger e Elisabeth Langgässer. Ralf Schnell, um dos autores do livro *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (2013), no capítulo que aborda a literatura alemã após a Segunda Guerra, define *Trümmerliteratur* como uma expressão da realidade dos escombros e das ruínas, seja a ruína das cidades ou a dos ideais alemães; a realidade da guerra, da morte, da decadência e da sobrevivência em meio aos escombros (SCHNELL, 2013, p. 496).

¹⁰ No original: “Ihre Personen sind bloÙe Träger von Ideologien, keine Menschen von Fleisch und Blut.” (OBERMANN, 1937, p. 55 apud MARX, 2005, p. 108).

Heinrich Böll, em seu ensaio *Bekennnis zur Trümmerliteratur* [Reconhecimento da literatura dos escombros], de 1952, comenta que considera a denominação de *Trümmerliteratur* apropriada. Seu tema e de seus pares eram os seres humanos, homens, mulheres, crianças, todos feridos, que voltavam da guerra para viver nos escombros. O autor discorre sobre sua preocupação em retratar a realidade dessa ruína em sua obra. Para o escritor, querer levar o leitor ao “idílico”, enquanto tudo ao seu redor era ruína, parecia cruel. Böll se opõe neste ensaio a ignorar o terror da realidade alemã naquele momento e “brincar de ‘cabra-cega’”¹¹ (BÖLL, 2015, p. 18).

O escritor e seus colegas haviam passado por uma guerra, retornaram a seus lares, encontraram ruínas e escreveram, sem vendas, sobre o que seus olhos haviam visto (BÖLL, 2015, p. 18). Essa ênfase na experiência do escritor como sua inspiração é citada por Leonie Marx como uma das influências da obra de Hemingway, que também escrevia sobre suas vivências na guerra (MARX, 2005, p. 117).

Ralf Schnell destaca a importância da forma de escrita dos contos da *Trümmerliteratur*. Heinrich Böll e outros autores na época prezavam pela simplicidade da linguagem e sua sintaxe, sem perder, no entanto, refinamento e complexidade. Schnell descreve uma *Trümmersprache*, uma “língua dos escombros” de Böll, caracterizada por frases construídas sem adornos, despretensiosamente, de forma paratática — frases curtas, justapostas sem subordinação —, com uso de omissões, interrupções. Schnell cita Böll ao afirmar que essa linguagem expressaria a “falta de fôlego da época” (*„Kurzatmigkeit der Epoche“*) (SCHNELL, 2013, p. 505).

Schnell também comenta a abordagem semelhante de Wolfgang Borchert, outro autor da *Trümmerliteratur*, que afirma que a sociedade não precisava e não tinha paciência — assim como Böll afirma que havia “falta de fôlego” — para escritores com “boa gramática”, mas, sim, necessitava de quem dissesse que “uma árvore é uma árvore, alto e claro, três vezes”¹² (SCHNELL, 2013, p. 505).

Essa dimensão linguística da *Kurzgeschichte* é destacada por Leonie Marx não apenas como um aspecto formal ou estético, mas também ético. Após tantos anos de deturpação da língua e do próprio gênero literário pelo Terceiro Reich, a autora afirma que se fazia

¹¹ No original: “[...] oder sollen wir wirklich Blindenkuh miteinander spielen?” (“[...] ou devemos realmente brincar de cabra-cega uns com os outros?”) (BÖLL, 2015, p. 18).

¹² No original: “Wir brauchen keine Dichter mit guter Grammatik. Zu guter Grammatik fehlt uns Geduld. Wir brauchen die mit dem heiser geschluchzten Gefühl. Die zu Baum Baum und zu Weib Weib sagen und ja sagen und nein sagen: laut und deutlich und dreifach und ohne Konjunktiv” (SCHNELL, 2013, p. 505).

necessário a “reabilitação do gênero” (“*Rehabilitierung der Gattung*”), e seu afastamento dos ideais nazistas (MARX, 2005, p. 118).

Marx discute como as *Kurzgeschichte* se tornaram uma forma de literatura em ascensão na Alemanha após o fim do Terceiro Reich. Tornaram-se um campo para experimentação literária, abordando o trauma do país, as experiências reais da guerra e do pós-guerra e opondo-se aos contos idealizados e pretensamente heroicos propagados pelo regime nazista (MARX, 2005, p. 113).

2.3. Os contos antiguerra de Heinrich Böll

Após o término da Segunda Guerra, Böll voltou à vida civil tendo conhecido durante tantos anos os horrores do campo de batalha e do nazifascismo. Dedicado a perseguir seu antigo desejo de ser escritor e influenciado — assim como outros autores de sua época — pela volta dos contos à popularidade, Heinrich Böll iniciou sua carreira de escritor. Sua primeira publicação foi a novela *Der Zug war pünktlich*, em 1949; a segunda publicação, em 1950, foi a coletânea de contos *Wanderer, kommst du nach Spa...*, “Estrangeiro, anuncia aos espartan...”. Na coletânea, além do conto que dá título ao livro, Böll apresenta histórias como *Damals in Odessa* [Aquela vez em Odessa] e *Auch Kinder sind Zivilisten* (“Crianças também são civis?”)¹³.

Os primeiros contos de Böll eram em sua maioria inseridos de alguma forma no contexto da guerra. Histórias diretamente ligadas ao confronto, que se passam no campo de batalha, ou histórias no pós-guerra, em cidades destruídas pelas batalhas. Seus contos contrastavam com as visões de glorificação da guerra difundidas pela propaganda nazista. O autor tratava da violência, da destruição e da tragédia que atingiam pessoas comuns envolvidas no confronto.

Robert Conard discute, no segundo capítulo de *Understanding Heinrich Böll*, as narrativas de guerra do escritor. Conard escreve que Böll toma como ponto central dessas histórias as vítimas diretas ou indiretas que a guerra faz, mas sem eximir o povo alemão da culpa e responsabilidade pelo sofrimento de seus compatriotas (CONARD, 1992, p. 17). O contexto da *Trümmerliteratur* guiava Böll em sua abordagem nos contos antiguerra. O autor afirmava que era necessário ver o mundo sem vendas e lembrar o que há por trás das fachadas

¹³ *Auch Kinder sind Zivilisten* foi traduzido para o português e deu título a uma coletânea de contos de Böll publicada no Brasil pela editora Expresso Cultura em 1970: “Crianças também são civis? E outros contos”. O ponto de interrogação presente no título não existe no original.

destruídas. O foco de Heinrich Böll era a vida de pessoas reais, suas individualidades em meio aos escombros (BÖLL, 2015, p. 20).

A visão de Heinrich Böll sobre a guerra pôde ajustar-se à natureza do conto como gênero textual. Histórias curtas, sem tramas secundárias, que se iniciam sem necessariamente introduzir o acontecimento, apresentam a situação específica de um personagem e terminam sem grandes respostas ou redenção — o que pode ser visto como expressão da já mencionada “falta de fôlego” da época, que acabaram por corresponder às características do próprio gênero textual. A autora Leonie Marx, citando a escritora Edith Oppens, destaca uma interpretação do conto como gênero textual que se alinha às histórias sobre pessoas comuns na guerra: “a vida em si, sem começo ou fim...” (OPPENS, 1947, cap. 2.4 apud MARX, 2005, p. 117).

Portanto, é possível estabelecer uma relação estreita entre o gênero escolhido por Böll no início de sua produção literária e seus temas recorrentes. A fragilidade da vida na guerra podia ser expressa cruamente, em um formato que contribuía para os temas das histórias. Em uma coletânea de contos pode ser apresentado um mosaico de pessoas e situações pontuais, que ilustram o contexto maior de um confronto absurdo.

Essas características podem ser vistas, por exemplo, nos já citados *Damals in Odessa*, *Auch Kinder sind Zivilisten* e no conto do título, *Wanderer, kommst du nach Spa...* Todas essas histórias iniciam com uma situação já em andamento, contam o breve desenrolar e terminam sem uma resolução.

Em *Damals in Odessa*, um soldado anônimo e seus companheiros esperam em Odessa pela viagem para a batalha na Crimeia. O voo, no entanto, é repetidamente adiado. Os homens vivem os dias de espera em contradição. Enquanto estão cansados do tédio da caserna e de algum modo esperam pela ação do confronto, também têm medo da guerra e da incerteza da batalha. É relevante retomar a importância que Heinrich Böll dava à sua própria experiência enquanto escrevia. Durante a guerra, o próprio Böll, relata Sowinski, entre viagens para a Criméia, esteve em Odessa, onde se recuperou de ferimentos em um hospital de campanha (SOWINSKI, 1993, p. 5). É possível imaginar Heinrich Böll tão ocioso e amedrontado quanto seus personagens — um exemplo do uso dos olhos do autor como uma de suas principais “ferramentas” de trabalho, como mencionado por ele: “[...] um bom olho faz parte das ferramentas de trabalho de um escritor”¹⁴ (BÖLL, 2015, p. 18).

¹⁴ No original: “[...] ein gutes Auge gehört zum Handwerkszeug des Schriftstellers” (BÖLL, 2015, p. 18).

Auch Kinder sind Zivilisten apresenta outro protagonista sem nome, um soldado ferido que se recupera em um hospital e é impedido por um guarda de ter contato com uma criança que vende bolos do outro lado do muro das instalações. As ordens dadas ao guarda são de impedir contato entre os soldados e os civis da Rússia. Novamente pode-se supor as vivências do escritor sendo refletidas em sua obra, uma vez que Böll teve suas atividades na guerra diversas vezes interrompidas por ferimentos.

Os dois contos possuem temas e elementos que se repetem: o anonimato do soldado comum na guerra, o trabalho sem propósito e situações incongruentes. Conard, ao comentar os contos, conclui que, nessas histórias com finais abertos, “a única certeza é mais sofrimento e uma provável morte” (CONARD, 1992, p. 19).

Os três contos, *Wanderer, kommst du nach Spa...*, *Damals in Odessa* e *Auch Kinder sind Zivilisten* compartilham outro elemento: todos se encerram com reticências — *Wanderer...* possui reticências já no título. Celso Cunha e Lindley Cintra, na “Nova Gramática do Português Contemporâneo”, ao exporem os diferentes empregos das reticências, fornecem comentários que podem auxiliar na interpretação da presença desse recurso na escrita de Böll. As reticências podem ser utilizadas “para indicar que o narrador ou a personagem interrompe uma ideia que começou a exprimir, e passa a considerações acessórias.”; “para marcar suspensões provocadas por hesitação, surpresa, dúvida ou timidez de quem fala”; “para indicar que a ideia que se pretende exprimir não se completa com o término gramatical da frase, e que deve ser suprida com a imaginação do leitor” (CUNHA e CINTRA, 2001, p. 659 e 660).

As reticências dos contos de Heinrich Böll podem evidenciar a falta de resolução, a história interrompida e “inacabada” dos personagens, além de um possível convite de Böll para a participação do leitor na narrativa.

3. O conto “Estrangeiro, anuncia aos espartan...”

3.1. A temática de “Estrangeiro, anuncia aos espartan...”

Escolhida por Heinrich Böll como a história título de sua coletânea de contos publicada em 1950, “Estrangeiro, anuncia aos espartan...” tornou-se uma das histórias centrais do início da carreira literária do autor.

“Estrangeiro...” conta a história de um soldado sem nome que foi ferido em batalha e levado para um hospital de campanha montado em um *Gymnasium* humanista na cidade de Bendorf. Ferido, desnorteado e em choque, o protagonista é carregado em uma maca pela escola. Por todo o caminho, o soldado reconhece diversos elementos do prédio, o que o faz supor que pode estar em sua antiga escola, da qual saiu há poucos meses para ir para o campo de batalha. Apesar de todas as semelhanças, o jovem parece tentar convencer-se de que não está em sua antiga escola, mas apenas em mais uma das tantas escolas semelhantes na região.

Ao fim do conto, o protagonista tem a prova definitiva de que está na escola onde estudou. Na antiga sala de desenho, que agora é utilizada para cirurgias, ele reconhece sua própria caligrafia e lembra-se do exercício que o fez escrever no quadro negro a frase, cortada devido ao espaçamento incorreto do então estudante: “Estrangeiro, anuncia aos espartan...”. O conto encerra-se com o jovem descobrindo que perdeu os dois braços e uma das pernas em batalha, e em seguida reconhecendo um velho e familiar funcionário da escola. Em sua última fala, o protagonista parece perder a consciência.

Além do claro teor antiguerra, o conto aborda outros temas relacionados ao regime nazista na Alemanha. Manuel Baumbach, na revista *Poetica*, analisa o conto a partir da citação escrita pelo estudante que dá título à história e a toma como a chave para a interpretação do conto (BAUMBACH, 2000, p. 1). A citação é repetida diversas vezes na última parte da narrativa, mas não é explicada ou contextualizada explicitamente por Heinrich Böll.

Baumbach fornece a origem da citação em seu artigo, mas Roderick Watt, em seu texto “*Wanderer, kommst du nach Sparta*”: *History through Propaganda into Literary Commonplace*, fornece um contexto mais detalhado. A frase escrita pelo protagonista no quadro-negro é retirada do epitáfio dedicado à morte do rei espartano Leônidas e seus guerreiros. O epitáfio é atribuído a Simônides de Ceos (556 a.C.-468 a.C.), poeta grego reconhecido como um grande autor de epigramas.

O exército de Esparta lutou em 480 a.C. na Batalha das Termópilas contra o exército invasor da Pérsia, que, embora muito maior, foi contido pelos gregos. As Termópilas, localidade da Grécia que dá nome à batalha, é uma passagem estreita entre o mar e um desfiladeiro, e foi utilizada pelos espartanos para obter vantagem estratégica. Apesar do sucesso de Esparta em impedir o avanço dos persas, Leônidas e seus soldados morreram na batalha. Watt destaca como a história de Termópilas tornou-se símbolo de valentia e patriotismo na cultura ocidental. A história da batalha, assim como o epitáfio em homenagem

aos guerreiros feito por Simônides, foi preservada pelo historiador grego Heródoto, em sua obra “Histórias”, no sétimo livro, seção 228 (WATT, 1985, p. 873).

Baumbach e Watt comentam que a tradução do epitáfio de Simônides mais conhecida na língua alemã — a mesma tradução utilizada por Böll no conto — foi feita por Friedrich Schiller, e é parte do poema de 1795, *Der Spaziergang* [O Passeio] (BAUMBACH, 2000, p. 1. WATT, 1985, p. 873). O epitáfio possui diversas traduções, inclusive em português.

Como mencionado, o texto original tem autoria atribuída ao poeta grego Simônides de Ceos, mas foi registrado por escrito, em língua grega, por Heródoto:

ἽΩ ξείν', ἀγγέλλειν Λακεδαιμονίοις ὅτι τῆδε
κείμεθα τοῖς κείνων ρήμασι πειθόμενοι. (HERÓDOTO apud WATT, 1985, p. 873)

Schiller, então, traduz o epitáfio do grego para o alemão. Sua tradução é a mais conhecida na língua alemã e foi utilizada por Böll em seu conto *Wanderer, kommst du nach Spa...*

Wanderer, kommst du nach Sparta, verkündige dorten, du habest
uns hier liegen gesehn, wie das Gesetz es befahl. (SCHILLER, 1804, p. 57)

Dois exemplos de traduções do epitáfio do grego para o português são de Luíza de Nazaré Ferreira, que traduziu o texto para seu livro “Mobilidade poética na Grécia Antiga: uma leitura da obra de Simónides”; e de Maria Helena da Rocha Pereira, que teve sua tradução publicada na Revista *Hélade*, da Universidade de Coimbra:

Estrangeiro, anuncia aos Lacedemónios que aqui
jazemos, obedientes às suas ordens. (FERREIRA, 2013, p. 271)

Viajante vá dizer aos espartanos que aqui
pela lei de esparta nos repousamos. (PEREIRA, 1995, p. 148)

A princípio, o uso do epitáfio no contexto do conto parece relacionar-se com a narrativa apenas pela temática de soldados feridos em batalha. Além disso, seria natural o uso de um texto grego no cenário do conto — uma escola que ensina a cultura clássica greco-romana. No entanto, o epitáfio de Simônides possui uma história mais complexa no contexto da Alemanha nazista. O texto que homenageia a coragem e a entrega dos espartanos — assim como outros elementos da cultura greco-romana — foi muito utilizado pela propaganda nazista durante a Segunda Guerra Mundial.

Roderick Watt escreve sobre a utilização do epitáfio de Simônides pelo regime nazista. Em 1943, pouco antes da derrota do exército nazista em Stalingrado, Hermann Göring, um dos líderes do regime, citou o epitáfio de Simônides no número 33 do *Völkischer Beobachter*, jornal do Partido Nacional-Socialista. No texto intitulado *Appell an die Wehrmacht* [Apelo às Forças Armadas], Göring relaciona a Batalha de Stalingrado a Batalha das Termópilas. A propaganda buscava amenizar a derrota iminente e manter o moral do país, transformando as perdas humanas em um grande sacrifício, mas um sacrifício necessário à posterior vitória da guerra. Göring procura evocar a história de Termópilas como inspiração para os combatentes de Stalingrado. O texto cita diretamente o epitáfio, e em seguida o modifica, substituindo “Esparta” por “Alemanha” e acrescentando que os soldados lutam em Stalingrado (WATT, 1985, p. 873). O discurso de Göring foi veiculado em diversos meios por semanas. A propaganda nazista esforçava-se para transformar a catástrofe de Stalingrado em um sacrifício heroico necessário para conter o “avanço bárbaro do Oriente” (WATT, 1985, p. 873).

Frequentemente a estética e propaganda nazistas voltavam-se à cultura clássica greco-romana para “inspiração”. O regime distorceu e apropriou-se da cultura clássica para construir sua identidade. Por isso o cenário de um *Gymnasium* humanista de educação clássica é tão importante na construção do conto de Heinrich Böll. O tema da apropriação nazista da tradição greco-romana permeia toda a narrativa de “Estrangeiro, anuncia aos espartan...”.

3.2. A Antiguidade Clássica e o Terceiro Reich

A exaltação e idealização da cultura e história greco-romana não se iniciou com o regime nazista e não ocorreu apenas na Alemanha. Liam Stowell, em sua tese *The Athens of Example: The Classical World in British International Thought, 1900–1939*, discute como intelectuais britânicos do início do século XX utilizaram a Antiguidade Clássica como forma de legitimação política (STOWELL, 2020, p. 9).

Stowell discorre sobre como essa corrente de pensamento buscava estabelecer uma “autoridade cultural” da Antiguidade, que seria usada para exercer poder sobre o outro e estabelecer uma superioridade cultural em relação, por exemplo, ao Oriente (STOWELL, 2020, p. 10) — o que pode ser visto, em outro contexto, na já citada retórica nazista de que a Alemanha seria a última defesa do Ocidente contra o “barbarismo oriental”, tentando traçar um paralelo entre o avanço Persa “bárbaro”, oriental, contra a Grécia “civilizada”, ocidental.

Essa “grande capacidade representativa dos clássicos”¹⁵, afirma Stowell, surgiria das grandes conquistas da Antiguidade, principalmente de Grécia e Roma, e da preservação e exaltação dessas culturas na história da arte europeia — como fez, por exemplo, Schiller ao traduzir o epitáfio para o alemão em seu poema. Liam Stowell destaca o caráter profundamente eurocêntrico dessa suposta “superioridade e universalidade da cultura e política ocidental”¹⁶ (STOWELL, 2020, p. 10). Portanto, a apropriação da cultura greco-romana já pode ser analisada de forma crítica mesmo antes do nazismo.

No entanto, o fenômeno intensifica-se durante a ascensão do nazifascismo na Europa. Helen Roche, no primeiro capítulo do livro *Brill's Companion to the Classics, Fascist Italy and Nazi Germany* destaca como movimentos fascistas procuram glorificar o passado da nação na qual se instalam, notadamente na Itália fascista de Benito Mussolini e na Alemanha nazista de Adolf Hitler. Os dois regimes buscaram uma suposta “glória” no passado de Roma e Grécia que deveria ser retomada, deturpando e apropriando-se assim de suas culturas (ROCHE, 2018, p. 3 e 4).

O sentimento de nostalgia e a lembrança do que já teria sido uma grande nação eram eficientes para atrair um povo insatisfeito com as dificuldades da vida no presente. Assim, a nostalgia e a idealização do passado uniam-se a uma visão de mundo reacionária. Com a radicalização da política nos dois países, o esforço de glorificação do passado encontra na cultura clássica greco-romana histórias de grandeza. A idealização da Antiguidade Clássica torna-se uma forte característica da ideologia nazifascista.

Stefan Rebenich, em seu ensaio *From Thermopylae to Stalingrad: The myth of Leonidas in german historiography*, no livro *Sparta: Beyond the Mirage*, discute como a cultura grega, e principalmente espartana, reconhecida por seu aspecto militarista, tornou-se tema central de estudos da Antiguidade sob o regime nazista, notadamente na obra de Helmut Berve, historiador alemão que se tornou ávido colaborador do nacional-socialismo (REBENICH, 2002, p. 329). Em sua obra, Berve representava Esparta como um modelo histórico idealizado do Terceiro Reich. A fim de moldar a história espartana aos ideais nazistas, Berve oculta e deturpa detalhes, minimizando, por exemplo, o papel de soldados não-gregos na Batalha das Termópilas, resumindo o confronto a uma demonstração de heroísmo e patriotismo dos gregos (REBENICH, 2002, p. 330).

¹⁵ No original: “The enormous representative capacity of the classical” (STOWELL, 2020, p. 10).

¹⁶ No original: “[...] superiority and universality of Western politics and culture” (STOWELL, 2020, p. 10).

Rebenich ressalta que a interpretação da Antiguidade pela lente de teorias raciais era um elemento importante na apropriação nazista da cultura grega (REBENICH, 2002, p. 330) — mesmo que a classificação da Antiguidade Clássica como superior já pudesse ter um aspecto racial mesmo antes do nazifascismo. O enfoque racial de Berve e de outros autores explica, por exemplo, o motivo da necessidade de Berve de diminuir o papel de não-gregos na Batalha das Termópilas. Segundo Rebenich, Helmut Berve, em conjunto com outros historiadores, uniram seus trabalhos historiográficos às teorias raciais nazistas de autores como Hans Günther, conhecido como *Rassenpapst*, o “Papa Racial”, cuja obra pautava as classificações das raças estudadas por eugenistas do nazismo (REBENICH, 2002, p. 330).

Assim, a autora Helen Roche afirma que a idealização do povo espartano e sua suposta grandeza seriam baseadas, na visão dos nazistas, pela pureza racial dos espartanos. Os espartanos eram representados pelos nazistas como modelos ideais da raça ariana e ancestrais diretos dos alemães “arianos” do presente — apesar da distância histórica e geográfica. Portanto, na concepção dos nazistas, ambos, espartanos e arianos, seriam destinados, por legitimidade racial e cultural, a serem superiores e conquistarem povos de raças inferiores (ROCHE, 2018, p. 249).

O crescimento da produção historiográfica baseada em conceitos eugenistas e a adesão de professores da academia ao nazismo pode ser vista no documento de 1933 publicado pela *Nationalsozialistischer Lehrerbund* [Liga dos professores nacional-socialistas], intitulado *Bekanntnis der Professoren an den deutschen Universitäten und Hochschulen zu Adolf Hitler und dem nationalsozialistischen Staat* [Declaração de apoio dos professores universitários alemães a Adolf Hitler e ao Estado nacional-socialista]. O documento, assinado por mais de 900 de professores, incluindo Helmut Berve, continha textos em defesa do nacional-socialismo. É possível atestar pelo documento que parte considerável dos acadêmicos alemães da época aderiram ao nazismo e contribuíram para sua difusão nas universidades.

Esse movimento não se limitou apenas às universidades, mas foi introduzido também na educação básica — novamente, vale reforçar que mesmo antes do Terceiro Reich já havia *Gymnasien* humanistas, escolas dedicadas ao estudo da cultura clássica, e já era possível criticar a idealização de Esparta há décadas. Segundo Rebenich, a interpretação da história espartana que corroborava com as teorias raciais e a pureza do “ariano” foi rapidamente adotada por professores nos colégios (REBENICH, 2002, p. 331). A radicalização política e ideológica do regime nazista intensificaram a apropriação e instrumentalização da Antiguidade Clássica também nas escolas.

Rebenich, ao discutir a influência de autores como Berve, afirma que o senso de patriotismo e heroísmo militarista inspirado pelos espartanos e as teorias raciais aplicadas à cultura grega tornaram-se valores fundamentais na educação clássica da época. Helmut Berve, comenta Rebenich, afirmava que a educação clássica deveria aspirar “produzir um homem como Leônidas”¹⁷. Stefan Rebenich ressalta mais uma vez que essa apropriação moldava a história da forma que fosse conveniente aos interesses nazistas. Por exemplo, a relação homoerótica na Antiguidade Clássica, parte histórica da cultura guerreira espartana, não era aprofundada (REBENICH, 2002, p. 331 e 332).

3.3. As referências históricas e a intertextualidade em “Estrangeiro, anuncia aos espartan...”

É nesse cenário histórico que Heinrich Böll baseia-se ao escrever “Estrangeiro...”, escolhendo dar ao conto o epitáfio de Simônides como título e ambientar a história em um *Gymnasium* humanista na época do Terceiro Reich. A apropriação nazista da cultura e história espartana e sua deturpação mostram-se tema central do conto.

A importância do uso do epitáfio de Simônides no conto de Böll e na crítica ao nazismo pode ser atestada pela sua popularidade na produção literária pós-guerra. O já citado Roderick Watt discorre sobre como o epitáfio tornou-se lugar-comum na literatura alemã após o fim do regime nazista. Watt afirma que diversas obras de ficção, assim como memórias e autobiografias da época, fazem alusão direta ou indireta ao epitáfio dedicado ao exército espartano. Segundo Watt, seu uso não deve ser visto como “desencanto cínico” dos autores com virtudes como nobreza e altruísmo, mas sim como uma crítica direcionada à forma como essas palavras e valores são utilizados pela cultura europeia ocidental. A crítica seria feita às civilizações que abusam e exploram esses conceitos para justificar mortes fúteis em serviço de um regime ou ideologia que trai esses mesmos valores (WATT, 1985, p. 877).

Roderick Watt continua a discutir o impacto do epitáfio na literatura pós-guerra. Segundo o autor, além de Heinrich Böll, diversos autores citam o epitáfio direta ou indiretamente em escritos que abordam o regime nazista, como, por exemplo, Wolfgang Borchert em *Lesebuchgeschichten* (1949) e Günter Grass em *Die sterbende Jagd* (1953) (WATT, 1985, p. 877). Além disso, o autor destaca que o conto de Böll e os de Borchert e

¹⁷ No original: “Berve had postulated that a classical education must produce a man like Leonidas” (REBENICH, 2002, p. 331).

