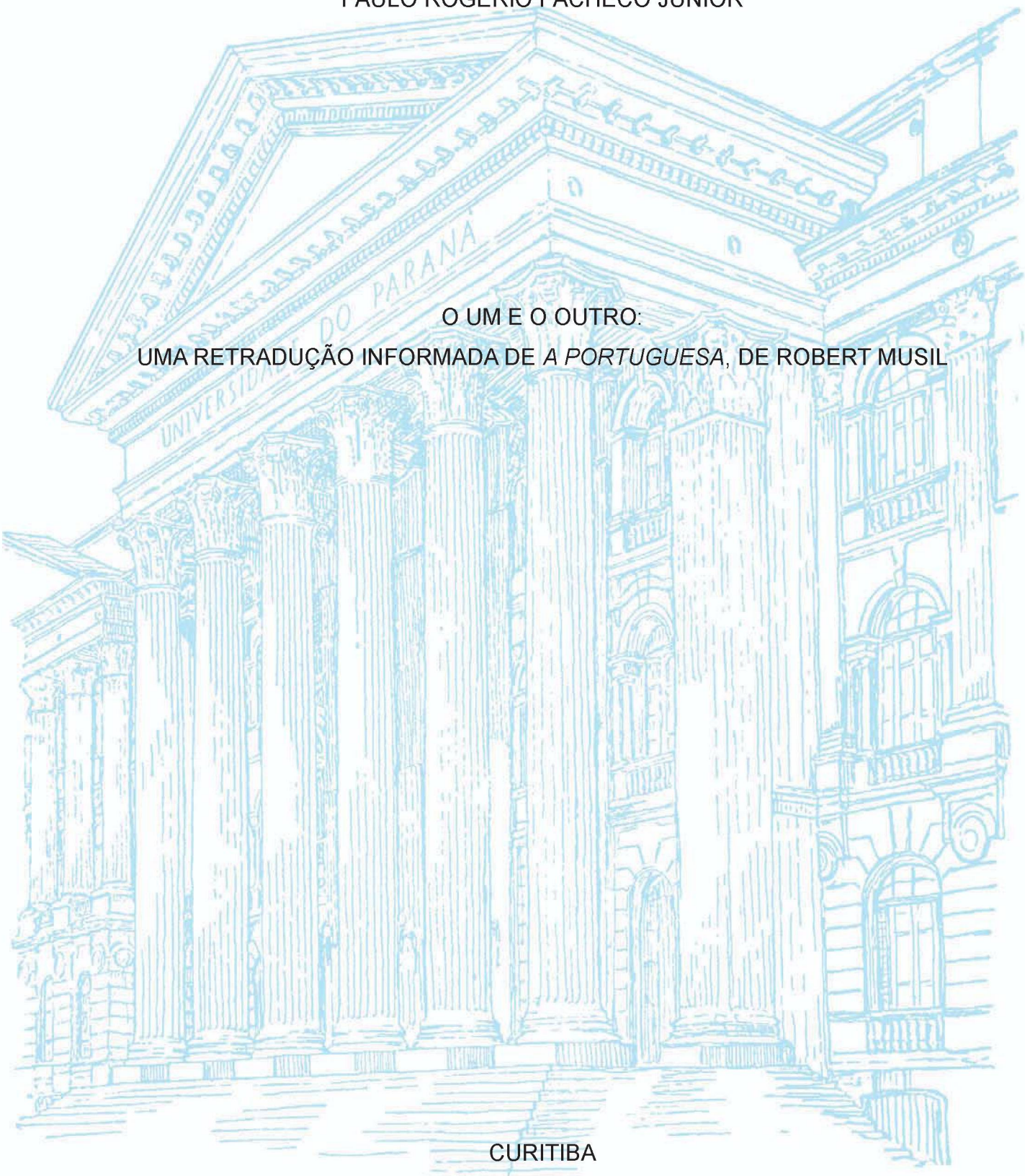
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

PAULO ROGÉRIO PACHECO JUNIOR



O UM E O OUTRO:
UMA RETRADUÇÃO INFORMADA DE *A PORTUGUESA*, DE ROBERT MUSIL

CURITIBA

2020

PAULO ROGÉRIO PACHECO JUNIOR

O UM E O OUTRO:
UMA RETRADUÇÃO INFORMADA DE *A PORTUGUESA*, DE ROBERT MUSIL

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora Profa. Dra. Ruth Bohunovsky

CURITIBA
2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Pacheco Junior, Paulo Rogério
O um e o outro : uma retradução informada de *A portuguesa*, de Robert Musil. / Paulo Rogério Pacheco Junior. – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.
Orientadora : Profª. Drª. Ruth Bohunovsky

1. Musil, Robert, 1880-1942 – Crítica e interpretação. 2. Literatura austríaca – História e crítica. 3. Tradução e interpretação. I. Bohunovsky, Ruth, 1972-. II. Título.

CDD – 833.95

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIENCIAS
HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-
GRADUAÇÃO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
LETRAS - 40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **PAULO ROGÉRIO PACHECO JUNIOR** intitulada: **O UM E O OUTRO: UMA RETRADUÇÃO INFORMADA DE A PORTUGUESA, DE ROBERT MUSIL**, sob orientação da Profa. Dra. RUTH BOHUNOVSKY, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 23 de Março de 2020.

RUTH BOHUNOVSKY
Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

PAULO ASTOR SOETHE
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

DANIEL MARTINESCHEN
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo final a produção de uma retradução informada do conto *A Portuguesa*, de Robert Musil. Essa produção tradutológica vem acompanhada por duas discussões teóricas: uma revisão crítica do conceito da retradução e uma análise da fortuna crítica em torno do conto a ser traduzido. Há, ainda, a referência a duas traduções do conto *A Portuguesa* já existentes, uma delas para o português e a outra, para o inglês. A partir dos dois pontos de revisão bibliográfica, acompanhados pelo referencial prático oferecido pelas traduções, foi possível desenvolver uma leitura muito mais profunda do conto do que a que havia sido feita em um primeiro momento. Isso contribuiu de forma visível para enriquecer a retradução encontrada ao final deste trabalho, uma retradução que integra em si reflexões desenvolvidas na fortuna crítica e que estabelece um diálogo tanto com esta quanto com outras traduções de *A Portuguesa* já existentes. Além de oferecer uma nova tradução de uma obra de Musil, esta dissertação contribui com o conjunto de conhecimento acadêmico e teórico da obra musiliana no contexto brasileiro

Palavras-chave: Robert Musil. Três Mulheres. A Portuguesa. Retradução. Tradução informada.

ABSTRACT

The goal of the present dissertation was the production of an informed translation of Robert Musil's short story *Die Portugiesin*. The translation project is accompanied by two theoretical discussions: a critical review of the concept of retranslation and the analysis of critical texts regarding the short story. Antoher element is the presence of two already existing translations of the short story, one of them in Portuguese and the other one in English. With the assistance both of the bibliography and the source offered by both translations, it was possible to achieve a deeper reading of the short story than before this contact. This in turn influenced to a high degree the quality of the retranslation itself, which integrates considerations developeb by different authors and establishes a dialogue not only with them but also with other previous translations of *Die Portugiesin*. In addition to offering a new translation of a text by Robert Musil, this dissertation contributes to the set of academical and theoretical body of knowledge of Musil's work within the Brazilian context.

Keywords: Robert Musil. Three Women. The Portuguese Lady. Retranslation. Informed translation.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....16
2 RETRADUÇÃO: OLHARES TEÓRICOS.....21
3 *TRÊS MULHERES* E A CRÍTICA: RUMO A UMA RETRADUÇÃO INFORMADA 38
3.1 *TRÊS MULHERES* DENTRO DA OBRA DE MUSIL.....38
3.2 A FORTUNA CRÍTICA SOBRE *DREI FRAUEN*.....41
3.2.1 Textos sobre *A Portuguesa*.....63
4 ELABORANDO UMA RETRADUÇÃO INFORMADA: O PROCESSO TRADUTÓRIO.....75
4.1 INTEGRAÇÃO DE VOZES NA NARRATIVA.....76
4.2 COMPARAÇÕES E QUEBRAS TEXTUAIS.....80
4.3 VOCABULÁRIO.....87
4.4 DISPOSIÇÃO TEXTUAL.....95
5 UMA RETRADUÇÃO INFORMADA DE *A PORTUGUESA*.....97
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....142
REFERÊNCIAS.....144

1 INTRODUÇÃO

Nenhum texto se encontra sozinho no mundo. A partir do momento de sua publicação, há de pronto forças que o conectam genealogicamente a outros escritos do mesmo autor[1], temporalmente à época de sua escrita e espacialmente ao local de procedência de seu autor e/ou ao local onde foi publicado. Ademais, todo texto vem escrito em uma língua específica, e tem-se assim a conexão de uma nova produção com o corpo das outras produções provenientes daquela língua.

Para além destas conexões imediatas, postas logo no início da vida de uma obra, há ainda laços constituídos de outra forma. Assim, textos produzidos a partir de leituras daquele primeiro texto vão aos poucos compondo um volume de informações que se encontra em conversa íntima com o texto, aumentando ainda mais sua integração. A estas produções é comumente atribuído o nome de crítica, e é este o ponto de partida da reflexão aqui presente.

O texto central em questão nesta dissertação é o conto *A Portuguesa* [*Die Portugiesin*], de Robert Musil; um conto publicado de forma independente em um primeiro momento, mas que pouco depois seria republicado em 1924, então como parte de uma trilogia de contos com o título *Drei Frauen* [*Três Mulheres*]. A posição deste conto dentro do volume é literalmente central, e Musil, ao integrá-lo nesta trilogia, cria outros vínculos que oferecem ainda outras leituras e adensam sua rede de significados.

A escolha por Musil vem de longa data. Foi dele o primeiro livro (*O Jovem Törleß*) que li em alemão, ainda nos anos iniciais da minha graduação. Em minha monografia, trabalhei com o primeiro conto de *Drei Frauen*, *Grigia*, e a motivação para a escolha do segundo conto, *Die Portugiesin*, é continuar a aprofundar meu contato com a obra de Musil, *Drei Frauen* em específico.

Este conto será traduzido. Este conto já foi traduzido. Já foi traduzido para mais de uma língua. Já foi traduzido para o português. Já foi traduzido para o português e publicado no Brasil. Cada um desses fatos erige pontos de interesse e poderia representar obstáculos a uma tradução que se propusesse nova, mas só seriam obstáculos sob uma lente "escapista", que negasse ao texto o fato

1 Ao longo deste trabalho, a forma masculina será utilizada para se referir ao dois gêneros.

mencionado no início desta introdução: nenhum texto se encontra sozinho no mundo. Partindo dessa premissa, o objetivo desta dissertação é apresentar reflexões sobre possíveis implicações desse fato, reconhecendo o valor que esta série de conexões inerentes a qualquer produção literária traz consigo, indo ao encontro delas de forma construtiva, estabelecendo de forma deliberada o diálogo inescapável que com elas há de se estabelecer.

Se as conexões de um texto no mundo de textos que o rodeia só aumenta e tende ao infinito, a realidade do tempo força aquele que se põe a vasculhar esse emaranhado a delimitar uma quantidade finita de textos e pontos a serem examinados.

São três as conexões de *A Portuguesa* que aqui serão examinadas, duas delas de forma mais aprofundada. Em primeiro lugar, a relação do conto com a obra de Musil e características de sua prosa em linhas gerais. Isto quer dizer, em um primeiro momento, o lugar que a trilogia *Três Mulheres* ocupa na cronologia da produção musiliana, o que lhe antecede e o que viria depois. Então, em um segundo momento, de forma mais detalhada, há o exame de conexões mais umbilicais entre *A Portuguesa* e os dois outros contos que o circundam dentro da trilogia; são eles *Grigia* e *Tonka*. Há paralelos, sobreposições e divergências entre eles, traços que acomodam o conto dentro do âmbito maior da trilogia e que lhe conferem significados advindos de sua interação com os outros dois por meio da diferença: cada conto é um; o conjunto dos três também assume uma unidade. O terceiro ponto de investigação é o do conto *A Portuguesa* propriamente dito.

Ao voltar-me para a trilogia, valho-me do aparato citado anteriormente: a crítica. Esta não é unívoca, e seu acervo variado de olhares para os três contos oferece uma grande amplitude de opiniões e pontos de interesse para o objetivo maior de retradução do conto *A Portuguesa*. Num sentido mais amplo, podemos até entender um texto crítico como uma maneira de "traduzir" a obra à qual se refere pois, assim como toda tradução, uma reflexão crítica acarreta sempre um determinado olhar ao texto original, destacando alguns pontos e negligenciando outros. Produzidos em períodos diferentes, assim como uma tradução, cada um dos textos críticos examinados aborda novas questões e comenta com outra visada – ou reforçando uma já existente – pontos já elaborados por textos que o precederam. É

tal a natureza de qualquer texto, principalmente a do texto literário, que da mesma origem podem sair linhas de leitura que afirmem, uma, uma coisa, e a outra, até mesmo seu oposto. A crítica não é neutra – não apenas porque não o quer, mas também porque não o pode ser –, e tampouco o é o tradutor. Nesse sentido, entendo o diálogo com o aparelho crítico já existente como parte fundamental de minha retradução, no intuito de inserir a tradução que será apresentada no final desta dissertação na rede de conversas e olhares já existentes acerca do conto *A Portuguesa*.

A tradução que aqui será apresentada é uma retradução. Isso, por sua vez, também acarreta uma série de escolhas. A escolha aqui foi por enxergar minha tradução deliberadamente como retradução e olhar para outras traduções e as escolhas que os tradutores fizeram, olhando de forma crítica e enxergando como as escolhas feitas funcionam – ou não – dentro da proposta que atravessa as traduções em que estão inseridas. O objetivo aqui não é, entretanto, o de realizar uma crítica plena, exaustiva, das traduções às quais tenho acesso; é antes de mais nada utilizar essas traduções – entendendo-as como leituras críticas do texto de partida – para enriquecer a minha própria retradução. Não às custas das traduções anteriores, mas junto a elas, pois essas traduções, assim como a crítica, oferecem olhares e leituras privilegiadas – no caso em questão, do conto *A Portuguesa*. É preciso lembrar, porém, que a leitura completa de toda a fortuna crítico-tradutória requereria um esforço de décadas – literalmente – e ultrapassaria em muito a capacidade de um mero mestrando.

Mas o movimento estabelecido ao olhar para toda esta produção não é apenas o que parte dela e que encontra minha retradução. Assim como toda tradução parte de outro texto, toda tradução também renova e faz com que voltemos àquele texto. Ao integrar de forma explícita em minha retradução e nesta dissertação as referências que lhe inspiram profundidade de análise, lanço luz também sobre essas obras, adenso seu significado, ponho mais um ponto na rede em que se encontra *Três Mulheres*. Ao fazê-lo explicitamente, aliás, enalteço o caráter cooperativo e não-beligerante da minha tradução em relação às outras.

E é nesse espírito que escrevo o seguinte.

Após uma passagem, no segundo capítulo, por aspectos teóricos sobre a retradução e o lugar que esta ocupa no âmbito dos Estudos da Tradução, dedico-me apenas à fortuna crítica sobre *Três Mulheres* e *A Portuguesa*. Dentre os principais nomes presentes no segundo capítulo estão Antoine Berman e Yves Gambier, localizados no início da reflexão. Outras posições se seguem, com destaque para Massardier-Kenney e Thiago Mattos e Álvaro Faleiros, oferecendo contribuições mais recentes e que revisitam textos mais antigos. No terceiro capítulo, são examinados mais de perto textos de uma seleção da fortuna crítica que abrange cerca de 40 anos de textos sobre a trilogia. A ordem de aparição desses textos no corpo da dissertação não é cronológica; parte, sim, de uma perspectiva menos pontual – com o texto de Rosmarie Zeller (2002) e sua aproximação da trilogia *Três Mulheres* com *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* [*O Jovem Törleß*] –, e termina com dois textos com foco exclusivo em *A Portuguesa*: a análise minuciosa de Gerhard Meisel (1991) desse conto no capítulo de seu livro dedicado à prosa musiliana e o artigo de Susan Erickson (1986) que trata também exclusivamente desse conto.

Entre Zeller e a dupla Meisel/Erickson, há outros autores que oferecem pontos de espectros diferentes. Allen McCormick, por exemplo, tem um foco muito grande na técnica musiliana de usar comparações que não ajudam a esclarecer nada; pelo contrário, a situação torna-se mais opaca. Lida Kirchberger oferece uma leitura psicanalítica de *Três Mulheres*. Elizabeth Boa fala das "ironias austríacas", comenta Kirchberger e fala também de aspectos que McCormick tratara antes. Já Christa Gürtler, que depois seria retomada por Meisel, assume uma posição feminista extremamente pronunciada e estabelece pontos que não figuram nos textos de Kirchberger e McCormick, por exemplo, mas que já apareciam de forma tímida em Boa.

Todos esses pontos, comentados e retomados durante décadas, vão não apenas se repetindo, mas vêm embutidos de um novo olhar. É precisamente essa leitura crítica dos textos críticos, desenvolvida no terceiro capítulo, que oferece um dos polos do trabalho. O produto que tais leituras geram é visível em momentos do quarto capítulo.