Grass fazem críticas diretas ao sistema educacional classicista dos *Humanistische Gymnasien*, relacionando-os à manutenção dos ideais nazistas, que tinham objetivo de produzir uma nação disposta a guerrear até a morte (WATT, 1985, p. 881).

É em “Estrangeiro...”, de Heinrich Böll, no entanto, que Watt destaca o uso mais famoso do epitáfio na literatura pós-guerra. Roderick Watt analisa o uso do epitáfio no fim do conto como uma trivialização das palavras de Simônides por parte da escola, que as abusou, transformando-as em propaganda, ao mesmo tempo que as reduziu a um mero exercício de caligrafia (WATT, 1985, p. 878). Roderick Watt e Manuel Baumbach, também já citado, destacam a relação do epitáfio “mutilado”, por falta de espaço no quadro-negro, e o corpo mutilado do jovem soldado, que ao fim do conto se vê sem os dois braços e com apenas uma perna (BAUMBACH, 2000, p. 2. WATT, 1985, p. 878).

Apesar do epitáfio em homenagem aos espartanos ser a referência histórica mais importante em “Estrangeiro...”, diversos outros elementos compõem o cenário do *Gymnasium* humanista descrito pelo protagonista do conto. Além do epitáfio, há mais referências à cultura greco-romana: o quadro de Anselm Feuerbach, pintor classicista alemão do séc. XIX, de Medeia, personagem da mitologia grega que dá nome à tragédia escrita por Eurípides em 431 a.C.; o Friso do Partenon, friso esculpido encontrado na Acrópole de Atenas datado de 442 a.C.; Hoplitas, nome dado aos soldados da Grécia antiga (séc. XIV a IX a.C.); Menino com Espinho, figura recorrente de esculturas romanas; bustos de César, Marco Aurélio e Cícero, personalidades importantes do Império e da República de Roma.

A autora Magdolna Orosz, em seu artigo de 2006, no qual discute as referências intertextuais em “Estrangeiro...”, relaciona os valores evocados pelo epitáfio para os espartanos com os demais elementos da Antiguidade Clássica presentes no conto — assim como vê nos itens citados reflexos das temáticas da história. Ao epitáfio, a autora atribui conceitos como “morte”, “guerra”, “heroísmo” e “morte heroica”. A pintura de Medeia, a figura de um Hoplita, César e Marco Aurélio podem ser relacionados a “guerra”, “heroísmo” e “força”. Assim como, segundo a autora, os ferimentos do Menino com Espinho refletem a dor do jovem soldado anônimo (OROSZ, 2006, p. 324).

Há ainda outros elementos não pertencentes à Antiguidade Clássica, mas que se encaixam no saudosismo e nostalgia nazista por um tempo no qual a Alemanha teria sido gloriosa. O personagem menciona quadros dos Príncipes-eleitores, os líderes políticos encarregados de eleger o rei do Sacro Império Romano-Germânico (962-1806), e do “Velho Fritz”, apelido pelo qual ficou conhecido Frederico II, rei da Prússia entre 1740 e 1786. Também é mencionado um quadro de Togo, território da África ocidental que foi protetorado

do Império Alemão de 1884 a 1916. Novamente Orosz relaciona os personagens citados com ideias de “guerra” e “força”, juntamente à história alemã em Togo — neste caso, evocando uma guerra colonial (OROSZ, 2006, p. 324).

Maggie Sargeant, no livro *Kitsch & Kunst: Presentations of a Lost War*, destaca a descrição feita pelo protagonista do quadro de Frederico II, chamado pelo soldado de “Velho Fritz”. Sargeant, que define Frederico como a “építome do militarismo prussiano”, vê a descrição do quadro como quase irreal (SARGEANT, 2005, p. 207). Assim transparecem os adjetivos e advérbios repetidamente utilizados pelo narrador: “[...] lá estava o excepcionalmente lindo, excepcionalmente grande, excepcionalmente colorido quadro do Velho Fritz”¹⁸... (BÖLL, 1985, p. 35). A autora vê artificialidade em tudo que é descrito — haveria uma “ilusão estética”, presente também quando o protagonista descreve, paradoxalmente, a **réplica** do Friso de Partenon como **autêntica** (SARGEANT, 2005, p. 207).

O memorial de guerra no corredor da escola também é discutido por Orosz e Sargeant. Orosz retorna aos conceitos de “heroísmo” e “morte heroica” ao mencionar o memorial de guerra (OROSZ, 2006, p. 324); e Sargeant reforça a artificialidade do cenário, expressa na homenagem a soldados mortos. Maggie Sargeant discute a descrição absurda do memorial de guerra: uma coroa de louros feita de pedra junto a uma cruz de ferro dourada. Novamente uma descrição de caráter paradoxal. A autora conclui que, após ler uma descrição tão absurda de um memorial de guerra, as noções de militarismo e coragem a todo custo, simbolizadas pelo memorial, também se tornam absurdas (SARGEANT, 2005, p. 207).

Há mais um aspecto do memorial de guerra que é comentado pela autora. O narrador diz que o memorial não era especial, era um como tantos outros feitos em uma fábrica e distribuídos por uma central. Para Sargeant, a mesma condição se reflete nas vítimas da guerra e no protagonista do conto — um jovem soldado sem nome, nada especial, que está para morrer sem saber pelo quê lutou, apesar dos vários objetos concretos ao redor dele que deveriam dar-lhe os motivos (SARGEANT, 2005, p. 208).

Sargeant vê, na passagem discutida, a falha do *Gymnasium* humanista, que ao fim, não foi capaz de “doutrinar jovens com a vontade e o propósito de lutar”. No entanto, para a autora, também é possível ver sucesso do Terceiro Reich nos esforços do sistema educacional “humanista”. O protagonista, ao ouvir os disparos da artilharia e olhar pela janela para a cidade em chamas, vê beleza e acalma-se. O personagem relaciona a cena à beleza dos livros de guerra ilustrados. Assim como vê beleza nas “réplicas autênticas” espalhadas pela escola

¹⁸ Tradução minha do original: “[...] da war das besonders schöne, besonders große, besonders bunte Bild des Alten Fritzen”... (BÖLL, 1985, p. 35).

(SARGEANT, 2005, p. 208). A visão romantizada e heroica da guerra nubla sua percepção do conflito real e das perdas humanas.

O cenário do *Gymnasium* é construído também por elementos pertencentes ao próprio regime nazista. Magdolna Orosz, em seu texto sobre as referências intertextuais do conto de Heinrich Böll, menciona as teorias raciais expressas no corredor dos “rostos das raças” — ou *Rassegesichter* (OROSZ, 2006, p. 324). Böll não explicita do que se trata esses “rostos das raças”, o que pode não ser entendido pelo leitor, devido à especificidade da questão, pouco conhecida pelo público geral nos dias atuais. A passagem faz referência a cartazes produzidos pelo regime nazista que pretendiam explicar e ilustrar as características de cada “raça”, segundo a teoria racial do já citado Hans Günther, o “Papa Racial”. As “raças” citadas pelo personagem são descritas por Günther em seus livros¹⁹. Evidentemente, o “estudo racial” nazista é feito por uma lente racista e eugenista, sem valor científico real.

Figura 1 - Cartaz *Bilder Deutscher Rassen 1* [Imagens das raças alemãs 1], de 1935



Fonte: Deutsches Historisches Museum²⁰.

Outro momento no qual o texto faz referência a elementos específicos do regime nazista é na menção do protagonista à representação da guerra e à propaganda dos já

¹⁹ Referências aos livros de Günther foram deliberadamente ocultadas.

²⁰ Disponível em: <<https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/bilder-deutscher-rassen-1-um-1935.html>>. Acesso em: 10 ago. 2022.

mencionados “livros ilustrados”. Philipp Pabst, no segundo capítulo de seu livro *Die Bedeutung des Populären*, no qual discute a prosa de Heinrich Böll e o conto “Estrangeiro...”, dá dois exemplos dos livros ilustrados sobre a guerra produzidos pelo Terceiro Reich: *Unsere Soldaten* [Nossos soldados] (1940), e *Deutschland siegt!* [Alemanha triunfa!] (1940) (PABST, 2021, p. 73).

Figura 2 - Livro ilustrado *Deutschland siegt!* [Alemanha triunfa!], de 1941



Fonte: *Versandantiquariat*²¹.

O personagem principal, além de formas de arte como ilustrações, pinturas e esculturas, menciona ainda o cinema. O protagonista descreve um dos rostos no cartaz das raças como o rosto de um personagem dos filmes de montanha²². Esses *Bergfilme* constituíam um gênero cinematográfico do cinema alemão das décadas de 20 e 30, que utilizava os Alpes como cenário, explorando temas como a relação do ser humano com a natureza. Alguns exemplos de filmes de montanha são “*Die weiße Hölle vom Piz Palü*” (no Brasil, “O Inferno Branco do Piz Palü”), de 1929, estrelado por Leni Riefenstahl e dirigido por Arnold Fanck e G. W. Pabst; e “*Das blaue Licht*” (no Brasil, “A Luz Azul”), de 1932, dirigido por Béla Balázs e pela já mencionada Leni Riefenstahl.

A ligação dos *Bergfilme* com o regime nazista se dá principalmente por Riefenstahl, que, após chamar a atenção de Adolf Hitler por seu filme “A Luz Azul”, foi convidada para dirigir diversos filmes de propaganda para o partido de Hitler. Entre os filmes de propaganda

²¹ Disponível em: <<https://www.papiersammler.com/shop/Deutschland-siegt-p261940278>>. Acesso em: 03 out. 2022.

²² No original: “*Bergfilm*”.

de Riefenstahl, os mais notáveis são “*Triumph des Willens*” (no Brasil, “Triunfo da Vontade”), de 1935, que documenta um congresso do Partido Nacional-Socialista; e “*Olympia*” (de título brasileiro homônimo), de 1938, no qual Leni Riefenstahl documenta os Jogos Olímpicos de 1936, em Berlim. Em “*Olympia*”, Riefenstahl ajudou a construir a estética nazista, dando enfoque à beleza do corpo dos atletas alemães.

Além dos elementos artísticos presentes no conto, é possível ainda analisar os elementos religiosos de “Estrangeiro, anuncia aos espartan...”. Magdolna Orosz explora, além das referências históricas, os elementos bíblicos do conto, explícitos no trecho no qual o protagonista comenta sobre uma cruz que havia na parede da escola, e que foi retirada após a ascensão de Hitler. A marca da cruz permaneceu na parede, mesmo após tentativas de pintar por cima da mancha deixada pelo crucifixo.

Orosz relaciona passagens do conto com passagens da Bíblia. A autora traça um paralelo entre o trecho do conto em que há a oposição entre “ver” e “sentir” e uma passagem da Bíblia na qual a mesma oposição está presente (OROSZ, 2006, p. 325):

E, além disso, você não sente nada; **nenhum sentimento lhe diz, apenas os olhos;** nenhum sentimento lhe diz que você está em sua escola, na escola que deixou há apenas três meses.²³ (BÖLL, 1985, p. 36 e 37).

Cegou-lhes os olhos, e endureceu-lhes o coração, A fim de que não **vejam com os olhos, e compreendam no coração**, E se convertam, E eu os cure²⁴ (Jo 12, 40).

A autora estabelece uma relação entre a possível morte do protagonista do conto e a morte de Jesus ao comparar o epitáfio de Simônides presente no fim do conto e o epitáfio de Jesus escrito por Pôncio Pilatos. Em ambos os casos, Orosz comenta, o epitáfio é reescrito mais de uma vez de diferentes formas (OROSZ, 2006, p. 324 e 325):

Estava lá, sete vezes: em minha letra, em antiqua, gótica, itálica, romana, italiana e redonda...²⁵ (BÖLL, 1985, p. 42).

E muitos dos judeus leram este título; porque o lugar onde Jesus estava crucificado era próximo da cidade; e **estava escrito em hebraico, grego e latim**²⁶ (Jo 19,20).

²³ Tradução minha do original: “*Und außerdem: du spürst nichts; kein Gefühl sagt es dir; nur die Augen; kein Gefühl sagt dir; daß du in deiner Schule bist, in deiner Schule, die du vor drei Monaten erst verlassen hast.*” (BÖLL, 1985, p. 36 e 37)

²⁴ Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/jo/12/40>>. Acesso em: 03 out. 2022.

²⁵ Tradução minha do original: “*Siebenmal stand es da: in meiner Schrift, in Antiqua, Fraktur, Kursiv, Römisch, Italienische und Rundschrift...*” (BÖLL, 1985, p. 42)

²⁶ Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/jo/19/20>>. Acesso em: 03 out. 2022.

Orosz ainda vê mais elementos que se relacionam: o pé ferido da figura do Menino com Espinho, os pés e mãos de Jesus, pregados à cruz, e os ferimentos nos membros do personagem principal, que resultam em amputação; e a sede de Jesus frente à morte, que pede por água, assim como o protagonista do conto (OROSZ, 2006, p. 325). Por fim, Magdolna Orosz define o caminho do personagem pelos corredores da escola como uma *Via Crucis* própria do jovem soldado (OROSZ, 2006, p. 325).

3.4. A forma e o estilo de “Estrangeiro, anuncia aos espartan...”

A riqueza do conto de Heinrich Böll não está apenas em seu conteúdo ou em suas referências históricas, mas também em sua forma. O estilo da prosa de Böll em “Estrangeiro...” constrói e apresenta o cenário do conto e coloca o leitor na posição de seu protagonista. O estudo do aspecto formal do texto também é de suma importância para sua tradução.

“Estrangeiro, anuncia aos espartan...” é narrado em primeira pessoa por um protagonista sem nome. Portanto, tudo que é apresentado ao leitor é filtrado pela ótica — literal e figurada — do personagem. Essa ótica, no entanto, é a de uma pessoa ferida e desorientada. Além disso, o protagonista mostra-se pouco confiável; o jovem parece tentar mentir para si mesmo e convencer-se de que não está em sua antiga escola.

No texto de Magdolna Orosz, no capítulo *Ambivalenz im Erzähldiskurs* [Ambivalência no discurso narrativo], é explicitado um dos meios pelo qual Böll comunica a ambiguidade do personagem. A linha entre o que é desconhecido e o que é conhecido pelo personagem mostra-se inconstante, e isso é marcado pela variação no uso de artigos definidos e indefinidos. Apesar de, no início do conto, a narração sugerir que o local da ação, a escola, seja desconhecido, o protagonista, de forma inesperada, começa a referir-se a elementos do cenário utilizando o artigo definido, tornando implícito que ele conhece o lugar. O personagem descreve uma escadaria, por exemplo, dizendo “*die große Säule*” (“a grande coluna”), em vez de “**uma** grande coluna”; “*das Kriegerdenkmal*” (“o memorial de guerra”), em vez de “**um** memorial de guerra” (OROSZ, 2007, p. 323). A narração deixa transparecer sutilmente, apesar da aparente ignorância do personagem, que ele está, sim, familiarizado com o lugar. Um dos principais conflitos do conto — o protagonista reconhecer e convencer-se de que está em sua velha escola — é introduzido pela simples troca de artigos indefinidos por definidos.

Outra técnica utilizada por Heinrich Böll é a nomeação de elementos do cenário pelo protagonista. Em diversos pontos do texto, o personagem nomeia pela primeira vez um objeto de forma específica, para, posteriormente, referir-se ao objeto repetidamente da mesma maneira. Dessa forma, há a impressão de que aquele era o nome pelo qual o personagem sempre se referiu ao objeto. Por exemplo, o protagonista descreve um corredor e menciona pela primeira vez um objeto, um busto, nomeando-o “*die Zeusfratze*” (“a cara feia de Zeus”) — novamente utilizando um artigo definido. Desse momento em diante, o personagem só se refere ao objeto por “a cara feia de Zeus”. Como dito, há a impressão de que, nos tempos de escola, o jovem havia “apelidado” o busto assim.

Desse modo, Heinrich Böll decora seu cenário com objetos que se tornam personagens. Quando o quadro de Anselm Feuerbach, “Medeia”, é mencionado, não é feito entre aspas, mas sim de forma direta, como se Medeia fosse uma personagem viva da escola: “[...] entre essas portas, brilhando sutilmente atrás do vidro em uma moldura preta, estava pendurada a Medeia de Feuerbach, que olhava ao longe”...²⁷ (BÖLL, 1985, p. 34).

Os bustos de César, Cícero e Marco Aurélio também são apresentados como personagens. O narrador até atribui comportamento aos objetos: “Mas depois de passarmos pelos cartazes dos rostos das raças, veio todo o resto: os três bustos de César, Cícero e Marco Aurélio, comportadamente enfileirados na parede”...²⁸ (BÖLL, 1985, p. 34).

O estilo da prosa de Böll também comunica o estado mental do protagonista. Sua instabilidade é refletida na forma em que o autor escreve a narração do personagem. O já citado Philip Pabst dedica um subcapítulo de seu livro para discutir a prosa de Heinrich Böll. O autor destaca o uso de anacoluto e aposiopese nas primeiras obras de Böll. Pabst define aposiopese como “quebra de uma oração” e anacolutos como “quebras gramaticais na construção de uma oração” (PABST, 2021, p. 71).

Aposiopese é melhor definida no dicionário Houaiss como uma “interrupção intencional de um enunciado com um silêncio brusco, seguido ou não de um anacoluto, querendo significar que se resolveu calar o que se ia dizer”. E anacoluto, no mesmo dicionário, como uma “ocorrência, numa frase, de duas construções sintáticas diversas, das quais a primeira é abandonada, permanecendo incompleta”²⁹. Cunha e Cintra, na “Nova Gramática do Português Contemporâneo”, definem como anacoluto a “mudança de

²⁷ Tradução minha do original: “[...] zwischen diesen Türen hing, sanftglänzend unter Glas in einem schwarzen Rahmen, die Medea von Feuerbach und blickte in die Ferne...” (BÖLL, 1985, p. 34).

²⁸ Tradução minha do original: “Aber als wir an den Rassegesichtern vorbei waren, kam alles andere: die drei Büsten von Cäsar, Cicero, Marc Aurel, brav nebeneinander”... (BÖLL, 1985, p. 34)

²⁹ Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#1>

construção sintática no meio do enunciado, geralmente depois de uma pausa sensível". Após a pausa, as expressões ficariam “soltas” no período (CUNHA e CINTRA, 2001, p. 630 e 631). A *Trümmersprache*, ou “língua dos escombros”, de Heinrich Böll, pode ser caracterizada, entre outros, por esses elementos, como afirma o já mencionado Ralf Schnell, que é citado por Pabst.

O estilo de escrita de Böll expressaria a “falta de fôlego” do tempo (SCHNELL, 2013, p. 505) e pode ser visto como uma resposta à deturpação da língua promovida pelos nazistas. Schnell adiciona aos anacolutos e aposiopese a natureza paratática da escrita de Heinrich Böll (SCHNELL, 2013, p. 505). “Parataxe”, segundo o Houaiss, é “num enunciado, sequência de frases justapostas, sem conjunção coordenativa; justaposição”. Os três fenômenos citados dizem respeito à “quebra” da língua e do discurso — os escombros da língua de “Estrangeiro, anuncia aos espartan...”.

Exemplos desses fenômenos podem ser encontrados nos trechos do conto abaixo:

[...] du spürst nichts; **kein Gefühl sagt es dir, nur die Augen**; kein Gefühl sagt dir, daß du in deiner Schule bist, in deiner Schule, die du vor drei Monaten erst verlassen hast (BÖLL, 1985, p. 36 e 37).

[...] você não sente nada; **nenhum sentimento lhe diz, apenas os olhos**; nenhum sentimento lhe diz que você está em sua escola, na escola que deixou há apenas três meses (tradução minha).

Ich spuckte meine Zigarette aus und **schrie**; es war immer gut, zu **schreien**; man mußte nur laut **schreien**; schreien war **herrlich**; ich schrie wie verrückt (BÖLL, 1985, p. 37).

Cuspi meu cigarro e **gritei**; era sempre bom **gritar**; só é preciso gritar **alto**; gritar era **magnífico**; gritei como louco (tradução minha).

No primeiro exemplo há uma pausa, uma interrupção da oração “nenhum sentimento lhe diz”, o objeto direto pressuposto pelo verbo “dizer” é ocultado, e a frase é retomada após uma vírgula por um sintagma nominal, sem que a oração anterior seja concluída; apenas em seguida a oração é dita por completo. A narração reflete o fluxo de pensamento fragmentado do protagonista, o qual também transparece na construção paratática do segundo exemplo, formado por orações curtas, justapostas, divididas mais por pontuação do que por preposições. O estado mental do personagem não é expresso de forma fluida, contínua, mas com interrupções e repetições.

A narração do protagonista do conto é frequentemente interrompida, repetitiva, irregular, tomada por silêncios bruscos, o jovem mostra-se incapaz de prosseguir. Os pensamentos fluem sem um fio condutor claro, são inconstantes e quebrados. Philip Pabst

disserta sobre como o texto de “Estrangeiro...” é tomado por lacunas. As reticências no título já são uma lacuna — e essas repetem-se diversas vezes ao longo do texto. Para Pabst, as lacunas do texto são um convite ao leitor, que deve preenchê-las. Essas lacunas são marcas importantes deixadas pelo autor, que influem sobre a interpretação que o leitor dá ao texto (PABST, 2021, p. 72).

Além da dimensão linguística da literatura do pós-guerra alemão, é preciso atentar-se a como o estilo da escrita do conto expressa o diálogo mental interno pessoal do protagonista, que conta sua história em primeira pessoa. Assim, segundo Pabst, os anacolutos, aposiopese, reticências e omissões são todos meios de marcar as emoções do narrador e a inconstância de seus pensamentos (PABST, 2021, p. 72).

Essa inconstância na narração também ocorre devido às circunstâncias físicas na qual o soldado ferido se encontra. Pabst comenta que as reticências e omissões acontecem pelo fato do personagem estar sendo transportado às pressas pelos homens que o carregam através dos corredores. Seu foco muda a cada novo objeto que passa por ele. Ao terminar de falar sobre um elemento na escola que reconhece, outros mais surgem, um após o outro:

E de novo tive de olhar para a esquerda, e de novo vi plaquinhas em cima das portas O I a e O I b, e entre as portas marrons e mofadas vi apenas o bigode de Nietzsche e a ponta de seu nariz em uma moldura dourada, pois haviam coberto a outra metade do quadro com um papel no qual se lia: “pequenas cirurgias”...
— Se agora — pensei por um instante... — Se agora —, mas já estava lá: a imagem de Togo, colorida e grande, plana como uma gravura antiga, uma magnífica impressão, e à frente, em frente às casas coloniais, em frente aos pretos e ao soldado que estava parado sem propósito com seu fuzil, à frente de tudo estava o grande cacho de bananas, reproduzido de forma tão realista: à esquerda havia um cacho, à direita um cacho, e na banana do meio do cacho da direita, vi que lá havia algo rabiscado; eu mesmo devo ter escrito...³⁰ (BÖLL, 1985, p. 35 e 36).

No trecho vê-se a grande quantidade de informações que surgem para o protagonista ao longo do corredor. O personagem descreve o ambiente e seus elementos; “conclui” com reticências em “pequenas cirurgias...”; pensa por um instante no que está por vir, mas antes de terminar já reconhece outro objeto; após descrevê-lo, cita um rabisco e novamente deixa o

³⁰ Tradução minha do original: “Und wieder mußte ich links sehen, und wieder sah ich Schildchen über den Türen O I a und O I b, und zwischen den bräunlichen muffigen Türen sah ich nur Nietzsches Schnurrbart und seine Nasenspitze in einem goldenen Rahmen, denn sie hatten die andere Hälfte des Bildes mit einem Zettel überklebt, auf dem zu lesen war: ‘Leichte Chirurgie’... ‘Wenn jetzt’, dachte ich flüchtig... ‘Wenn jetzt’, aber da war es schon: das Bild von Togo, bunt und groß, flach wie ein alter Stich, ein prachtvoller Druck, und vorne, vor den Kolonialhäusern, vor den Negern und dem Soldaten, der da sinnlos mit seinem Gewehr herumstand, vor allem war das große, ganz naturgetreu abgebildete Bündel Bananen: links ein Bündel, rechts ein Bündel, und auf der mittleren Banane im rechten Bündel, da war etwas hingekritzelt, ich sah es; ich selbst mußte es hingeschrieben haben ...” (BÖLL, 1985, p. 35 e 36).

pensamento inacabado com reticências, para então, depois desse trecho, narrar que já estava deixando o corredor.

Toda essa inconstância é expressa não só nas reticências, mas nas outras formas de pontuação. O texto alterna entre frases curtas e sucintas terminadas em ponto final e frases longas com uso recorrente de dois-pontos, ponto-e-vírgula ou travessão para comunicar os pensamentos interrompidos e seu fluxo. A pontuação no texto original pode ser vista como excessiva:

Das ging alles sehr **schnell**: ich bin nicht schwer, und die Träger rasten. **Immerhin**: alles konnte auch Täuschung **sein**; ich hatte hohes Fieber, hatte überall Schmerzen. Im Kopf, in den Armen und Beinen, und mein Herz schlug wie **verrückt**; was sieht man nicht alles im Fieber!³¹ (BÖLL, 1985, p. 36).

Em “Estrangeiro, anuncia aos espartan...”, tanto a forma da escrita quanto o conteúdo apresentado agem para ilustrar o cenário do *Gymnasium* humanista de Bendorf e retratar a agitação mental e emocional do personagem principal. E, para além da tragédia de seu protagonista, Heinrich Böll discute a educação clássica durante o período do Terceiro Reich, tematizando a apropriação nazista da cultura greco-romana por meio de referências culturais, históricas e sociais em diversos momentos de intertextualidade. Portanto, no processo de tradução do conto, é preciso dedicar atenção à análise dos aspectos textuais externos e internos a fim de produzir, em uma língua e cultura diferentes, um efeito mais próximo possível ao originalmente intencionado pelo autor.

4. Abordagens teóricas e metodologia da tradução

4.1. Noções gerais da teoria funcionalista de Christiane Nord e a análise textual na tradução

A tradução como prática possui uma longa história, portanto, os mais distintos métodos e processos já foram utilizados e discutidos ao longo dos anos. Entre as propostas de teoria de tradução e sistematização do processo tradutório, a abordagem funcionalista de

³¹ Minha tradução com pontuação adaptada (que será discutida no subcapítulo 6.5): “Foi tudo muito rápido; eu não sou pesado e os homens corriam apressados. Ainda assim, podia ser tudo um delírio; estava com febre alta, estava com dores em todo o corpo. Na cabeça, nos braços e pernas, e meu coração batia como louco; o que não se vê quando se está com febre!” (BÖLL, 1985, p. 36).

Christiane Nord — baseada na teoria funcionalista primeiramente sugerida por Katharina Reiss em 1971 (NORD, 2016, p. 22) — é de notável relevância, visto sua dimensão prática e aplicabilidade. A teoria de Nord é exposta em diversas publicações e traduções, como, por exemplo, em seu livro de 1988, “Análise textual em tradução”, o qual o presente trabalho toma como parte de sua fundamentação teórica.

Em seu livro, Nord defende que, para traduzir um texto, o tradutor deve buscar compreender “corretamente” e em sua totalidade o texto com o qual trabalha. Para isso, a autora propõe uma análise textual que seja suficientemente abrangente (NORD, 2016, p. 15). Essa análise textual pode, então, prover “uma base confiável para qualquer decisão tomada pelo tradutor em um processo de tradução em particular” e “servir como uma referência permanente para o tradutor” (NORD, 2016, p. 16). A análise textual possibilita ao tradutor “entender a função dos elementos ou características observadas no conteúdo e na estrutura do texto fonte” — o texto a ser traduzido. “Com base nesse conceito funcional ele [o tradutor] pode, então, escolher as estratégias de tradução adequadas para a finalidade da tradução em que está trabalhando” (NORD, 2016, p. 16). Para Nord, a análise textual precisa ser feita de forma abrangente e ser geral o suficiente para ser aplicada a qualquer tipo de texto e específica o suficiente para auxiliar nos mais diversos problemas que possam surgir no processo de tradução (NORD, 2016, p. 16).

Vê-se que Christiane Nord, no livro discutido, pretende propor uma base teórica para todo tipo de tradução. Este trabalho, no entanto, terá maior foco nas partes do livro que tratam de forma mais direta da tradução literária. Porém, a fim de explicitar a teoria geral de Nord — que, naturalmente, também se aplica à tradução literária —, alguns conceitos da autora podem ser discutidos.

Nord estabelece que toda tradução deve ser guiada por um “encargo de tradução”, que determinará os requisitos da tradução. Esses requisitos dizem respeito à “função pretendida” do texto traduzido. O tradutor deve agir não considerando qual função o texto original tem, mas qual função o texto alvo, a tradução, terá. Essa “definição prospectiva” independente da função do texto original também pode ser chamada de *skopos*. O tradutor teria como papel determinar, implícita ou explicitamente, a função ou *skopos* do texto alvo que sustentará o processo tradutório (NORD, 2016, p. 28 e 29). A função do texto alvo não é dada, mas “pragmaticamente definida pelo propósito da ação tradutória” (NORD, 2016, p. 30).

Assim, diferentes traduções de um mesmo texto fonte podem ser feitas considerando diferentes funções. Uma notícia de um jornal suíço, por exemplo, pode ser traduzida para ser publicada em um jornal brasileiro, e terá essencialmente a mesma função do texto fonte, um

texto jornalístico informativo. Há a possibilidade, no entanto, de uma empresa interessada na notícia encomendar uma tradução que circulará apenas internamente, e que será feita sem a necessidade de seguir estritamente as características de um texto publicado em um jornal. O estilo e forma utilizados seriam então variáveis, e dependeriam do receptor a quem a tradução é endereçada. Tem-se, portanto, o mesmo texto fonte servindo como base para dois textos alvos com duas funções diferentes.

Na tradução literária, o texto alvo pretende, na maioria das vezes, “imitar” as funções do texto fonte, portanto este trabalho irá se ater aos cenários nos quais a função textual é constante entre o texto fonte e o texto alvo. Para Nord, nos casos de “imitação”, é importante que o tradutor, tendo domínio das duas culturas e línguas envolvidas, tenha em perspectiva a cultura fonte — a cultura na qual o texto fonte está originalmente inserido —, para que possa adaptar o texto alvo à cultura alvo. Assim, o tradutor torna-se também um produtor, alguém com “competência de transferência, capaz de sincronizar a recepção do texto-fonte e a produção do texto alvo; verificando assim a adequação funcional da tradução que produz” (NORD, 2016, p. 32). Para reproduzir as funções do texto fonte, o tradutor deve ser capaz de identificar as possíveis reações do receptor do texto fonte e, utilizando seu domínio da cultura e língua do texto alvo, causar as mesmas reações — ou as mais próximas possíveis — no receptor do texto alvo (NORD, 2016, p. 33).

Para que o tradutor possa identificar as nuances do texto fonte e de suas funções e reproduzi-las no texto alvo, é necessária a compreensão do texto fonte por parte do tradutor; o que pode ser norteado pelo modelo de análise textual proposto por Nord. Antes da exposição do modelo de análise, no entanto, é necessário estabelecer alguns princípios teóricos utilizados pela autora para a formulação de sua tese.

Christiane Nord estabelece que a tradução é uma situação comunicativa, que tem como base as unidades linguísticas “texto fonte” (TF) e “texto alvo” (TA). Para Nord, a situação comunicativa da tradução é especial, pois ocorre entre duas línguas e duas culturas diferentes (NORD, 2016, p. 34). O texto fonte parte de um produtor inserido na cultura fonte; passa por um intermediário, o tradutor, capaz de operar na língua e cultura fonte, assim como na língua e cultura alvo; um texto alvo é emitido pelo tradutor na língua alvo e direcionado para uma cultura alvo; o texto alvo, orientado para uma língua e cultura alvo, chega ao receptor em sua língua e cultura.

Assim, Nord afirma que:

Se considerarmos o texto uma ação comunicativa, é evidente que na análise textual as dimensões da situação comunicativa, bem como os participantes no ato

comunicativo, devem ser os fatores primordiais. Em uma análise orientada para a tradução, teremos primeiro que analisar esses elementos e a sua função na situação do TF e, em seguida, compará-los aos fatores correspondentes na situação (prevista) do TA, uma vez que o texto alvo também, como o texto fonte, será incorporado em uma interação comunicativa que determina a sua recepção (NORD, 2016, p. 39).

O receptor do texto, como participante do ato comunicativo, torna-se fundamental no processo. Nord ressalta que um texto pode ser analisado pelo ponto de vista da função pretendida pelo produtor ou pela função atribuída pelo receptor. Dessa forma, é possível que a função pretendida e a função atribuída sejam diferentes; nesse caso, a intenção do emissor não teria sido realizada com sucesso. A possibilidade é ainda maior quando a intenção do produtor precisa ser comunicada por um segundo emissor, o tradutor. E, mesmo se a intenção do produtor for comunicada inequivocamente pelo tradutor, o receptor ainda pode atribuir sua expectativa própria ao texto, completamente diferente da função intencionada (NORD, 2016, p. 40).

Segundo Nord, portanto, o texto não tem uma função em si, mas essa função “só pode ser atribuída ao texto pelo receptor no ato da recepção” (NORD, 2016, p. 42). Sendo a tradução de um texto um ato comunicativo e dinâmico, a reprodução da função intencionada pelo produtor só se concretiza quando o texto alcança um receptor.

Dada a problemática, Nord conclui com sua proposta de solução:

A única forma de superar esse problema é, em nossa opinião, primeiramente controlar a recepção do TF por um rigoroso modelo de análise que abranja todos os elementos ou características relevantes do texto, e, em segundo lugar, controlar a produção do TA com rigorosas “instruções de tradução” que definam claramente a função (prospectiva) do texto alvo. Com esta função em mente, o tradutor pode, então, encontrar argumentos para excluir uma solução ou dar preferência à outra, para que a variedade de possíveis traduções possa diminuir com base em critérios funcionais (NORD, 2016, p. 43).

Portanto, é de suma importância que o tradutor faça uma análise rigorosa do texto fonte, a fim de compreender o máximo possível a função do texto fonte e, conseqüentemente, reproduzir essa função no texto alvo — considerando que o presente trabalho trata da tradução literária, que pretende “imitar” a função do texto alvo.

A análise textual de Nord é feita com base nos fatores da situação comunicativa. Nord os divide entre fatores intratextuais (ou internos) e fatores extratextuais (externos) (NORD, 2016, p. 73). Toma-se como guia para a análise a “Fórmula Q”, sistematizada no seguinte quadro de perguntas proposto por Nord, que auxilia no estudo dos fatores internos (à esquerda) e externos (à direita), concluído com uma pergunta final que abrange ambas categorias.

Figura 3 - “Fórmula Q”: Análise de fatores intratextuais e extratextuais

Quem transmite Para quê Para quem Por qual meio Em qual lugar Quando Por quê Com qual função	Sobre qual assunto ele diz O quê (o que não) Em qual ordem Usando quais elementos não verbais Com quais palavras Em quais orações Com qual tom
Com qual efeito?	

Fonte: NORD, 2016, p. 73

Como fatores extratextuais, analisa-se, por exemplo, informações sobre o autor, sua intenção, seu público, onde e quando o texto foi escrito, entre outros pontos — são fatores externos ao texto. Internamente, reflete-se sobre as informações do texto em si, qual o conteúdo e como ele é apresentado, fatores relacionados a recursos do próprio texto. Por último, estuda-se o “efeito” do texto de maneira global, considerando a interdependência entre as duas esferas (NORD, 2016, p. 74 e 75).

Christiane Nord, a partir do capítulo 3.1, explica cada pergunta presente na tabela e suas implicações na análise. A autora também destaca que, apesar de iniciar a discussão pelos fatores externos, não há uma ordem definida para a análise, que deve ser feita de forma circular ou combinando as duas esferas (NORD, 2016, p. 76). Novamente, é preciso enfatizar que Nord propõe um método que abrange todo tipo de tradução, e muitas das perguntas da “Fórmula Q” podem ser respondidas de formas diferentes, dependendo do tipo de texto que está sendo analisado. Como dito, este trabalho pretende focar na tradução literária, portanto, alguns aspectos comentados por Nord não serão necessariamente expostos ou desenvolvidos por não se aplicarem a esta tradução literária.

4.1.1. Os fatores externos da análise textual de Nord

A primeira pergunta da tabela exposta por Nord, “**quem transmite**”, diz respeito ao emissor ou produtor do texto. Em obras literárias, o emissor e o produtor são comumente uma única pessoa: quem assina a obra, o autor. Em outros casos, uma pessoa pode ser a produtora,

mas seu texto ser emitido por uma instituição que ocultará seu nome (em uma peça publicitária ou manual de instrução, por exemplo). A noção de produtor também é relevante em textos traduzidos. Um tradutor pode ser considerado o produtor do texto, que usualmente tem liberdade criativa para fazer escolhas dentro do texto. Esse tipo de informação costuma ser passada pelo “paratexto”, os textos auxiliares ao principal, como ficha técnica, capa, prefácios, etc (NORD, 2016, p. 83 a 86).

Algumas outras perguntas úteis a quem analisa um texto surgem ao refletir sobre “quem transmite”. Não só o nome do autor ou autora, mas também sua idade, origem social, educação (NORD, 2016, p. 90). Essas informações podem alterar toda a percepção do texto. Há um grande contraste entre um texto literário que foi escrito por um jovem Johann Wolfgang von Goethe, autor alemão do séc. XVIII, homem nascido em uma família rica, que teve acesso a todo tipo de educação; ou por Carolina de Jesus, escritora brasileira dos anos 60, mulher negra de meia idade, pobre e sem uma educação formal.

Em seguida, a pergunta “**para que**” pode ser interpretada como “com qual intenção”. Nord define “intenção” do emissor como o intuito de “atingir certo propósito com o texto”. No entanto, como já discutido acima a respeito do receptor, não necessariamente o propósito pretendido pelo autor será atingido. O receptor pode ver o texto de diversas formas diferentes da intencionada pelo emissor, apenas o receptor completa a ação comunicativa iniciada pelo emissor (NORD, 2016, p. 91 e 92).

Nord destaca que definir “para que”, ou a intenção do emissor, é importante para o processo de tradução, “já que determina a estruturação do texto no que se refere ao conteúdo (assunto, escolha de detalhes informativos) e à forma (por exemplo, composição, características estilístico-retóricas, citações, uso de elementos não verbais etc.)” (NORD, 2016, p. 92). Além disso, pode também informar o gênero textual, que é capaz de ditar as pressuposições do receptor. Por exemplo, uma peça publicitária tem por usual uma intenção apelativa e provoca uma determinada expectativa no receptor que conhece a natureza dessa intenção.

Em muitos textos literários a intenção do emissor não é clara, portanto é tarefa do tradutor que está analisando o texto inferir “para que” o texto foi produzido, a partir de outros fatores, como meio, lugar, tempo. Nord dá o exemplo de um texto de Bertolt Brecht, “Medidas contra a violência”. Analisando quando e onde foi publicado — na Alemanha de 1930 —, e o próprio título, é possível inferir que o autor pretendia alertar os leitores do perigo nazista (NORD, 2016, p. 95 e 96).

Seguindo a análise de Nord, discute-se o próximo fator externo. Dada a natureza comunicativa de um texto, torna-se importante definir **“para quem”** o texto é emitido, isto é, o público, o receptor. Segundo Nord, apesar da importância da definição do público ser tão grande no processo de tradução, muitas vezes este fator é negligenciado (NORD, 2016, p. 97 e 98).

Para o tradutor, é fundamental considerar que o texto alvo que está produzindo terá um receptor diferente do texto fonte. Para Nord, “os receptores do TA são diferentes do receptor do TF em pelo menos um ponto: são membros de outra comunidade cultural e linguística. Então, uma tradução não pode ser dirigida ao ‘mesmo’ receptor a que se destina o original” (NORD, 2016, p. 99). É importante para o tradutor traçar o perfil do público alvo, pois o público guiará muitas das escolhas na tradução. O tradutor pode ter que apresentar um conceito desconhecido do público em uma tradução — seja no corpo do texto ou em notas e prefácio —, ou, conhecendo a especificidade do seu público alvo, ter a segurança de que a maioria de seus receptores terão “bagagem” para entender um conceito ou contexto histórico dado no texto, que não precisará ser explicitado (NORD, 2016, p. 99).

É necessário também diferenciar a “bagagem” do receptor do TF e do receptor do TA. O texto fonte pode fazer referência a um acontecimento histórico específico de um país, que será muito conhecido de seu público alvo, mas pouco conhecido no país do receptor do TA. Pode-se imaginar, por exemplo, um livro brasileiro ambientado nos anos 70, durante a ditadura militar, que é traduzido, nos dias atuais, para o alemão. Apesar do período da ditadura ser muito conhecido do público brasileiro, pode ser completamente novo para o público alemão. O tradutor deverá fazer escolhas que contextualizem melhor a história para o receptor alemão, e saber que pressuposições de “bagagem” feitas pelo produtor do TF são suposições que não necessariamente podem ser feitas para o TA.

O próximo fator extratextual abordado por Nord é expresso na pergunta **“por qual meio”**. A principal oposição estabelecida pela autora para discutir o fator é entre a comunicação escrita e a comunicação oral. O texto pode estar sendo transmitido pela fala ou por escrito. Ou ainda, pode ser um texto escrito que está sendo transmitido pela fala — como uma palestra com um roteiro — ou um texto falado transmitido por escrito — como uma declaração transcrita de uma testemunha (NORD, 2016, p. 106 e 107).

O texto escrito, foco deste trabalho, pode ser publicado em um jornal, livro, folheto, enciclopédia multivolume, entre outros. Nord afirma que o tradutor, ao fazer a análise do texto, precisa se atentar às características próprias do meio. Meios diferentes comumente terão características específicas de conteúdo e forma, além de poderem ser culturalmente

específicas (NORD, 2016, p. 111). Isso ocorre, por exemplo, com a literatura de cordel no Brasil, um gênero literário típico do nordeste brasileiro escrito em versos e usualmente impresso em folhetos — conteúdo e forma específicos ao gênero. Textos literários publicados um capítulo por vez em folhetins ou jornais provavelmente serão diferentes de textos publicados em um único grande volume por uma editora especializada em literatura. Dependendo do meio, os textos podem variar de tamanho, estrutura, linguagem, etc.

“**Em qual lugar**” o texto foi produzido é outro fator externo importante para o tradutor. Para Nord, a questão cultural e geográfica e sua influência sobre o texto fonte devem ser de grande interesse do tradutor (NORD, 2016, p. 113). Assim como discutido anteriormente sobre o público, o lugar de produção do texto fonte será diferente do lugar de produção do texto alvo, o que provavelmente também se refletirá nos aspectos linguísticos e culturais dos textos.

Christiane Nord dá o exemplo de um texto fonte sendo produzido em um país onde a literatura é censurada. Nesse caso, a análise do texto deve ser feita “sob uma ótica diferente” (NORD, 2016, p. 115). Em outro exemplo, pode-se ter um romance que trata intimamente a cidade na qual se passa, citando ruas, pontos de referência, aspectos culturais específicos do lugar, etc.

O tempo como fator externo, ou “**quando**” o texto foi produzido pode ser visto de forma semelhante ao lugar. No entanto, a dimensão temporal apresenta suas particularidades. Nord destaca que a língua está sujeita a constantes mudanças com o passar do tempo. A língua também está intimamente ligada a um período histórico e a uma cultura, já que alterações linguísticas estão muitas vezes vinculadas a mudanças socioculturais (NORD, 2016, p. 118).

Na tradução, é importante estabelecer se o produtor do TF é contemporâneo do tradutor, assim como determinar a distância temporal entre o receptor do TF e o receptor do TA. O tradutor precisa definir que linguagem irá utilizar ao traduzir um texto muito antigo, se irá “emular” uma linguagem mais arcaica ou “atualizar” a linguagem do TF para a época atual (NORD, 2016, p. 121 e 122).

A resposta da pergunta “**por quê**”, ou o motivo da produção do texto, nem sempre é explícita. Nord exemplifica situações nas quais o motivo é fácil de se encontrar: “um anúncio de casamento é feito porque alguém está se casando; uma notícia é escrita porque algo de importante está acontecendo; uma crítica de uma peça de teatro é publicada porque houve a estreia etc” (NORD, 2016, p. 126). No campo das obras literárias, um poema pode ser escrito porque o autor está apaixonado ou celebrando a vida de um parente (NORD, 2016, p. 126).

Segundo Nord, o motivo muitas vezes está intimamente ligado à dimensão do tempo, mas os diferencia definindo a dimensão do tempo como parte da situação comunicativa; e a dimensão do motivo como a relação da situação comunicativa com acontecimentos exteriores à situação (NORD, 2016, p. 127). A autora destaca que muitas vezes está fora do alcance de quem analisa um texto apontar o motivo pelo qual o texto foi produzido — e muitas vezes não é sequer relevante à tradução (NORD, 2016, p. 127).

A última pergunta da "Fórmula Q" referente aos fatores externos a ser exposta por Nord é **“com qual função”**. A autora introduz o conceito de “função textual” equivalendo-o “à função comunicativa, ou à combinação de funções comunicativas que um texto cumpre na sua situação concreta de recepção” (NORD, 2016, p. 130). A função textual deriva de outros fatores externos como intenção, meio, lugar, tempo, etc. Pode ser confundida com a noção de gênero textual, embora Nord diferencie os dois conceitos. Algumas funções textuais podem ser tão frequentes a ponto de seguirem convenções e constituírem então um gênero. No entanto, a função textual deve ser vista relacionada ao aspecto situacional da comunicação (NORD, 2016, p. 130) — assim, é variada e não pré-determinada.

Christiane Nord menciona algumas tentativas de categorizar as diferentes funções textuais. Desde os tipos mais específicos como “notícias de jornais” ou “sermões” aos mais abrangentes como “informativos”, “expressivos” ou “operativos” (NORD, 2016, p. 130 e 131). Deixando essas categorizações de lado, Nord dedica-se a explorar um tipo de função textual em especial: a função do texto literário.

Nord define a intenção dos produtores do texto literário não como a descrição da realidade, mas como a tentativa de “motivar entendimentos pessoais sobre a realidade mediante a descrição de um mundo fictício (alternativo)”. Os receptores dos textos literários, por outro lado, provavelmente terão alguma experiência literária e domínio do código literário (NORD, 2016, p. 131). Dessa forma, destacando a relação entre a “intenção literária” do produtor e a “expectativa literária” do receptor, Nord afirma que a literariedade é uma qualidade atribuída pelo emissor e receptor em uma determinada situação comunicativa (NORD, 2016, p. 132). Novamente, a função textual, mesmo que literária, não é pré-determinada e estática, mas dinâmica, construída dentro de uma situação comunicativa por emissor e receptor (NORD, 2016, p. 132 e 133).

A tradução literária que pretende reproduzir no TA a função do TF é definida por Nord como “tradução homóloga”. O objetivo do tradutor seria produzir um TA com função compatível a do TF através da reprodução, no contexto literário da cultura alvo, de função semelhante a que o TF tem em seu próprio contexto literário (NORD, 2016, p. 135).

Novamente Nord enfatiza que uma análise — por enquanto só dos fatores extratextuais — não é encerrada ao chegar no último fator, mas deve ser recursiva. Deve haver uma “interdependência de fatores extratextuais”. Dados de um fator externo podem ajudar a definir outro fator, podem confirmar ou rejeitar dados levantados. Por fim, essa interdependência deve contribuir para o constante aumento do conhecimento do texto e sua compreensão pelo tradutor que o analisa a fim de melhor traduzi-lo (NORD, 2016, p. 137 e 138).

4.1.2. Os fatores internos da análise textual de Nord

A exposição dos fatores internos inicia-se pela discussão de noções básicas. Nord descreve como uma situação comunicativa é dada: o emissor, com um propósito comunicativo, pretende transmitir uma mensagem ao receptor. O emissor decide o “assunto” da mensagem e seleciona as informações que serão transmitidas. Na formulação da mensagem, o emissor pressupõe quais informações já são conhecidas pelo receptor e as oculta. Assunto, conteúdo e pressuposições são determinados, e o emissor ordena o conteúdo a ser transmitido. Essa ordenação definida pelo emissor será a estruturação textual: as “macro estruturas do texto”, como capítulos e parágrafos; e as “microestruturas” das orações e frases (NORD, 2016, p. 144 e 145).

A mensagem transmitida pelo emissor, segundo Nord, será formada principalmente por elementos verbais: “léxico, sintaxe e as assim chamadas características suprasegmentais, que ditam o “tom” do texto e enfatizam ou destacam determinadas partes dele”. Esses elementos cumprem tanto uma função informativa quanto estilística (NORD, 2016, p. 145). E cada um desses elementos pode sofrer influência de outros fatores textuais externos, como o tempo e lugar da produção do texto, assim como das convenções de um gênero específico (NORD, 2016, p. 145).

Christiane Nord destaca oito fatores intratextuais, já expostos em forma de perguntas na tabela da figura 3: “assunto, conteúdo, pressuposições, estruturação, elementos não verbais, léxico, sintaxe e características suprasegmentais” (NORD, 2016, p. 145). Nord volta a ressaltar que a ordem da análise textual não é fixa e não é necessário realizá-la passo-a-passo, mas sim de forma recursiva, circular (NORD, 2016, p. 146).

O primeiro fator interno exposto por Nord é o “assunto” — na “Fórmula Q”, “**sobre qual assunto ele diz**”. O assunto de um texto pode ser explícito ou implícito. Muitas vezes, o

assunto já é exposto no título. Um artigo científico ou uma notícia de jornal carregam em seus títulos o assunto (NORD, 2016, p. 154). O título de uma obra literária, no entanto, por mais que possa ser descritivo, nem sempre torna o assunto do texto identificável. Nesses casos, o assunto deve ser determinado ao analisar as estruturas macrotextuais e as unidades informacionais. Ainda assim, o assunto pode permanecer oculto, e apenas será identificado após uma análise mais extensa do texto, “especialmente de seu léxico” (NORD, 2016, p. 156).

Há obras, no entanto, cujo mero entendimento da relação entre os elementos de um texto não é capaz de explicitar o verdadeiro assunto tratado. É necessário estabelecer a relação entre “o texto e a realidade extralinguística à qual ele se refere” (NORD, 2016, p. 158). Isto é, o leitor deve fazer uma associação entre os elementos textuais e o seu conhecimento de mundo, sua “bagagem” cultural. Essa associação pode ser facilitada por comparações e metáforas presentes no texto (NORD, 2016, p. 159).

Em seguida, Nord disserta sobre o “conteúdo” — ou “**o quê**” é dito em um texto. A autora define conteúdo como a “referência textual a objetos e fenômenos da realidade extralinguística, reais e/ou fictícios, expressos pela informação semântica das estruturas lexicais e gramaticais (palavras e frases; padrões sintáticos; tempo verbal; modo etc.) empregadas no texto” (NORD, 2016, p. 161 e 162). A análise do conteúdo deve ser feita articulando os elementos textuais, ou unidades informacionais, e a forma como se conectam — “conectores lógicos, relações tema-rema, perspectiva funcional da frase etc” (NORD, 2016, p. 161).

A análise do conteúdo demanda também a consideração do significado conotativo do texto, não apenas denotativo. Isto é, a análise do “significado secundário” do texto, expresso por um “elemento linguístico marcado por sua afiliação a certo código (níveis estilísticos, registros, estilo funcional, dialetos regionais e sociais etc.)” (NORD, 2016, p. 166). As conotações ou afiliações do texto a outro código são identificados a partir da competência linguística do produtor e do receptor; conotações mais específicas podem ocorrer, e serão identificadas apenas por receptores que tenham a bagagem específica em questão, por exemplo, um “conhecimento de fenômenos sociais, político, regionais e culturais” (NORD, 2016, p. 167).

Em oposição ao que é dito, Nord discute sobre “**o que não**” é dito — as pressuposições. Informações pressupostas são informações implicitamente ditas pelo produtor, que espera que, apesar de não serem ditas, sejam compreendidas pelo receptor. Portanto, produtor e receptor devem ter a mesma capacidade de compreender o que não foi dito verbalmente, mas pressuposto (NORD, 2016, p. 170).

As pressuposições podem ser um problema para o tradutor de um texto, que deve identificar o que é dito implicitamente entre o produtor e o receptor do TF e decidir se a mesma pressuposição pode ser feita para o receptor do TA. As decisões do tradutor podem ser guiadas pela análise de fatores extratextuais — na qual o tradutor pode localizar características da cultura fonte, por exemplo. Uma informação trivial, pressuposta no TF por ser um aspecto cultural, pode ser desconhecida para o receptor do TA. Nesse caso, consciente da informação implícita no TF, o tradutor deverá tornar explícito para o receptor do TA o que foi pressuposto pelo receptor do TF (NORD, 2016, p. 172 e 173).

Há algumas formas do tradutor explicitar o que é originalmente implícito. O tradutor pode “ajustar o nível de explicitação ao conhecimento prévio geral (assumido) do público prospectivo do TA, utilizando, por exemplo, procedimentos de expansão ou redução textuais” (NORD, 2016, p. 174). Também é possível incluir notas explicativas, embora Nord faça uma advertência a respeito do risco de um texto “perder seu encanto literário” se fornecer explicações demasiadamente explícitas (NORD, 2016, p. 176).