Lá, meu foco é o texto de partida, o original de Musil, e duas traduções do conto: uma para o inglês e outra para o português. A leitura que faço é guiada pelas reflexões do capítulo anterior. São pontos que já aparecem naqueles textos, pontos de interesse tradutório e que vão sendo elencados no decorrer do capítulo. Ofereço o texto original e minha tradução, expondo por que motivo decidi traduzir tal passagem ou tal termo de tal maneira. Por vezes, trago também as outras traduções, para examinar a escolha feita pelos tradutores e refletir o efeito que esta tem dentro do conto.

Nem todos os pontos que destaco no quarto capítulo são diretamente provenientes dos textos críticos. Alguns deles são "de minha própria autoria", ou seja, pontos que, durante minhas leituras e releituras do texto e da tradução, revelaram-se de especial interesse. Tal faculdade, entretanto, a de ser capaz de reconhecer quais pontos têm maior interesse e relevância para o processo tradutório, é fruto indireto das leituras anteriores e das traduções em questão.

Por fim, no quinto capítulo, encontra-se a minha tradução do conto *A Portuguesa*. No capítulo anterior já discuto algumas das escolhas definitivas e comento passagens de interesse especial. Os parágrafos encontram-se enumerados para que seja mais conveniente retornar aos comentários do quarto capítulo. Na tradução, integro reflexões desenvolvidas nos dois capítulos anteriores e coloco-as em prática. Assim, crio um texto que vem se juntar ao corpo de que falava no início desta introdução, composto tanto de crítica quanto de traduções.

O primeiro passo para todo este caminho é uma reflexão sobre o que é a retradução e quais são os vínculos que ela, por sua vez, forma. Essa reflexão abre a dissertação no capítulo que segue.

2 RETRADUÇÃO: OLHARES TEÓRICOS

Antes de tratar da retradução propriamente dita, é preciso pensar que toda retradução é uma tradução. Apesar de não haver uma fortuna crítica tão extensa sobre retradução, há muito disponível sobre tradução. Desse modo, considerando a grande quantidade de bibliografia especializada, estudos acadêmicos e propostas teóricas existentes em relação à tradução, podemos afirmar que esses debates todos se referem também à retradução. Pensando na disposição temporal da retradução em relação à tradução, um movimento interpretativo imediatamente possível seria vê-la no próprio jogo que se instaura anteriormente, o da tradução em relação ao original. Se poderíamos de certa forma enxergar a retradução como à sombra da tradução, também se poderia enxergar a tradução à sombra do original – e tal visão não deixa de ser comum fora (e até mesmo dentro) dos Estudos da Tradução, originando e tendo originado declarações tais como o *traduttore traditore*, a secundariedade inerente da tradução, o envelhecimento da tradução em oposição ao não-envelhecimento do texto considerado original e assim por diante. Das sombras que partem do original, há ainda outra, tão negativamente disseminada quanto: a crítica. É por conta dessas paridades entre crítica, tradução e retradução que nosso primeiro ponto de referência passa pela investigação das semelhanças entre crítica e tradução.

Ao se falar sobre a intersecção entre crítica e tradução, assume importância central o estudo de Berman presente em *Towards a Translation Criticism: John Donne* (2009). Nesse texto, Berman comenta o seguinte acerca do tom que o termo crítica assume:

> Desde o Iluminismo, a crítica, ou aquilo que assim tende a ser chamado, tem sido de caráter negativo. Mas isso não nos pode deixar esquecer que, igualmente importante, esse trabalho negativo é o outro lado de um trabalho positivo. Em sua essência, a crítica é positiva, seja ela crítica no campo de produções linguísticas, de arte em geral ou em outros campos da vida humana. A crítica não é apenas positiva, mas sua positividade é sua

> verdade: uma crítica puramente negativa não é uma crítica verdadeira.[2] (BERMAN, 2009, p. 26).[3]

Conferido à crítica um papel positivo, cumpre refletir aquilo que essa crítica positiva promove. Antes disso, Berman destaca a relação de necessidade que existe entre as obras e a crítica, o que pode talvez parecer pouco intuitivo se pensarmos na crítica apenas com uma face negativa: nesse caso, a relação esperada seria mais a de um conflito, em que a obra foge da crítica e a crítica persegue a obra para mostrar suas incongruências e seus defeitos. A necessidade é bilateral: mesmo em uma crítica negativa, a crítica em si deve sua existência à obra, pois sem ela não haveria material que a sustentasse; no caso de uma crítica positiva, soma-se a isso o fato de que "[as obras] precisam da crítica para se comunicarem, para se manifestarem, para se completarem e se perpetuarem. Precisam do espelho da crítica."[4] (BERMAN, 2009, p.26). Após uma ressalva por parte de Berman quanto à possibilidade da crítica tornar a obra mais distante, um *perigo inevitável*, Berman chega à conclusão de que "a crítica está ontologicamente vinculada à obra."[5] (BERMAN, 2009, p. 26).

Além de apresentar um novo olhar para a crítica, tirando-lhe seu caráter "sombrio" e persecutório, Berman coloca a tradução lado a lado com a crítica, ambas munidas de um caráter positivo – em oposição àquele mais "imediato", negativo:

> [...] esse discurso rabugento sobre a deficiência das traduções veio sempre acompanhado de outro discurso mais positivo: defeituosas ou não, as traduções têm um uso comunicativo óbvio e contribuem para "enriquecer" língua e a literatura para as quais são traduzidas.[6] (BERMAN, 2009, p. 29 – 30).

---

2 *Since the Enlightenment, criticism, what it tends to, has been a work of the negative. But this fact should not make us forget that, just as essentially, this negative work is the flip side of a work of the positive. In its essence, criticism is positive, whether it is the criticism at work in the domain of language productions, of art in general, or in other domains of human life. Not only is criticism positive, but this positivity is its* truth*: a purely negative criticism is not a true criticism.*

3 Todas as traduções presentes no trabalho são minhas, salvo quando expresso o contrário.

4 *(...) need criticism to communicate* themselves*, to manifest* themselves*, to accomplish* themselves *and perpetuate* themselves *They need the mirror of criticism.*

5 *(...) criticism is ontologically bound to the work.*

6 *(...) this morose discourse on the defectivityof translations has always been accompanied by another more positive discourse: defective or not, translations have an obvious communicative use, and they contribute to "enriching" the translating language and literature.*

A questão da tradução, vista por uma ótica positiva – e que remete então à reflexão bermaniana advinda já de sua obra de peso, *A prova do estrangeiro* (2002), que trata da tradição romântica alemã e seu desenvolvimento de questões como tradução e crítica –, aponta para conceitos já bem firmados no inventário bermaniano, tais como a noção de grandes traduções, de traduções com o estatuto de original, enfim, como algo que ultrapassa uma certa secundariedade e se afirma individualmente, ainda que se mantendo, de modo similar à crítica, ontologicamente vinculado à obra. É a partir desse movimento que Berman segue sua reflexão, considerando que a crítica de traduções consiste na crítica de textos que são eles mesmos textos críticos, inaugurando uma espécie de metacrítica.

Se pensarmos na rede de conexões estabelecida entre textos que dialogam uns com os outros, crítica, traduções e a crítica de traduções adensam essa rede. Por exemplo, em um universo onde há apenas a obra A e um outro único texto crítico B, a inserção de outro texto crítico C que dialogue tanto com A quanto com B multiplica e aumenta a interdependência dos elementos. Insira-se aí uma tradução D de A que leve em conta, deliberadamente, B e C, e esta rede de conexões torna-se rapidamente ainda mais densa. É importante perceber aqui outro movimento ligado ao "poder" das traduções e que se estende à crítica: traduzir aponta simultaneamente a uma novidade (a nova tradução) e àquele lugar de onde ela emerge (o texto original), promovendo um movimento de atualização das obras.

A retradução representa ainda outro ponto neste emaranhado. Na produção de Berman já se encontram reflexões sobre o papel da retradução, como, por exemplo, no artigo que é tido como texto fundador dos estudos da retradução, *A retradução como espaço da tradução*. O artigo foi publicado no número quatro da revista francesa *Palimpsestes* (1990), um número dedicado exclusivamente a questões de retradução. Fora o artigo de Berman, há ainda na mesma revista a apresentação, de autoria de Paul Bensimon (1990), e outros dois textos que se dedicam puramente à questão teórica da retradução. O restante do volume está ligado predominantemente à prática da análise de retradução. Em sua apresentação, Bensimon faz uma espécie de resumo de alguns pontos que virão a ser desenvolvidos com maior profundidade por Berman:

> Há diferenças essenciais entre as primeiras traduções, que são introduções, e as retraduções. A primeira tradução produz muitas vezes — tem frequentemente produzido — uma naturalização da obra estrangeira; ela tende a reduzir a alteridade da obra para melhor integrá-la a outra cultura. Ela se assemelha frequentemente — tem se assemelhado com frequência — à adaptação, pois é pouco respeitosa em relação às formas textuais do original.[7] (BENSIMON, 1990, p. IX).

O pensamento de Berman conta com alguns pressupostos básicos. O primeiro é o fato de que as traduções envelhecem, ao passo que o original não (essa afirmação viria a ser contestada mais tarde, como veremos). Partindo dessa premissa, torna-se praticamente redundante o corolário de que a retradução é necessária. Também encontramos o mesmo pensamento nas já muitas vezes citadas palavras de Berman:

> É preciso retraduzir porque as traduções envelhecem e porque nenhuma tradução é *a* tradução: de onde se conclui que traduzir é uma atividade sujeita ao tempo e uma atividade que possui uma temporalidade própria: a da caducidade e da não-realização [*inachèvement*].[8] (BERMAN, 1990, p. 1, grifos do autor).

Já nesse trecho encontram-se duas preocupações que serão articuladas e discutidas nos estudos que virão em seguida: o *inachèvement* [não conclusão] que ronda as traduções e a busca dos motivos que suscitam uma retradução. Como mencionado, outro ponto central da reflexão de Berman é que existem traduções que não envelhecem e que estão, assim, em pé de igualdade com os originais. Essas são as chamadas grandes traduções, e são exemplificadas na *Vulgata* de São Jerônimo, na *Bíblia* de Lutero, no Shakespeare de Schlegel, na *Antígona* de Hölderlin e em uma série de obras que entraram para este panteão e que constituem um referencial comum dentro dos Estudos da Tradução. Seu objetivo torna-se então precisar o que define a grandeza comum a todas essas traduções, de línguas e autores diferentes, feitas em tempos e lugares diferentes. Berman elenca seis traços que convergem em uma grande tradução:

---

7 *Il existe des différences essentielles entre les premières traductions, qui sont des introductions, et les retraductions. La première traduction procède souvent — a souvent procédé — à une naturalisation de l'œuvre étrangère; elle tend à réduire l'altérité de cette œuvre afin de mieux l'intégrer à une culture autre. Elle s'apparente fréquemment — s'est fréquemment apparentée — à l'adaptation en ce qu'elle est peu respectueuse des formes textuelles de l'original.*

8 *Il faut retraduire parce que les traductions vieillissent, et parce qu'aucune n'est la traduction: par où l'on voit que traduire est une activité soumise au temps, et une activité qui possède une temporalité propre: celle de la caducité et de l'inachèvement.*

> Ela [a tradução] é um evento na língua de chegada, tanto escrita quanto oral.
> Ela se caracteriza por uma sistematicidade extrema, ao menos igual àquela do original.
> Ela é o lugar de encontro entre a língua do original e a do tradutor.
> Ela cria um vínculo intenso com o original, que pode ser medido por seu impacto na cultura de chegada.
> Ela constitui, para a atividade de tradução contemporânea ou posterior, um precedente incontornável.
> Estas traduções têm ainda um traço em comum: são todas retraduções.[9] (BERMAN, 1990, p. 2).

Estando todos esses pressupostos devidamente encaminhados — principalmente o da retradução como característica intrínseca da grande tradução —, Berman dá início a sua reflexão. A primeira observação necessária, contudo, é a de que o conceito de retradução com que Berman trabalha tem uma especificidade: para acomodar exemplos que fujam de sua definição, o autor expande a definição de retradução para que se abranja a obra de um autor. Segundo Berman, se um texto de determinado autor já foi traduzido, outros textos desse autor que vierem a ser traduzidos estarão dentro do espaço da retradução, pois o autor de língua X já existiria na língua Y, ainda que sua outra obra não. Tal abertura, entretanto, pode ser explorada para abarcar produções nem sempre claras do que é a retradução, dando espaço a interpretações intermidiáticas. Dentro de tal concepção, a pergunta seguinte seria válida: Se a obra (literária) X de um autor A já existisse, por exemplo, na língua Y na forma de filme, seria uma tradução desta obra X (ou de outra obra do autor A) uma retradução? Destaco que, no presente trabalho, não há a intenção de estender a concepção de retradução para além do meio da produção escrita, borrando as barreiras entre tradução/adaptação. O pensamento bermaniano é feito próximo a uma tradição de pensamento alemã, e isso será destacado mais à frente neste capítulo, quando trouxermos o comentário de Massardier-Kenney sobre aquilo que enxerga como uma leitura equivocada do texto bermaniano de 1990.

---

9 *Celle-ci est d'abord un événement dans la langue d'arrivée, tant écrite qu'orale.*
Elle se caractérise par une extrême systématicité, au moins égale à celle de l'original.
Elle est le lieu d'une rencontre entre la langue de l'original et celle du traducteur.
Elle crée un lien intense avec l'original, qui se mesure à l'impact que celui-ci a sur la culture réceptrice.
Elle constitue pour l'activité de traduction contemporaine ou ultérieure un précédent incontournable.
Ces traductions ont encore un trait commun: ce sont toutes des retraductions.

No desfecho de seu artigo, Berman ensaia ainda outra via de acessar a relação retradução/grande tradução, muito mais subjetiva, e parece ser esse o trecho que repetidas vezes será problematizado por outros estudiosos da área. São estabelecidos dois "fatos fundamentais": o *kairos*, o "momento certo, oportuno", e a *défaillance*, a falha. Toda tradução viria enrustida de uma falha, e as retraduções procurariam, cada uma à sua maneira, confrontar-se com o problema da falha. A grande tradução é, segundo Berman, aquela em que a falha é contrabalanceada pela abundância. É aí que entra o *kairos*: é apenas no *kairos*, no momento favorável, em que está "'suspensa' a resistência que engendra a falha, a incapacidade de traduzir 'bem' uma obra" (BERMAN, 1990, p. 6), e essa tradução é feita por um *grande tradutor*, repleto de *pulsão tradutória.* De forma geral, um elemento não abordado explicitamente por Berman, mas que foi recorrentemente comentado na crítica que se seguiu, é o caráter de progresso que sua argumentação parece assumir. O tom de seu artigo é o de uma história linear, com retraduções que vão cada vez mais se aproximando do original, até que finalmente alcançam o estatuto de *grande tradução*, e com isso salta-se para fora da lógica de envelhecimento e alcança-se aquele patamar de original.

Como destacam Mattos e Faleiros no seu artigo "A noção de retradução nos estudos da tradução: um percurso histórico" (2014), o texto de Berman alcançou tal projeção que se tornou incontornável, com boa parte da discussão posterior sobre retradução voltando a ele, seja para concordar, seja para se afastar, configurando-se esta última como uma tendência após a virada do milênio. Ainda segundo os dois autores, uma figura importante para se observar a mudança que acontece na crítica sobre retradução depois da virada de século é Yves Gambier.

Em um primeiro momento, em 1991, Gambier escreve um artigo que é publicado na revista canadense *Meta* em 1994, intitulado *A retradução, retorno e desvio*. Ainda que o autor se alinhe com o pensamento de Berman e Bensimon, o tom de seu texto é principalmente de indagação, tanto é que, a certa altura, há perguntas elencadas de forma sistemática, organizadas em tópicos. É esse questionamento, já presente na gênese dos comentários a Berman, que vai se desenvolver no desalinhamento pelo qual o próprio Gambier passará e que tomará a cena crescente dos Estudos da Retradução após a virada do milênio.

No mesmo texto, há ainda outro fenômeno que se torna comum nos trabalhos posteriores sobre retradução: como não há uma definição clara do que é retradução, não é raro que cada autor defina o que entende por retradução antes de começar a discussão propriamente dita. Gambier discute, portanto, o que entende por retradução, passando por conceitos como tradução indireta e retrotradução, e fixa sua definição como "uma nova tradução de um texto já traduzido para uma língua, parcial ou integralmente."[10] (GAMBIER, 1994, p. 413). Fica excluída, portanto, uma definição que transcenda uma determinada língua e que considere uma tradução existente em uma língua qualquer como partida para que todas as outras traduções sejam consideradas retraduções. Ademais, Gambier fala da hipótese de um contínuo orientado pelo grau de transformação do original, com três pontos de orientação: primeiro viria a revisão, contando com poucas mudanças; depois a adaptação, com modificações o bastante para que o original seja pretexto de outra redação; e então a retradução, com tantas mudanças que já se configura em outro texto. A chave de Gambier para distanciar a retradução das outras duas classes é justamente o fator histórico: ela sofre mudanças porque os tempos também mudam. O caráter do envelhecimento e da *inachèvement* de Berman é tomado sem questionamento e inclusive afirmado: "Atividade sujeita ao tempo — tempo da recepção, duração do próprio processo, aceitabilidade do produto da transferência, a tradução é um ato sempre inacabado, a refazer".[11] (GAMBIER, 1994, p. 415).

Mattos e Faleiros apontam ainda para a forma como Gambier chega a reafirmar a hipótese bermaniana das grandes traduções, justificando assim um trinômio Bensimon-Berman-Gambier inicial (MATTOS;FALEIROS, 2014). Porém, destacam ainda que Gambier também tenta redimensioná-lo, principalmente no que diz respeito à "visão logocêntrica do texto e da imanência do sentido" (2014, p. 46), uma vez que discorda da posição daqueles que se comportam

> como se os tradutores pudessem se desvincular das interpretações posteriores à obra, como se pudessem fazer uma leitura não ideológica, fora da cultura, de um sentido presumidamente estável. A cegueira dos primeiros

10 *(...) une nouvelle traduction, dans une même langue, d'un texte déjà traduit, em entier ou em partie.*

11 *Activité soumise au temps – temps de la récepction, durée du processus même, acceptabilité datée du produit du transfert, la traduction est un acte toujours inachevé, à refaire.*

> tradutores seria ultrapassada pela negação dos segundos, por seu empenho em se aproximar da fonte. De fato, essa aproximação é ela mesma marcada historicamente: não é possível justamente porque já há uma primeira tradução. A retradução é um retorno torto, indireto [...][12] (GAMBIER, 1994, p. 414).

É nesses termos, portanto, que Gambier instaura o que os autores chamam de "uma fenda no pensamento de Berman", com a tradução pulando para fora de seu ancoramento (ideológico, histórico etc.) (MATTOS; FALEIROS, 2014, p. 46). Muito da produção posterior viria a insistir nessa fenda, ou ainda em outras que seriam abertas, não contempladas por Gambier, com frequência procurando verificar as hipóteses de 1990 por meio da análise empírica, até mesmo estatística. Além disso, há ainda aqueles que se mantiveram próximos do "texto fundador" de 1990, ou que ao menos não o criticaram de forma direta.

O que houve nos últimos anos, independentemente da posição em relação a Berman, foi um grande número de propostas de reestruturação ou de mudança de rumo nos Estudos da Retradução, sendo o próprio artigo de Mattos e Faleiros um exemplo disso. Antes de observarmos especificamente uma nova proposta de se pensar a tradução, voltemo-nos a um caso interessante, que tomo como exemplo de uma linha que não vai de encontro a Berman, mas que, ao reformular certas concepções, remete a um aspecto da crítica que é tributário direto dele. Trata-se do texto *Toward a Rethinking of Retranslation* (2015), de Françoise Massardier-Kenney, tradutora e editora do livro *Toward a Translation criticism: John Donne* (2009) , já citado aqui.

Diferentemente do artigo de Mattos e Faleiros, a autora foca seu comentário sobre um aspecto específico do legado de Berman, o da falta. Massardier-Kenney julga equivocada a leitura feita do texto de 1990 que insiste em uma crítica da ideia de falta transmitida por Berman na revista *Palimpsestes.* Segundo ela, tal leitura equivocada foi reproduzida sistematicamente por diversos autores em textos posteriores ao de Berman. O início da exposição de Massardier-Kenney é a apresentação de uma série de análises e textos recentes que ilustram como uma

12 *(…) comme si les traducteurs pouvaient se débarrasser des interprétations postérieures à loeuvre même, comme s'ils pouvaient faire une lecture non idéologique, non culturelle d'un sens prétendument stable. L'aveuglement des premiers traducteurs serait dépassé par les dénegations des seconds, dans leur effort pour se rapprocher de la source. En fait, ce rapprochement lui-même est historiquement marqué: il n'est possible justement que parce qu'il y a déjà eu première traduction. La retraduction est un retour dévoyé, indirect (...)*

parte significativa dos estudos desenvolvidos já nos anos 2000 ainda opera com categorias negativas. Até mesmo em textos que procuram escapar da lógica da falta, diz Massardier-Kenney, há uma tendência de tomar como dado que as retraduções representam um progresso, e isso acarreta outras pressões que por sua vez resultam em trabalhos onde a retradução figura como algo que já nasce com a necessidade de se justificar. É o que ocorre em um caso específico comentado pela autora, em que a teórica da tradução Isabelle Vanderschelden questiona o argumento de que retraduções melhoram a qualidade de traduções literárias ao mesmo tempo em que assume uma posição defensiva ao "justificar" as retraduções, também pautadas na falha e na falta. Como Massadier-Kenney aponta,

> esses termos indicam tanto uma posição defensiva (a retradução precisa ser justificada; não pode apenas ser) e uma ofensiva (retraduções são feitas "contra" as primeiras traduções). Ela [Vanderschelden] também cita a afirmação de Antoine Berman em *La Traduction et la Lettre*: "La retraduction a lieu pour l'original et contre ses traductions ... Les premières traductions ne sont pas (et ne peuvent être) les plus grandes[13]".[14] (MASSARDIER-KENNEY, 2015, p.75).

Analisando a referência de Berman à esquematização goetheana das três fases da tradução[15]– quadro dentro do qual se encaixa a noção de retraduções como necessárias para a criação da *grande* tradução –, Massardier-Kenney vai além do comentário de Mattos e Faleiros e defende que essa referência é essencial para que não se caia naquilo que chama de uma leitura equivocada que muitos fizeram em relação a essa passagem.

Os tempos da tradução de Goethe encontram-se nas passagens reunidas em *Drei Stücke vom Übersetzen* [*Três trechos sobre tradução*], que trago aqui na tradução de Rosvitha Friesen Blume:

> Há três espécies de tradução. A primeira nos apresenta ao estrangeiro à nossa maneira; uma tradução singela em prosa é a melhor para este caso. Pois, ao suprimir inteiramente as características de qualquer arte poética e

---

13 *"A tradução ocupa o lugar do original e vai contra suas traduções… As primeiras traduções não são (e não podem ser) as maiores."*

14 *These terms indicate both a defensive position (retranslation needs to be justified; it cannot just be) and an offensive one (retranslations are made "against" first translations). She too quotes Antoine Berman's statement in* La Traduction et la Lettre*: "La retraduction a lieu pour l'original et contre ses traductions existentes … Les premières traductions ne sont pas (et ne peuvent être) les plus grandes".*

15 Para um comentário mais extensivo de Berman sobre Goethe e sua esquematização, ver BERMAN (2002), p. 106 – 123).

> até mesmo reduzindo o entusiasmo poético a um nível consensual, a prosa se presta perfeitamente para a iniciação [...].
> [...]
> Uma segunda época se segue a esta, na qual se procura a transposição para as condições do estrangeiro mas, na verdade, apenas para se apropriar do sentido desconhecido e constituí-lo com sentido próprio. Gostaria de denominar este período de parodístico no mais puro sentido da palavra.
> [...]
> Entretanto, como não se pode permanecer por muito tempo nem na perfeição nem na imperfeição, devendo sempre uma transformação suceder a outra, experimentamos o terceiro período, que é o mais elevado e último, onde se procura tornar a tradução idêntica ao original, não de modo que um deva vigorar ao invés do outro, mas no lugar do outro. (GOETHE, 2010, p. 31 – 33).

Segundo a autora, Goethe não vê as três fases da tradução como um progresso linear; elas coexistem, cada uma servindo a um propósito específico e inserido nas necessidades de uma dada cultura a um dado tempo:

> [...] claramente, Goethe não pensa nas três épocas da tradução como um progresso linear; ele vê, sim, cada estágio da tradução ou retradução como preenchendo uma necessidade dentro da cultura e língua de chegada. Ele especifica que "em cada literatura, todas estas três épocas [palavra-por-palavra, livre, interlinear] se repetem e se invertem, também coexistindo simultaneamente." Se voltarmos ao conceito de literatura como algo "fundamentalmente interpretativo," podemos ver que traduções e retraduções leem, repetem, reafirmam alguma das configurações que uma obra pode expressar, em vez de seguir uma "mensagem" que seria decodificada com cada vez mais sofisticação.[16] (MASSARDIER-KENNEY, 2015, p. 77)

Dando sequência a seu pensamento, a autora parte então para o que considera o último ponto de origem de leituras equivocadas do texto de 1990: as grandes traduções. Segundo Massardier-Kenney, ao falar de grandes traduções, Berman não coloca a grandeza como a característica única dos originais e nem afirma que o fato de várias traduções envelhecerem signifique que seu estatuto representacional seja menor do que dos textos originais. Essa reflexão embasa o argumento seguinte da autora de que retraduções seriam, na verdade, atestados do sucesso de traduções anteriores, sucesso em manter uma obra viva e fornecer um

16 *(...) clearly, Goethe does not conceive of the three epochs of translation as a linear progress; rather, he sees each stage of translation or retranslation as fulfilling a need within the host culture and language. He specifies that, "in every literature, all of these three epochs [word-for-word, free, inter-linear] are found to repeat and reverse themselves, as well as coexist simultaneously." If we go back to the concept of literature as "fundamentally interpretive," we can see that translations and retranslations read, repeat, iterate some of the configurations that a work may express, rather than attend to a "message" that would be decoded with increasing sophistication.*

espaço na cultura e língua receptoras. O movimento que Massardier-Kenney propõe vai no sentido não de questionar as grandes traduções de Berman, mas de tirá-las do ponto de convergência em que foram postas, permitindo, assim, uma sequência de traduções que, em vez de melhorar a tradução anterior, atualizam-na. Quanto a isso, escreve:

> A menos que críticos de tradução ou pesquisadores da tradução repensem a postura com que "julgam" a tradução ou retradução e listam seus "defeitos," suas "deficiências," continuaremos ignorando o papel decisivo das traduções em atualizar o que é apresentado no texto literário ou filosófico (ou, nas palavras de Meschonnic, o que o texto 'faz'). É hora de a retradução ser considerada um passo essencial no processo de constituição de um texto como literatura e de tornar visível este processo de forma dialógica, e não hierárquica. Podemos parafrasear a famosa afirmação de Walter Benjamin que textos literários devem sua "sobrevida" à tradução e dizer que, se os textos literários talvez devem sua vida às traduções, é às traduções que devem sua sobrevida.[17] (MASSARDIER-KENNEY, 2015, p. 81).

A proposta de Massardier-Kenney é a de que Shakespeare, por exemplo, ainda existe como referência justamente em decorrência das sucessivas traduções que dispomos de sua obra[18], pois sua língua já não é mais acessível como o era antigamente, a seu tempo. Tira-se, de certa forma, o foco do original e da grande tradução, além de valorizar a retradução no sentido de não a conceber como texto cuja existência precise ser justificada. A autora afirma que é preciso que se enxergue o argumento de Berman dentro do contexto de sua obra e da tradição à qual está ligada.

Após este breve percurso, voltamos então à questão posta no início do texto: a do não-isolamento dos textos e da sua potencialização frente aos infinitos diálogos de que vão participando à medida que a crítica e traduções daquela obra vão se desenvolvendo. A definição do que é uma retradução vem imbuída de importância,

17 *Unless critics of translation or translation scholars rethink the posture in which they "judge" the translation or retranslation and litst its "defects," its "deficiencies," we will continue to be deaf to the decisive role of retranslations in actualizing what is presented in the literary or philosophical text (or in Meschonnic's words, what the text "does"). It is time that retranslation be considered as an essential step in the process of constituting a text as literature and to make visible this process in a dialogic rather than hierarchical way. We might reword Walter Benjamin's famous assertion that literary texts owe theur "afterlife" to translation and say that while literary texts may owe their life to translation, it is to retranslation that they owe their afterlife.*

18 Tal efeito de renovação não se limita às traduções provindas diretamente da língua de partida. Ao comentar o papel das traduções ditas indiretas face às diretas, feitas da língua de partida à de chegada sem o intermédio de uma outra língua, CARDOZO (2011) destaca ainda a contribuição que as traduções indiretas proporcionam para a "grandeza" das posteriores, diretas.

pois é com base nesta definição que se estabelecem outras configurações em meio a estes diálogos entre obras: se a definição de retradução fica contida dentro de uma só língua, há nesta concepção outros vínculos que partem da retradução do que em uma definição, por exemplo, de que qualquer tradução que venha depois de uma primeira, independentemente da língua.

Num artigo recente, "Broadening the notion of retranslation",Vitor Alevato do Amaral esboça um breve percurso histórico das definições de retradução e demonstra como a tendência dos Estudos da Retradução pendeu majoritariamente para uma definição simplesmente bilíngue, preservando a barreira de uma língua de chegada em relação às outras (AMARAL, 2019, p.243). Além disso, ressalta ainda o grande espaço tomado por reflexões com foco nos motivos para traduzir, que supera – e muito – a própria discussão quanto à resposta de o que é a retradução. (AMARAL, 2019, p.242). O argumento central de Amaral é o de que muito se tem a ganhar com um conceito mais amplo, multilíngue, de retradução, principalmente tendo em vista que

> muitos tradutores têm familiaridade com uma ou mais línguas para além daquela da qual ou para a qual traduzem; línguas que eles geralmente trazem ao escopo do processo de tradução. É claro que, é necessário ressaltar, estas costumam ser línguas de maior expressão, tais como as utilizadas neste artigo – francês, alemão, italiano, português e espanhol –, mas línguas menos comuns não são excluídas deste processo.[19] (AMARAL, 2019, p.244).

Voltando ao texto seminal de Berman, Amaral defende que já em *La retraduction comme espace de la traduction* há um aceno para uma definição de retradução que escapa dos limites de uma só língua quando Berman escreve que "toda tradução feita após a primeira tradução é uma retradução."[20] (BERMAN, 1990, p.1). Ademais, diferentemente da posição paralela à "crítica negativa" em *Pour une critique des traductions*, para Amaral,

---

19 *(…) many practitioners are familiar with one or more languages other than the ones they are translating from and into; languages that they usually bring to the scope of the translation process. Clearly, we should note, those are more often major languages, such as the ones used in this paper – French, German, Italian, Portuguese, and Spanish –, but minor languages are not excluded.*

20 *Toute traduction faite après la première traduction d'une œuvre est donc une retraduction.*

> [o] foco em traduções, principalmente traduções literárias, como pontes entre culturas, torna obscuro o fato de que questões de retradução são tão culturais quanto estéticas e que voltar-se a outras línguas, *em vez de representar um bloqueio entre as culturas de partida e de chegada, promove, na verdade, um aumento das possibilidades intertextuais e podem aumentar também a qualidade das traduções do ponto de vista linguístico, cultural e estético.*[21] (AMARAL, 2019, p. 246, grifos meus)

Por fim, o caminho que Amaral pretende abrir é o de uma intertextualidade que alcance e dialogue com outras retraduções fora de uma determinada língua, algo cada vez mais possível à medida que as distâncias vão se encurtando e conectando partes do mundo até então menos integradas. O tradutor, como este sujeito entre-línguas, se encontra em uma posição privilegiada para observar essas contribuições e estabelecer esse diálogo.

Cabe um adendo quanto à amplitude que uma abertura extremada ao se definir o conceito de retradução pode causar. Quando Berman fala sobre o espaço da retradução em seu texto de 1990, por exemplo, considera que uma obra A de um autor de língua X que fosse traduzida *pela primeira vez* para uma língua Y encontrar-se-ia naquele *espaço da retradução* se já houvesse outra obra, por exemplo, B, desse autor para a língua Z. Ao se borrar as linhas que cercam a noção de tradução e retradução, há o risco de se admitir configurações que extrapolam o próprio intuito da abertura. Como já aludido acima, poder-se-ia por exemplo indagar se a *primeira tradução* de uma dada obra para uma dada língua pode ser considerada retradução se esta obra já tivesse sido filmada anteriormente, ou se uma adaptação para o teatro entraria na concepção de tradução.

Tais discussões demonstram o quão difícil é determinar um conceito inequívoco de retradução, e é com vistas a isso que darei minha própria definição, muito contida se levarmos em consideração outras possíveis. Ou seja, no presente trabalho, partimos da definição de retradução como uma tradução para a língua Y de um texto X que já foi traduzido anteriormente para a língua Y. Nesse sentido, a tradução do conto *Die Portugiesin*, apresentada ao final da presente dissertação, é

---

21 *The focus on translations, particularly literary translations, as bridges between cultures, obscures the fact that the retranslation issues are as much cultural as aesthetic, and that resorting to other languages, instead of interposing a hindrance between the source and target cultures, actually causes an increase of the intertextual possibilities and can enhance the quality of translations linguistically, culturally, and aesthetically altogether*

uma retradução, tendo em vista que o conto já havia sido traduzido previamente para o português por Lya Luft em 1983.