Em seguida, Christiane Nord discute a estruturação do texto, “**em qual ordem**” as unidades informacionais são apresentadas. A estruturação pode ser dividida entre macro e microestrutura; e pode ser interpretada como uma macroestrutura ordenando uma série de microestruturas. Analisar a estrutura do texto é importante para o processo de tradução, pois, por exemplo, a forma na qual as informações são ordenadas pode orientar o processo de interpretação do receptor (NORD, 2016, p. 179).

Segundo Nord, a macroestrutura de um texto deve ser analisada de um ponto de vista semântico, e não apenas como delimitações hierárquicas como capítulos, parágrafos e orações. Como mencionado, os primeiros parágrafos do texto podem orientar a interpretação de seus últimos, portanto analisa-se a macroestrutura e o significado do texto como um todo (NORD, 2016, p. 183 e 184).

A microestrutura do texto, assim como a macroestrutura, pode ser analisada meramente como divisões formais — as orações do texto. No entanto, por mais que a análise da divisão formal seja útil, não é suficiente. É preciso considerar a dimensão semântica do texto, e nem sempre uma unidade informacional — dada pela semântica — será expressa em uma oração individual. São duas esferas distintas que não necessariamente correspondem de um para um (NORD, 2016, p. 185).

O próximo fator interno exposto por Nord são os “**elementos não verbais**”. A autora os define como “signos oriundos de outros códigos não linguísticos, empregados para suplementar, ilustrar, desambiguar ou intensificar a mensagem do texto” (NORD, 2016, p.

190). Os elementos não verbais podem ser, em uma conversa face a face, expressões faciais, gestos, qualidade da voz, etc; ou, em textos escritos, fotos, ilustrações, logos, etc (NORD, 2016, p. 190). Há textos, no entanto, que não possuem elementos não verbais relevantes à sua interpretação, como é o caso da maioria dos textos literários — o conto tratado neste trabalho, por exemplo.

Christiane Nord segue para expor o léxico como fator interno — **“com quais palavras”** o texto é construído. Apesar do léxico ser um fator intratextual, ele também é determinado por fatores extratextuais, assim como é capaz de fornecer informações tanto sobre aspectos externos quanto sobre outros aspectos internos (NORD, 2016, p. 197).

Internamente, o léxico será em grande parte determinado pelo assunto e pelo conteúdo do texto. Nord comenta que o léxico funciona como “cadeias isotópicas” no texto. Isto é, uma série de “palavras-chaves” que são conectadas semanticamente e que podem fornecer pistas a respeito do assunto e conteúdo do texto (NORD, 2016, p. 197 e 198). Por exemplo, um poema que trata da liberdade pode ter como “pistas” para sua temática palavras como “solto”, “voo”, “fuga”.

O léxico também reflete a dimensão externa do texto, que serve de “critério de referência” para a seleção de palavras. (NORD, 2016, p. 198) O “meio”, por exemplo, fator extratextual, pode influenciar a escolha lexical. Exemplificando: o uso de uma linguagem mais coloquial, se o meio for oral; ou mais formal, se o meio for escrito. O “espaço” pode definir se será usado “aqui” ou “lá”; o “tempo”, se é dito “agora” ou “anteriormente”; entre outros fatores externos que podem guiar o léxico (NORD, 2016, p. 205).

Além da escolha de palavras, Christiane Nord explora a importância da sintaxe na análise textual, a determinação de **“em quais orações”** o texto é apresentado. Algumas características da sintaxe que podem ser analisadas são a “complexidade de orações, a distribuição de orações principais e subordinadas no texto, a extensão das orações e o uso de focalizações e mecanismos de coesão na superfície do texto” (NORD, 2016, p. 208). A manipulação dessas características da sintaxe podem ser utilizadas pelo emissor para produzirem um efeito específico sobre o leitor. A depender da sintaxe, o texto pode ser recebido como simples ou complexo, generalista ou detalhado, veloz ou lento, etc. Orações inacabadas, por exemplo, podem indicar pressuposições ou outros efeitos (NORD, 2016, p. 209).

Nord chama atenção aos possíveis desvios de normas sintáticas que podem haver no texto — principalmente em obras literárias — e como um desvio pode ser utilizado para produzir um efeito estilístico específico. Nesses casos, diz Nord, o tradutor deve buscar

entender como o desvio ocorre no TF a fim de decidir como reconstruí-lo no TA (NORD, 2016, p. 210).

O último fator interno exposto por Nord são as “características suprasegmentais”, ou “**com qual tom**” o texto se apresenta. Todo aspecto do texto que se sobreponha ao campo lexical e sintático e configure a fonologia ou “tom” do texto pode ser analisado como uma característica suprasegmental. No meio oral, a construção do tom é mais facilmente identificável; se dá pela tonicidade, modulação, variação tonal e sonora. No entanto, Nord ressalta que aspectos “fonológicos” também podem ser analisados em textos escritos através de meios visuais, como itálicos, negritos, aspas, travessões, parênteses, etc (NORD, 2016, p. 212).

A autora atenta-se à capacidade da pontuação de conferir “tom” ao texto escrito. Além da pontuação convencional, chamada por Nord de “sintática” ou “discursiva”, estabelece-se a pontuação “estilística”. A primeira segue as regras ditadas pela sintaxe de cada língua; a segunda é mais “livre” e busca adicionar “expressividade” à escrita (NORD, 2016, p. 212). Vírgulas e travessões, por exemplo, podem ser utilizados de forma não-convencional para representar a entonação e a prosódia da fala na escrita.

Na tradução, é necessário ser cauteloso com uma pontuação estilística para que o efeito causado no receptor não seja de estranheza. A entonação da escrita do TF deve ser analisada e adaptada no TA para os padrões da língua alvo (NORD, 2016, p. 221).

Novamente, é importante enfatizar a necessidade da análise textual ser recursiva. Assim como os fatores externos, os fatores internos não existem independentemente, mas são intimamente relacionados. A análise textual não deve ser considerada encerrada após a análise do último fator interno.

4.1.3. O efeito do texto e a interdependência intra e extratextual

Após a exposição dos fatores extratextuais e intratextuais, Nord discorre sobre o “efeito” do texto — a última pergunta de sua “Fórmula Q”, “**com qual efeito**”. O fator mais abrangente do texto, que não se encaixa interna ou externamente, mas trata da relação entre as duas esferas.

Nord define o efeito de um texto como uma categoria orientada ao receptor. Os leitores e ouvintes recebem o conteúdo e a forma de um texto e, com base em suas bagagens próprias, relacionam-os às suas expectativas. Os fatores internos e externos do texto agem em

conjunto e resultam em uma impressão do receptor, o efeito (NORD, 2016, p. 228). Novamente, o efeito só é realmente estabelecido quando o texto alcança o receptor e a situação comunicativa se completa.

Todo emissor de texto possui a intenção de produzir determinado efeito em seu receptor. No entanto, como o efeito é orientado pela recepção, não é garantido que o efeito desejado pelo emissor seja o efeito causado no receptor. Nord afirma que o efeito pretendido só será concretizado se o emissor for capaz de antecipar suficientemente o efeito que seu texto de fato terá em um receptor — o que dependerá da capacidade linguística do produtor em articular fatores internos e externos. Para o tradutor, além da capacidade linguística na língua fonte e alvo, é necessária também proficiência cultural na cultura fonte e alvo (NORD, 2016, p. 230).

Uma vez que se considera a intencionalidade do produtor textual em produzir certo efeito, Nord ressalta que é necessário considerar a dimensão ética da tradução (NORD, 2016, p. 230). O tradutor que, por falha ou por malícia, traduzir um TF com uma intenção oposta à do produtor, causará um efeito radicalmente diferente no leitor do TA em relação ao que foi causado no leitor do TF. Portanto, é fundamental a pesquisa e análise do texto para que a tradução seja eticamente satisfatória.

No âmbito da tradução, pode ser inalcançável que o efeito produzido no receptor do TF seja o mesmo do receptor do TA. Há casos em que a distância cultural pode ser muito significativa e que o receptor do TA não consiga associar o texto ao seu próprio mundo; enquanto que para o receptor do TF, inserido na cultura fonte, pode ser simples associar o texto ao seu conhecimento de mundo (NORD, 2016, p. 237).

Por fim, Nord afirma que, dadas as variáveis presentes em todo tipo de tradução, causar efeitos iguais do TF no TA é uma tarefa impraticável na tradução (NORD, 2016, p. 237). No entanto, o tradutor deve analisar e compreender o TF e, utilizando suas proficiências linguística e cultural, trabalhar com a distância cultural e produzir um texto que preserve ao máximo o efeito do texto fonte.

4.2. A tradução literária em geral e a tradução de ficção por Paulo Henriques Britto

Além da teoria de Christiane Nord e sua análise textual aplicada à tradução, o presente trabalho toma como base teórica o livro de Paulo Henriques Britto, “A tradução literária”, de 2012; mais especificamente, o primeiro capítulo, que expõe considerações teóricas, e o

capítulo de tradução de ficção, desconsiderando o terceiro e último capítulo, que aborda a tradução de poesia, a qual não é relevante neste trabalho. Considerando que o livro trata da tradução literária, suas ponderações teóricas devem ser vistas principalmente por essa lente.

Henriques Britto inicia seu livro abordando alguns conceitos teóricos propostos por outros autores, mas acima de tudo discute sobre a importância do estudo da tradução na prática tradutória. Britto opõe-se a tradutores que negligenciam a tradutologia como campo de estudo. O autor estabelece a necessidade do tradutor de partir do “pressuposto que um texto possui um conjunto de sentidos mais ou menos determinados” e afirma que tradução e criação literária não são a mesma coisa. Além disso, defende a possibilidade da crítica objetiva a uma tradução (BRITTO, 2012, p. 27 e 28).

Britto propõe que a tradução siga determinadas “regras”, que integrariam o que o autor chama de “jogo da tradução”:

Eis algumas regras deste jogo: o tradutor deve pressupor que o texto tem um sentido específico — na verdade, um determinado conjunto de sentidos específicos, tratando-se de um texto literário. [...] Outra regra do jogo da tradução é que o tradutor deve produzir um texto que possa ser lido como ‘a mesma coisa’ que o original, e portanto deve reproduzir de algum modo os efeitos de sentido, de estilo, de som (no caso da tradução de poesia) etc., permitindo que o leitor da tradução afirme, sem mentir, que leu o original (BRITTO, 2012, p. 28 e 29).

Henriques Britto reforça diversas vezes ao longo do livro a ideia de que o leitor de uma tradução deve ser capaz de dizer, sem que esteja mentindo, que leu o original, por mais que não tenha lido a obra na língua de origem. Na teoria de Nord, essa ideia só se aplicaria a traduções que pretendem manter a mesma função textual do texto fonte — cenário dado como “padrão” por Britto.

A quebra das regras do jogo da tradução é vista por Britto como um desvio do trabalho do tradutor. A quebra pode ocorrer na pressuposição do tradutor de que o texto com o qual trabalha não possui um conjunto de sentidos próprio; ou na noção de que a tradução a ser produzida é um texto “outro” em relação ao original (BRITTO, 2012, p. 29).

Outro aspecto muito enfatizado por Britto é a postura que o tradutor deve ter de, mesmo sendo incapaz de atingir uma tradução “perfeita”, buscar chegar o mais próximo possível desse objetivo. O autor afirma que, por mais que não haja certeza absoluta por parte do tradutor, há afirmações que podem ser dadas com segurança; e mesmo que classificações sejam sempre imprecisas e que a realidade não seja binária, ainda é útil e prático generalizar e classificar. A compreensão de que não é possível que o tradutor seja inteiramente objetivo em suas análises não significa que o tradutor deva ser absolutamente subjetivo (BRITTO, 2012,

p. 39). Portanto, para Britto, relativizar a meta ideal inatingível não exclui a possibilidade de se adotar essa meta e de se esforçar para chegar o mais longe possível (BRITTO, 2012, p. 30).

Além das “regras do jogo” e da forma como Britto propõe que o tradutor lide com a impossibilidade de uma tradução perfeita, é importante a abordagem de outro ponto fundamental. Faz-se necessário, uma vez que Henriques Britto, em seu livro, propõe discutir a tradução literária, definir o que é um texto literário, ou o que caracteriza a literariedade de um texto.

Adotando as ideias do linguista russo Roman Jakobson, Britto trata de uma “função poética” do texto — função, nesse caso, não pode ser interpretada como exatamente o mesmo conceito de função de Nord, uma vez que se trata de outra obra, que nem mesmo a cita diretamente. Essa função poética aplica-se à literatura como um todo, e é definida por Britto:

[...] aspecto da comunicação verbal que enfatiza não o conteúdo do que se diz, nem os pensamentos de quem fala, nem o efeito sobre aquele com quem falamos, nem nenhum dos outros componentes da comunicação, mas sim a própria mensagem em si. O texto literário é aquele que, ainda que possa ter outras funções, tem um valor intrínseco para aqueles que o utilizam; ou seja, ele é valorizado como objeto estético (BRITTO, 2012, p. 47).

Estabelecendo o que é função poética e afirmando que “textos podem ser valorizados como objetos que nos proporcionam prazer estético”, Britto define a tradução literária como o tipo de tradução que busca recriar em outro idioma um texto literário, visando preservar ao máximo a literariedade desse texto (BRITTO, 2012, p. 47). Segundo Britto, a tradução literária, buscando preservar a literariedade do texto, deve causar efeitos semelhantes ou análogos aos efeitos estéticos causados pelo texto original. Por exemplo, é preciso preservar o humor de um texto, seu ritmo, sua complexidade e dificuldade ou sua simplicidade e facilidade de leitura (BRITTO, 2012, p. 48).

O autor afirma que o objetivo da tradução literária não é apenas transmitir as mesmas informações presentes no original. A tradução literária aspira reproduzir não só o significado, como também o “efeito de literariedade”, ou efeito estético. Britto reafirma que o leitor da tradução deve poder dizer, sem mentir, que leu o texto literário original (BRITTO, 2012, p. 50).

É preciso reforçar, no entanto, que não é realista produzir uma tradução que recrie todos os elementos do texto original. Portanto, é impraticável produzir uma tradução literária com o exato efeito estético ou de literariedade causado pelo texto original. Ciente da

impossibilidade da tradução perfeita, Henriques Britto propõe algumas estratégias para que o tradutor possa almejar criar um texto que cause um efeito mais próximo possível do original.

Segundo Britto, na impossibilidade do tradutor reproduzir todos os elementos e características do texto original, é necessário priorizar características que sejam essenciais ao texto (BRITTO, 2012, p. 50). Definir quais características são mais importantes em um texto é tarefa do tradutor e, nesse ponto, Nord e Britto chegam à mesma proposição. Uma análise e leitura cuidadosa do texto é imprescindível para uma boa tradução. De acordo com Britto:

Que características de um texto devem ser consideradas essenciais para se reproduzir na tradução? Evidentemente, essa avaliação é algo a ser feito caso a caso, por um leitor muitíssimo cuidadoso; e a tradução é, por definição, a operação de leitura mais cuidadosa que se pode imaginar (BRITTO, 2012, p. 50 e 51).

Pela leitura — ou análise — cuidadosa do texto, o tradutor será capaz de definir o que deve ser priorizado na tradução; quais elementos do texto original necessariamente devem ser reconstruídos. Henriques Britto dá como exemplo a tradução de uma novela do escritor americano Henry James, *The turn of the screw*. Em primeiro lugar, a tradução da novela em questão deve contar a mesma história, com os mesmos personagens e na mesma ordem de eventos (BRITTO, 2012, p. 51). Mas, novamente, um texto literário não é apenas uma teia de significados ou um desencadeamento de ações. Para reproduzir o efeito estético do texto original, o tradutor deve considerar o estilo do autor: a sintaxe complexa, as frases longas, interpoladas e proteladas, que causam suspense no leitor (BRITTO, 2012, p. 51). Britto então elege como característica essencial ao texto de Henry James a complexidade, ambiguidade e obscuridade presentes na sintaxe. Todos esses aspectos devem ser reproduzidos no português a fim de causarem um efeito estético semelhante ao do texto original.

Além de definir que características de um texto devem ser preservadas na tradução, é necessário reconhecer que características não podem ser reproduzidas. Devido a diferenças linguísticas e culturais e a especificidade de recursos que podem ser utilizados por escritores, alguns elementos são simplesmente inviáveis de serem transpostos para outra língua. Portanto, Britto afirma que o tradutor deve saber montar uma escala hierárquica dos elementos textuais, concentrar-se nos elementos que ocupam o topo da hierarquia, e produzir um texto que contenha os elementos avaliados como essenciais (BRITTO, 2012, p. 54).

Em seguida, Henriques Britto, já no capítulo de abordagem mais direta à tradução de ficção, expõe duas estratégias de tradução que se opõem. As duas formas de tradução em oposição, uma dicotomia creditada por Britto ao filósofo alemão Friedrich Schleiermacher,

são as estratégias conhecidas como “domesticação” e “estrangeirização” (BRITTO, 2012, p. 60). Essas estratégias são tomadas pois todo texto é marcado pelas circunstâncias nas quais foi produzido — por exemplo, a linguagem associada ao lugar e ao tempo em que o texto foi escrito. Frente a isso, o tradutor pode optar por uma tradução domesticadora ou estrangeirizadora (BRITTO, 2012, p. 60).

A opção domesticadora baseia-se em “facilitar ao máximo a fruição de um texto pelo leitor que o tradutor tem em mente” (BRITTO, 2012, p. 60). Por exemplo, um livro que tenha sido escrito em Londres no século XVIII tem uma linguagem e estilo específicos. Uma tradução domesticadora seria trazer a linguagem do livro para o leitor brasileiro moderno, utilizando português contemporâneo, eliminando todos os elementos que marcam o tempo e lugar do livro original. Britto dá o exemplo de, nesse caso, usar formas de tratamento atuais em vez de antigas ou, reescrevendo o texto, substituir questões políticas da época presentes no texto por referências à situações políticas contemporâneas (BRITTO, 2012, p. 60).

Por outro lado, a estratégia de estrangeirização consiste em “levar o leitor até o tempo e o lugar do original, sem que seja feita outra concessão à sua facilidade de leitura que não a troca do inglês original pelo português” (BRITTO, 2012, p. 60 e 61). Tomando o mesmo exemplo do livro inglês do século XVIII, a traduzi-lo de forma estrangeirizadora, o processo seria utilizar uma linguagem — no português — característica do século XVIII. Ou seja, optar por pronomes de tratamentos antigos em vez de modernos. E quanto às questões políticas presentes no original, a escolha seria conservar as referências históricas e políticas sem alterá-las — havendo a possibilidade, no entanto, de explicá-las em notas de rodapé (BRITTO, 2012, p. 61).

Apesar de Britto considerar a dicotomia proposta por Schleiermacher em suas próprias formulações, o autor também faz suas críticas. Para Schleiermacher, as duas estratégias não coexistem, não há meio-termo entre as duas. Henriques Britto, a exemplo de sua postura quanto à busca da interpretação absolutamente objetiva da tradução, propõe que não é necessário ou dedicar-se integralmente a uma posição ou abandoná-la por completo. Para Britto, na prática tradutória, o que há é a mediação entre os dois extremos (BRITTO, 2012, p. 62).

É possível, no entanto, analisar uma tradução e a intermediação entre os dois pólos e definir se é mais domesticadora ou estrangeirizadora. Britto expõe alguns fatores que podem fazer o tradutor optar por uma ou outra estratégia. A tradução de um livro de um autor muito prestigiado, por exemplo, comumente tende à estrangeirização, uma vez que o estilo e linguagem do autor já são reconhecidos e valorizados por público e crítica (BRITTO, 2012, p.

64). Em contrapartida, a tradução pode ser mais domesticadora se, por exemplo, tiver como alvo um público mais jovem, com menos bagagem cultural ou sofisticação intelectual, visando facilitar a leitura para o público e não afastá-lo (BRITTO, 2012, p. 64).

Além disso, Henriques Britto destaca a variante cronológica como um agente específico que influi na decisão de uma tradução domesticadora ou estrangeirizadora. O autor cita fatores como direitos autorais controlando mais os tradutores, impedindo-os de alterar muito o texto original, e a preocupação do público em consumir uma tradução que tenha “autenticidade cultural” para explicar por que atualmente um texto menos domesticado é mais comum (BRITTO, 2012, p. 66).

Outro fator relacionado a uma “variante cronológica” que pode ser adicionado aos citados por Britto para contribuir para o argumento de que atualmente um texto menos domesticado é o preferível é a popularização da *internet*. Atualmente, uma rápida pesquisa no computador de casa ou mesmo na rua utilizando um *smartphone* pode responder dúvidas que surjam durante a leitura. O desconhecimento de um leitor quanto a uma figura pública mencionada em um livro, por exemplo, pode ser facilmente solucionado com uma pesquisa de segundos no Google. Desse modo, é possível que o tradutor tenha menos receio em traduzir de forma estrangeirizadora, pois sabe que uma dúvida simples do leitor quanto a algum elemento do texto pode ser rapidamente sanada.

Britto expõe, em seguida, outro princípio que julga fundamental para a tradução literária. Formulado pelo poeta e tradutor francês Henri Meschonnic, “o princípio pode ser enunciado como traduzir o marcado pelo marcado, o não marcado pelo não marcado” (MESCHONNIC, 1973, p. 343, apud BRITTO, 2012, p. 67). Henriques Britto também denomina “marcado” e “não marcado” como “desviante” e “padrão”, respectivamente, e discorre:

A ideia é esta: a todos aqueles elementos do texto original que um leitor nativo consideraria convencionais e normais devem corresponder, na tradução, a elementos encarados do mesmo modo pelos leitores da língua-meta. Por outro lado, toda vez que o autor do original utiliza algum recurso inusitado, destoante, desviante, que chama a atenção do leitor — é o que estamos chamando de “marcado” —, sabe ao tradutor utilizar, na tradução, algum elemento que suscite no leitor nativo da língua-meta o mesmo grau de estranhamento, nem mais, nem menos, que a passagem original provocaria no leitor da língua-fonte (BRITTO, 2012, p. 67).

O princípio de Meschonnic é exemplificado por Britto com um personagem do romance *Pickwick Papers*, de Charles Dickens. O personagem é caracterizado por uma fala fora do padrão dos demais, muito fragmentada e desviante da sintaxe tradicional. O leitor do

texto original vê a sintaxe como “fora do normal”, é uma sintaxe marcada. Sua tradução, portanto, também deve ser marcada. Ou seja, deve ser vista pelo leitor como “estranha” ou fora do comum. Traduzir as falas desse personagem criando estruturas sintáticas tradicionais seria ignorar a marca presente no original, uma violação do princípio de Meschonnic. O efeito causado no leitor da tradução seria muito diferente do causado no leitor do texto original (BRITTO, 2012, p. 69).

O contrário também pode ocorrer, traduzir uma fala que não é marcada, que é comum para o leitor do texto original, de forma que cause estranheza no leitor da tradução. O tradutor estaria violando o princípio de Meschonnic da mesma maneira. O que é marcado deve permanecer marcado na tradução, o que não é marcado deve permanecer não marcado.

Britto ressalta que é um erro comum do tradutor traduzir o marcado como não marcado, isto é, remover a estranheza de um elemento que era para ser estranho. É comum ocorrer esse tipo de erro, pois a tradução é justamente baseada em tornar o estrangeiro, um idioma que o leitor não conhece, em familiar, o idioma nativo do leitor. Torna-se tarefa do tradutor, conhecedor do idioma e cultura do texto original, reconhecer quais elementos são marcados e, portanto, devem permanecer marcados, estranhos ao leitor (BRITTO, 2012, p. 69).

Uma vez que trata da tradução de textos literários de ficção, Henriques Britto também dedica atenção à tradução de diálogos, aspecto específico da prosa ficcional. O autor vê a produção de diálogos como um grande desafio do tradutor, que deve buscar alcançar com os diálogos um efeito de verossimilhança — produzir diálogos que pareçam ser reais, mesmo que não o sejam. Segundo Britto, a verossimilhança resulta de um equilíbrio: “o diálogo não pode parecer estranho ao leitor, ou seja, não pode se afastar muito do que é esperado da linguagem escrita; no entanto, também não pode se prender demais a convenções e regras gramaticais” (BRITTO, 2012, p. 87).

Para Britto, a forma de alcançar a verossimilhança é identificando “marcas de oralidade”, que dão ao leitor a sensação de estar lendo um diálogo real por escrito (BRITTO, 2012, p. 87). As marcas de oralidade podem ser vistas como estruturas que não são encontradas na escrita formal, mas que estão presentes na fala comum do povo. No português brasileiro, há diversos exemplos dessas marcas, principalmente pela grande diferença que há no Brasil entre a língua portuguesa falada e a língua portuguesa escrita, aspecto destacado por Britto quando discute o desafio do tradutor brasileiro — e mesmo do escritor — de criar diálogos (BRITTO, 2012, p. 82).

Algumas das marcas são: o uso redundante de um pronome antes de um verbo que já tenha a marca da pessoa (“eu vi o menino”); pronome reto na posição de objeto (“eu vi ele”); ou pronome átono no início de frases (“me dê um cigarro”). Todos esses exemplos podem ser encarados como “erros de português”, mas são comuns à linguagem coloquial da fala e podem conferir verossimilhança a um diálogo (BRITTO, 2012, p. 89).

Outros exemplos provêm de marcas dialetais, como expressões características de uma região específica do Brasil: “oxente”, “da peste”. Nesse ponto, Britto comenta que a estratégia para traduzir, por exemplo, o diálogo de um personagem do interior da França pode ser reproduzir o diálogo de uma pessoa do interior do Brasil (BRITTO, 2012, p. 90).

Há ainda marcas fonéticas (“para” e “pra”, “está” e “tá”); lexicais, no uso de gírias; a preferência de próclise em detrimento de ênclise (“ele me deu” em vez de “ele deu-me”), etc. (BRITTO, 2012, p. 92, 93 e 101). Cabe reforçar que muitas dessas marcas podem ser vistas como desvios da norma culta da gramática, mas são muito comuns na fala. Novamente, ater-se muito às regras gramaticais pode prejudicar o efeito de verossimilhança. É possível concluir a questão com a afirmação de Henriques Britto: “a boa marca de oralidade é aquela que provoca um efeito de verossimilhança sem chamar demais a atenção para si própria” (BRITTO, 2012, p. 101).

Em suma, Britto fornece alguns conceitos e posturas que podem ser úteis para a prática tradutória: as regras do “jogo da tradução”, como a pressuposição de que um texto tem um determinado conjunto de sentidos específicos e que o texto traduzido pode ser lido como “a mesma coisa” que o original; a relativização de uma tradução perfeita como meta sem a necessidade de abandonar por completo o esforço de chegar o mais próximo possível dela; a função poética do texto literário e sua preservação na tradução; o trabalho de hierarquização dos elementos essenciais de um texto; a oposição entre tradução domesticadora e estrangeirizadora; o princípio de Meschonnic, que discute os conceitos de marcado e não marcado; e o efeito de verossimilhança e as marcas de oralidade de um diálogo.