Poder-se-ia argumentar que há a possibilidade de se traduzir um texto já traduzido sem olhar para essa primeira tradução – ou para traduções anteriores. É certamente uma opção possível. Entretanto, fazê-lo sabendo da existência de uma ou mais traduções anteriores e não as consultando antes, durante ou depois do processo de tradução seria como empreender uma pesquisa sobre um assunto sem se olhar para o que se já se produziu a seu respeito. Seria fechar a porta para uma leitura, isto é, uma interpretação, anterior que, no meu entender, poderia ser uma peça a mais naquela rede de possíveis diálogos evocada no início deste texto. Sem poder nos aprofundar, neste momento, na questão da validade ou acuidade do uso do termo retradução para tais novas traduções que não estabeleçam diálogos com traduções anteriores do mesmo texto, o presente trabalho se entende como um apelo ou uma defesa de se conceber como enriquecedor o diálogo com leituras e/ou traduções anteriores do texto a ser traduzido. Dependendo do caso, esse diálogo pode, certamente, ter graus diversos de intensidade; porém, negá-lo de antemão – sem sequer se estabelecer um diálogo mínimo – não nos parece trazer ganhos para a nova tradução.

Ainda que minha definição não abranja traduções de outras línguas como base para a retradução, a contribuição de Amaral é de interesse para o presente trabalho. Como se verá a seguir ao se tratar da tradução de Kathrin Rosenfield e sua opção por voltar-se a traduções para outras línguas dos contos em questão, nesse caso houve um enriquecimento tanto da reflexão da autora sobre as próprias escolhas na hora de traduzir quanto da própria qualidade do texto. Para dar outro exemplo semelhante, um pouco mais antigo, há a tradução de Modesto Carone das obras de Kafka. Como observa CARDOZO (2011), citando CRUZ (2007):

> a fama da tradução de Modesto Carone, que logo seria alçada à "tradução brasileira oficial de Kafka" (p.189), não se justifica simplesmente por tratar-se de uma tradução direta do alemão. O pesquisador aponta várias características que diferenciam o trabalho de Carone, um trabalho de ordem crítica tanto por levar em consideração as traduções anteriores para o português e para outras línguas, quanto por se fundar numa compreensão crítica da obra de Kafka que se encontra perfeitamente sintonizada com as concepções dominantes nos círculos acadêmicos. (CARDOZO, 2011, p.434).

Tal qual em Rosenfield e em Carone, isso é algo que será feito aqui, valendo-me também da tradução de *Die Portugiesin* para o inglês para produzir a minha retradução. É essa visão que guia a presente dissertação. Reconhecendo a tradução que será desenvolvida aqui como uma retradução – isto é, como uma retradução que busca o diálogo com traduções anteriores, inclusive para outras línguas –, tenho como objetivo lançar mão das vantagens desta posição de que desfruto, como autor de uma retradução, para olhar e usar como referência não apenas traduções já existentes, como também a rede de literatura crítica e crítico-tradutória acumulada, fugindo da mera relação tradução/texto original. Esse movimento, juntamente da leitura da fortuna crítica a respeito dos contos que acompanham *Die Portugiesin* e do conto em si, realizadas no capítulo seguinte, dão a base "informada" para a minha *tradução informada*.

Essa estratégia "informada" foi utilizada recentemente na tradução de uma obra de Musil, feita por Kathrin Rosenfield e Lawrence Flores Pereira. *Vereinigungen* [*Uniões*], um volume composto por duas novelas e publicado originalmente em 1911, nunca havia sido traduzido ou publicado no Brasil. Nesse sentido, poderíamos enxergar a tradução de Rosenfield como uma primeira tradução. Entretanto, é de particular interesse um trecho de cunho crítico que a tradutora reserva em sua publicação, logo antes da apresentação das traduções propriamente ditas. Lá, Rosenfield comenta questões estéticas musilianas e problematizações sintáticas e lexicais, uma passagem rápida por linhas gerais e pontos a se ter em vista como tradutora (ROSENFIELD, 2019, p. 23).

Para além das observações advindas do original, a tradutora comenta explicitamente como foram resolvidas, em duas traduções para outras línguas (uma para o inglês e outra para francês), as mesmas questões com que se deparou ao traduzir. Apesar da tradução de Rosenfield não se tratar de uma retradução segundo a definição que norteia a presente dissertação, a partir do momento que a tradutora estabelece de fato um diálogo com traduções e a fortuna crítica já existentes ao mesmo tempo em que observa o texto original de Musil, temos uma tradução informada. Ou seja: ao voltar-se para as traduções existentes, Rosenfield estabelece o diálogo com estas e enriquece sua própria tradução. É dessa "comparação" que sai o seguinte comentário de Rosenfield:

> Essa tradução [a tradução para o inglês] parece ser (ao menos à primeira vista) "melhor" do que a nossa. Ela satisfaz a expectativa de uma frase corretamente construída – ela dá ao leitor um sentimento de segurança e ao revisor-leitor a impressão (no nosso entender, ilusória) de uma maior perícia tradutória.
> Nesta fase inicial da pesquisa faz-se necessário entabular um diálogo com estes e outros tradutores (brasileiros e estrangeiros) para sopesar a validade das diversas opções tradutórias e suas consequências interpretativas. (ROSENFIELD, 2019, p. 30).

Inicialmente, talvez o tom do comentário de Rosenfield pareça focar naquele aspecto negativo que destacava Berman ao tratar da imagem corriqueira da crítica. Ao olhar para a passagem anterior de seu texto, em que trata da polissemia gerada pela escolha do termo *Vollendung* por parte de Musil, vê-se a inspiração fornecida ao olhar para a opção feita na tradução para o inglês:

> Já o título da novela *Die Vollendung der Liebe* (Perfeição, plenitude ou aperfeiçoamento do amor) é altamente ambíguo em alemão: *Vollendung* significa tanto o ato de preencher e levar a cabo, como o estado acabado, a plenitude alcançada. O português não dispõe de um termo adequado que dê conta dessa duplicidade e do significado oscilante do alemão. Os tradutores para o inglês traduziram o título por *The Perfecting of Love*, enfatizando o processo amoroso.
> O desdobramento do enredo confirma a instabilidade da situação inicial; por mais que possa parecer "perfeito" como um cristal, o amor de Claudine e do homem que ama não é bem da ordem da perfeição acabada. Há sinais de oscilação e insegurança enfatizando a existência de um processo inacabado. (MUSIL, 2019, p. 27)

Fica claro, portanto, quão oposta a uma possível negatividade inerente é a visada da tradutora, uma vez que, tributária das traduções referidas no corpo da crítica, depreende delas uma experiência que influencia as escolhas tradutórias que a guiam. Ao olhar para as duas traduções, Rosenfield sopra-lhes vida nova e traz sua tradução junto delas, ainda mais ao fazê-lo deliberadamente.

É precisamente esse o objetivo da tradução do conto *A Portuguesa*, de Robert Musil, que será apresentada neste trabalho. Como já mencionado, não se trata da primeira tradução a ser publicada no Brasil, pois já há uma tradução, de autoria de Lya Luft e publicada em 1983. Diferentemente da tradução de Kathrin Rosenfield, nota-se na publicação de Lya Luft o fato de não haver aparato crítico; não há sequer uma introdução à obra do autor e seus traços importantes. A consequência disso é um eco daquilo que dizia Berman acima: se a crítica é algo de que o trabalho necessita, abrir mão dela é tolher-lhe parte de seu significado. A

presente dissertação busca estabelecer um contato duplo: por um lado, olhando para a produção crítica já existente em torno do volume de contos *Três Mulheres* e mais especificamente para o conto *A Portuguesa*; por outro, volta-se também à tradução de Lya Luft e a observa criticamente, variando os posicionamentos à medida que se aproxima ou se afasta das escolhas da tradutora com base no texto de partida e na reflexão crítica que o complementa. Neste segundo campo, disponho ainda de uma tradução do conto para o inglês, e esta representa outro polo de diálogo dentro desta dissertação. Nesse sentido, a presente dissertação procura tanto dialogar com a rede já existente de literatura crítica e crítico-tradutória acerca do conto de Musil quanto contribuir para essa rede com uma nova retradução, oferecendo uma base *informada* para a tradução. Nesse intuito, no próximo capítulo, o foco será em estudos críticos cujo objeto é o conto – e o volume em que este se encontra – que será traduzido no âmbito deste trabalho. Seguindo o raciocínio desenvolvido até agora, será o objetivo dessa leitura enriquecer a minha própria leitura e, consequentemente, minha tradução de *A Portuguesa.*

3 *TRÊS MULHERES* E A CRÍTICA: RUMO A UMA RETRADUÇÃO INFORMADA

A tradução do conto *A Portuguesa* apresentada nesta dissertação trata-se de uma retradução informada. Retradução porque, como consta acima, reconhecer-se como tal abre portas de diálogo com outras traduções que a precederam. Informada, por outro lado, porque também vai atrás daquela outra âncora anunciada no início do trabalho: a crítica. Olhando as relações inerentes com as outras traduções e com a crítica de uma forma positiva, tenho como objetivo aproveitar-me dessas contribuições para enriquecer minha própria tradução, que se torna então tributária direta delas. Foi esse o ensejo inicial de meu trabalho, e é nesta seção, após uma reflexão sobre o caráter de retradução, que entro no mundo da crítica, antes passando por um breve panorama da obra de Musil e, principalmente, do lugar de *Três Mulheres* dentro dessa produção.

3.1 *TRÊS MULHERES* DENTRO DA OBRA DE MUSIL

A obra de Musil compreende o período de 1906 a 1942 e tem como marcos seus dois romances: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (*O Jovem Törleß*[22]) e *Der Mann ohne Eigenschaften* (*O Homem sem Qualidades*), sendo este composto de três partes, a primeira publicada em 1930, a segunda, em 1933, e a terceira, postumamente pela esposa de Musil em 1943, com base nos escritos que o autor deixara após sua morte. No período que vai de um romance ao outro, entretanto, não foi publicada nenhuma outra obra de fôlego tão extenso. Mesmo assim, a produção desses quase quarenta anos é variada, sendo composta por contos (curtos e mais longos), uma peça de teatro e, principalmente, ensaios. Sua distribuição no tempo tampouco é uniforme: praticamente toda a produção (em volume de obras publicadas) ocorre entre 1906 e 1924; a partir de então, o esforço

22 *O Jovem Törleß* foi publicado pela primeira vez no Brasil em 1982, na tradução de Lya Luft. *O Homem sem Qualidades*, na tradução conjunta de Lya Luft e Carlos Abbenseth, foi publicado pela primeira vez em 1989. A única tradução que encontrei de *Três Mulheres* publicada no Brasil é a de Lya Luft, de 1983. O discurso *Sobre a esupidez* parece ter sido traduzido mais vezes, contando com uma edição recente, publicada em 2016 pela editora Âyiné, na tradução de Simone Pereira Gonçalves. Dos textos mais recentes, há *Uniões*, na tradução de Kathrin Rosenfield, publicado em 2019 e *O papel mata-moscas e outros escritos*, uma coletânea de textos organizada e traduzida por Marcelo Backes, publicada em 2018.

torna-se exclusivo à produção do romance monumental e inacabado, *O Homem sem Qualidades*.

Três Mulheres, a trilogia em que está inserido o conto que será traduzido aqui, *A Portuguesa*, é a última publicação mais robusta antes das quase duas décadas de dedicação ao último romance, e isso lhe garante uma posição especial dentro da obra musiliana. Depois da trilogia, a única outra publicação que Musil lança, depois até mesmo do primeiro volume d'*O Homem sem Qualidades*, de 1930, é *Nachlass zu Lebzeiten* [*Espólios de um autor ainda vivo*[23]], de 1935. Uma coleção de contos em sua maioria muito curtos, o que se tem ali são, como o próprio autor anuncia, trabalhos produzidos majoritariamente de 1920 a 1929, com alguns datando de 1913 (MUSIL, 2013, p.8). O único conto de maior extensão é o que encerra o volume, *Die Amsel* [*O Melro]*.

Antes de mais nada, faz-se necessário um pequeno resumo do enredo dos três contos que compõem *Três Mulheres*, principalmente como apoio para a segunda parte deste capítulo, que vai mais a fundo na fortuna crítica que trata da trilogia. Os contos são *Grigia*, *A Portuguesa* e *Tonka*, e é esta a ordem em que aparecem dentro da trilogia *Três Mulheres*, ainda que os três já tivessem sido publicados anteriormente de forma individual e na ordem contrária.

Grigia trata da história de um homem da cidade, Homo, cujo filho doente e esposa vão para uma estação de águas a fim de curá-lo. Homo nega-se a acompanhar a família porque sentia que, indo à região montanhosa em que o filho deveria se curar, ficaria longe de seus livros, de si mesmo. Logo depois, recebe um telegrama de um velho conhecido e é convidado a participar da reabertura de antigas minas de ouro no norte da Itália. Lá, conhece Grigia, que dá nome ao conto: uma pastora, chamada na verdade Lene Maria Lenzi, mas que Homo apelida com o nome que ela dá para sua vaca por conta de sua cor acinzentada. Homo acaba se envolvendo com Grigia em encontros que vão ficando cada vez mais raros até que, em um último *rendez-vous* dentro de uma das minas em que Homo trabalhava, surge o marido de Grigia e rola uma pedra gigantesca na entrada da mina, bloqueando assim a saída dos dois amantes. Grigia consegue escapar, mas Homo não consegue – ou não tenta. As últimas palavras do conto são daquele amigo que o

23 Título ainda não publicado no Brasil. O título é uma sugestão minha.

convidara para a reabertura das minas, quando ordena que parem os trabalhos pois a empreitada não obteve sucesso.

A Portuguesa se passa claramente em um tempo e num ambiente medievais. O Senhor von Ketten, representante atual – isto é, no momento da narrativa – da linhagem dos von Ketten, viaja para fora de sua terra e casa-se com a portuguesa que dá título ao conto. Ao chegar de volta aos seus domínios, em um cortejo nupcial que já contava um ano de duração, é informado de uma coligação de nobres contra o bispado de Trento. A família von Ketten já vinha lutando contra os bispos de Trento havia gerações, mas sempre sem sucesso. A morte do bispo é a mudança que faltava para que von Ketten conseguisse a vitória na guerra que definia sua família. Ao voltar para casa dez anos mais tarde, vitorioso, é picado por uma mosca e padece de uma doença gravíssima. Enquanto se recupera, chega no castelo um amigo de adolescência da portuguesa, e von Ketten vê nele um rival, um oposto saudável e jovem, que traz à portuguesa o sorriso e a empolgação que há muito já se esvaíra de suas feições. Para se curar, von Ketten realiza um feito impossível: escala o paredão que sustenta seu castelo, e, à medida que vai subindo, a força lhe volta aos membros. Quando entra no castelo pela janela, vai depressa ao quarto da portuguesa, que dorme lá sozinha, e então descobre que o amigo já havia partido.

Tonka traz a narrativa de volta para a atualidade (de Musil) e tem como cenário não mais o território austro-italiano de *Grigia* e *A Portuguesa*: vai-se ao outro extremo do império, à Boêmia. Tonka, como sabemos logo de partida, é a forma carinhosa da versão tcheca do nome Antonie. Trata-se de uma jovem criada tanto à margem da sociedade propriamente dita – uma prima é prostituta, o local onde mora é a parte dos fundos de uma casa maior, ela trabalha como empregada para uma família mais rica – quanto do Império Austro-Húngaro. O filho da família a que Tonka servia acaba se interessando pela garota e então começa seu relacionamento. O namorado muda-se para uma grande cidade alemã, onde tem planos de crescer no mundo da ciência. De fato, seu avanço nesse campo era formidável, e eis que acontece a virada central do conto: Tonka engravida. O problema é que, pelas contas do namorado, não havia explicação lógica para aquela gravidez. Por outro lado, a única explicação possível era a de que o filho não era dele, ou seja, Tonka o

teria traído. Por fim, Tonka acaba morrendo em decorrência da gravidez, e assim se encerram conto e trilogia.

3.2 A FORTUNA CRÍTICA SOBRE *DREI FRAUEN*

Os quase cem anos da publicação da trilogia oferecem uma série de análises espalhadas no espaço e no tempo, principalmente desde a década de 60. É claro que, dado este amplo espectro temporal que permeia a fortuna crítica, há de se ter em vista o momento em que cada análise vem à luz, produto tanto do esforço de cada pesquisador quanto de correntes contemporâneas que influenciam suas posições. Como Müller-Funk (2016) destaca no capítulo reservado a *Três Mulheres* no *Robert-Musil-Handbuch*[24] a contribuição mais recente figurada neste trabalho, apesar de autores contemporâneos nem sempre adotarem a mesma posição ao tratar das obras, há características mais pronunciadas em cada período, caminhos explorados com mais frequência, e é a partir destes caminhos que Müller-Funk traçará posições de pesquisa que se sedimentaram com o decorrer do tempo.

A referência a elementos biográficos na produção dos textos, por exemplo, é um traço que se manifesta de maneira mais pronunciada em análises mais antigas – talvez até por uma influência da fortuna crítica então já mais volumosa sobre *O Jovem Törleß*, fortemente carregado de um peso autobiográfico. Isso não quer dizer que todas as análises desse momento insistem no caráter biográfico e nem que outras, posteriores, deixem de retomá-lo, mas apenas que, quando tais leituras aparecem em textos mais recentes, é com outra chave que são integradas na análise.