5. Tradução do conto *Wanderer, kommst du nach Spa...*

Estrangeiro, anuncia aos espartan...

Quando o carro parou, o motor continuou a roncar por algum tempo; em algum lugar do lado de fora, um grande portão foi aberto. A luz entrava no carro pelas janelas quebradas, e pude ver que a lâmpada no teto também estava estilhaçada; apenas sua base ainda estava rosqueada, uns fiozinhos cintilando com restos de vidro. O motor parou de roncar, e do lado de fora uma voz gritou:

— Os mortos para cá. Vocês têm mortos aí?

— Diabos — falou o motorista de volta —, vocês não estão mais no escuro?

— O escuro não adianta mais se a cidade toda está queimando como uma tocha — gritou a voz desconhecida. — Eu perguntei se vocês têm mortos.

— Não sei.

— Os mortos para cá, ouviu? E os outros pela escada para a sala de desenho, entendeu?

— Sim, sim.

Mas eu ainda não estava morto, pertencia aos outros, e eles me carregaram pela escada. Primeiro por um corredor longo e mal iluminado, cujas paredes eram pintadas com tinta a óleo verde; havia cabideiros tortos, pretos e antiquados fixados às paredes, e portas com plaquinhas esmaltadas VI a e VI b, e entre essas portas, brilhando sutilmente atrás do vidro em uma moldura preta, estava pendurada a Medeia de Feuerbach, que olhava ao longe; vieram portas com V a e V b, e entre elas havia pendurado um quadro do Menino com Espinho, uma maravilhosa fotografia, que reluzia avermelhada em uma moldura marrom.

Também estava lá, em frente às escadas, a grande coluna central, e atrás dela, longa e estreita, maravilhosamente feita, uma réplica em gesso do friso do Partenon, reluzindo amarelado, autêntico, antigo, e tudo estava onde devia estar: o hoplita grego, colorido e perigoso, parecendo um galo emplumado, e na própria escadaria, na parede que aqui era pintada com tinta a óleo amarela, estavam pendurados todos eles em sequência: dos príncipes-eleitores a Hitler...

E lá, na passagem estreita e pequena, onde por alguns passos enfim deitei novamente esticado em minha maca, lá estava o excepcionalmente lindo, excepcionalmente grande,

excepcionalmente colorido quadro do Velho Fritz, com o uniforme azul-celeste, os olhos radiantes e a grande estrela dourada brilhando em seu peito.

Deitei novamente torto na maca e passamos pelos cartazes dos rostos das raças: lá estavam o capitão nórdico com o olhar de águia e a boca estúpida; a mulher do oeste, da região de Mosela, de rosto um pouco magro e anguloso; o homem do leste, de sorriso irônico, nariz de cebola e grande pomo-de-adão, um perfil como o dos personagens dos filmes alpinos; veio novamente um corredor, e novamente deitei esticado em minha maca, e antes que os homens que me carregavam virassem bruscamente na segunda escadaria, pude vê-lo: o memorial de guerra, com a grande Cruz de Ferro dourada acima e a coroa de louros em pedra.

Foi tudo muito rápido; eu não sou pesado e os homens corriam apressados. Ainda assim, podia ser tudo um delírio; estava com febre alta, estava com dores em todo o corpo. Na cabeça, nos braços e pernas, e meu coração batia como louco; o que não se vê quando se está com febre!

Mas depois de passarmos pelos cartazes dos rostos das raças, veio todo o resto: os três bustos de César, Cícero e Marco Aurélio, comportadamente enfileirados na parede, maravilhosas réplicas inteiramente amarelas, autênticas, antigas e dignas, também veio a coluna de Hermes quando viramos o corredor, e bem lá no fundo — o corredor aqui era pintado de rosa —, bem, bem lá no fundo do corredor estava pendurada a cara feia de Zeus, acima da entrada da sala de desenho; mas a cara feia de Zeus ainda estava longe. À direita vi pela janela a luz do fogo, o céu inteiro estava vermelho e nuvens de fumaça negra e espessa moviam-se solenemente acima... E de novo tive de olhar para a esquerda, e de novo vi plaquinhas em cima das portas O I a e O I b, e entre as portas marrons e mofadas vi apenas o bigode de Nietzsche e a ponta de seu nariz em uma moldura dourada, pois haviam coberto a outra metade do quadro com um papel no qual se lia: “pequenas cirurgias”...

— Se agora — pensei por um instante... — Se agora —, mas já estava lá: a imagem de Togo, colorida e grande, plana como uma gravura antiga, uma magnífica impressão, e à frente, em frente às casas coloniais, em frente aos pretos e ao soldado que estava parado sem propósito com seu fuzil, à frente de tudo estava o grande cacho de bananas, reproduzido de forma tão realista: à esquerda havia um cacho, à direita um cacho, e na banana do meio do cacho da direita, vi que lá havia algo rabiscado; eu mesmo devo ter escrito...

Mas então a porta para a sala de desenho foi aberta bruscamente, e flutuei por baixo do busto de Zeus para dentro da sala e fechei os olhos. Não queria ver mais nada. A sala de

desenho cheirava a iodo, merda, gaze e tabaco, e estava barulhenta. Eles me largaram, e eu falei aos carregadores:

— Coloque um cigarro na minha boca, na esquerda, dentro da bolsa.

Senti um deles revirando minha bolsa, um fósforo foi riscado e estava com o cigarro aceso em minha boca. Traguei.

— Obrigado — disse.

— Tudo isso — pensei — não é evidência alguma. Afinal de contas, em todos os liceus há uma sala de desenho, há corredores nos quais cabideiros tortos e velhos estão fixados a paredes pintadas de verde e amarelo; afinal de contas, não é evidência alguma de que eu estou na minha escola a Medeia estar pendurada entre VI a e VI b e o bigode de Nietzsche entre O I a e O I b. Com certeza há uma regulamentação que diz que ele precisa estar pendurado lá. Regras para liceus humanistas na Prússia: Medeia entre VI a e VI b, Menino com Espinho lá, César, Marco Aurélio e Cícero no corredor e Nietzsche em cima, onde eles estudam filosofia. O friso do Partenon, uma imagem colorida de Togo. O Menino com Espinho e o friso do Partenon são, afinal, bons e velhos adereços escolares, reconhecidos por gerações, e com certeza eu não fui o único que teve a ideia de escrever em uma banana: Viva Togo. Também as piadas que se fazem nas escolas são sempre as mesmas. E além disso, persiste a possibilidade de eu ter febre, de estar sonhando.

Agora não tinha mais dores. No carro havia piorado muito; gritei todas as vezes em que eles passaram por cima dos pequenos buracos; as grandes crateras eram melhores, o carro subia e descia como um barco entre ondas. Mas agora a injeção que me haviam dado no escuro em algum lugar no braço parecia funcionar; eu havia sentido a agulha furando minha pele e minha perna esquentando muito.

— Não pode ser verdade — pensei —, o carro não podia ter andado tantos quilômetros: quase trinta. E, além disso, você não sente nada; nenhum sentimento lhe diz, apenas os olhos; nenhum sentimento lhe diz que você está em sua escola, na escola que deixou há apenas três meses. Oito anos não são pouca coisa, você deveria, após oito anos, reconhecer tudo apenas com os olhos?

Atrás de minhas pálpebras fechadas vi tudo novamente, como um filme passando: corredor de baixo, pintado de verde, escada, pintada de amarelo, memorial de guerra, corredor, escada acima, César, Cícero, Marco Aurélio... Hermes, bigode de Nietzsche, Togo, cara feia de Zeus...

Cuspi meu cigarro e gritei; era sempre bom gritar; só é preciso gritar alto; gritar era magnífico; gritei como louco. Quando alguém se curvou sobre mim, ainda assim não abri os olhos; senti um hálito estranho, quente, que cheirava de maneira repulsiva, a tabaco e cebola, e uma voz perguntou-me calmamente:

— O que foi?

— Algo para beber — disse —, e outro cigarro, na bolsa, em cima.

Novamente alguém revirou minha bolsa, novamente um fósforo foi riscado, e alguém enfiou um cigarro aceso em minha boca.

— Onde estamos? — perguntei.

— Em Bendorf.

— Obrigado — disse e traguei.

Afinal parecia estar realmente em Bendorf, em casa, portanto, e caso eu não estivesse com uma febre excepcionalmente alta, era certo de que estava em um liceu humanista; uma escola com certeza era. Uma voz não havia gritado lá embaixo: “Os outros para a sala de desenho!”. Eu era um outro, estava vivo; os vivos eram evidentemente os outros. A sala de desenho também estava lá, e se eu ouvia corretamente, por que não poderia ver corretamente, e então provavelmente também era certo que havia reconhecido César, Cícero e Marco Aurélio, e isso só poderia ocorrer em um liceu humanista; não acredito que esses sujeitos estariam nas paredes dos corredores de outras escolas.

Finalmente ele me trouxe água; de novo senti o hálito de tabaco e cebola vindo de seu rosto, e abri sem querer os olhos; lá estava um rosto cansado, velho, com a barba por fazer, em um uniforme de bombeiro, e uma voz velha disse suavemente:

— Beba, companheiro!

Bebi; era água, e água é magnífico; senti o gosto metálico do cantil nos meus lábios, e era ótimo sentir que ainda havia uma boa quantidade de água, mas o bombeiro arrancou o cantil dos meus lábios e se foi; eu gritei, mas ele não se virou, apenas encolheu cansado os ombros e continuou; um sujeito deitado ao meu lado disse calmamente:

— Não há por que berrar, eles não têm mais água; a cidade está queimando, você está vendo.

Eu vi através da escuridão, atrás das cortinas pretas, ardente e retumbante, vermelho atrás de preto, como em um forno no qual se despeja carvão novo. Eu vi: sim, a cidade queimava.

— Como se chama a cidade? — perguntei ao sujeito deitado ao meu lado.

— Bendorf — ele disse.

— Obrigado.

Eu olhava em frente para a linha de janelas e de vez em quando para o teto. O teto ainda estava impecável, branco e liso, com uma estreita sanca classicista; mas em todas as escolas há sancas classicistas no teto das salas de desenho, pelo menos nos bons e antigos liceus humanistas. Isso é evidente.

Agora precisava admitir que estava na sala de desenho de um liceu humanista em Bendorf. Há três liceus humanistas em Bendorf: a Escola “Frederico, o Grande”, a Escola Alberto Magno e — talvez não precise mencionar — a terceira e última era a Escola Adolf Hitler. Não havia pendurado na escadaria da Escola “Frederico, o Grande” o quadro do Velho Fritz, excepcionalmente colorido, excepcionalmente lindo e excepcionalmente grande? Eu havia estudado nessa escola durante oito anos, mas por que esse quadro não poderia estar pendurado nessas outras escolas exatamente no mesmo lugar, tão claro e marcante que capturava o olhar de quem subisse o primeiro lance de escadas?

Ouvi os disparos da artilharia pesada do lado de fora. No mais estava tudo quase calmo; apenas às vezes nos alcançava o devorar das chamas, e em algum lugar na escuridão uma fachada desmoronava. A artilharia disparava calma e regularmente, e pensei: Boa artilharia! Eu sei que é cruel, mas pensei. Meu Deus, que tranquilizadora era a artilharia, que agradável; sombria e áspera, um órgão sinfônico suave, quase delicado. De algum modo elegante. Creio que a artilharia tem algo de elegante, mesmo quando está disparando. Soa tão honrada, exatamente como a guerra nos livros ilustrados... Então pensei em quantos nomes entrariam no memorial de guerra quando eles reinaugassem, com uma Cruz de Ferro dourada ainda maior acima e uma coroa de louros em pedra ainda maior, e de repente me dei conta: se eu realmente estivesse em minha antiga escola, meu nome também estaria lá, gravado em pedra, e no calendário escolar estaria escrito atrás do meu nome: “saiu da escola para o campo e caiu pelo...”

Mas eu ainda não sabia pelo que e ainda não sabia se estava na minha antiga escola. Agora queria de todo modo descobrir. No memorial de guerra não havia nada especial, nada marcante, era como o de todos os outros lugares, era um memorial de guerra confeccionado, sim, eles recebiam de alguma central...

Olhei para a sala de desenho, mas os quadros haviam sido retirados das paredes, e o que há para se ver em alguns bancos empilhados em um canto e nas várias janelas, estreitas e altas, uma ao lado da outra, para que mais luz pudesse entrar, da maneira como deve ser em

uma sala de desenho? Meu coração não me disse nada. Ele não teria dito algo, se eu estivesse na sala onde por oito anos havia desenhado vasos e praticado caligrafia, vasos romanos de vidro, esguios, delicados, réplicas maravilhosas que o professor de desenho colocava em um pedestal, e caligrafia de todos os tipos, redonda, antiga, romana, italiana. Eu odiava essas aulas mais do que tudo na escola, o tédio corroía-me por horas, e eu nunca consegui desenhar vasos ou caracteres. Mas onde estava meu praguejar, onde estava meu ódio diante destas tediosas paredes com tons de mofo? Nada falava dentro de mim, e eu abanei a cabeça mudo.

Tantas vezes havia apagado, apontado o lápis, apagado... nada...

Não sabia exatamente o quanto estava ferido; sabia apenas que não conseguia mover meus braços e minha perna direita, só um pouco a esquerda; pensei que eles haviam amarrado meus braços tão apertado junto ao corpo que não conseguia movê-los.

Cuspi o segundo cigarro no corredor entre os colchões de palha e tentei mover meus braços, mas doeu tanto que precisei gritar; continuei gritando; era sempre bom voltar a gritar; também estava com raiva por não conseguir mover o braço.

O médico então parou diante de mim; ele havia tirado os óculos e piscava para mim: ele não dizia nada; atrás dele estava o bombeiro que me havia dado água. Ele sussurrou algo no ouvido do médico, e o médico pôs os óculos: vi nitidamente seus grandes olhos cinzas com a pupila levemente trêmula atrás das lentes grossas dos óculos. Ele me olhou durante um longo tempo, tão longo que precisei desviar o olhar, e ele disse em voz baixa:

— Um instante, já é quase a vez do senhor...

Então eles suspenderam o sujeito deitado ao meu lado e carregaram-no para trás do quadro-negro; eu os segui com os olhos: eles haviam desmontado o quadro-negro e o apoiado contra a parede, o vão entre o quadro e a parede foi coberto com um lençol; atrás dele uma forte luz brilhava...

Não se ouviu nada, até que o lençol novamente se abriu e o sujeito que estava deitado ao meu lado foi carregado para fora; com rostos cansados e indiferentes os carregadores arrastaram-no até a porta.

Fechi novamente meus olhos e pensei: “você precisa descobrir que tipo de ferimento tem e se está na sua antiga escola”.

Tudo me pareceu tão frio e indiferente, como se tivessem me carregado pelo museu de uma cidade morta, por um mundo que me era tão indiferente quanto estranho, apesar dos meus olhos reconhecerem-no, apenas os meus olhos; não podia ser verdade que há três meses sentava aqui, desenhava vasos e caracteres, que nos intervalos descia com meu pão com

manteiga e geleia, passava por Nietzsche, Hermes, Togo, César, Cícero, Marco Aurélio, bem devagar até o corredor de baixo, onde estava pendurada a Medeia, depois até o zelador, Birgeler, para beber leite naquele pequeno quartinho ao fim da tarde, onde se podia arriscar fumar um cigarro, apesar de ser proibido. Certamente levaram o sujeito que estava deitado ao meu lado lá para baixo, onde estão os mortos, talvez os mortos estejam no pequeno quartinho cinza de Birgeler, onde cheirava a leite quente, poeira e ao péssimo tabaco de Birgeler...

Finalmente os carregadores voltaram, suspenderam-me e carregaram-me para trás do quadro-negro. Flutuei novamente, agora pela porta, e enquanto flutuava vi que algo mais coincidia: havia uma cruz pendurada acima da porta, quando a escola ainda se chamava Escola Thomas, naquele tempo haviam tirado a cruz, mas uma mancha amarelo escura continuou na parede, em formato de cruz, claramente definida, e era quase tão nítida quanto a própria cruz velha, frágil e pequena que haviam pendurado; a marca da cruz permaneceu límpida e bela na pintura desbotada da parede. Na ocasião pintaram furiosos toda a parede, mas de nada adiantou; o pintor não encontrou a tonalidade correta; a cruz continuou lá, amarronzada e nítida, apesar de toda a parede ser rosa. Eles praguejaram, mas de nada adiantou: a cruz continuou lá, marrom e nítida no rosa da parede, e acredito que a verba para pintura se esgotou e eles não puderam fazer nada. A cruz ainda estava lá, e quem olhasse atentamente conseguia ver até um nítido traço inclinado sobre o braço da direita, onde durante anos o zelador Birgeler havia enfiado ramos de oliveira, quando ainda era permitido pendurar cruzeiras nas escolas...

Tudo isso me ocorreu em um breve segundo, enquanto me carregavam pela porta para trás do quadro-negro, onde a forte luz brilhava.

Deitado sobre a mesa de cirurgia, vi a mim mesmo nitidamente, apesar de muito pequeno e encolhido, lá em cima no vidro claro da lâmpada, minúsculo e branco, um magro pacote cor de gaze, como um embrião excepcionalmente delicado: esse era eu lá em cima.

O médico virou-me as costas e foi a uma mesa, onde mexeu em alguns instrumentos; o bombeiro, largo e velho, estava em frente ao quadro-negro e sorria para mim; seu sorriso era cansado e triste, e seu rosto barbudo e sujo era como o rosto de quem dorme; por cima de seu ombro, no lado de trás manchado do quadro, vi algo que, pela primeira vez desde que estava nesta casa de mortos, me fez sentir meu coração: em alguma câmara secreta do meu coração horrorizei-me profunda e terrivelmente, e ele começou a bater violentamente; lá estava minha letra no quadro. Em cima, na primeira linha. Eu conheço minha letra: é pior do que se ver no espelho, é muito mais claro, e não havia possibilidade de duvidar da identidade da minha

letra. Todo o resto não era evidência alguma, nem Medeia nem Nietzsche, nem o perfil de personagem dos filmes alpinos nem a banana de Togo, e nem mesmo a marca da cruz acima da porta; tudo isso era igual em todas as escolas, mas não acredito que em outras escolas tenham escrito no quadro com a minha letra. Ainda estava lá, a frase que precisávamos escrever, naquela vida desesperadora que só há três meses ficou para trás: Estrangeiro, anuncia aos espartan...

Ah, eu sei, o quadro era pequeno demais, e o professor de desenho havia me repreendido por não ter espaçado corretamente e escrito muito grande, e ele mesmo havia escrito embaixo do mesmo tamanho enquanto abanava a cabeça: Estrangeiro, anuncia aos espartan...

Estava lá, sete vezes: em minha letra, em antiqua, gótica, itálica, romana, italiana e redonda; sete vezes, nítido e inflexível: Estrangeiro, anuncia aos espartan...

O bombeiro deu um passo ao lado para atender a um chamado discreto do médico, e então vi a frase completa, que estava só um pouco mutilada, pois a letra era muito grande e os pontos excessivos.

Estremeci ao sentir uma picada na coxa esquerda, quis me levantar, mas não consegui; olhei para baixo e então vi: eles haviam me enfaixado, eu não tinha mais braços, também não tinha mais a perna direita, e caí imediatamente para trás, pois não consegui me apoiar; gritei; o médico e o bombeiro olharam-me consternados, mas o médico apenas encolheu os ombros e continuou a pressionar o êmbolo de sua seringa, lenta e calmamente; eu queria olhar para o quadro novamente, mas o bombeiro estava ao meu lado e cobria minha visão; ele segurou firme no meu ombro, senti apenas o cheiro de sujo e queimado de seu uniforme manchado, vi apenas seu rosto cansado e triste, e então o reconheci: era Birgeler.

— Leite — sussurrei...

Glossário:

Medeia de Feuerbach - Medeia, personagem da mitologia grega que dá nome à tragédia escrita por Eurípides em 431 a.C., pintada em 1870 por Anselm Feuerbach (1829-1880), pintor classicista alemão.

Menino com Espinho - Imagem de um menino tirando um espinho de seu pé, figura recorrente de esculturas romanas.

Friso do Partenon - Friso esculpido encontrado na Acrópole de Atenas datado de 442 a.C.

Hoplita - Nome dado aos soldados da Grécia antiga (séc. XIV a IX a.C.).

Príncipes-eleitores - Líderes políticos encarregados de eleger o rei do Sacro Império Romano-Germânico (962-1806).

Velho Fritz - “*Alte Fritz*”. Apelido pelo qual ficou conhecido Frederico II, rei da Prússia entre 1740 e 1786.

Cartazes dos rostos das raças - Cartazes como os intitulados *Bilder Deutscher Rassen* [Imagens das raças alemãs]. Ilustrações de rostos de homens e mulheres de frente e de perfil, que eram classificados em diferentes “raças” (como *nordisch*, *westisch* e *ostisch*) segundo a teoria racial eugenista do regime nazista.

Filmes alpinos - No original, *Bergfilm*. Gênero cinematográfico do cinema alemão das décadas de 20 e 30, que utilizava os Alpes como cenário. Leni Riefenstahl, estrela e diretora de filmes do gênero, seria convidada por Adolf Hitler para dirigir filmes de propaganda para o Partido Nacional-Socialista. Seus dois filmes mais notáveis são “Triunfo da Vontade” (1935), que documenta um congresso do partido; e “Olympia” (1938), documentário sobre as Olimpíadas de Berlim de 1936.

César, Cícero e Marco Aurélio - Personalidades importantes da história de Roma. Imperadores César (100-44 a.C.) e Marco Aurélio (121-180 d.C.) e político e escritor Cícero (106-43 a.C.).

Nietzsche - Friedrich Wilhelm Nietzsche, renomado filósofo alemão (1844-1900). Após sua morte, teve seus escritos apropriados pelo Terceiro Reich e foi associado às ideias nazistas.

Liceu humanista - No original, *Humanistisches Gymnasium*. Tipo de escola alemã equivalente ao atual ensino fundamental e ensino médio, de educação clássica, humanista, que dava ênfase ao ensino da cultura greco-romana. É focada na formação intelectual de jovens e na posterior inserção dos alunos em universidades.

Alberto Magno - Também conhecido como Alberto de Colônia. Bispo católico, filósofo, escritor e teólogo alemão venerado como santo (1193-1280). Bendorf, localidade na qual o conto se passa, é próxima à cidade de Colônia.

Estrangeiro, anuncia aos espartan... - Em sua versão completa: “Estrangeiro, anuncia aos espartanos que aqui jazemos, obedientes às suas ordens”. Epitáfio atribuído a Simônides (séc. VI a.C.) em homenagem à morte do Rei Leônidas de Esparta e seus guerreiros na Batalha das Termópilas (480 a.C.). O epitáfio, presente na escola de educação clássica, foi utilizado em propagandas por um dos líderes do Partido Nazista, Hermann Göring, para manter o moral da população frente à iminente derrota em Stalingrado. A noção de uma morte heroica na guerra, a exemplo da morte de Leônidas na Antiguidade Clássica, é questionada por Heinrich Böll no conto.

6. Processo tradutório e comentários sobre a tradução

6.1. Aplicação da análise textual de Nord

Seguindo as ideias propostas por Christiane Nord em seu livro, “Análise textual em tradução”, o processo tradutório do conto de Heinrich Böll iniciou-se com uma análise do texto. Assim como determina Nord, a análise dividiu-se entre os fatores internos e externos e a interdependência entre os dois. Por mais que partes da análise possam não ser citadas diretamente nos comentários da tradução, é importante fazê-la para compreender o texto em sua totalidade, a fim de ter uma base de conhecimento ampla para guiar tomadas de decisão. Alguns dos fatores analisados já foram expostos direta ou indiretamente nos capítulos anteriores, no entanto esta análise pode oferecer uma síntese e sistematização de pontos já discutidos.

A tradução do conto foi feita tendo em mente um texto alvo que cumprisse a mesma função textual do texto fonte — um texto literário —, e endereçada a um público leitor crítico, que já possua alguma experiência literária. Ainda assim, um glossário contendo breves explicações de alguns elementos importantes do conto foi pensado para auxiliar no entendimento mais amplo do conto, porém sem interromper a leitura com a inserção de notas.

A análise de “Estrangeiro, anuncia aos espartan...” é, em alguns pontos, semelhante à análise feita por Nord de um texto de Bertolt Brecht, utilizado pela autora como exemplo para sua proposta de análise intratextual (NORD, 2016, p. 140 a 143) e extratextual (NORD, 2016, p. 224 a 227). Como Brecht e Böll pertencem a contextos semelhantes, algumas observações feitas por Nord podem servir também para o texto de Böll.

Expondo os fatores intratextuais, afirma-se que o produtor e emissor do texto é Heinrich Böll, homem nascido em uma família de classe média, que teve acesso a educação formal (inclusive uma educação humanista). O conto foi publicado no ano de 1950, na Alemanha pós-guerra, em meio ao movimento da *Trümmerliteratur*. Dessa forma, a história foi produzida para leitores desse contexto, alemães vivendo nos difíceis anos após a guerra. Embora os receptores no momento de publicação do texto fonte possivelmente tivessem pouco conhecimento acerca de Böll, visto que o autor apenas iniciava sua carreira, o receptor do texto alvo, atualmente, pode ter a expectativa de um texto de um escritor detentor do Prêmio Nobel de Literatura, portanto relativamente conhecido e renomado por sua obra.

A partir do título, de seu contexto de tempo e lugar, e com conhecimento cultural da Alemanha durante e após os anos da guerra, é possível inferir que Böll tenha tido como

intenção discutir a relação entre a Antiguidade Clássica, e principalmente Esparta, com a história da Alemanha nos anos anteriores. Sabe-se que o texto foi publicado após o fim do regime nazista, portanto, é diferente do caso do texto de Brecht, analisado por Nord, que foi publicado antes da guerra. É possível comparar como a intenção dos dois textos é inferida de forma distinta a partir da análise do tempo como fator externo. Como o texto de Brecht é anterior à guerra, a intenção inferida por Nord é que o escritor pretendia alertar o leitor quanto aos perigos do nazismo; no caso do texto de Böll, produzido no pós-guerra, a intenção provavelmente é mais retrospectiva, olhando para o perigo que já surgiu e fazendo o leitor refletir sobre ele.

O texto de Heinrich Böll é transmitido pela escrita, e originalmente publicado como um conto inserido em uma coletânea de outros contos de Böll, que podem ou não ter relação entre si. O motivo de sua publicação no contexto dado pode ter sido o fim do controle nazista sobre a literatura produzida na Alemanha. Sua função textual é literária; é produzido como texto literário e é pressuposto pelo receptor como texto literário. Provavelmente, não pretende necessariamente descrever a realidade, mas motivar o entendimento da realidade a partir da ficção.

Iniciando a análise interna do texto, o assunto do conto é determinado. Pela análise do título e dos fatores externos já expostos, é possível estabelecer dois assuntos maiores que perpassam toda a narrativa. A violência e tragédia da guerra e seu impacto na vida — e corpo — de um jovem soldado, o protagonista da história; e, em uma esfera menos pessoal ao personagem principal e mais ampla ao contexto histórico e político, a apropriação nazista da cultura clássica da Antiguidade greco-romana, especificamente no ambiente de uma escola de educação clássica.

O conteúdo da história é o relato de um jovem soldado ferido, que é levado para um hospital de campanha. Diversas obras e objetos são citados, fazendo referência a elementos reais da história da Alemanha. O que não é dito é a relação entre todos esses elementos citados. A conexão entre o passado e o presente do país, assim como suas representações dentro da escola são pressupostas; assim como a relação entre o epitáfio que dá título ao conto e o assunto do texto.

A tensão no conto é construída pela relação entre o que é e não é dito e em qual ordem as informações passam a ser ditas. O estado físico do protagonista não é exposto por quase toda a extensão da história, enquanto seu estado mental é gradualmente revelado. Não apenas seus sentimentos transparecem, mas, trecho a trecho, o leitor toma conhecimento da familiaridade do protagonista com o lugar no qual ele se encontra.

O léxico utilizado pelo escritor dá uma das primeiras pistas da história pregressa do personagem naquele lugar. O autor, apesar de estar descrevendo um local que, a princípio, seria desconhecido pelo protagonista, utiliza um artigo definido em “a grande coluna central”, evidenciando a familiaridade do personagem com o ambiente, em vez da indefinição de “uma grande coluna central”. Mais a frente, em uma oração, o texto é mais explícito quanto a essa familiaridade e diz que “tudo estava onde devia estar”. Novamente, a ordem na qual as informações são passadas é importante. Gradualmente o personagem e o leitor tomam conhecimento da situação por meio do que é e do que não é dito, e com quais palavras.

Também estava lá, em frente às escadas, **a grande coluna central**, e atrás dela, longa e estreita, maravilhosamente feita, uma réplica em gesso do friso do Partenon, reluzindo amarelado, autêntico, antigo, e **tudo estava onde devia estar**³²... (BÖLL, 1985, p. 34)

Já foi discutida, também, a escolha do escritor de nomear objetos da cena e referir-se a eles sempre da mesma maneira — novamente uma escolha lexical. O protagonista refere-se repetidamente ao homem que está ao seu lado na sala de desenho como “o sujeito deitado ao meu lado”. Mais do que uma descrição, torna-se o nome daquele personagem. E também os nomes dos personagens são escolhas. O nome do protagonista, por exemplo, não é dito. Ele é apenas mais um soldado anônimo. O único personagem cujo nome é mencionado é o zelador Birgeler, a quem o personagem reconhece no fim do conto, e quem ainda parece ter um senso de humanidade e significar algo ao jovem.

É possível identificar algumas cadeias isotópicas no conto. O protagonista utiliza diversos adjetivos que descrevem a beleza e a grandeza dos objetos presentes na escola: “brilhando”, “reluzia”, “maravilhosa”, “maravilhosamente feita”, “excepcionalmente lindo”³³. Em meio a essas cadeias isotópicas, no entanto, o léxico faz transparecer os sentimentos contraditórios e paradoxais do personagem: “uma **autêntica réplica** em gesso”³⁴. O léxico também reflete a dimensão externa do texto, como o tempo e o lugar (NORD, 2016, p. 198). Por exemplo, no original, o autor usa denominações de raças que são específicas da teoria racial nazista, pertencentes ao contexto do conto: “*westisch*”, “*ostisch*” (traduzido para “raça do oeste” e “raça do leste”).

³² Tradução minha do original: “*Auch die große Säule in der Mitte vor dem Treppenaufgang war da, und hinter ihr; lang und schmal, wunderbar gemacht, eine Nachbildung des Parthenonfrieses in Gips, gelblich schimmernd, echt, antik, und alles kam, wie es kommen mußte*”... (BÖLL, 1985, p. 34).

³³ No original: “*sanftglänzend*”, “*schimmernde*”, “*wunderbare*”, “*wunderbar gemacht*”, “*besonders schöne*”. (BÖLL, 1985, p. 34).

³⁴ No original: “*Nachbildung des Parthenonfrieses in Gips [...] echt, antik...*” (BÖLL, 1985, p. 34).

Outro fator determinante na produção do conto é a sintaxe utilizada por Heinrich Böll. Como discutido anteriormente, a narrativa é tomada por anacolutos, aposiopeses e construções paratáticas.

[...] du spürst nichts; **kein Gefühl sagt es dir, nur die Augen**; kein Gefühl sagt dir, daß du in deiner Schule bist, in deiner Schule, die du vor drei Monaten erst verlassen hast (BÖLL, 1985, p. 36 e 37).

[...] você não sente nada; **nenhum sentimento lhe diz, apenas os olhos**; nenhum sentimento lhe diz que você está em sua escola, na escola que deixou há apenas três meses (tradução minha).

Ich spuckte meine Zigarette aus und **schrie**; es war immer gut, zu **schreien**; man mußte nur laut **schreien**; schreien war **herrlich**; ich schrie wie verrückt (BÖLL, 1985, p. 37).

Cuspi meu cigarro e **gritei**; era sempre bom **gritar**; só é preciso gritar **alto**; gritar era **magnífico**; gritei como louco (tradução minha).

No primeiro exemplo, identifica-se uma aposiopese, seguida de um anacoluto: “*kein Gefühl sagt es dir, nur die Augen*” (“nenhum sentimento lhe diz, apenas os olhos”). A oração inicia-se, é interrompida bruscamente sem a inclusão da oração subordinada como complemento, e retoma com outra construção sintática. Apenas em seguida a oração interrompida é desenvolvida e finalizada: “*kein Gefühl sagt dir, daß du in deiner Schule bist*” (“nenhum sentimento lhe diz que você está em sua escola”).

O segundo exemplo apresenta uma construção paratática. Apenas as duas primeiras orações são conectadas por uma conjunção: “*Ich spuckte meine Zigarette aus und schrie*” (“Cuspi meu cigarro e gritei”). As demais orações são justapostas sem o uso de conjunções, há apenas sinais de pontuação.

A forma como as orações são construídas pelo autor podem ser lidas como se expressassem algumas características do personagem e da situação na qual ele está. Assim como a sintaxe pode refletir o fluxo de pensamento fragmentado do soldado ferido. As orações são frequentemente interrompidas, repetidas e irregulares; mas também aparecem frases que se alongam por muitas linhas sem um ponto final. As construções sintáticas parecem demonstrar a velocidade do diálogo mental do personagem. Sendo levado em uma maca por carregadores que andam às pressas, o jovem não tem tempo de se alongar muito ao descrever alguns elementos que vê. Seu olhar desvia de um objeto para outro constantemente, reproduzindo a movimentação da maca, como pode ser visto na longa frase a seguir:

E de novo tive de olhar para a esquerda, e de novo vi plaquinhas em cima das portas O I a e O I b, e entre as portas marrons e mofadas vi apenas o bigode de Nietzsche e a ponta de seu nariz em uma moldura dourada, pois haviam coberto a outra metade do quadro com um papel no qual se lia: “pequenas cirurgias”...³⁵ (BÖLL, 1985, p. 35 e 36)

O estilo da escrita de Böll define também o tom do texto, sua “fonologia”, “representada, na escrita, pela seleção de palavras específicas, pela ordem das palavras, onomatopeias, aspas, sublinhados e até mesmo — onde as normas linguísticas permitirem certo grau de liberdade — pela pontuação” (NORD, 2016, p. 218 e 219).

Esse tom, no conto de Böll, pode ser constatado na pontuação utilizada pelo autor. O texto é organizado pelo frequente uso de dois-pontos, ponto-e-vírgula, travessão e reticências. Novamente a inconstância dos pensamentos do protagonista é evidenciada. Para a transposição da pontuação no texto alvo, no entanto, foi considerado o alerta de Nord quanto ao uso da pontuação estilística, que pode causar estranhamento desnecessário no receptor do TA (NORD, 2016, p. 221).

Compreendendo melhor o conto e considerando os fatores internos e externos analisados, é possível refletir sobre o efeito que o texto fonte causa. E, com esses mesmos conhecimentos, é necessário buscar, no texto alvo, reproduzir o máximo possível os efeitos do original. Durante a tradução do conto, naturalmente, surgem problemas e questões a serem solucionadas. A seguir, com base na análise textual e nas ideias de Christiane Nord e Henriques Britto, os tipos de problemas encontrados foram classificados e as soluções obtidas expostas.

6.2. Tradução de referências externas

O conto de Böll, por sua temática e desenvolvimento, inclui diversas referências históricas específicas ao meio no qual a narrativa se passa e ao lugar e tempo no qual o texto foi produzido. Há muitas menções a episódios da história da Alemanha e a elementos simbólicos utilizados pelo nazismo. Algumas passagens são facilmente resolvidas, principalmente pela familiaridade que um receptor brasileiro também pode ter com alguns elementos históricos. Por exemplo, não causa muitos problemas a menção de Zeus, Nietzsche,

³⁵ Tradução minha do original: “Und wieder mußte ich links sehen, und wieder sah ich Schildchen über den Türen O I a und O I b, und zwischen den bräunlichen muffigen Türen sah ich nur Nietzsches Schnurrbart und seine Nasenspitze in einem goldenen Rahmen, denn sie hatten die andere Hälfte des Bildes mit einem Zettel überklebt, auf dem zu lesen war: ‘Leichte Chirurgie’ ... (BÖLL, 1985, p. 35 e 36).

César ou “Medeia de Feuerbach” — o último não tão conhecido, mas autoexplicativo. Outras passagens, no entanto, exigiram maior cuidado.

O próprio título do conto, que se repete algumas vezes na conclusão da narrativa, é uma referência externa. O epitáfio foi originalmente escrito em grego, não é de autoria de Böll, portanto a tradução — e, conseqüentemente, definição do título do conto — foi feita não da tradução em alemão feita por Schiller, mas com base em traduções feitas diretamente do grego para o português. As seguintes traduções foram consideradas:

Estrangeiro, anuncia aos Lacedemônios que aqui
jazemos, obedientes às suas ordens. (FERREIRA, 2013, p. 271)

Viajante, vá dizer aos espartanos que aqui
pela lei de esparta nos repousamos. (PEREIRA, 1995, p. 148)

Ó estrangeiro, vá anunciar aos lacedemônios que aqui
jazemos, em obediência às suas regras. (RIBEIRO JR., 1999)

Forasteiro, anuncia aos Lacedemônios que aqui
jazemos, às suas palavras obedientes. (AMARAL, 2018)

Ó estrangeiro, vai anunciar aos Lacedemônios que aqui
jazemos por obedecermos às suas ordens. (SILVA, 2014)

Analisando as cinco traduções encontradas, foram escolhidos elementos de algumas versões diferentes. Primeiramente, o vocativo escolhido foi “estrangeiro”, descartando a interjeição que inicia a tradução de Ribeiro Jr. e de Silva; seguido pelo verbo “anuncia”, sem “vá” ou “vai” antes, para deixar o título mais sintético. E por fim, “aos espartanos”; apesar de a maioria das traduções optar por “lacedemônios”, traduzido do original “*lakedaimoniois*”, outro nome dado aos espartanos. “Lacedemônios” é uma palavra muito pouco conhecida, e, quem lesse o título, poderia não fazer a associação com Esparta — e mesmo Schiller, na sua tradução do epitáfio para o alemão, escolhe usar “*Sparta*”. Portanto, optou-se por uma tradução mais domesticadora, uma vez que, como demonstra Roderick Watt em seu já citado texto “*Wanderer, kommst du nach Sparta*”: *History through Propaganda into Literary Commonplace* (1985), o epitáfio em homenagem aos espartanos tornou-se muito conhecido e utilizado na literatura da Alemanha pós-guerra. Assim, o receptor do texto fonte tem facilidade de entender o título como uma referência à cultura espartana e a seu militarismo — os quais são pontos temáticos importantes para o conto. É importante que a mesma associação ao militarismo espartano ocorra com o receptor do texto alvo. O epitáfio também é o título do conto e, portanto, é de extrema importância que seja facilmente compreendido também pelo leitor da tradução.

A opção de “espartanos” foi feita para tornar a associação do receptor do texto alvo tão natural quanto a do receptor do texto fonte. Do mesmo modo, a decisão de “cortar” o epitáfio em “espartan...” deu-se para deixar claro que a palavra cortada é “espartanos” — o que, seguindo o título alemão — de “*Spa...*” para “espa...” —, seria mais difícil. Houve ainda a consideração de cortar a palavra no meio de uma sílaba, assim como no original, em vez de cortar no fim da sílaba, como em “espar...” ou “esparta...”. Considerando ainda que o último caso não deixa claro que a palavra está cortada, pois pode ser lida como o nome da cidade-estado “Esparta”.

As demais referências históricas com as quais maior cuidado foi necessário dizem respeito principalmente à cultura alemã ou elementos próprios do nazismo. O protagonista cita *Alte Fritz*, nome pelo qual ficou conhecido o rei da Prússia Frederico II. No contexto alemão, “*Alte Fritz*” é um nome conhecido de uma figura importante para a história germânica. Para o leitor brasileiro, no entanto, o mesmo não ocorre. Frederico II é muito menos conhecido no Brasil. A tradução acabou por ser simplesmente “Velho Fritz”. Foi feita a escolha pela tradução mais estrangeirizadora, com a preservação do “apelido” original. O argumento para a opção de estrangeirização é a já mencionada facilidade para o leitor interessado fazer uma rápida pesquisa por “Velho Fritz” na *internet*, onde rapidamente obterá a resposta.

Uma das referências históricas mais específicas do conto é encontrada logo em seu início. O narrador comenta sobre um corredor com as “*Rassegesichter*”, “rostos das raças”, e segue descrevendo alguns rostos que vê. Nesse ponto, o autor faz alusão a cartazes e imagens que eram distribuídos pelo partido nazista e que pretendiam explicar a teoria racial eugenista aos alunos da escola — ilustrando as “raças” e suas características físicas.

Embora o receptor do texto alvo provavelmente terá conhecimento do aspecto racial do nazismo, dificilmente saberá da existência de tais cartazes ou qual era a divisão de “raças” defendida pelo regime. Para tornar o texto alvo mais explícito e claro quanto à existência de imagens ilustrando traços fisionômicos, optou-se por traduzir, de forma domesticadora, “*Rassegesichter*” como “cartazes dos rostos das raças”. Diferentemente do caso do “Velho Fritz”, a informação sobre os cartazes não é facilmente encontrada, portanto o argumento para a tradução estrangeirizadora de pesquisar na *internet* os termos desconhecidos não é válido. A informação mais completa sobre esse elemento só pôde ser incluída no glossário, no qual o nome original dos cartazes também foi adicionado, para que pudesse auxiliar a pesquisa de um leitor interessado no assunto.

Essa passagem do conto apresenta mais problemas quando o narrador menciona os nomes das “raças” ilustradas no cartaz. São elas, “*nordisch*”, facilmente traduzida como “nórdico”; “*ostisch*” e “*westisch*”, que não possuem traduções tão diretas para o português³⁶. Nesse caso, um léxico que é específico de um contexto foi perdido na tradução. O dicionário Langenscheidt traduz “*westisch*” para o inglês “*mediterranean*”³⁷ (no português, “mediterrâneo”) e “*ostisch*” para o inglês “*alpine*”³⁸ (“alpino”). Hans Günther, principal formulador das teorias raciais do nazismo, menciona que as duas raças também são conhecidas, no alemão, por “*mediterran*” e “*alpin*”³⁹. Na presente tradução, optou-se por não usar esses termos, e sim traduzir literalmente: “*westisch*” por “do oeste” e “*ostisch*” por “do leste”. “Mediterrâneo” poderia confundir ainda mais o receptor, considerando que o narrador diz que o rosto “*westisch*” é de uma mulher da região de Mosela, entre França e Alemanha, portanto, longe do mediterrâneo de fato. Novamente a tradução buscou a domesticação — inclusive não preservando especificidade desses termos ao contexto nazista, dada a inviabilidade de conservá-los.

A informação de que “*ostisch*” pode ser “alpino” foi em parte conservada ao descrever o “homem do leste”. O narrador diz que o rosto do leste lembra o de personagens dos “*Bergfilme*”, gênero cinematográfico do cinema alemão das décadas de 20 e 30 que utilizava os alpes como cenário. “*Bergfilm*” foi traduzido por “filmes alpinos”, tanto por soar melhor e ser mais específico do que “filmes de montanha”, quanto pela ligação com a variação de “*ostisch*”, “alpino”. No entanto, mais uma vez a especificidade do termo original foi perdido, pois o gênero é pouquíssimo conhecido na cultura do receptor do texto alvo, sem nem mesmo uma tradução padronizada de “*Bergfilm*”.

Outra referência externa que demandou atenção foi a citação de uma escola chamada “*Albertus-Schule*”. Traduzir simplesmente para “Escola Alberto” diz pouco ao receptor do texto alvo. O nome latinizado do original em um contexto alemão produz um efeito muito diferente de “Alberto”, nome comum no Brasil. Além disso, para o leitor alemão, a identificação de quem é Alberto provavelmente é mais fácil. Trata-se de Alberto Magno (1193-1280), bispo venerado como santo. Sua outra denominação é Alberto de Colônia, por ter se tornado notável na cidade de Colônia. Bendorf, cidade do conto, está situada perto de

³⁶ Não há tradução para “*westisch*” ou “*ostisch*” nos dicionários de alemão-português Michaelis, Langenscheidt, Pons, Linguee, Bab.la, LEO ou no Dicionário de Alemão-Português da Porto Editora.

³⁷ Disponível em:

<https://en.langenscheidt.com/german-portuguese/search?term=ostisch&q_cat=%2Fgerman-portuguese%2F>

³⁸ Disponível em:

<https://en.langenscheidt.com/german-portuguese/search?term=westisch&q_cat=%2Fgerman-portuguese%2F>

³⁹ A referência foi deliberadamente ocultada.

Colônia, portanto, para o leitor alemão que tem essa informação, a associação de “Alberto” com a cidade de Bendorf e então Colônia é mais direta. Assim, optou-se pela domesticação e por traduzir “*Albertus-Schule*” para “Escola Alberto Magno”. A adição deixa mais claro ao leitor do texto alvo de que tipo de pessoa se trata, além de facilitar uma pesquisa sobre o bispo. Mais um caso em que o que é pressuposto no texto fonte precisou ser explicitado no texto alvo. Foi possível, porém, simplesmente adicionar uma palavra para expandir a informação, em vez de adicionar notas de rodapé ou explicar de forma muito explícita.

Ao longo do conto, o personagem, além de outras referências pertencentes ao contexto de uma escola de educação humanista, menciona tipos de caligrafia diferentes que precisava exercitar em sua época de escola. São elas “*Antiqua*”, “*Fraktur*”, “*Kursiv*”, “*Römisch*”, “*Italienne*” e “*Rundschrift*”, traduzidas, respectivamente, para “antiqua”, “gótica”, “itálica”, “romana”, “italiana” e “redonda”. “Antiqua”, existente no português, foi mantida. Embora sempre escrita com letra maiúscula, optou-se por usar letra minúscula, caso contrário destoaria muito das demais. “Gótica” foi a tradução domesticadora escolhida para “*Fraktur*”, pois é uma caligrafia de estilo gótico, que em sua forma original seria muito estranha para o receptor. O que é perdido, no entanto, é a dimensão histórica. Na Alemanha, houve uma disputa para decidir qual seria a tipografia oficial do alemão, *Antiqua* ou *Fraktur*. Essa disputa ocorria desde o fim do séc. XIX, antes da ascensão de Hitler ao poder, mas teve seu fim no início do séc. XX, durante o regime nazista. Os demais tipos de caligrafia possuem traduções mais diretas. Há no português, no entanto, a coexistência de “itálica” (“*Kursiv*”) e “italiana” (“*Italienne*”), palavras semelhantes e de mesmo radical; o mesmo não ocorre no original com “*Kursiv*” e “*Italienne*”. É possível que a similaridade das duas palavras no texto alvo cause estranheza no leitor.

6.3. Adaptações culturais na tradução

Outras adaptações que precisaram ser feitas para a cultura alvo são de palavras que a princípio não parecem distantes, mas que demandaram adaptações. O cenário no qual se passa o conto, um *humanistisches Gymnasium*, é de grande importância temática para a narrativa. Traduzir como “ginásio humanista” perderia muito do contexto que a palavra alemã carrega. O *Gymnasium* humanista alemão é uma escola equivalente ao ensino secundário, que propõe uma educação nas artes clássicas, além de uma formação mais intelectualizada, menos técnica

e até mesmo mais elitista. Os estudantes do *Gymnasium* são formados para posteriormente ingressarem em universidades e prosseguirem na vida acadêmica.

A versão em português “ginásio” não pressupõe essas características. O ginásio brasileiro é uma denominação já defasada para qualquer escola equivalente ao ensino fundamental, sem distinção de tipo de formação proposta. Não há conexão entre o ginásio brasileiro e o ensino de cultura clássica greco-romana ou uma educação mais intelectualizada. Para que essa relação exista também na cultura alvo, a alternativa foi traduzir para “liceu”, um tipo de escola mais próximo ao *Gymnasium*, e nome também de origem grega. Na introdução escrita por Anamaria de Freitas para o livro “Liceus e ateneus no Brasil nos Oitocentos: História e memória”, é possível ver como as expectativas de quem se matriculava em um liceu brasileiro na época eram em parte equivalentes às aspirações dos estudantes do *Gymnasium* alemão: “a preparação literária, humanista, científica, propedêutica, para as funções públicas, para o exercício do magistério, com vistas a atividades comerciais” (FREITAS, In: FERRONATO e CONCEIÇÃO, 2019, p. 3). O dicionário de língua alemã DUDEN também dá a palavra “*Lyzeum*” como sinônimo para “*Gymnasium*”⁴⁰, com o adendo de que era direcionado a meninas — especificação que não existe no Brasil.

A opção por “liceu” em detrimento da outra alternativa, “ateneu”, foi feita pela provável maior familiaridade do público com a primeira palavra. Além de, como dito, ser um possível sinônimo para *Gymnasium* mesmo em alemão. A estratégia de tradução foi novamente de domesticação. Preservar *Gymnasium*, com a mesma grafia poderia ser uma solução, mas causaria uma estranheza desnecessária. O que foi considerado é o fato de “ginásio”, apesar de domesticador, causar um efeito quase contrário à palavra original. Transformaria uma escola especializada em uma escola comum.

A estratégia de domesticação para realizar adaptações à cultura alvo foi utilizada também na tradução da palavra “*Buchsbaumzweig*”, dita pelo protagonista ao se recordar que o zelador Birgeler enfeitava a cruz que foi retirada da escola com ramos. *Buchsbaum* é uma planta comum na Alemanha, utilizada principalmente em arbustos ornamentais de jardins; além disso, na Alemanha, é uma das plantas de escolha para as festividades do Domingo de Ramos, feriado cristão. A planta possui diversos nomes em português: buxo, buxeiro, buxo-comum e árvore-da-caixa.

Traduzir o nome da planta por sua denominação em português traz alguns problemas. Algumas, como “árvore-da-caixa”, podem soar muito estranhas, além do caso da desagradável homofonia de “buxo” e “bucho”. Porém mais importante, e priorizado na

⁴⁰ Disponível em: <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Lyzeum>>

tradução, é a preservação do simbolismo religioso da planta. Como dito, *Buchsbaum* é uma das plantas mais utilizadas no Domingo de Ramos; e, tratando-se de uma passagem que fala sobre religião, esse aspecto deve ser conservado. No Brasil, cultura alvo, o buxo ou árvore-da-caixa não carrega nenhum simbolismo religioso, portanto, além da sonoridade, não seria adequado usá-lo, pois não causaria o mesmo efeito no receptor.

A solução deveria ser uma planta de nome comum, conhecido pela maioria, e que fosse facilmente associada à religião, mais especificamente, ao Domingo de Ramos. No Brasil, as plantas comumente utilizadas ou associadas ao Domingo de Ramos são palmeira, salgueiro e oliveira. Há ainda a opção de ocultar o nome da planta e traduzir simplesmente por “ramos”, uma vez que teria ligação direta à forma como denominamos o feriado — o que não acontece na Alemanha, onde a palavra alemã “*Zweig*” (ramo) não é presente no nome do feriado, “*Palmsonntag*”. No entanto, como há menção de uma planta específica no texto fonte, optou-se por também citar uma planta no texto alvo. Assim, “ramos de oliveira” foi escolhido como tradução. É comum, não tem a sonoridade desagradável de “buxo”, e tem ligação direta com o cristianismo. Apesar de não muito utilizada no Domingo de Ramos brasileiro — pois não é cultivada no país —, seu simbolismo religioso é amplamente conhecido e não causa a estranheza que “buxo” ou “árvore-da-caixa” causariam.

“*Kamerad*” é outra palavra do texto que a princípio é facilmente traduzida, mas para a qual outra solução foi necessária. As definições de “*Kamerad*” no dicionário DUDEN⁴¹ e de “camarada” no dicionário Houaiss⁴² citam ambas seu uso em contextos militares, no entanto, apenas a versão brasileira da palavra especifica sua conexão com o ativismo político de esquerda. Em português, a palavra “camarada” está muito ligada à militância de esquerda e, principalmente, comunista, o que não acontece em alemão. A versão alemã de um “camarada de esquerda” é a palavra “*Genosse*”, a qual o dicionário DUDEN⁴³ especifica em uma de suas definições ser ligado a partidos de esquerda. Outra evidência da diferença cultural entre “*Kamerad*” e “camarada” são as páginas das palavras na Wikipédia. Cada página da enciclopédia virtual pode ser vista em diferentes versões disponíveis em outras línguas. A página em português do verbete “camarada”, quando vista na versão em inglês, vira “*comrade*”, que nos Estados Unidos possui conotação semelhante à brasileira. A versão da página em alemão, no entanto, não é a página de “*Kamerad*”, mas de “*Genosse*”⁴⁴, na qual é exposto seu significado político.

⁴¹ Disponível em: <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Kamerad>>

⁴² Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#2>

⁴³ Disponível em: <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Genosse>>

⁴⁴ Disponível em: <<https://de.wikipedia.org/wiki/Genosse>>

Essa distinção é importante em tempos de revisionismo histórico, quando há a tentativa de argumentar que o nazismo era um movimento de esquerda. O uso de uma palavra que, no Brasil, é tão ligada a movimentos de esquerda em um conto que trata de integrantes do exército nazista poderia se tornar problemática. O efeito causado poderia ser, não intencionalmente, uma visão equivocada do regime nazista, e uma associação com uma linguagem que absolutamente não ocorre no texto fonte. Portanto, foi feita a opção de traduzir “*Kamerad*” por “companheiro”. Embora também possa ter conotação política, ainda é uma palavra muito comum, utilizada corriqueiramente por falantes do português brasileiro. O tom amigável e fraterno entre pessoas de um mesmo exército é mantido, sem a bagagem que “camarada” carrega em português.