De forma similar, a questão da mulher e sua ligação com *o estranho* já figura em textos mais antigos, mas só mais tarde virá a ser lida de uma forma "mais engajada". A título de exemplo, o texto de Lida Kirchberger, de 1963, toma como natural a ligação da mulher com o silêncio, ao passo que Christa Gürtler, em 1986, problematiza precisamente este olhar dos homens dos contos em relação às mulheres, questionando, dentre outros, esta ligação com o silêncio. É nesse sentido que, ao ler determinadas análises produzidas há 50 anos, há uma sensação de

24 *Manual de Robert Musil* (título provisório meu), ainda não traduzido para o português.

estranhamento devido ao fato de ignorarem questões que hoje seriam gritantes e simplesmente incontornáveis.

Assim como é próprio da tradução, examinar os textos e os contos de Musil hoje, em 2019, é atualizá-los à luz da fortuna crítica até hoje publicada e ao mesmo tempo enxergar sua diferença, olhá-los em sua proposta mas ter de se posicionar em relação a ela. Assim, ao entrar não apenas com o texto de partida, mas também com outros textos que abriram, ao longo do tempo, diversas camadas de significação e interpretação do original, acredito que seja possível chegar a um resultado mais satisfatório do trabalho tradutório levando em consideração um grande leque de leituras e estudos sobre a obra. É com esse intuito que se fará a leitura da fortuna crítica de *Três Mulheres* e mais especificamente de *A Portuguesa*, sem a ambição de oferecer uma leitura exaustiva, mas simplesmente com o propósito de estabelecer um pano de fundo para destacar passagens que demandem um olhar mais atento na hora da tradução.

Antes de examinar trabalhos que tratem exclusivamente do conto *A Portuguesa* ou do volume *Três Mulheres*, há textos de interesse que buscam traçar relações entre a trilogia e outros trabalhos de Musil. Como já mencionado no capítulo anterior, *Três Mulheres* é a "última parada" na produção musiliana antes da publicação d'*O Homem sem Qualidades*, é um volume de contos "sobre mulheres" que vem após o outro volume de contos "sobre mulheres", *Uniões*. Nesse sentido, não há surpresa no fato de que encontremos trabalhos traçando paralelos entre *Três Mulheres* e o último romance, e muito menos com os outros contos. Há uma publicação norte-americana, aliás, que traz em si a tradução dos três contos de *Três Mulheres* e os dois de *Uniões* sob o título de *Five Women* – de onde advém a tradução para o inglês que será utilizada mais tarde, no momento de revisão da minha retradução. De partida, entretanto, gostaria de elencar uma contribuição que faz uma ponte mais ampla no tempo, vinculando *Três Mulheres* a *O Jovem Törleß*.

Quando Rosmarie Zeller (2002) explora a trilogia acompanhada do primeiro romance de Musil, o faz ainda trazendo a problematização entre dois "movimentos literários" e suas formas de representação. A base dessa distinção – explicitamente mencionada pela autora – é o texto de Marianne Wünsch[25]. Nesse texto, a

25 WÜNSCH, Marianne. *Vom späten Realismus zur "Frühen Moderne":* Versuch eines Modells des literarischen Strukturwandels. In: TITZMANN, Michael. *Modelle literarischen Strukturwandels*.

investigação passa portanto pela relação das narrativas (o romance e os contos em questão) com o sistema literário do modernismo; ou, mais especificamente, entre a diferença do *Realismus* (realismo) para a *Frühmoderne* (primeiro modernismo).

Temos aqui, aliás, um exemplo da observação feita por Müller-Funk: Rosmarie Zeller dá um novo aporte (baseando-se nas distinções de Marianne Wünsch) a um traço que se assentou na fortuna crítica em torno de *Três Mulheres*: o da crise (do homem).

De acordo com produções já dos anos 60 e 70 (KIRCHBERGER (1963); BOA (1972)), os homens em questão em cada um dos contos estariam em uma situação de crise, principalmente de crise de identidade. São homens de épocas (períodos históricos) diferentes e cada um com uma idade diferente, mas em todos esses casos a crise de identidade que se instaura está ligada à mulher que dá título aos respectivos contos. A ponte entre esses três homens de *Três Mulheres* e o romance *Törleß*, diz Zeller, é justamente o problema da crise de identidade (*Identitätskrise*) e da instabilidade de fronteiras (*Grenztilgung*) que a caracteriza. A situação fica mais clara se nos voltarmos antes para o caso de Törleß.

A puberdade, tema central em *Törleß*, é por excelência o momento de transformação, em que todas as portas estão abertas e em que a chance de A acontecer é a mesma de B ou de C, ou seja, um momento em que rege a noção de instabilidade, de não-fixação de barreiras nem fronteiras. No romance, as várias *Verwirrungen* (as atribulações presentes no título original do romance) pelas quais Törleß passa são afrontas às noções que até então tinha como fixas, verdades imutáveis. Um dos episódios mais pungentes desta instabilidade é a consulta com o professor de matemática após o aluno constatar que não compreendia a noção de números complexos. O sistema de noções que até aquele momento representava para Törleß "o que era a matemática" constituía um bloco sólido e certo. Com a introdução dos números complexos nesse sistema, há uma expansão seguida de uma desestabilização do sistema, e a certeza e solidez – comumente atribuídas às disciplinas exatas – tornam-se dúvida e insegurança. Outro desses episódios acontece quando ficam só Törleß e Basini no internato, quando Basini vai até a cama de Törleß e então a própria sexualidade é questionada, fazendo-o lembrar de

---

Tübingen: De Gruyter, 1991, p. 187 - 203.

como brincava de vestido quando criança, levando-o de volta a um momento em que as chances de ele ser menina eram iguais às de ser menino, ou talvez até fosse menina e menino ao mesmo tempo. Em suma, as barreiras e certezas de Törleß são colocadas em questão, as potencialidades do sujeito são amplificadas. Se pensarmos nessas barreiras como as bases que nos proporcionam uma espécie de estabilidade daquilo que chamamos de *o real*, um deslocamento dessas barreiras põe em xeque a própria noção de realidade estável.

Frente a um estudo que busca "estruturas semânticas da construção de mundos e das pessoas que neles interagem" e em que Marianne Wünsch "estabelece uma série de transformações entre *Realismus* e *Frühmoderne* no que concerne a construção de personagem e o sistema de normas" (ZELLER, 2002, p. 190), Zeller postula como problema central de seu trabalho a forma com que Musil estrutura semanticamente o mundo em seus contos (nesse caso, os de *Três Mulheres*), o que nos oferece não apenas uma análise contextual da trilogia, mas também de elementos microtextuais no corpo do texto.

Quanto às distinções principais entre *Realismus* e *Frühmoderne* que Zeller utiliza como pano de fundo de sua análise, a fixação de fronteiras estaria para o *Realismus* assim como a instabilidade estaria para a *Frühmoderne*. Se naquele procura-se deixar o incerto de fora, neste, os componentes pessoais inconscientes e irrealizados assumem papel central. Os exemplos que Zeller menciona compreendem desde infrações de norma (como códigos de comportamento e de relações de poder), algo externo, até traços psicopatológicos – portanto, internos ao indivíduo. É nessa chave que a autora comenta que é interessante,

> principalmente se pensarmos que em Musil, na época moderna, a identidade do indivíduo não se encontra definida ao fim da juventude; o indivíduo é concebido como uma potencialidade a partir da qual sempre é possível gerar outras existências. Isso pode levar à perda de identidade ou à insegurança ou incerteza das fronteiras que delimitam o "eu".[26] (ZELLER, 2002, p. 190).

26 *Auffällig gerade auch im Hinblick auf Musil ist, dass in der Epoche der Moderne die Identität des Individuums am Ende der Jugendphase nicht festgelegt ist, sondern dass das Individuum als Potentialität konzipiert wird, aus der immer neue Existenzen generiert werden können. Dies kann andererseits zum Verlust der Identität bzw. der Verunsicherung oder Ungewissheit von Ich-Grenzen führen.*

A passagem do primeiro romance à trilogia é consolidada ao constatar que aquela crise característica da puberdade, presente no romance, também pode se manifestar quando adulto. É isso que daria ensejo à pergunta que acompanharia Musil a vida inteira, como afirma Zeller: "Como é possível viver na realidade, se nós mesmos somos a todo momento potencialidades que podem sempre ser outros?"[27] (ZELLER, 2002, p. 196).

Aqui é necessário interromper brevemente a exposição de Zeller. Essa frase de Musil traz à baila um conceito que percorre sua produção literária e oferece também uma âncora para outras reflexões que virão mais adiante. Trata-se daquilo que Musil chama de *Möglichkeitssinn* [*senso de possibilidade*], e que aparece de forma explícita em *O Homem sem Qualidades*. No romance, o protagonista, Ulrich, é o representante do *Möglichkeitssinn*, ao passo que seu pai encarna o *Wirklichkeitssinn* [*senso de realidade*[28]]. Como Birgit Nübel (2016) destaca no capítulo reservado ao *Möglichkeitssinn* no *Robert-Musil-Handbuch*, "o *Möglichkeitssinn* não é o oposto do *Wirklichkeitssinn*", e não representa portanto

> uma forma de fuga da realidade, de escapismo, mas sim, por um lado, a possibilidade de se envolver na experiência contingencial da modernidade e, por outro, um ativismo reflexivo, um princípio constitutivo prometeico transposto à modernidade.[29] (NÜBEL, 2016, p. 720).

Tal princípio constitutivo seria o de – como exemplifica a autora ao citar uma passagem d'*O Homem sem Qualidades* - "uma utopia consciente, que não teme a realidade mas a trata como missão e invenção" (MUSIL, 1989, p. 20). Mais uma vez, tal qual comentado acima ao tratar do problema das fronteiras em *O Jovem Törleß*, traz-se a imagem de uma realidade estável à mesa e problematiza-se a própria noção de estabilidade, de um produto finalizado. Aqui temos um desdobramento muito pronunciado dentro da escrita musiliana, tanto é que constitui a outra parte do capítulo de Nübel e faz par com o *Moglichkeitssinn*: a noção de ensaísmo.

---

27 *(…) wie kann man in der Realität leben, wenn man sich selbst als ein Subjekt erfährt, das immer auch anders könnte.*

28 Tradução dos termos retirada de MUSIL, Robert. *O Homem sem Qualidades*. Tradução de Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Nova Fronteira, 1989.

29 *(…) eine Form der Wirklichkeitsflucht, des Eskapismus, sondern einerseits um das Vermögen, sich auf die Kontingenzerfahrung der Moderne einzulassen (II.1 Moderne), und andererseits um einen reflektierten Aktivismus, ein auf die Moderne übertragenes prometheisches Gestaltungsprinzip (...)*

Se *Moglichkeitssinn* é invenção e neologismo de Musil, o ensaísmo[30] é correntemente mencionado ao tratar de sua produção literária, isso porque a forma de uma prosa ensaística assume o *Möglichkeitssinn* em sua constituição. O experimento aqui vem no sentido de utilizar a forma literária como laboratório para testar os embates entre diferentes elementos, e isso – para voltar ao que diz Zeller – está fortemente vinculado com as especificidades que Musil atribui ao discurso literário em oposição ao discurso científico:

> Ele [Musil] sempre ressaltou como a literatura dá aos problemas da época respostas diferentes daquelas da ciência, da filosofia ou da abordagem ensaística, e como ela é capaz de transmitir novos entendimentos. A arte consegue quebrar estruturas fixas de significado pelo uso de seus meios específicos – tais como a ênfase na conotação às custas da denotação e também com a produção de ambiguidade.[31] (ZELLER, 2002 p. 191).

Um exemplo característico disso, lembrado por Zeller, é o episódio em que o diretor do internato em *Törleß*, frente a uma série de explicações por parte do garoto que vão ao mesmo tempo em várias direções diferentes e não parecem encontrar um fechamento, perde a paciência e demanda: "Então diga de uma vez, por favor, de maneira clara e concisa [...] o que aconteceu"[32]. (ZELLER, 2002, p. 196). Teríamos aqui um lembrete justamente de que não é possível tratar daquilo de maneira clara e concisa, de que a narração é o formato em que se pode ser dito, "a forma adequada para apresentar esta experiência desconcertante da remoção das fronteiras entre eu e o mundo".[33] (ZELLER, 2002, p.196).

Guardemos a noção de "quebra de estruturas fixas de significado" para depois, principalmente ao examinar outras produções. É na intersecção de uma prosa com um impulso ensaístico e os meios utilizados para produzir estes "experimentos literários" que Zeller postula a pergunta mais específica a *Três*

---

30 Soethe (2005) discute no âmbito brasileiro a interface ensaísmo – senso de realidade – senso de possibilidade especificamente no romance *O Homem sem Qualidades* em seu artigo *Zum Begriff des Essayismus in Robert Musils* Der Mann ohne Eigenschaften.

31 *Er hat immer wieder betont, dass die Literatur auf die Probleme der Zeit andere Antworten gibt als die Wissenschaft, die Philosophie oder die essayistische Abhandlung und dass sie dadurch insbesondere auch andere Erkenntnisse zu vermitteln vermag. Kunst kann durch ihre spezifischen Mittel wie die Betonung der Konnotation auf Kosten der Denotation und die Erzeugung von Vieldeutigkeit feste Bedeutungsstrukturen aufbrechen.*

32 *(...) "Nun dann sagen Sie uns doch endlich klipp und klar, [...] was es gewesen ist" (...)*

33 *(...), dass die Erzählung allein die adäquate Form ist, um diese beunruhigende Erfahrung der Entgrenzung des Ichs und der Welt darzustellen.*

Mulheres dentro da parte de seu estudo que dedica exclusivamente à trilogia, intitulada "Variações da transgressão de fronteiras". A questão central dos contos seria "o que é necessário acontecer para que o sujeito descubra sua potencialidade?". A "resposta" – ou ao menos possibilidades que se apresentam como experimentos coesos dentro das premissas formuladas na pergunta – são *Grigia*, *A Portuguesa* e *Tonka.*

Com precisão, o problema posto nos contos é exatamente esse, e nada além disso. É por isso que "a narrativa é interrompida no momento em que o sujeito perdeu sua identidade completamente ou encontrou um novo eu".[34] (ZELLER, p. 196). Estuda-se este fenômeno, não se procura possibilidades de continuação após a identidade ter sido perdida ou uma nova ter sido encontrada. Isso, diz Zeller (2002, p. 209), fica reservado para *O Homem sem Qualidades*.

Voltando à questão acima, são duas as mudanças que precisam ocorrer para o sujeito descobrir sua potencialidade:

- Ele precisa ser retirado do seu ambiente habitual;
- Ele precisa se encontrar em uma fase em que as convicções fixas e as formas de vida se afrouxam.

São esses os dois passos "preparatórios", um deslocamento a uma posição onde o sujeito fica mais suscetível à influência de certos acontecimentos. Há ainda um terceiro elemento, e este pode ser tanto de origem interna quanto externa. Para Zeller, a frase inicial de *Grigia* poderia ser tomada para toda a trilogia, já que a crise de identidade se apodera das três figuras masculinas de cada conto. Ao aceitar o convite para a reabertura de minas no norte da Itália, Homo já está em um processo de dissolução, de *Auflösung*. Ao adentrar o vale onde *Grigia* é ambientado, há, segundo Zeller, um apagamento das fronteiras temporais e espaciais, seguido de uma série de traços que apontam nessa direção: Homo não sabe se o que está vivenciando se trata de um jogo ou realidade; as coisas lhe aparecem como se as estivesse vendo pela primeira vez; a sua vida, que ao início do conto constava como se tivesse "perdido sua força", tem no vale do Fersena uma intensificação sem igual. A morte de Homo é interpretada aqui de duas formas:

---

34 *(...) bricht die Erzählung jeweils dort ab, wo das Subjekt entweder seine Identität ganz verloren hat oder ein neues Ich gefunden hat.*

> Que ele [Homo], ao fim do conto, após um último encontro com Grigia em uma caverna, não consiga ou não queira mais encontrar uma saída, é uma motivação externa para a morte que se pode interpretar como a referência a um modo de narração realista: Na verdade, ele morre por sua incapacidade de harmonizar a nova vida aventureira que apaga as fronteiras e a sua antiga vida, ou, por outro lado, de encontrar uma nova vida que integre os elementos da vida aventureira.[35] (ZELLER, 2002., p. 199)

O que então compunha a identidade de Homo eram livros e planos, como ficamos sabendo já no início do conto, e seu peso na definição da vida do personagem é forte ao ponto de que, caso Homo viesse a partir junto da esposa e do filho, chegaria a se sentir separado de si mesmo. É essa a vida oposta àquela aventureira que descobre no vale e com Grigia – ou melhor: que procura.

Já em *A Portuguesa*, a crise do Senhor von Ketten, defende Zeller, acontece não apenas porque é a ele (de todos os senhores von Ketten que o antecederam) que se oferece a oportunidade única vinda com a morte do bispo, o que tem por consequência o fim da guerra em que gerações estavam envolvidas. Para além disso, von Ketten também contaria com uma inclinação para o estranho. Em oposição à guerra contra o bispo – símbolo da racionalidade – vêm os símbolos mágicos da portuguesa e a escalada imaginada impossível, um feito último que parece solucionar todos os problemas que haviam se avultado desde o fim da guerra: da doença incurável ao amigo de infância da portuguesa.

A proposta de Zeller para o "final feliz" do conto passa pelo caminho de Ketten para retornar a si. A força que volta para seus membros ao escalar o paredão é a confirmação de que ainda é um membro dos Catene, e o fato de a portuguesa estar ali e de o amigo já ter ido embora quando Ketten chega ao quarto indicam que, em seu retorno para si, o Senhor von Ketten integrou o estranho em sua personalidade e conseguiu alcançar aquilo que Homo falha em fazer.

Em *Tonka*, a crise do namorado sem nome decorre da gravidez misteriosa da personagem que dá título ao conto, mais especificamente por ele "não querer aceitar a única possibilidade mais provável, correspondente à razão, a saber, de que

---

35 *Das er am Schluss nach einem letzten Stelldichein mit Grigia in einer Höhle den Ausweg aus dieser nicht mehr findet oder nicht mehr finden will, ist eine äußerliche Begründung für den Tod, die man als eine Referenz an die realistische Erzählweise interpretieren kann: in Wirklichkeit stirbt er an der Unfähigkeit, das neue die Grenzen tilgende abenteuerliche Leben zu finden, das die Elemente des abenteuerlichen Lebens integrieren würde.*

ele não é o pai do filho de Tonka e também não é o transmissor da doença." [36] (ZELLER, 2002, p. 204). A crise escala e o próprio mundo ao redor do namorado começa a parecer diferente, infinito e sem sentido. Tonka teria portanto despertado nele habilidades que já estavam em seu interior, mas no plano do subconsciente, como potencialidades.

É esse movimento de reconciliação consigo mesmo que permite a Zeller interpretar o final de Tonka como positivo a despeito da morte da personagem "principal". Além disso, é importante destacar que, para a autora, diferente dos dois contos anteriores, o mundo estranho presente em Tonka está situado no interior do próprio personagem, assim como a aparência mudada do exterior advém da percepção, ao passo que esta visão encantada seria objetiva nos outros contos.

A principal contribuição de Lida Kirchberger (1963), o segundo dos textos mais antigos tratados aqui, é uma estruturação temporal dos contos que encontrou um acolhimento pela crítica posterior. Para ela, estamos diante de três cenários: o primevo, o medieval e o moderno. Dessa tríade, Kirchberger parte para outras tríades, sendo elas: os sistemas de pensamento (I) mitológico, religioso e científico, produzidos pela humanidade no decorrer de sua história; e os níveis psicanalíticos de (2) id, ego e superego. Essa última tríade é fundamental para sua leitura, uma vez que toda ela se articula em paralelo à leitura que Freud faz, de maneira parecida, primeiramente de *O Mercador de Veneza*, e, então, de outras peças e contos. De certa forma, a leitura de Kirchberger é uma aplicação do método e extensão da análise do texto de Freud, *Das Motiv der Kästchenwahl* [*O tema da escolha do cofrinho*[37]], o que traz algumas consequências para sua leitura que viriam a ser comentadas até mesmo por textos ulteriores, como o de Elizabeth Boa. Esta endossa a superposição de tríades traçada por Kirchberger, mas considera que o esforço de Kirchberger em conformar *Grigia* a uma "interpretação altamente arbitrária da trilogia"[38] (BOA, 1968, p. 120) faz com que ela ignore alguns detalhes no tocante à ironia de Musil em sua escrita, objeto principal do estudo de Boa.

Kirchberger parece não exatamente utilizar o texto freudiano como base de leitura dos contos, mas dá a impressão de forçar os contos a se adequarem a uma

36 *(...) er will die einzig wahrscheinliche, der Vernunft entsprechende Möglichkeit, nämlich, dass er "weder der Vater von Tonkas Kind noch der Urheber ihrer Krankheit war", nicht akzeptieren.*
37 Na tradução de Paulo César de Souza (2010).
38 *(...) a highly arbitrary interpretation of the trilogy (...)*

estrutura – diga-se de passagem muito rígida – construída por Freud. Isso transparece, por exemplo, na forma como Kirchberger insere *A Portuguesa* na esquematização. Do Senhor von Ketten, diz: "A vida então continua de acordo com o caminho reservado a todos os homens da família von Ketten"[39] (KIRCHBERGER, 1963, p. 168). A afirmação é, no mínimo, duvidosa. Voltando a Zeller, temos que justamente esse von Ketten é aquele que não só acaba dando fim à guerra ancestral da família, como também é um personagem que já trazia em si uma abertura para sair dessa corrente (em alemão *Ketten*) que vincula toda a família. O conflito central do conto é precisamente a liberação do prescrito, e é nesse sentido que vem a crise.

No texto-base utilizado por Kirchberger, *O tema da escolha do cofrinho* (publicado por Freud em 1913), Freud analisa uma série de arquétipos narrativos, correlaciona-os a princípios mais amplos (como id, ego e superego) e os transpõe a outras tríades. Ao fim, procura oferecer uma resposta de "qual dos três é a melhor escolha". O mesmo traço é extremamente marcado na análise de Kirchberger: todo o esforço é de embasar a escolha de um dos três cenários em *Três Mulheres* como "o melhor" – no caso, aquele de *Tonka*. De fato, a análise se articula em dois movimentos: o primeiro investiga traços das novelas que permitam uma correlação entre as características do motivo e suas manifestações dentro dos contos, amplamente explorado; feito isso, cumpre então seguir para a justificativa do motivo de *Tonka* ser a escolha certa e o que legitima que a "proposta" desse conto seja superior às dos outros.

Kirchberger não encontra dificuldades para levar o motivo aos contos, encontrando referências ao sol e ouro em *Grigia*, à lua e sua luz prateada em *A Portuguesa* e ao chumbo e – ainda mais importante – ao silêncio característico que perpassa *Tonka*. Se essa primeira parte se articula ao redor de apenas um texto-base, *O tema da escolha do cofrinho*, a justificativa do porquê de *Tonka* ser superior tem uma fundação fortemente biográfica, uma vez que a autora busca referências de leituras e do contexto em que Musil estava inserido para a partir daí extrair uma interpretação. Dos vários textos elencados por Kirchberger, o de maior peso é *Das*

---

39 *Life then continues according to the foreordained span allotted to all the men of the Ketten family.*

Mutterrecht [*O Direito Materno*][40], e é aqui que a autora fundamenta a interpretação de *Tonka* como cenário superior.

A proposta de Musil seria o extremo oposto da de vários pensadores da época, mais pronunciadamente o grupo dos Kosmiker em Munique. Estes, apoiando-se nas diferentes fases de organização social propostas por Bachofen, estariam dispostos a voltar a um mundo matriarcal, como seria um "estágio inicial" postulado em *Das Mutterrecht*, em clara negação ao mundo industrializado do início do século XX. Em outros momentos de sua análise, Kirchberger ressalta o quão fora de lugar está a personagem Tonka no terceiro conto, e agora tem-se uma primeira conclusão a partir da leitura conjunta de Freud e Bachofen:

> Ela [Tonka] era na verdade natureza e se contentava em se manter natureza, assumindo seu papel ao lado do intelecto e não desejando idenficar-se com ele. [...] na mente do namorado, Tonka desce à esfera do subconsciente, às regiões inalcançáveis das verdades mitológicas, indo finalmente à realidade do túmulo, enquanto o homem se mantém no conforto doloroso da luz. Como natureza, entretanto, *Tonka é a escolha inevitável do homem da ciência do século XX, e, neste sentido, ela é a escolha certa, corporificando tanto a fuga da natureza frente o avanço do intelecto* quanto a batalha sem fim para arrancar da natureza seu último segredo.[41] (KIRCHBERGER, 1962, p.179, grifos meus).

Em última instância, a proposta que Kirchberger lê no conjunto dos três contos passa por uma correlação entre mulher/natureza, com as figuras femininas simbolizando três relações entre o homem – simbolizando o intelecto – e a natureza. Nesse sentido, a morte da protagonista é tributária direta, como se depreende do trecho acima, da falta de adequação da natureza em *Tonka* para o mundo contemporâneo de Musil. Tonka, em seu heterismo de mãe sem figura paterna determinada, apontando na direção das relações primevas do estágio inicial de *Das Mutterrecht*, "caberia" no mundo de *Grigia*, em que a própria natureza – Grigia –

---

40 Publicado por Johann Jakob Bachofen originalmente em 1861. Pode-se encontrar uma breve leitura do texto de Bachofen e um esboço de seu impacto no texto de Maria Aparecida Barbosa, *Leitura do Matriarcado de Bachofen*.

41 *(...) she was in fact nature and content to remain nature, taking her place beside intellect without wishing to identify herself with it. (...) in the mind of her lover Tonka descends to the sphere of the subconscious, to the unattainable regions of mythological truths, finally going down in reality to the grave, while the man stands in the painful comfort of the light. As nature, however, Tonka is the inevitable choice of the twentieth century man of science, and in this sense she is the right choice, embodying both the retreat of nature before the advance of the intellect and the unceasing struggle of the intellect to wrest from nature her ultimate secret.*

triunfa sobre o intelecto representado por Homo. É justamente contra essa possibilidade que Musil opor-se-ia, e também por isso seria *Tonka a* escolha certa.

Se, por um lado, o esforço central de Kirchberger é muito calcado em premissas ao menos duvidosas, a contribuição que ela oferece no sentido de estruturar os contos em períodos de organização social/civilizatória e as menções a Bachofen são traços interessantes e que serão explorados de forma melhor pela crítica. Até mesmo a "avaliação" dos finais de cada conto pode ser vista como uma abertura às afirmações que Zeller faria – quase quarenta anos mais tarde e em outra chave – quanto às saídas positivas ou negativas oferecidas em *Três Mulheres*.

O estudo de McCormick data de 1962 e é o mais antigo dos aqui citados. Fica claro de partida que não estamos lidando com uma interpretação no mesmo sentido das anteriores, uma vez que "uma resposta para a pergunta sobre o que é que os contos tratam, que problema em particular está sendo tratado de maneira ficcional, permanece estranhamente fugidia"[42] (MCCORMICK, 1962, p. 183). Um reflexo disso se manifesta na já mencionada ampla gama de estudos com os mais diferentes direcionamentos que observamos na fortuna crítica e que permitem a Müller-Funk, no *Robert-Musil-Handbuch*, listar posições de pesquisa que foram se formando com o passar do tempo. As próprias diferenças que marcam Zeller e Kirchberger são ainda exemplo disso, ainda que potencializadas com a grande distância que as separa.

O foco de McCormick é a forma que os contos assumem, principalmente no que diz respeito à ambivalência dentro das narrativas, mas há alguns elementos que o conectam em algum âmbito com os textos anteriores. A tríade de Kirchberger aparece aqui com impacto muito menor e com caráter social: representados estariam o campesinato, a aristocracia e a burguesia. A diferença de origem – e de sexo – entre os personagens principais em cada um dos contos agiria para enfatizar a existência da linha que "separa todo o mundo – e qualquer existência humana – em duas partes"[43] (MCCORMICK, 1962., p. 192) que McCormick identifica, em alusão a Musil, como *precisão e espírito* [*Genauigkeit und Seele*] e, referenciando outro crítico, *exatidão conceitual e* poesia [*Begriffsschärfe und Dichtung*]. Daí se

42 *(…) an answer to the question of what these Novellen are about, what particular issue is being confronted fictionally, remains strangely elusive.*

43 *(…) split the world – and any human existence – in two parts.*

depreende o veio central desta análise: a ambivalência do tema e da ideia em oposição ao método.

Com frequência considera-se a linguagem de Musil cirúrgica e precisa, o que aponta para o reino da *Begriffsschärfe*. O objetivo de McCormick é justamente demonstrar que, em *Três Mulheres*, essa precisão é utilizada no sentido oposto, com o fim de, em vez de trazer objetividade, aumentar a ambivalência, e essa busca começa com a distância e incerteza narrativa que parece fugir do controle que a visão "olímpica" do autor a princípio teria. Tal traço já apareceu aqui de certa forma quando tratando do texto de Zeller, mas o trabalho de McCormick é mais focado nas minúcias textuais, oferecendo um ótimo aporte teórico para a análise pré-tradução.

O destaque inicial de McCormick é para os parágrafos de abertura de cada um dos contos, todos imbuídos de uma "visão soberana" tradicional de onisciência, uma vez que

> [t]ecnicamente, a abordagem de Musil nos três casos é a mesma: partimos de uma perspectiva ampla da vida para algum exemplo específico desta, de um axioma para sua ilustração. Tal método é basicamente não-dramático, primariamente analítico, e, quando a narrativa é acompanhada por um julgamento insistente daquilo que se desenrola, a acusação de frieza intelectual torna-se duplamente difícil de se refutar.[44] (MCCORMICK, 1962, p. 188).

A acusação é negada, no entanto, quando o autor se recusa a tomar uma posição que vai além da interpretação do próprio personagem frente aos acontecimentos narrados. O exemplo que melhor simboliza essa parada súbita é a cena final de *Grigia*, onde há um intenso vaivém de aproximação e distanciamento da voz narrativa e da perspectiva de Homo. A cada sentença muda-se o foco, ao passo que, se em um primeiro momento fica claro se tratar da perspectiva de Homo, da voz narrativa ou de ambos, chega-se a um ponto em que já não se sabe mais. Tanto Homo quanto o autor "percebem" que há uma saída [*Es war ein Ausweg*], este pela posição de onisciência, aquele em decorrência da constatação de que Grigia havia escapado. Na sentença seguinte, Musil se mantém, junto do leitor, fora da

---

44 *Technically, Musil's mode of approach is in all three cases the same: we move from the broad view of life to some specific example of it, from an axiom to its illustration. Such a method is basically undramatic, is primarily analytic, and when the story action is accompanied by an insistent judgement of it as it unfolds, the accusation of intellectual coldness becomes doubly difficult to refute.*

consciência do personagem, e então aflora um talvez [*vielleicht*] e várias suposições que não oferecem possibilidade de uma resposta absoluta, apenas um final aberto.

Uma diferença importante é que McCormick não parece procurar dar uma solução para os contos. Se Zeller defende que os contos são interrompidos no momento da problematização, sem oferecer resposta alguma, McCormick vai além no exemplo de *A Portuguesa* e afirma: Musil se recusa a oferecer uma resposta certa para a pergunta de o que salva von Ketten, se o feito incrível ou se a transmutação e expiação da gata, e somos forçados a aceitar as duas respostas como possíveis.[45] (MCCORMICK, 1962, p. 190). McCormick oferece um norte que será muito proveitoso na leitura mais fina de *A Portuguesa* para a tradução. Com efeito, por mais que não haja quase nenhuma fala em discurso direto ao longo do conto, muito é integrado na própria narração, e as transições *narrador – von Ketten – portuguesa – súditos de von Ketten* são por vezes súbitas e ao mesmo tempo sorrateiras.

Icônica é a sentença de McCormick que vincula ideia e método: "A ambivalência de ponto de vista tem seu correspondente na atitude do autor revelada pelo ponto de vista."[46] (MCCORMICK, 1962, p. 189). Essa atitude estaria relacionada em certa medida ao que Zeller viria explorar mais detalhadamente décadas mais tarde: "a busca do homem por seu verdadeiro eu, o que ele trai de si mesmo neste processo e sua inabilidade de reconciliar opostos sem adentrar ou tocar na esfera trágica" (ZELLER, 2002, p.189). Mais uma vez a divisão em opostos a serem conciliados, mais uma vez em meio à crise desencadeada pelas figuras femininas. Mas o que poderia ser lido como um veredito ultimamente pessimista de que esta união nunca irá acontecer é, alega o autor, invertida e transformada em otimismo pela *transfiguração* [*Verklärung*] por que passam seus personagens, e isso é atingido por meio da ironia e da distância intelectual.

A transfiguração em questão também se parece com a de Zeller, onde há uma infinidade de opostos no interior de cada indivíduo. A sugestão de união ou

---

45 *Is von Ketten's salvation due to the act of will which restores his strength and hist wife to him, or to the miracle of the cat, whose suffering and death suggest, first Menschwerdung, then deification, and make it possible for the Portuguese wife to accept von Ketten as he is? Musil fails to answer the question conclusively; we are forced to accept both possibilities as the true reason.*

46 *Ambivalence of point of view finds its correspondent in the author's attitude which point of view reveals.*

reconciliação seria fruto, acima de tudo, da conscientização de que esses opostos existem. Aqui o exemplo vem de Tonka, lugar de despontamento da ciência e pleno de certezas, tal qual o namorado sem nome: "[...] ao lado da certeza de sua mente, aquela outra evidência: o rosto de Tonka" (MUSIL, 1983, p. 103). Nas palavras do próprio McCormick: "É como se retornássemos de repente à poesia, à força irracional e, com frequência, mística que se quer tanto verdade quanto a realidade."[47] (MCCORMICK, 1962, p. 191). Da mesma forma, ao aliar opostos em símiles que perpassam os contos de forma incontornável, onde surgem inúmeros *wie* e *als* traçando as comparações mais inesperadas, Musil mantém aceso na consciência simultaneamente o um e o outro.