6.4. Tradução de marcas de oralidade

“Estrangeiro, anuncia aos espartan...” contem poucos diálogos, a história é narrada em primeira pessoa pelo protagonista e apresenta marcas de oralidade. Sua linguagem não é rebuscada, mas também não é excessivamente coloquial. Na tradução, portanto, é preciso estabelecer um equilíbrio para que os diálogos internos do personagem sejam, como propõe Britto, verossimilhantes.

Durante a tradução, o principal ponto adaptado — em desvio à norma culta — para construir diálogos naturais foi a colocação pronominal. A ênclise foi preterida em favor da próclise, muito mais comum na fala e mesmo na escrita do português brasileiro. No entanto, a troca não foi feita em todas as ocasiões em que a próclise seria a opção “correta”, mas principalmente com pronomes pessoais de primeira pessoa, casos que soam muito formais: “[...] eles **me carregaram** pela escada [...] Finalmente ele **me trouxe** água... [...] Ele **me olhou** durante um longo tempo”...⁴⁵ (BÖLL, 1985, p. 34, 37 e 40).

Alguns casos foram traduzidos com o pronome na posição de ênclise para que o texto não soasse demasiado coloquial. Não houve uma regra definida para a tradução; como Britto propõe, o ouvido do tradutor, por mais subjetivo que seja, é o juiz da oralidade. O fundamental, como diz o autor, é criar o efeito de verossimilhança sem chamar atenção para essas marcas de oralidade (BRITTO, 2012, p. 101). Exemplos de colocação pronominal podem ser vistos no trecho a seguir: “[...] **carregaram-no** para trás do quadro-negro; eu **os**

⁴⁵ Tradução minha do original: “[...] *sie trugen mich die Treppe hinauf. [...] Endlich brachte er mir Wasser... [...] Er sah mich lange an*”... (BÖLL, 1985, p. 34, 37 e 40).

seguí com os olhos: eles haviam desmontado o quadro-negro e **o apoiado** contra a parede”...⁴⁶ (BÖLL, 1985, p. 40).

Outro elemento que pode ser visto como marca de oralidade, o qual Nord discute quando aborda o tom ou “fonologia” do texto, é a pontuação, que pode ditar ritmo, entonação e outras características da fala. A distinção da autora entre “pontuação sintática” e “pontuação estilística” (NORD, 2016, p. 212) é importante na tradução do conto trabalhado. Foi preciso definir em que categoria a pontuação utilizada por Böll mais se encaixa.

Como discutido anteriormente, Heinrich Böll utiliza uma pontuação que pode ser interpretada como excessiva. Destacam-se o uso de dois-pontos e ponto-e-vírgula, principalmente. É possível afirmar que isso ocorre para dar o ritmo da narrativa, que é inconstante, ora veloz, ora interrompido.

Das ging alles sehr **schnell**: ich bin nicht schwer, und die Träger rasten. **Immerhin**: alles konnte auch Täuschung **sein**; ich hatte hohes Fieber, hatte überall Schmerzen. Im Kopf, in den Armen und Beinen, und mein Herz schlug wie **verrückt**; was sieht man nicht alles im Fieber! (BÖLL, 1985, p. 36).

Foi tudo muito **rápido**; eu não sou pesado e os homens corriam apressados. **Ainda assim**, podia ser tudo um **delírio**; estava com febre alta, estava com dores em todo o corpo. Na cabeça, nos braços e pernas, e meu coração batia como **louco**; o que não se vê quando se está com febre! (tradução minha).

A pontuação excessiva de Böll em “Estrangeiro...” pode ser, além de gramaticalmente convencional, também estilística. No entanto, esse recurso pode causar muito estranhamento no receptor do texto alvo. Nord comenta sobre o perigo da pontuação estilística causar estranhamento demasiado no leitor (NORD, 2016, p. 221). Mesmo que a pontuação de Böll seja gramaticalmente convencional na língua alemã, a pontuação excessiva do autor confere um ritmo próprio à narrativa.

Assim, foi preciso estabelecer um balanço entre a preservação do estilo de Böll; a forma como sua pontuação dita o ritmo do texto; e o cuidado para não produzir um texto alvo que causasse estranhamento indesejado no receptor, chamando muita atenção para si. O foco das alterações na pontuação foi principalmente o uso de dois-pontos. A adequação foi necessária, pois a maneira como Böll utiliza dois-pontos pode ser pouco convencional em português:

⁴⁶ Tradução minha do original: “[...] *trugen ihn hinter die Tafel; ich blickte ihnen nach: sie hatten die Tafel auseinandergezogen und quer gestellt*”... (BÖLL, 1985, p. 40).

Das ging alles sehr schnell: ich bin nicht schwer, und die Träger rasten. **Immerhin:** alles konnte auch Täuschung sein; ich hatte hohes Fieber, hatte überall Schmerzen. Im Kopf, in den Armen und Beinen, und mein Herz schlug wie verrückt; was sieht man nicht alles im Fieber! (BÖLL, 1985, p. 36).

Foi tudo muito rápido; eu não sou pesado e os homens corriam apressados. **Ainda assim,** podia ser tudo um delírio; estava com febre alta, estava com dores em todo o corpo. Na cabeça, nos braços e pernas, e meu coração batia como louco; o que não se vê quando se está com febre! (tradução minha).

A “Nova Gramática do Português Contemporâneo”, de Cunha e Cintra, e o manual de pontuação do Duden, *Komma, Punkt und alles andere Satzzeichen*, escrito por Steinhauer e Stang, não diferem muito ao descreverem os usos de dois-pontos. Ambos estabelecem, principalmente, o uso do sinal como uma forma de introduzir enumeração explicativa, síntese, anúncios, informações ou conclusões (CUNHA e CINTRA, 2001, p. 655 e 656) (STEINHAUER e STANG, 2018, p. 170-173).

Na gramática de Celso Cunha e Lindley Cintra, é discutido o valor pausal e melódico, ou de entoação, que sinais possuem. Os autores diferenciam os “sinais que marcam sobretudo a pausa” e os “sinais que marcam sobretudo a melodia”. A vírgula, o ponto e o ponto-e-vírgula são definidos como sinais que marcam principalmente pausas; e dois-pontos como sinal que marca principalmente melodia ou entoação. É feita uma observação, no entanto, que essa classificação não é rigorosa. Sinais podem expressar tanto melodia quanto pausa. (CUNHA e CINTRA, 2001, p. 643). No alemão, o manual de pontuação do Duden afirma que o sinal de dois-pontos pode motivar uma pausa na leitura (STEINHAUER e STANG, 2018, p. 170). Portanto, a análise da pontuação do conto e da pontuação da tradução pode não ser absolutamente objetiva, mas sim uma interpretação.

No primeiro exemplo, “*das ging alles sehr schnell:*” (“foi tudo muito rápido;”), dois-pontos não são necessariamente estranhos, pois, além de uma pausa, estariam introduzindo um assunto ou explicação. Ainda assim, em português, parece mais natural nesse caso o uso de ponto-e-vírgula para indicar a pausa.

A segunda ocorrência no trecho, “*Immerhin:*” (“ainda assim;”), parece menos usual. Entretanto, o manual de pontuação de Steinhauer e Stang descreve o uso no alemão de dois-pontos após a palavra *immerhin*. Os autores comentam que frequentemente há um forte encurtamento na frase que precede dois-pontos⁴⁷. Entre outros exemplos dados, há o exato caso do trecho discutido: “*Immerhin: ...*” (STEINHAUER e STANG, 2018, p. 172).

⁴⁷ No original: “*Häufig ist der Satz vor dem Doppelpunkt stark verkürzt*” (STEINHAUER e STANG, 2018, p. 172).

No entanto, iniciar uma frase, no português, utilizando apenas um advérbio (na tradução feita, uma locução conjuntiva) e, logo após, dois-pontos, parece ser muito incomum. Essa ocorrência pode destacar-se muito durante a leitura. O uso de ponto-e-vírgula também não parece adequado para ser usado após um advérbio ou locução isolada. A vírgula seria a melhor opção, evitando um possível estranhamento do leitor.

Considera-se o uso de dois-pontos em outros dois exemplos:

Immerhin schien ich wirklich in Bendorf zu sein, zu Hause also, und wenn ich nicht außergewöhnlich hohes Fieber hatte, stand wohl fest, daß ich in **einem humanistischen Gymnasium war**: eine Schule war es bestimmt (BÖLL, 1985, p. 37).

Afinal parecia estar realmente em Bendorf, em casa, portanto, e, caso eu não estivesse com uma febre excepcionalmente alta, era certo de que estava em **um liceu humanista**; uma escola com certeza era (tradução minha).

Endlich brachte er mir **Wasser**: wieder roch ich den Tabak- und Zwiebelatem aus seinem Gesicht, und ich machte, ohne es zu wollen, **die Augen auf**: da war ein müdes, altes, unrasiertes Gesicht über einer Feuerwehruniform, und eine alte Stimme sagte leise... (BÖLL, 1985, p. 37).

Finalmente ele me trouxe **água**; de novo senti o hálito de tabaco e cebola vindo de seu rosto, e abri sem querer **os olhos**; lá estava um rosto cansado, velho, com a barba por fazer, em um uniforme de bombeiro, e uma voz velha disse suavemente... (tradução minha).

A pontuação no primeiro caso, “*einem humanistischen Gymnasium war*:” (“um liceu humanista;”), pode ser lido mais como uma pausa no fluxo de pensamento do personagem, do que como a introdução de um conclusão. A pontuação então foi alterada para ponto-e-vírgula, mais usual como sinal pausal.

As duas ocorrências no segundo trecho dado como exemplo são semelhantes. Na longa frase, os dois-pontos são usados para interpolar uma sucessão de acontecimentos, em vez de introduzir elementos ou uma explicação; embora o segundo caso, “*machte die Augen auf*:” (“abri os olhos”), pode também ser lido como a introdução de uma nova perspectiva do personagem. Para reforçar na frase a sucessão de acontecimentos, o uso de ponto-e-vírgula parece mais natural, conserva a sensação de continuidade e mantém o comprimento da frase.

6.5. Preservação do estilo de escrita na tradução

Henriques Britto, ao comentar sobre o trabalho de priorização que o tradutor deve fazer para reproduzir os elementos essenciais de um texto, dá como exemplo a tradução de

uma novela de Henry James (BRITTO, 2012, p. 51). Britto elege como um dos elementos essenciais da história sua ambiguidade e sintaxe complexa, dedicando-se então a reproduzi-los na tradução a fim de alcançar o mesmo efeito estético do texto original.

Seguindo a proposta de Britto, a tradução de “Estrangeiro...” também se empenha em reproduzir elementos julgados como essenciais. Assim como a reprodução da sintaxe do conto, expressa em anacolutos, aposiopese e construções paratáticas, houve também a busca de replicar outros elementos estilísticos presentes na escrita de Heinrich Böll. Além das interrupções, inconstância, e velocidade do texto de Böll, outro aspecto recorrente é a repetição.

Diversos trechos e palavras do conto são repetidos pelo narrador. O epítáfio do título, por exemplo, é repetido três vezes no fim da história. Considerando a repetição como um elemento fundamental da narrativa, é importante, durante a tradução, atentar-se a essas ocorrências. Há repetições de sintagmas como a “cara feia de Zeus”, “bigode de Nietzsche”, e outras que demandam um pouco mais de atenção. Em alguns casos, o narrador retoma diálogos ditos por outros personagens, utilizando vocabulário semelhante. Na tradução, a semelhança de vocabulário do trecho referenciado e de sua retomada também deve ser mantida:

“**Die Toten** hierhin, hörst du? Und **die anderen** die Treppe hinauf in den Zeichensaal, verstehst du?” [...] Aber ich war noch nicht **tot**, ich gehörte zu **den anderen**, und sie trugen mich die Treppe hinauf (BÖLL, 1985, p. 34).

— **Os mortos** para cá, ouviu? E **os outros** pela escada para a sala de desenho, entendeu? [...] Mas eu ainda não estava **morto**, pertencia **aos outros**, e eles me carregaram pela escada (tradução minha).

Hatte die Stimme unten nicht geschrien: “**Die anderen** in den Zeichensaal!”? Ich war **ein anderer**, ich **lebte**; die **lebten**, waren offenbar **die anderen** (BÖLL, 1985, p. 37).

Uma voz não havia gritado lá embaixo: “**Os outros** para a sala de desenho!”? Eu era **um outro**, estava **vivo**; **os vivos** eram evidentemente **os outros** (tradução minha).

Nos exemplos acima, Böll estabelece, primeiro, uma oposição entre “*die Toten*” (“os mortos”) e “*die anderen*” (“os outros”). No mesmo diálogo, logo em seguida, o protagonista reafirma a oposição e refere-se a si mesmo da mesma forma que o outro personagem o havia definido, como um “outro”. Três páginas depois, em outro contexto, o protagonista retoma o que foi estabelecido no início do conto, explicitando que “os outros” são “os vivos”. É possível identificar uma cadeia isotópica criada pelo autor: “mortos”, “outros” e “vivos”.

Torna-se fundamental manter, no meio do conto, o mesmo vocabulário que já foi estabelecido no começo, repetindo as palavras-chave.

Outro exemplo de repetição é visto na forma como o protagonista “nomeia” uma pessoa que desconhece:

[...] **einer, der neben mir lag**, sagte ruhig [...] fragte ich **den, der neben mir lag** (BÖLL, 1985, p. 38).

[...] Dann hoben sie **den auf, der neben mir lag**... (BÖLL, 1985, p. 40).

[...] **um sujeito deitado ao meu lado** disse calmamente [...] perguntei **ao sujeito deitado ao meu lado** (tradução minha).

[...] Então eles suspenderam **o sujeito deitado ao meu lado**... (tradução minha).

A descrição é feita pelo protagonista usando o pronome indefinido e uma curta oração relativa: “*einer, der neben mir lag*”. Na tradução, o pronome indefinido foi substituído por “sujeito”, a oração relativa por uma oração subordinada adjetiva: “[...] deitado ao meu lado”. Esse torna-se quase o nome da pessoa que está ao seu lado na sala de operações. Após a primeira menção, ele repete, agora com o artigo definido, e, duas páginas depois, retoma o “nome” da pessoa — o vocabulário é o mesmo, apenas com variações sintáticas. Há ainda outra referência à mesma pessoa logo depois. Agora, no entanto, o homem já não está ao seu lado e está morto; a oração relativa que faz parte de seu “nome”, então, é dita com o verbo no passado. Na tradução, a oração subordinada é alterada para que possua um verbo no passado:

[...] und **der, der neben mir gelegen hatte**, hinausgetragen wurde [...] Sicher trugen sie **den, der neben mir gelegen hatte**, unten hin... (BÖLL, 1985, p. 40).

[...] e **o sujeito que estava deitado ao meu lado** foi carregado para fora [...] Certamente levaram **o sujeito que estava deitado ao meu lado** lá para baixo... (tradução minha).

Novamente, o vocabulário é repetido, e novamente a tradução precisa respeitar as mesmas escolhas do autor. Depois de definida a tradução do primeiro elemento, a tradução dos elementos repetidos seguintes precisa ser mantida — como também acontece no exemplo a seguir. Se não for respeitada a repetição de vocabulário ao longo do texto, o efeito estético causado pelo texto alvo será muito diferente do original.

[...] da war das **besonders** schöne, **besonders** große, **besonders** bunte Bild des Alten Fritzen... (BÖLL, 1985, p. 35)

[...] das Bild des Alten Fritz **besonders** bunt, **besonders** schön, **besonders** groß... (BÖLL, 1985, p. 38)

[...] o **excepcionalmente** lindo, **excepcionalmente** grande, **excepcionalmente** colorido quadro do Velho Fritz... (tradução minha).

[...] o quadro do Velho Fritz, **excepcionalmente** colorido, **excepcionalmente** lindo e **excepcionalmente** grande... (tradução minha).

No caso acima, a repetição ocorre não apenas dentro de um mesmo trecho, mas todo o trecho é depois repetido pelo narrador. Conserva-se então o mesmo vocabulário.

6.6. Perdas na tradução

Como ocorre em todo processo tradutório, houve algumas perdas na produção do texto alvo. O epítáfio mutilado no título, por exemplo, apesar de satisfatório em comunicar a relação temática do conto com a cultura espartana (ou com a sua apropriação), perde um possível duplo sentido presente no original em alemão. J.H. Reid, ao analisar o conto de Böll, afirma que o título da história também é uma alusão à cidade de Spa, na Bélgica (REID, 2007, p. 2). Spa é relevante na história alemã, pois serviu de base para o imperador alemão Guilherme II, no último mês da Primeira Guerra Mundial, e foi o local onde o imperador abdicou de sua posição, partindo para o exílio nos Países Baixos. O fato relaciona-se com os temas da história alemã e seu militarismo, assim como suas derrotas nas guerras. No entanto, a reprodução dessa alusão no português brasileiro não é possível. Portanto, há uma perda incontornável de uma nuance presente no título original.

Outros pontos problemáticos para a tradução podem ser discutidos. Já foi abordada a forma como o narrador transforma objetos da escola em personagens. Assim como o protagonista faz com Medeia e o Velho Fritz, também o faz com os “rostos das raças”, citando-os diretamente. Esse aspecto é perdido na estratégia de tradução domesticadora, que explicita que se trata de cartazes, em vez de introduzir “os rostos como personagens”: “*Aber als wir an den Rassegesichtern vorbei waren*”... (BÖLL, 1985, p. 35); “Mas depois de passarmos pelos **cartazes** dos rostos das raças”... (tradução minha).

A principal perda, provavelmente, deu-se no apagamento de um vocabulário específico do contexto da Alemanha nos anos 30. Por exemplo, as denominações das raças próprias das teorias nazistas (*westisch*, *ostisch*), o gênero cinematográfico característico do tempo (*Bergfilm*), o tipo de caligrafia de origem germânica (*Fraktur*), entre outros. Essa dimensão é importante, pois a linguagem do Terceiro Reich é um objeto muito estudado até hoje. A linguagem nazista e a posterior tentativa de resgatar a língua alemã são temas presentes na Trümmerliteratur — como comentado anteriormente com base na obra de Leonie

Marx (2005, p. 118). A tradução para o português brasileiro, uma língua não afetada pela ideologia do Terceiro Reich, sofre perdas inevitáveis.

7. Conclusão

A tradução de “Estrangeiro, anuncia aos espartan...” trouxe diversos desafios. O autor apresenta o protagonista do conto, um personagem com emoções e pensamentos contraditórios, e que está passando por uma situação de grande tragédia. Essas emoções e pensamentos são comunicados por uma linguagem e construção de diálogos internos que expressam toda a confusão mental e sentimentos de negação do protagonista. Além disso, o autor faz diversas referências ao contexto histórico e cultural da Alemanha nazista. O trabalho tinha como um dos objetivos compreender as nuances do texto de Böll e verter para o português um texto inédito.

Após a análise cuidadosa do texto, determinou-se quais elementos eram essenciais preservar, a fim de causar no leitor do texto alvo um efeito que fosse o mais semelhante possível ao efeito causado no leitor do texto fonte. Ainda assim, a tradução pode ter sofrido perda de elementos do original — espera-se, no entanto, que os elementos essenciais tenham sido preservados. O objetivo, como gosta de afirmar Henriques Britto, era produzir um texto que o receptor pudesse ler e dizer, sem mentir, que já leu um conto de Heinrich Böll.

Este trabalho pretendeu, além da tradução do conto, condensar pesquisas sobre a vida de Heinrich Böll; a literatura alemã do pós-guerra e literatura dos escombros; a relação do regime nazista com a Antiguidade Clássica; e, no âmbito dos estudos de tradução, expor e discutir parte das teorias de tradução de Cristiane Nord e Paulo Henriques Britto, aplicando suas ideias no processo tradutório e utilizando-as para comentar algumas das decisões tomadas na produção do texto alvo.

Por fim, outro propósito que este trabalho e a tradução de “Estrangeiro...” pode ter é fazer com que o leitor mantenha-se um pouco mais alerta e cauteloso na próxima vez que ver um grupo político apropriando-se da história de Esparta ou da Antiguidade Clássica. Conhecer o contexto histórico expresso em “Estrangeiro...” não é importante apenas como um estudo sobre o passado. Estudar esse episódio da história nos torna mais capazes de entender e combater suas manifestações no presente.

8. Referências

AMARAL, Flávia V. **Brindai enquanto podeis! O simpósio nos epigramas fúnebres do Livro VII da Antologia Grega**. 2018. Tese (Doutorado) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-13032019-102855/publico/2018_FlaviaVasconcellosAmaral_VCorr2.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2022.

ASSUMPÇÃO, Luis Filipe B. de. AS REPRESENTAÇÕES DA ESPARTA CLÁSSICA NOS SÉCULOS XIX E XX. In: **Revista Encontros**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 20, p. 111-124, jan.-jun. 2013.

Disponível em: <<http://cp2.g12.br/ojs/index.php/encontros/article/view/331/272>>. Acesso em: 8 ago. 2022.

BAUMBACH, Manuel. “WANDERER, KOMMST DU NACH SPARTA...” Zur Rezeption eines Simonides - Epigramms. In: **Poetica**, v. 32, n. 1-2, p. 1-22, jun. 2000. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43028219?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 30 jun. 2022.

BELLMANN, Werner. **Das Werk Heinrich Bölls: Bibliographie Mit Studien Zum Frühwerk**. 1. ed. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995.

BERGFILM. In: **LEXIKON DER FILMBEGRIFFE**. Disponível em: <<https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/b:bergfilm-3697>>. Acesso em: 10 out. 2022.

BÖLL, Heinrich. Bekenntnis zur Trümmerliteratur. In: **Der literarische Zaunkönig**, Wien, n.3, p. 18-20, 2015. Disponível em: <https://www.erika-mitterer.org/dokumente/ZK_2015-3/boell_truemmerliteratur_2015-3.pdf>. Acesso em: 24 set. 2022.

BÖLL, Heinrich. **Wanderer, kommst du nach Spa...** 27. ed. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1985.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2012.

BUCHSBAUM: ZIERSTRAUCH, GÖTTERBAUM UND MORDINSTRUMENT. In: **LIBELLIUS**. Disponível em: <https://libellius.de/artikel/buchsbaum-zierstrauch-goetterbaum-und-mordinstrument_001_514234e68ffec>. Acesso em: 10 out. 2022.

CONARD, Robert C. **Understanding Heinrich Böll**. 1. ed. South Carolina: University of South Carolina Press, 1992.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luís F. Lindley. **A Nova Gramática do Português Contemporâneo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FERRONATO, Cristiano; CONCEIÇÃO, Joaquim Tavares da (orgs.). **Liceus e Ateneus no Brasil nos Oitocentos: história e memória**. 1.ed. Jundiaí: Paco Editorial, 2019. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=b83VDwAAQBAJ&printsec=copyright&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 15 out. 2022.

FERREIRA, Luísa de Nazaré. **Mobilidade poética na Grécia antiga: Uma leitura da obra de Simónides**. 1. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013. Disponível em: <<https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/29840/6/Mobilidade%20po%C3%A9tica.pdf?ln=pt-pt>>. Acesso em: 14 jul. 2022.

GÜNTHER, Hans F. K. **Kleine Rassenkunde des deutschen Volkes**.

HÖRSTER, Maria António. Tradução e ideologia: a exemplo de traduções de Heinrich Böll em Portugal. In: **Revista da Universidade de Aveiro**, n. 5 (II. série), p. 59-80, 2016. Disponível em: <<https://proa.ua.pt/index.php/rual/article/view/2359>>. Acesso em: 26 dez. 2022.

LEHRERBUND, Nationalsozialistischer. **Bekennnis der Professoren an den deutschen Universitäten und Hochschulen zu Adolf Hitler und dem nationalsozialistischen Staat**.

Dresden: 1933. Disponível em: <<https://archive.org/details/bekanntnisderpro00natiuoft>>. Acesso em: 22 set. 2022.

LENI RIEFENSTAHL. In: **LEBENDIGES MUSEUM ONLINE**. Disponível em: <<https://www.dhm.de/lemo/biografie/leni-riefenstahl.html>>. Acesso em: 11 out. 2022.

MACCHI, Fabiana N. **A poesia experimental de Ernst Jandl: Possibilidades e limites da tradução**. 2018. Tese (Doutorado) - Estudos de Literatura, Universidade Federal Fluminense, 2018. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/9089/PUBLICACAO%20TESE%20FINAL%20DEFINITIVA%20formatado.pdf?sequence=3&isAllowed=y>>. Acesso em: 10 jun. 2022.

MARX, Leonie. **Die Deutsche Kurzgeschichte**. 3. ed. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2005.

NORD, Christiane. **Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática**. 1.ed. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/186875/An%C3%A1lise%20Textual%20em%20Tradu%C3%A7%C3%A3o.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 18 jun. 2022.

OROSZ, Magdolna. Antike und Christentum: Zur Überlagerung intertextueller Bezugnahmen in Heinrich Bölls Kurzgeschichte „Wanderer, kommst du nach Spa...“. In: **Studia Slavica Hung**, Ostrava, v. 52, n. 1-2, p. 319-326, abr. 2007. Disponível em: <https://www.academia.edu/4125077/Antike_und_Christentum_Zur_%C3%9Cberlagerung_intertextueller_Bezugnahmen_in_Heinrich_B%C3%B6lls_Kurzgeschichte_Wanderer_kommst_du_nach_Spa>. Acesso em: 20 abr. 2022.

PABST, Philipp. **Die Bedeutung des Populären: Kulturpoetische Studien zu Benn, Böll und Andersch. 1949–1959**. 1. ed. Berlin: De Gruyter, 2021. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=nmVUEAAAQBAJ&pg=PA62&lpg=PA62&dq=rass+egesichter+bedeutung&source=bl&ots=-eRKPs3PLP&sig=ACfU3U3Q8cYjmEv8ionYk0uyzFjm5D64ww&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjmo96Qq5_3AhVmqJUCHVduAdkQ6AF6BAGSEAM#v=onepage&q=rass+egesichter%20bedeutung&f=false>. Acesso em: 29 abr. 2022.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Hélade: Antologia da Cultura Grega**. 6. ed. Coimbra: FLUC, 1995, p. 148

PLATA, Michael. Die Abschaffung der Deutschen Schrift in schleswig-holsteinischen Tageszeitungen 1941-44. In: **Demokratische Geschichte: Jahrbuch für Schleswig-Holsteins**, v. 12, p. 61-76, 1999. Disponível em:

<https://www.beirat-fuer-geschichte.de/fileadmin/pdf/band_12/Demokratische_Geschichte_Band_12_Essay_5.pdf>. Acesso em: 10 out. 2022.