Outra vez é possível enxergar, no cotejo de produções de tempos diferentes, diferentes ênfases em relação a um mesmo aspecto. É bastante evidente o caráter dicotômico que permeia os comentários tecidos por McCormick. Por um lado, é a dicotomia que fornece o movimento básico que o autor enxerga quando Musil funde duas características dissonantes; por outro, comparando-o a Zeller, por exemplo, nota-se como, apesar de ambos tratarem em parte de questões semelhantes – e que passam pela própria construção semântica do texto –, há em Zeller uma divisão não tão rígida entre opostos, mas sim uma mobilidade de fronteiras mais sutil.

Boa, escrevendo alguns anos mais tarde que Kirchberger e McCormick, já traz um comentário que dialoga com estes, corroborando a leitura do primevo, do medieval e do moderno (e suas correspondências com o id, o ego e o superego) que Kirchberger faz, mas introduz – como o título de seu artigo já nos apresenta – a temática das "ironias austríacas" presentes nas novelas. Assim como destacado aqui, Boa vê no esforço da autora de adequar as novelas aos textos de Freud um efeito colateral, como o fato de ela ignorar "a mistura irônica de elementos arcaicos com elementos modernos"[48] (BOA, 1968, p. 120).

Na leitura de *Grigia*, a ambivalência de que fala McCormick também aparece como um ponto importante de análise, e Boa dá um passo adiante ao tocar levemente naquilo que estabelece o mundo primevo da novela:

> É Homo, e não a voz narrativa *per se*, quem interpreta a peculiaridade do vale não tanto em termos mitológicos, mas sim como em um conto de fada.

---

47 *We are suddenly returned, as it were, to poetry, to the irrational and often mystical force that makes its insistent claim on truth as strongly as does actuality.*

48 *(...) the ironic mingling of archaic with modern elements (...)*

> Em Grigia, a realidade se mantém, por trás da visão superposta de Homo, uma quantidade neutra.
> Se *Grigia* é um conto de fadas criado pela mente do homem moderno Homo, Musil apresenta *A Portuguesa* como um verdadeiro conto de fadas ambientado em uma era já passada.[49] (BOA, 1968, p. 123).

Uma diferença entre as duas primeiras novelas seria então o domínio da mágica e sua veracidade, sua origem e compatibilidade com o tempo lá apresentado. Por outro lado, comum a ambas seria a sequência *perda de identidade – perda da vontade de viver – (morte)*. Algo diferente de McCormick, que entende que para von Ketten não há no horizonte a possibilidade de uma *reunião* [*Wiedervereinigung*] de suas metades, Boa afirma:

> As duas metades da vida do Senhor von Ketten, sua própria atividade e sua vida emocional interna, seu amor pela esposa e a existência inevitavelmente separada que ela tem, nunca serão unidas completamente. Ele nunca saberá, por exemplo, se ela o traiu com seu jovem compatriota. Nunca obterá um conhecimento completo, a fusão completa, uma *Wiedervereinigung*, mas tem de continuar a aceitar as inevitáveis discrepâncias e os deslocamentos que marcam a percepção e as ações de todos os homens e também dos outros.[50] (BOA, 1968, p. 125).

A solução milagrosa e o encerramento da novela no mesmo lugar onde começou, protegido do mundo pela cortina sonora que separa o castelo do exterior, não constituiriam uma solução final, bem como *Grigia* acaba com um final aberto: não há a confirmação da morte de Homo, apenas indícios – ainda que muito fortes. O Musil dessas duas primeiras novelas, diz Boa, está mais para o Musil satírico e virtuoso da primeira metade d'*O Homem sem Qualidades*. Em *Tonka* haveria outro Musil, o psicólogo experimental de *Vereinigungen* e de *Törleß*; constante, porém, continua o fundo de contos de fadas e a questão quanto à perda de identidade – tratada com muito mais rigor por esse personagem que está ciente do problema, que

---

49 *It is Homo, rather than the narrative voice itself, who interprets the oddity of the valley not so much in mythological as in fairy-tale terms. Reality, in* Grigia*, remains, behind Homo's superimposed vision, a neutral quantity.*
If Grigia *is a fairy-tale created by the mind of the modern man Homo, Musil presents* Die Portugiesin *in terms of a genuine fairy-tale set in a genuine bygone age.*

50 *The two halves of Herr von Ketten's life, his own activity and his inner emotional life, his love for his wife and her inevitable separate existence, will never be completely united. He will never know finally, for example, whether she has betrayed him with her young fellow-countryman. He will never achieve total knowledge, total fusion,* Wiedervereinigung*, but must continue o accept the inevitable discrepancies and dislocations which mark all men's awareness of themselves, their actions, and of others.*

pode ser "psicológico ou epistemológico, mas certamente não metafísico" (BOA, 1968, p. 126).

Diferentemente de Homo em *Grigia*, o protagonista de *Tonka* estaria ciente de que esta impressão de um mundo encantado é de fato impressão. Boa então postula a questão que seria o problema central da novela – e, por extensão, o que motiva sua própria existência:

> Como unir suas memórias de Tonka com seu conhecimento do fato de que ela o traiu? Qual destas partes aparentemente incompatíveis representa a "realidade real", ou melhor, a interpretação correta de eventos concretos, reais?[51] (BOA, 1968, p. 126).

Uma oposição que a autora aponta é a *língua do todo*[52] [*Sprache des Ganzen*] de Tonka e o mundo dividido do namorado, que, lembra ela, não é dividido entre duas classes sociais, mas sim entre dois modos de percepção: as razões do coração e as da mente. Da mesma forma que Homo percebe a realidade como tal, a divisão proposta pelo namorado de Tonka advém dele mesmo, e não da realidade que o cerca. É nesse sentido que as "ironias austríacas" de que fala a autora perpassariam os três contos, como crítica por parte de Musil ao senso comum da sociedade austríaca e suas divisões arbitrárias como entre novo e antigo, razão e emoção.

É também Boa quem oferece uma chave de leitura que considero de especial interesse e que assumirá mais força nos dois textos seguintes: até que ponto as coisas ali narradas de fato acontecem como são narradas? O ensejo de Boa, como vimos, é precisamente a questão das ironias austríacas, mas também é possível fazê-lo por outras vias. Em suma, a via aberta por Boa põe em questão a veracidade do narrado. Por mais que possa parecer um passo um tanto quanto óbvio para leitores atuais, é impactante a forma com que Kirchberger toma absolutamente tudo que é narrado como se fosse factual, e talvez o tenha feito para dar as bases de sua leitura freudiana. Em McCormick, é verdade, o foco não é o

---

51 *How can he unite his memories of Tonka with his knoeledge that she has betrayed him? Which of these apparent incompatibles represents the "real reality" or rather the correct interpretation of concrete, real events?*

52 Na tradução de Lya Luft, *Sprache des Ganzen* consta como "língua primitiva".

mesmo de Kirchberger, mas ainda assim não há muito questionamento daquilo que é narrado.

No texto seguinte do conjunto elencado nesta dissertação, há um desdobramento desse ponto de Boa. Para Christa Gürtler, as pequenas investidas de Boa ao modo narrativo tornam-se o ponto central aos três contos, e que é explorado a fundo em seu capítulo de livro *Drei Märchen um Drei Frauen* [*Três contos de fada sobre três mulheres*], de 1986. Ponto de partida de Gürtler é a posição de Musil como "*monsieur le vivisecteur*", um "senhor vivissector", e uma abordagem que ressoa de certa maneira com o comentário já mencionado de Zeller quanto ao papel do discurso literário e sua oposição ao científico. Gürtler comenta um traço da produção literária de Musil:

> Comparações e analogias orbitam o acontecimento [...]. Formas no conjuntivo, estruturas paratáticas, parataxe de imagens, comparações com "*wie*" e parábolas produzem um texto sem fim, um ensaio, os círculos de associação giram ao redor de um centro, uma identidade e um fim que não existem.[53] (GÜRTLER, p. 130).

Ressoam aqui Zeller e McCormick quando falam de fins em aberto ou do poder do discurso literário de quebrar estruturas fixas de significado – e gerar outras; tem-se entretanto outra perspectiva quanto ao propósito do método, e um motivo que Gürtler busca no momento da escrita de *Três Mulheres*, o início do século XX: *das Rätsel Weib* [*o enigma da fêmea*]. Reportando-se a um texto do próprio Musil, *Die Frau gestern und morgen* [*A mulher ontem e amanhã*], a autora ressalta uma mudança que ocorre na virada do século – ao mesmo tempo fim (de um século) e início (do outro). É interessante essa visada também na própria escolha de Musil ao excluir o "hoje" da equação, tratando apenas do passado e do futuro.

Citando Johnson[54], Gürtler comenta como a questão social encontra um eco no plano sexual. Com a virada do século e a ascensão do proletariado, a mulher viria a exigir uma posição de igualdade no amor, casamento, trabalho e na

---

53 *Gleichnisse und Analogien umkreisen das Geschehen: Seinesgleichen geschieht. Konjunktivische Fromen, parataktischer Satzbau, Bildparataxen, Wie-Vergleiche, Gleichnisse produzieren einen endlosen Text, einen Essay, die Assoziationsketten kreisen um kein Zentrum, keine Identität, kein ende.*

54 JOHNSON, William M. *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte.* Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848-1938. Viena: Böhlau Verlag, 1985.

sociedade, tornando-se assim um "fator de perturbação" (*Störfaktor*)[55]. (GÜRTLER, 1986, p. 130). Segundo Gürtler, a reação do homem frente a essa nova situação encontra duas linhas para tratar de "das Rätsel Weib", o enigma que é a mulher: misoginia e idealização. Aquela, na forma da *femme fatale*; esta, na forma da *femme fragile*. Os contos seriam então variações desse enigma do feminino, seu traço comum sendo a variação, com a analogia e as parábolas que unem os contos relativizando o significado de cada um deles. A ideia-chave de Gürtler – e por isso o título que dá ao ensaio, de *Märchen*, *contos de fada* – é que em cada um dos contos a mulher em si não existe, tratando-se de apenas projeções dos homens em cada um deles.

Até que ponto as personagens femininas existem ou não foge do espectro desta breve exposição bibliográfica; o interessante é a potencialização, por Gürtler, do que Boa assinala ao tratar da perspectiva do homem austríaco na narrativa. Essa presunção é levada ao extremo, proscrevendo a existência mesma da figura feminina, com a perspectiva masculina sendo inflada ao ponto de produzir o seu oposto.

Outro ponto de destaque na exposição de Gürtler é o questionamento da sobreposição (forçada) das mulheres com o natural, e isso estaria ligado a uma tendência de início do século XX:

> A identificação da mulher com a natureza, com o sexo, atravessa textos e imagens (Klimt, Schiele) da virada do século, ainda que a valoração disso não aconteça. A sexualização da mulher deixa-se mostrar na preferência dos literatos pelo conceito *Weib* ("fêmea"), que destaca o aspecto místico-natural, ligado à sexualidade, da mulher. A *Weib* torna-se um ser místico, uma bruxa, uma prostituta, um animal. Como figura oposta, cria-se a figura da garotinha, da Virgem Maria, da mãe dessexualizada [...].[56] (GÜRTLER, 1983, p.131).

Há brechas que vão sendo anunciadas nas comparações abundantes nos três contos de *Três Mulheres*, uma vez que "as comparações, sempre trazidas à

---

55 *Die Frau ist zum Störfaktor geworden, (...)*

56 *Die Zuordnung der Frau zur Natur, zum Geschlecht durchzieht Texte und Bilder (Klimt, Schiele) der Jahrhundertwende, wenn auch die Bewertung veschieden ausfällt. Die Sexualisierung der Frau zeigt sich in der Vorliebe der Literaten für den Begriff "Weib", der den naturhaft-mysthischen, geschlechtsgebundenen Aspekt der Frau betont. Das Weib wird zum mythischen Wesen, zur Hexe, Hure, zum Tier. Als Gegenbild wird die Kind-Frau, die jungfräuliche Madonna, die entsexualisierte Mutter (…) aufgebaut.*

tona com o 'wie', enfatizam *a diferença, e não a identidade*"[57] (GÜRTLER, 1983, p. 134 – 135). É mais uma vez a afirmação do caráter curioso destacado pelos autores anteriores: comparações que unem opostos, que não oferecem esclarecimento, mas apenas mais dúvida, que põem em dúvida os significados fixos e estabelecidos.

Ao tratar de *A Portuguesa*, Gürtler ressalta o aspecto de complementaridade desse conto em relação aos outros: em *Grigia* e *Tonka* há personagens femininas que vivem e/ou trazem em si uma indefinição. O lugar onde Grigia vive é uma mistura de norte e sul, Áustria e Itália, velho e novo; já em *Tonka*, a própria personagem é esta mistura: o nome é uma abreviação da versão tcheca de Antonie, Tonka fala tanto uma língua quanto a outra, está inserida em uma classe por conta da família, em outra por conta do namorado. Em *A Portuguesa* é von Ketten/delle Catene a figura com origem "mestiça", é nele que convivem norte e sul, e é precisamente esta abertura – que nos outros dois contos vem antes de um período na vida dos homens em questão – que proporciona o desenrolar da narrativa. Como já citado a partir de Zeller, von Ketten já traz em si os ingredientes necessários para a *Grenztilgung*, e isso é algo que transparece na superfície do texto.

A conclusão de Gürtler é por fim a de que

> os três textos são variações do olhar masculino em relação às mulheres. A perspectiva das mulheres não tem papel nenhum, trata-se apenas da projeção do eu. Os protagonistas masculinos procuram projetar sobre as mulheres o não-ratioide no lugar do ratioide. Eles procuram o outro nas mulheres, procuram o outro também em si mesmo.[58] (GÜRTLER, 1986, p.142)

O último texto a ser tratado aqui e que mexe ainda com a trilogia como um todo oferece um resgate de vários elementos comentados ao longo desta exposição justamente pela distância temporal que o separa deste outro conjunto. É sem dúvida o mais abrangente em espectro, e não o faz às custas dos detalhes, também em decorrência do fato de estar inserido em uma produção de fôlego maior: o livro *Liebe im Zeitalter der Wissenschaften von Menschen*, de Gerhard Meisel (1991).

---

57 *Die Vergleiche, die durch das fast immer vorangestellte "wie" die Differenz und nicht die Identität betonen, (...)*

58 *Die drei Erzählungen sind Variationen des männlichen Blicks auf die Frau. Die Perspektive der Frauen spielt keine Rolle, es geht um die Projizierenden selbst. Die männlichen Protagonisten suche als Vertreter des Ratioiden das Nicht-Ratioide auf die Frauen zu projizieren. Sie suchen das Andere in den Frauen, sie suchen das Andere auch in sich selbst.*

Uma vez que o texto de Meisel dedicado à trilogia *Três Mulheres* encontra-se dentro do âmbito maior de uma produção mais extensa, é esperado que haja ali correntes que o vinculem à proposta da obra. Um desses vínculos é a atenção ao já mencionado uso do espaço dos contos como uma forma de "experimentação discursiva", tal qual em laboratório. O objeto de experimentação aqui seria, porém, o amor – que vem no título do livro de Meisel.

Vale começar com a resposta que Meisel oferece à pergunta "o que compõe a unidade destes contos?". Segundo o autor, o que o Iluminismo, o ratioide masculino, procura expulsar do racional, não é a natureza, mas sim formas de dominação baseadas em determinados modelos de organização sexual (MEISEL, 1991, p. 79). O fundo teórico para a resposta vem de dois referenciais que dão título ao capítulo dedicado a *Três Mulheres*, um deles já mencionado aqui, o outro ainda não. A primeira parte, aquela relacionada ao racional, Meisel busca em Kant, mais especificamente nas três perguntas abertas sob a pergunta maior de o que é o humano? (*Was ist der Mensch?*), articuladas da seguinte forma: (i) "O que consigo saber?", (ii) "O que devo fazer?" e (iii) "O que devo esperar?". Cada uma dessas perguntas corresponderia a um dos contos da trilogia e às figuras masculinas neles presentes. No entanto, diz Meisel, as perguntas não se encontram no mesmo nível de relevância, mas são organizadas hierarquicamente: (i) corresponderia a *Tonka*, (ii) a *A Portuguesa* e (iii) a *Grigia*. A tríade presente em Kirchberger e McCormick encontra aqui outra forma de organização. Contudo, diferentemente da visão kantiana da sobreposição da razão (*Vernunft*), à qual todos os outros objetivos se devem unir,

> os protagonistas masculinos agrupam as perguntas em torno de um centro que pretende banir o outro da razão para a periferia: é aquele local em que o impulso (Trieb) e a magia, pecado, santidade e mito se entrelaçam na aliança tentadora entre natureza e mulher.[59] (MEISEL, 1991, p. 74).