REBENICH, Stefan. From Thermopylae to Stalingrad: the myth of Leonidas in German historiography. In: POWELL, Anton; HODKINSON, Stephen. **SPARTA: Beyond the Mirage**. 1. ed. London: The Classical Press of Wales, 2002.

REID. J. H. Heinrich Böll, „Wanderer, kommst du nach Spa...“. **DOCPLAYER**, 2007. Disponível em:

<<https://docplayer.org/27148956-J-h-reid-reclam-heinrich-boell-wanderer-kommst-du-nach-spa-von-j-h-reid.html>>. Acesso em: 18 out. 2022.

RIBEIRO JR., W.A. Simônides / Epigramas. **Portal Graecia Antiqua**, São Carlos, 1999. Disponível em: <<https://greeciantiga.org/arquivo.asp?num=0116>>. Acesso em: 14 jul. 2022.

ROCHE, Helen. Classics and Education in the Third Reich: Die Alten Sprachen and the Nazification of Latin- and Greek-Teaching in Secondary Schools. In: ROCHE, Helen; DEMETRIOU, Kyriakos. **Brill's Companion to the Classics, Fascist Italy and Nazi Germany**. Leiden/Boston: Brill, 2018.

SARGEANT, Maggie. **Kitsch & Kunst: Presentations of a Lost War**. 1. ed. Bern: Peter Lang, 2005.

SCHILLER, Friedrich. **Der Spaziergang**. 2. ed. Leipzig: Siegfried Lebrecht Crusius, 1804.

SCHNELL, Ralf. Deutsche Literatur nach 1945. In: BEUTIN, Wolfgang *et al.* **Deutsche Literaturgeschichte**. 6. ed. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2001, p. 479-510.

SILVA, Luana C. da. **Os epigramas históricos e agonísticos de Simônides de Ceos**. 2013. Dissertação (Mestrado) - Letras Clássicas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014. Disponível em:

<https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2012485>. Acesso em 14 jul. 2022.

SOWINSKI, Bernhard. **Heinrich Böll**. 1. ed. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 1993.

ST. ALBERTUS MAGNUS. In: **ENCYCLOPEDIA BRITANNICA**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Saint-Albertus-Magnus>>. Acesso em: 10 out. 2022.

STEINHAUER, Anja; STANG, Christian. **Komma, Punkt und alle anderen Satzzeichen: Das Handbuch Zeichensetzung**. 3. ed. Duden, 2018.

STOWELL, Liam. **The Athens of Example: The Classical World in British International Thought, 1900–1939**. 2020. Tese (Doutorado) - School of Arts, Languages and Cultures, University of Manchester, 2020. Disponível em: <https://pure.manchester.ac.uk/ws/portalfiles/portal/205624964/FULL_TEXT.PDF>. Acesso em: 10 out. 2022.

WATT, Roderick H. "Wanderer, kommst du nach Sparta": History through Propaganda into Literary Commonplace. In: **The Modern Language Review**, United Kingdom, v. 80, n. 4, p. 871-883, out. 1985. Disponível em:

<<https://www.jstor.org/stable/3728962?read-now=1&refreqid=excelsior%3A7951bb743fa4a98a601c24d9711e942f&seq=1>>. Acesso em: 29 abr. 2022.

ANEXO A: *WANDERER KOMMST DU NACH SPA...*

Als der Wagen hielt, brummte der Motor noch eine Weile; draußen wurde irgendwo ein großes Tor aufgerissen. Licht fiel durch das zertrümmerte Fenster in das Innere des Wagens, und ich sah jetzt, daß auch die Glühbirne oben an der Decke zerfetzt war; nur ihr Gewinde stak noch in der Schrauböffnung, ein paar flimmernde Drähtchen mit Glasresten. Dann hörte der Motor auf zu brummen, und draußen schrie eine Stimme: »Die Toten hierhin, habt ihr Tote dabei?« – »Verflucht«, rief der Fahrer zurück, »verdunkelt ihr schon nicht mehr?«

»Da nützt kein Verdunkeln mehr, wenn die ganze Stadt wie eine Fackel brennt«, schrie die fremde Stimme. »Ob ihr Tote habt, habe ich gefragt?«

»Weiß nicht.«

»Die Toten hierhin, hörst du? Und die anderen die Treppe hinauf in den Zeichensaal, verstehst du?«

»Ja, ja.«

Aber ich war noch nicht tot, ich gehörte zu den anderen, und sie trugen mich die Treppe hinauf. Erst ging es in einen langen, schwach beleuchteten Flur, dessen Wände mit grüner Ölfarbe gestrichen waren; krumme, schwarze, altmodische Kleiderhaken waren in die Wände eingelassen, und da waren Türen mit Emailleschildchen: VI a und VI b, und zwischen diesen Türen hing, sanftglänzend unter Glas in einem schwarzen Rahmen, die Medea von Feuerbach und blickte in die Ferne; dann kamen Türen mit V a und V b, und dazwischen hing ein Bild des Dornausziehers, eine wunderbare rötlich schimmernde Fotografie in braunem Rahmen.

Auch die große Säule in der Mitte vor dem Treppenaufgang war da, und hinter ihr, lang und schmal, wunderbar gemacht, eine Nachbildung des Parthenonfrieses in Gips, gelblich schimmernd, echt, antik, und alles kam, wie es kommen mußte: der griechische Hoplit, bunt und gefährlich, wie ein Hahn sah er aus, gefiedert, und im Treppenhaus selbst, auf der Wand, die hier mit gelber Ölfarbe gestrichen war, da hingen sie alle der Reihe nach: vom Großen Kurfürsten bis Hitler ...

Und dort, in dem schmalen kleinen Gang, wo ich endlich wieder für ein paar Schritte gerade auf meiner Bahre lag, da war das besonders schöne, besonders große, besonders bunte Bild des Alten Fritzen mit der himmelblauen Uniform, den strahlenden Augen und dem großen, golden glänzenden Stern auf der Brust.

Wieder lag ich dann schief auf der Bahre und wurde vorbeigetragen an den Rassegesichtern: da war der nordische Kapitän mit dem Adlerblick und dem dummen Mund, die westische Moselanerin, ein bißchen hager und scharf, der ostische Grinser mit der Zwiebelnase und das lange adamsapfelige Bergfilmprofil; und dann kam wieder ein Flur, wieder lag ich für ein paar Schritte gerade auf meiner Bahre, und bevor die Träger in die zweite Treppe hineinschwenkten, sah ich es noch eben: das Kriegerdenkmal mit dem großen, goldenen Eisernen Kreuz obendrauf und dem steinernen Lorbeerkranz.

Das ging alles sehr schnell: ich bin nicht schwer, und die Träger rasten. Immerhin: alles konnte auch Täuschung sein; ich hatte hohes Fieber, hatte überall Schmerzen. Im Kopf, in den Armen und Beinen, und mein Herz schlug wie verrückt; was sieht man nicht alles im Fieber!

Aber als wir an den Rassegesichtern vorbei waren, kam alles andere: die drei Büsten von Cäsar, Cicero, Marc Aurel, brav nebeneinander, wunderbar nachgemacht, ganz gelb und echt, antik und würdig standen sie an der Wand, und auch die Hermessäule kam, als wir um die Ecke schwenkten, und ganz hinten im Flur – der Flur war hier rosenrot gestrichen – ganz, ganz hinten im Flur hing die große Zeusfratze über dem Eingang zum Zeichensaal; doch die Zeusfratze war noch weit. Rechts sah ich durch das Fenster den Feuerschein, der ganze Himmel war rot, und schwarze, dicke Wolken von Qualm zogen feierlich vorüber ... Und wieder mußte ich links sehen, und wieder sah ich Schildchen über den Türen O I a und O I b, und zwischen den bräunlichen muffigen Türen sah ich nur Nietzsches Schnurrbart und seine Nasenspitze in einem goldenen Rahmen, denn sie hatten die andere Hälfte des Bildes mit einem Zettel überklebt, auf dem zu lesen war: »Leichte Chirurgie« ...

»Wenn jetzt«, dachte ich flüchtig ... »Wenn jetzt«, aber da war es schon: das Bild von Togo, bunt und groß, flach wie ein alter Stich, ein prachtvoller Druck, und vorne, vor den Kolonialhäusern, vor den Negern und dem Soldaten, der da sinnlos mit seinem Gewehr herumstand, vor allem war das große, ganz naturgetreu abgebildete Bündel Bananen: links ein Bündel, rechts ein Bündel, und auf der mittleren Banane im rechten Bündel, da war etwas hingekritzelt, ich sah es; ich selbst mußte es hingeschrieben haben ...

Aber nun wurde die Tür zum Zeichensaal aufgerissen, und ich schwebte unter der Zeusbüste hinein und schloß die Augen. Ich wollte nichts mehr sehen. Der Zeichensaal roch nach Jod, Scheiße, Mull und Tabak, und es war laut. Sie setzten mich ab, und ich sagte zu den Trägern: »Steck mir 'ne Zigarette in den Mund, links oben in der Tasche.«

Ich spürte, wie einer mir an der Tasche herumfummelte, dann zischte ein Streichholz, und ich hatte die brennende Zigarette im Mund. Ich zog daran. »Danke«, sagte ich.

»Alles das«, dachte ich, »ist kein Beweis. Letzten Endes gibt es in jedem Gymnasium einen Zeichensaal, Gänge, in denen krumme, alte Kleiderhaken in grün- und gelbgestrichene Wände eingelassen sind; letzten Endes ist es kein Beweis, daß ich in meiner Schule bin, wenn die Medea zwischen VI a und VI b hängt und Nietzsches Schnurrbart zwischen O I a und O I b. Gewiß gibt es eine Vorschrift, die besagt, daß er da hängen muß. Hausordnung für humanistische Gymnasien in Preußen: Medea zwischen VI a und VI b, Dornauszieher dort, Cäsar, Marc Aurel und Cicero im Flur und Nietzsche oben, wo sie schon Philosophie lernen. Parthenonfries, ein buntes Bild von Togo. Dornauszieher und Parthenonfries sind schließlich gute, alte, generationenlang bewährte Schulrequisiten, und gewiß bin ich nicht der einzige, der den Einfall gehabt hat, auf eine Banane zu schreiben: Es lebe Togo. Auch die Witze, die sie in den Schulen machen, sind immer dieselben. Und außerdem besteht die Möglichkeit, daß ich Fieber habe, daß ich träume.«

Schmerzen hatte ich jetzt nicht mehr. Im Auto war es noch schlimm gewesen; wenn sie durch die kleinen Schlaglöcher fuhren, schrie ich jedesmal; da waren die großen Trichter schon besser: das Auto hob und senkte sich wie ein Schiff in einem Wellental. Aber jetzt schien die Spritze schon zu wirken, die sie mir irgendwo im Dunkeln in den Arm gehauen hatten: ich hatte gespürt, wie die Nadel sich durch die Haut bohrte und wie es unten am Bein ganz heiß wurde.

»Es kann ja nicht wahr sein«, dachte ich, »so viele Kilometer kann das Auto ja gar nicht gefahren sein: fast dreißig. Und außerdem: du spürst nichts; kein Gefühl sagt es dir, nur die Augen; kein Gefühl sagt dir, daß du in deiner Schule bist, in deiner Schule, die du vor drei Monaten erst verlassen hast. Acht Jahre sind keine Kleinigkeit, solltest du nach acht Jahren das alles nur mit den Augen erkennen?«

Hinter meinen geschlossenen Lidern sah ich alles noch einmal, wie ein Film lief es ab: unterer Flur, grün gestrichen, Treppe rauf, gelb gestrichen, Kriegerdenkmal, Flur, Treppe rauf, Cäsar, Cicero, Marc Aurel ... Hermes, Nietzscheschnurrbart, Togo, Zeusfratze ...

Ich spuckte meine Zigarette aus und schrie; es war immer gut, zu schreien; man mußte nur laut schreien; schreien war herrlich; ich schrie wie verrückt. Als sich jemand über mich beugte, machte ich immer noch nicht die Augen auf; ich spürte einen fremden Atem, warm und widerlich roch er nach Tabak und Zwiebeln, und eine Stimme fragte ruhig: »Was ist denn?«

»Was zu trinken«, sagte ich, »und noch 'ne Zigarette, die Tasche oben.«

Wieder fummelte einer an meiner Tasche herum, wieder zischte ein Streichholz, und jemand steckte mir 'ne brennende Zigarette in den Mund.

»Wo sind wir?« fragte ich.

»In Bendorf.«

»Danke«, sagte ich und zog.

Immerhin schien ich wirklich in Bendorf zu sein, zu Hause also, und wenn ich nicht außergewöhnlich hohes Fieber hatte, stand wohl fest, daß ich in einem humanistischen Gymnasium war: eine Schule war es bestimmt. Hatte die Stimme unten nicht geschrien: »Die anderen in den Zeichensaal!«? Ich war ein anderer, ich lebte; die lebten, waren offenbar die anderen. Der Zeichensaal war also da, und wenn ich richtig hörte, warum sollte ich nicht richtig sehen, und dann stimmte es wohl auch, daß ich Cäsar, Cicero und Marc Aurel erkannt hatte, und das konnte nur in einem humanistischen Gymnasium sein; ich glaube nicht, daß sie diese Kerle in den anderen Schulen auf den Fluren an die Wand stellen.

Endlich brachte er mir Wasser: wieder roch ich den Tabak- und Zwiebelatem aus seinem Gesicht, und ich machte, ohne es zu wollen, die Augen auf: da war ein müdes, altes, unrasiertes Gesicht über einer Feuerwehruniform, und eine alte Stimme sagte leise: »Trink, Kamerad!«

Ich trank; es war Wasser, aber Wasser ist herrlich; ich spürte den metallenen Geschmack des Kochgeschirrs auf meinen Lippen, und es war schön zu spüren, welche Menge Wasser noch nachdrängte, aber der Feuerwehrmann riß mir das Kochgeschirr von den Lippen und ging: ich schrie, aber er wandte sich nicht um, zuckte nur müde die Schultern und ging weiter; einer, der neben mir lag, sagte ruhig: »Hat gar keinen Zweck zu brüllen, sie haben nicht mehr Wasser; die Stadt brennt, du siehst es doch.« Ich sah es durch die Verdunkelung hindurch, es glühte und wummerte hinter den schwarzen Vorhängen, Rot hinter Schwarz, wie in einem Ofen, auf den man neue Kohlen geschüttet hat. Ich sah es: ja, die Stadt brannte.

»Wie heißt die Stadt?« fragte ich den, der neben mir lag.

»Bendorf«, sagte er.

»Danke.«

Ich blickte ganz gerade vor mich hin auf die Fensterreihe und manchmal zur Decke. Die Decke war noch tadellos, weiß und glatt, mit einem schmalen klassizistischen Stuckrand; aber sie haben doch in allen Schulen klassizistische Stuckränder an den Decken in den Zeichensälen, wenigstens in den guten, alten humanistischen Gymnasien. Das ist doch klar.

Ich mußte mir jetzt zugestehen, daß ich im Zeichensaal eines humanistischen Gymnasiums in Bendorf lag. Bendorf hat drei humanistische Gymnasien: die Schule »Friedrich der Große«, die Albertus-Schule und – vielleicht brauche ich es nicht zu erwähnen

– aber die letzte, die dritte war die Adolf-Hitler-Schule. Hing nicht in der Schule »Friedrich der Große« das Bild des Alten Fritz besonders bunt, besonders schön, besonders groß im Treppenhaus? Ich war auf dieser Schule gewesen, acht Jahre lang, aber warum konnte nicht in den anderen Schulen dieses Bild genauso an derselben Stelle hängen, so deutlich und auffallend, daß es den Blick fangen mußte, wenn man die erste Treppe hinaufstieg?

Draußen hörte ich jetzt die schwere Artillerie schießen. Sonst war es fast ruhig; nur manchmal drang das Fressen der Flammen durch, und im Dunkeln stürzte irgendwo ein Giebel ein. Die Artillerie schoß ruhig und regelmäßig, und ich dachte: Gute Artillerie! Ich weiß, das ist gemein, aber ich dachte es. Mein Gott, wie beruhigend war die Artillerie, wie gemütlich: dunkel und rau, ein sanftes, fast feines Orgeln. Irgendwie vornehm. Ich finde, die Artillerie hat etwas Vornehmes, auch wenn sie schießt. Es hört sich so anständig an, richtig nach Krieg in den Bilderbüchern ... Dann dachte ich daran, wieviel Namen wohl auf dem Kriegerdenkmal stehen würden, wenn sie es wieder einweiheten, mit einem noch größeren goldenen Eisernen Kreuz darauf und einem noch größeren steinernen Lorbeerkranz, und plötzlich wußte ich es: wenn ich wirklich in meiner alten Schule war, würde mein Name auch darauf stehen, eingehauen in Stein, und im Schulkalender würde hinter meinem Namen stehen – »zog von der Schule ins Feld und fiel für ...«

Aber ich wußte noch nicht, wofür und wußte noch nicht, ob ich in meiner alten Schule war. Ich wollte es jetzt unbedingt herauskriegen. Am Kriegerdenkmal war auch nichts Besonderes gewesen, nichts Auffallendes, es war wie überall, es war ein Konfektionskriegerdenkmal, ja, sie bekamen sie aus irgendeiner Zentrale ...

Ich sah mir den Zeichensaal an, aber die Bilder hatten sie abgehängt, und was ist schon an ein paar Bänken zu sehen, die in einer Ecke gestapelt sind, und an den Fenstern, schmal und hoch, viele nebeneinander, damit viel Licht hereinfällt, wie es sich für einen Zeichensaal gehört? Mein Herz sagte mir nichts. Hätte es nicht etwas gesagt, wenn ich in dieser Bude gewesen wäre, wo ich acht Jahre lang Vasen gezeichnet und Schriftzeichen geübt hatte, schlanke, feine, wunderbar nachgemachte römische Glasvasen, die der Zeichenlehrer vorne auf einen Ständer setzte, und Schriften aller Art, Rundschrift, Antiqua. Römisch, Italienne. Ich hatte diese Stunden gehaßt wie nichts in der ganzen Schule, ich hatte die Langeweile gefressen stundenlang, und niemals hatte ich Vasen zeichnen können oder Schriftzeichen malen. Aber wo waren meine Flüche, wo war mein Haß angesichts dieser dumpfgetönten, langweiligen Wände? Nichts sprach in mir, und ich schüttelte stumm den Kopf.

Immer wieder hatte ich radiert, den Bleistift gespitzt, radiert ... nichts ...

Ich wußte nicht genau, wie ich verwundet war; ich wußte nur, daß ich meine Arme nicht bewegen konnte und das rechte Bein nicht, nur das linke ein bißchen; ich dachte, sie hätten mir die Arme an den Leib gewickelt, so fest, daß ich sie nicht bewegen konnte.

Ich spuckte die zweite Zigarette in den Gang zwischen den Strohsäcken und versuchte, meine Arme zu bewegen, aber es tat so weh, daß ich schreien mußte; ich schrie weiter; es war immer wieder schön, zu schreien; ich hatte auch Wut, weil ich die Arme nicht bewegen konnte.

Dann stand der Arzt vor mir; er hatte die Brille abgenommen und blinzelte mich an: er sagte nichts; hinter ihm stand der Feuerwehrmann, der mir das Wasser gegeben hatte. Er flüsterte dem Arzt etwas ins Ohr, und der Arzt setzte die Brille auf: deutlich sah ich seine großen grauen Augen mit den leise zitternden Pupillen hinter den dicken Brillengläsern. Er sah mich lange an, so lange, daß ich wegsehen mußte, und er sagte leise: »Augenblick, Sie sind gleich an der Reihe ...«

Dann hoben sie den auf, der neben mir lag, und trugen ihn hinter die Tafel; ich blickte ihnen nach: sie hatten die Tafel auseinandergezogen und quer gestellt und die Lücke zwischen Wand und Tafel mit einem Bettuch zugehängt; dahinter brannte grelles Licht ...

Nichts war zu hören, bis das Tuch wieder beiseite geschlagen und der, der neben mir gelegen hatte, hinausgetragen wurde; mit müden, gleichgültigen Gesichtern schleppten die Träger ihn zur Tür.

Ich schloß wieder die Augen und dachte, du mußt doch herauskriegen, was du für eine Verwundung hast und ob du in deiner alten Schule bist.

Mir kam das alles so kalt und gleichgültig vor, als hätten sie mich durch das Museum einer Totenstadt getragen, durch eine Welt, die mir ebenso gleichgültig wie fremd war, obwohl meine Augen sie erkannten, nur meine Augen; es konnte doch nicht wahr sein, daß ich vor drei Monaten noch hier gesessen, Vasen gezeichnet und Schriften gemalt hatte, daß ich in den Pausen hinuntergegangen war mit meinem Marmeladenbutterbrot, vorbei an Nietzsche, Hermes, Togo, Cäsar, Cicero, Marc Aurel, ganz langsam bis in den Flur unten, wo die Medea hing, dann zum Hausmeister, zu Birgeler, um Milch zu trinken, Milch in diesem dämmerigen kleinen Stübchen, wo man es auch riskieren konnte, eine Zigarette zu rauchen, obwohl es verboten war. Sicher trugen sie den, der neben mir gelegen hatte, unten hin, wo die Toten lagen, vielleicht lagen die Toten in Birgelers grauem kleinem Stübchen, wo es nach warmer Milch roch, nach Staub und Birgelers schlechtem Tabak ...

Endlich kamen die Träger wieder herein, und jetzt hoben sie mich auf und trugen mich hinter die Tafel. Ich schwebte wieder, jetzt an der Tür vorbei, und im Vorbeischweben sah ich,

daß auch das stimmte: über der Tür hatte einmal ein Kreuz gehangen, als die Schule noch Thomas-Schule hieß, und damals hatten sie das Kreuz weggemacht, aber da blieb ein frischer dunkelgelber Fleck an der Wand, kreuzförmig, hart und klar, der fast noch deutlicher zu sehen war als das alte, schwache, kleine Kreuz selbst, das sie abgehängt hatten; sauber und schön blieb das Kreuzzeichen auf der verschossenen Tünche der Wand. Damals hatten sie aus Wut die ganze Wand neu gepinselt, aber es hatte nichts genützt; der Anstreicher hatte den Ton nicht richtig getroffen: das Kreuz blieb da, bräunlich und deutlich, aber die ganze Wand war rosa. Sie hatten geschimpft, aber es hatte nichts genützt: das Kreuz blieb da, braun und deutlich auf dem Rosa der Wand, und ich glaube, ihr Etat für Farbe war erschöpft und sie konnten nichts machen. Das Kreuz war noch da, und wenn man genau hinsah, konnte man sogar noch eine deutliche Schrägspur über dem rechten Balken sehen, wo jahrelang der Buchsbaumzweig gehangen hatte, den der Hausmeister Birgeler dorthinter klemmte, als es noch erlaubt war, Kreuze in die Schulen zu hängen ...

Das alles fiel mir in der kleinen Sekunde ein, als ich an der Tür vorbeigetragen wurde hinter die Tafel, wo das grelle Licht brannte.

Ich lag auf dem Operationstisch und sah mich selbst ganz deutlich, aber sehr klein, zusammengeschrumpft, oben in dem klaren Glas der Glühbirne, winzig und weiß, ein schmales, mullfarbenes Paketchen wie ein außergewöhnlich subtiler Embryo: das war also ich da oben.

Der Arzt drehte mir den Rücken zu und stand an einem Tisch, wo er in Instrumenten herumkramte; breit und alt stand der Feuerwehrmann vor der Tafel und lächelte mich an; er lächelte müde und traurig, und sein bärtiges, schmutziges Gesicht war wie das Gesicht eines Schlafenden; an seiner Schulter vorbei auf der schmierigen Rückseite der Tafel sah ich etwas, was mich zum ersten Male, seitdem ich in diesem Totenhaus war, mein Herz spüren machte: irgendwo in einer geheimen Kammer meines Herzens erschrak ich tief und schrecklich, und es fing heftig an zu schlagen: da war meine Handschrift an der Tafel. Oben in der obersten Zeile. Ich kenne meine Handschrift: es ist schlimmer, als wenn man sich im Spiegel sieht, viel deutlicher, und ich hatte keine Möglichkeit, die Identität meiner Handschrift zu bezweifeln. Alles andere war kein Beweis gewesen, weder Medea noch Nietzsche, nicht das dinarische Bergfilmprofil noch die Banane aus Togo, und nicht einmal das Kreuzzeichen über der Tür: das alles war in allen Schulen dasselbe, aber ich glaube nicht, daß sie in anderen Schulen mit meiner Handschrift an die Tafeln schreiben. Da stand er noch, der Spruch, den wir damals hatten schreiben müssen, in diesem verzweifelten Leben, das erst drei Monate zurücklag: Wanderer, kommst du nach Spa ...

Oh, ich weiß, die Tafel war zu kurz gewesen, und der Zeichenlehrer hatte geschimpft, daß ich nicht richtig eingeteilt hatte, die Schrift zu groß gewählt, und er selbst hatte es kopfschüttelnd in der gleichen Größe darunter geschrieben: Wanderer, kommst du nach Spa ...

Siebenmal stand es da: in meiner Schrift, in Antiqua, Fraktur, Kursiv, Römisch, Italienne und Rundschrift; siebenmal deutlich und unerbittlich: Wanderer, kommst du nach Spa ...

Der Feuerwehrmann war jetzt auf einen leisen Ruf des Arztes hin beiseite getreten, so sah ich den ganzen Spruch, der nur ein bißchen verstümmelt war, weil ich die Schrift zu groß gewählt hatte, der Punkte zu viele.

Ich zuckte hoch, als ich einen Stich in den linken Oberschenkel spürte, ich wollte mich aufstützen, aber ich konnte es nicht: ich blickte an mir herab, und nun sah ich es: sie hatten mich ausgewickelt, und ich hatte keine Arme mehr, auch kein rechtes Bein mehr, und ich fiel ganz plötzlich nach hinten, weil ich mich nicht aufstützen konnte; ich schrie; der Arzt und der Feuerwehrmann blickten mich entsetzt an, aber der Arzt zuckte nur die Schultern und drückte weiter auf den Kolben seiner Spritze, der langsam und ruhig nach unten sank; ich wollte wieder auf die Tafel blicken, aber der Feuerwehrmann stand nun ganz nah neben mir und verdeckte sie; er hielt mich an den Schultern fest, und ich roch nur noch den brandigen, schmutzigen Geruch seiner verschmierten Uniform, sah nur sein müdes, trauriges Gesicht, und nun erkannte ich ihn: es war Birgeler.

»Milch«, sagte ich leise ...