Há o estabelecimento, portanto, de uma correlação do feminino com natureza, o que por sua vez é ligado ao "outro". Há aqui ecos daquilo que trata

---

59 *Bei Musils männlichen Protagonisten hingegen gruppieren sich die drei kritischen Fragen um jenes Zentrum, das die Vernunft als ihr Anderes an die Peripherie zu bann sucht. Es ist jener Bereich, in dem Trieb und Zauber, Sünde, Heiligkeit und Mythos in der verführerischen Allianz von Frau und Natur zusammenfallen: (...)*

Gürtler em seu texto, mas o fato é explorado de outra forma. A correlação é feita de modo tão automático que, ou não se nota – não é o caso nos textos vistos anteriormente –, ou não há indagação alguma quanto à veracidade ou adequação deste vínculo – o que perpassa de modo extremo os outros artigos aqui investigados. É tomado como claro que a relação da mulher com a natureza e o outro é algo natural. A questão é que, como lembra Meisel, citando Gürtler, o "enigma feminino" e a "atribuição da mulher à natureza, ao sexo" não é nada natural. Ao contrário do que as vozes predominantes nos fazem levar a crer durante a narrativa, diz Meisel, essas mulheres que dão título à trilogia bem como aos contos demonstram elementos que estariam, dentro do quadro que constitui as narrativas, muito mais próximos àqueles esperados de figuras masculinas:

> Refinamento da fala, leitura, sinais, tradução de canções – de forma patente, são as mulheres que assumem formas tidas como genuinamente masculinas no contato e na alteração da natureza em um contexto cultural.[60] (MEISEL, 1991, p. 75)

Ademais, nem mesmo no quesito "adequação à natureza" essas mulheres estariam de acordo com a imagem proposta na narração, salvo por Tonka. Grigia planta e colhe e, ao fazê-lo, "manipula" a natureza. Também a portuguesa o faz ao domesticar os lobos selvagens. O objeto do segundo movimento seguido por Meisel vem, então, do outro referencial que compõe o seu texto, ao lado de Kant: Bachofen. O *Mutterrecht* de Bachofen já figurava no texto de Kirchberger, mas vem aqui explorado um pouco mais a fundo – dado também, é claro, o contexto da obra de Meisel, dispondo de um capítulo em um livro, não apenas um artigo. O mais importante a ser destacado é o movimento descrito por Bachofen da primeira fase – onde o hetaerismo toma conta das relações e há a hegemonia matriarcal, com uma mãe e vários pais, indefinidos – para a última fase, a do patriarcado, passando por um estágio intermediário, a fase demétrica, em que se firma a estrutura do casamento. A questão do patriarcado, lembra Meisel, não vem despida de valor moral: citando Bachofen, Meisel comenta que nesta fase alcança-se "o maior dos objetivos, [...] a superação da existência mundana pela pureza do princípio patriarcal

60 *Sprachliche Dressur, Lektüre, Zeichengebung, Übersetzung von Liedern – in stupender Weise sind es die Frauen, die Grundformen vermeintlich genuin männlicher Naturaneignung und -Umwandlung in einen kulturellen Kontext vornehmen.*

divino."[61] (MEISEL, 1991, p. 77). Tampouco neutra é a posição assegurada às mulheres nesta fase:

> O preço para este desenvolvimento rumo ao patriarcado é expressado frequentemente, porém, por uma degeneração do antigo matriarcado na direção de formas amazônicas ou dionisíacas, ou seja, a mulher volta a se aproximar de comportamentos pervertidos da época do hetaerismo. O ciclo tem início mais uma vez. [62](MEISEL, 1991, p.77-78)

É esse o pano de fundo conceitual que suscita a resposta que Meisel formula e citada logo acima. Os personagens presentes nos contos, destaca, são representações literárias que ganham sentido por meio de mecanismos de intertextualidade. Aqui são colididos, tal qual em laboratório, "a razão e o seu outro, fórmulas masculinas do Iluminismo e formas do domínio ou da submissão feminina."[63] (MEISEL, 1991, p. 80).

Com essas reflexões gerais sobre os contos em *Três Mulheres*, resta um exame mais específico apenas de *A Portuguesa*. Algumas reflexões acerca do conto já foram mencionadas acima, mas agora volto-me exclusivamente a ele.

3.2.1 Textos sobre *A Portuguesa*

Os últimos dois textos reservados a este capítulo abordam de forma mais aprofundada o conto específico *A Portuguesa*. Um deles, na verdade, é continuação do texto de Meisel (1991), comentado logo acima; aqui, porém, tem lugar a reflexão mais aprofundada de Meisel tratando especificamente do conto central de *Três Mulheres*. O outro é um artigo de autoria de Susan Erickson, publicado em 1986 e que tem como foco igualmente apenas este conto. Trago os dois textos de forma conjunta, uma vez que muito há de comum entre eles.

---

61 BACHOFEN, Johann. *Das Mutterrecht.* Erste und zweite Hälfte. Basel: Schwabe Verlag, 1948, p. 64.

62 *Der Preis für diese Entwicklung zum Patriarchat äußert sich allerdings häufig in einer Degeneration des vormaligen Matriarchats zu amazonischen oder gar dyonisischen Fromen, d.h. die Frau nähert sich wieder pervertierten Verhaltensweisen des Hetärismus. Der Kreislauf beginnt von neuem: (...)*

63 *(...) die Vernunft und ihr Anderes, männliche Formeln der Aufklärung und Formen von weiblicher Herrschaft bzw. Unterwerfung, die Musils als experimentellen Dialog in seine Vesuchsanordnung spannt.*

Inicialmente, o que há neste subcapítulo de fechamento são algumas ponderações de minha parte, em que há, é claro, influência das outras leituras anteriores e destas que seguirão. São sobretudo apontamentos sobre aspectos da narração e de sua organização. Dentro destes comentários, serão inseridas referências aos textos de Meisel e Erickson.

É de suma importância o papel que a questão dupla do Senhor von Ketten assume no conto. Desde o início somos atentados ao fato de que von Ketten é também delle Catene, que sua linhagem pertence tanto ao norte germânico quanto ao sul latino, de tal forma que – como demonstram Meisel e Erickson – dessas duplicidades são depreendidas outras duplicidades no corpo do conto. Como será exposto mais à frente, no capítulo dedicado ao exame de questões textuais quando da tradução do texto, esta é uma das questões que se demonstrará de especial interesse, ainda mais na interface com as outras duas traduções presentes aqui: a de Lya Luft para o português e a de Eithne Wilkins e Wilhelm Kaiser para o inglês. Nesse momento estarão unidos leitura da fortuna crítica (deste capítulo), leitura do original e leitura das traduções (no próximo capítulo), contribuindo assim para a minha própria retradução informada (presente no capítulo 5).

Além do pertencimento de von Ketten a duas partes diferentes e opostas, era costume de casar com mulheres vindas de longe; antes, porém, ia-se até essas mulheres – nesse caso, até a portuguesa que dá título ao conto – e então voltava-se para castelo dos Catene, e aqui há uma passagem curiosa:

> Pois todos os Ketten eram ilustres cavaleiros, embora mostrassem isso apenas no ano em que desposavam; suas mulheres eram belas pois queriam filhos belos, e. em terras estranhas, onde não contavam com o mesmo prestígio de que desfrutavam em casa, não havia outra maneira de conseguir tais mulheres; mas eles mesmos não sabiam se era naquele ano que se mostravam como de fato eram ou se em todos os outros. (4.)[64]

Mediante uma coexistência de dois caráteres diversos, não se sabe qual deles se tem *de verdade*, se aquele mostrado durante este período de cavalheirismo ou se o outro – que dominará a primeira porção do conto e que, nesta altura, já havia sido mencionado no parágrafo anterior:

---

64 Trechos do conto *A Portuguesa* sem referência explícita são trechos da tradução encontrada no último capítulo desta dissertação; acompanhando os trechos estão os números relativos aos parágrafos em que se encontram nesta dissertação..

> Todos os Senhores von Ketten passavam por espertos e atentos e não deixavam escapar qualquer vantagem que lhes passasse perto. E eram cruéis como facas que perfuram fundo de uma só vez. Nunca ficavam vermelhos de raiva ou coravam de alegria, mas na raiva ficavam sombrios e na alegria brilhavam como o ouro, tão belo e tão raro. Dizem que todos eles, não importa quem tivessem sido ao longo de anos e séculos, se igualavam no embranquecer prematuro dos seus fios castanhos da barba e do cabelo e na morte que os alcançava ainda antes de completarem os sessenta anos; e também em seus corpos que, medianos e esguios, não pareciam ser a origem da imensa força que às vezes demonstravam possuir e que aparentava vir de seus olhos e de suas testas, mas isso era conversa de vizinhos e servos amedrontados. Apoderavam-se de tudo que conseguiam capturar, agindo de forma íntegra ou violenta ou astuta, conforme convinha, mas sempre calmos e determinados; sua vida curta não tinha pressa e terminava cedo, sem nunca abrandar, assim que tivessem cumprido sua parte. (3.)

A diferenciação cavaleiro/cavalheiro abre, portanto, a narrativa. Depreendemos do cavalheiro a civilização e o exterior (quando mostravam-se como tais), ao passo que o cavaleiro se identifica com a ferocidade de von Ketten e com suas posses, seu castelo, mais uma vez um traço que aparece na abertura do conto:

> Ladeando o grande caminho à Itália que passa sobre o Passo del Brenner, entre Brixen e Trento, seu castelo encontrava-se no topo de um paredão vertical, quase totalmente separado dos outros; quinhentos pés abaixo, um pequeno riacho feroz estrepitava tão alto que, caso se colocasse a cabeça para fora da janela, não seria possível ouvir nem mesmo um sino de igreja tocando no mesmo cômodo. Sequer um som do mundo penetrava o castelo dos Catene, bloqueado por essa rede pairante de barulho feroz; mas o olho que resistia à ira atravessava essa resistência desimpedida e cambaleava impressionado rumo à profunda redondeza da paisagem. (2.)

Quando a procissão chega a esse castelo, há uma cena estranha. Von Ketten quer que a portuguesa volte, que não fique ali. Após insistir, a portuguesa consegue convencer o marido e, a partir desse momento, tem início um período de onze anos em que von Ketten fica longe de casa e lá não passa mais do que um dia de vez em quando, e isso porque, "se alguma vez ele tivesse ficado por mais tempo, na verdade teria de ser como ele era," de forma que, como aponta Meisel, "sua ação simultânea [...] na guerra contra a força do bispo e sua transposição contra a portuguesa significa a luta em duas frentes."[65] (MEISEL, 1991, p. 97). Além disso, há um reforço desta identificação entre portuguesa/bispo. É ressaltado que o bispo tem sua vestimenta feminina, que fica no conforto de casa, que pode orar a Deus; a

65 *Sein simultaner Einsatz (...) vom Krieg gegen die Bischofsmacht und Verstellung gegenüber die Portugiesin bedeutet den Kampf an zwei Fronten.*

portuguesa, em paralelo, é mulher, mantém a ordem em casa nestes anos que o marido fica fora de casa e tem símbolos mágicos: von Ketten está literalmente entre os dois que são *a outra parte*, e sabemos que "o Senhor von Ketten amava essa outra parte em segredo."

Finda a guerra em decorrência da inevitável morte do bispo – uma necessidade biológica, que, assim como o triunfo logístico da vitória de von Ketten e o medo da perda de identidade do cavaleiro que teme tornar-se artesão, não tem nada de extraordinário em si, como afirma Meisel (MEISEL, 1991, p. 97) –, o que vem é a picada da mosca enquanto volta para casa, e aqui entra o conceito em torno do qual é desenvolvida a reflexão de Erickson. Antes de me voltar a seu texto, vale citar outra passagem de Meisel, ligada àquele "espelhamento" que comentava mais acima:

> Com a picada da mosca e suas consequências, a guerra "exterior", de que saíra vitorioso, torna-se uma guerra "interior", e um novo campo de batalha se abre – o próprio corpo. Nessa nova guerra, são válidas as mesmas premissas estratégicas que da anterior, ainda que desta vez com o sinal trocado: "Duas forças lutavam uma contra a outra [...] apoiado também pelo peso do tempo."[66] (MEISEL, 1991, p. 98).

Se antes era o bispo quem representava o "corpo inerte, macio, mas terrivelmente pesado, apoiado também pelo peso do tempo," quem o faz agora é von Ketten. Vale lembrar ainda que, a essa altura, este Senhor von Ketten contava então com trinta anos, a metade da vida em uma linhagem na qual "a morte [...] os alcançava ainda antes de completarem os sessenta". A centralidade do fim da guerra se espelha na idade de von Ketten e na centralidade na disposição textual que assume a picada, como será depois comentado no capítulo que se segue.

Voltemos a Susan Erickson: a autora traz uma imagem retirada de um dos textos ensaísticos do próprio Musil: a da vida como algo vivo e como uma substância disforme e coloidal, moldada pela ideologia. Para contextualizar: *Hilfloses Europa* (1922), texto de Musil que traz esta imagem, investiga não exatamente *os motivos* da guerra que afetara a Europa – e que dissolvera o Império Austro-Húngaro – mas,

---

66 *Mit dem Fliegenstich und seinen Folgen wird der siegreich beendete "äußere" Krieg zum "inneren" und ein neues Schlachtfeld tut sich auf – der eigene Körper. Für diesen neuen Krieg gelten die gleichen strategischen Voraussetzungen wie für den alten, freilich diesmal mit umgekehrten Vorzeichen:*
Zwei Kräfte rangen miteinander (...) dem auch die Zeit ihr Gewicht lieh.

antes de tudo, examina o fundo intelectual que permeava aquele momento. Frente à pluralidade de ismos (pacifismo, militarismo, capitalismo, socialismo, etc.), Musil propõe a imagem de um viajante que se aproximasse deste edifício composto por todas estas perspectivas diferentes:

> É um hospício babilônico; de mil janelas gritam simultaneamente diferentes vozes, ideias, músicas para o viajante, e é claro que, nesta situação, o indivíduo torna-se uma arena de motivos anárquicos, e a moral esfacela-se junto ao espírito.[67] (MUSIL, 1978, p. 1088).

É derivada de uma passagem logo após esta acima, citada a seguir, que Susan Erickson extrai então o conceito mencionado, da vida como algo disforme. A problematização – que vem sendo desenvolvida no texto de Musil – tem uma espécie de conclusão, uma vez que, diferente do que poderíamos ser levados a crer,

> não se trata (talvez apenas aparentemente) do ruir de uma certa ideologia ou mentalidade – como a burguesa, agora, ou a católica em 1618 –, do conteúdo de uma ideologia, portanto, mas sim do desmoronamento periódico de todas as ideologias. Elas encontram-se constantemente em uma disparidade em relação à vida, e esta livra-se, em meio a crises recorrentes, daquelas, como moluscos que crescem para além de suas cascas, que se tornaram muito pequenos para eles.[68] (MUSIL, 1978, p. 1090).

Ou seja – e assim aparece a imagem adotada por Erickson –, o problema não consiste na escolha da ideologia, e sim na dependência da ideologia para se dar uma forma rígida àquilo que não a tem. A autora vê em *A Portuguesa* um caso ainda mais específico deste homem molusco por se tratar de fato de um homem que, até determinada altura, tem sua armadura como uma casca rígida que lhe dá forma, e a partir da vitória e da picada se vê diante de sua realidade amorfa – retomando o tema da crise de que tratam Zeller e Kirchberger, mas por outra perspectiva. Para complementar *Hilfloses Europa* em sua análise de *A Portuguesa*, Erickson traz ainda

---

67 *Es ist ein babylonisches Narrenhaus; aus tausend Fenstern schreien tausend verschiedene Stimmen, Gedanken, Musiken gleichzeitig auf den Wanderer ein, und es ist klar, daß das Individuum dabei der Tummelplatz anarchischer Motive wird, und die Moral mit dem Geist sich zersetzt.*

68 *(…) es sich nicht (nämlich nur scheinbar) um den Zusammenbruch einer bestimmten Ideologie und Mentalität handelt – etwa der bürgerlichen jetzt oder 1618 der katholischen –, um den Inhalt einer Ideologie also, sondern um das periodische Zusammenbrechen aller Ideologien. Sie befinden sich stets in einem Mißverhältnis zum Leben, und dieses befreit sich in wiederkehrenden Krisen von ihnen wie wachsende Weichtiere von ihren zu eng gewordenen Panzern.*

outra passagem de Musil, desta vez do romance *O Homem sem Qualidades*, tratando dos caráteres que uma pessoa tem:

> Pois um habitante tem no mínimo nove caráteres, o profissional, o nacional, o estatal, o de classe, o geográfico, o sexual, o consciente e o inconsciente, e talvez ainda um caráter particular: reúne todos em si, mas eles o desagregam; na verdade, ele não passa de uma pequena cova lavada por muitos riachinhos, que desaparecem nela, para depois voltarem a brotar e, junto com outros riachinhos, encherem outra cova. Por isso, todo habitante da terra tem ainda um décimo caráter, que não é senão a fantasia passiva de espaços não preenchidos; [...] (MUSIL 1989, p. 52)

Esse trecho é citado justo quando se comenta do caráter "profissional" da parte guerreira de von Ketten. De forma semelhante às várias ideologias que dariam uma *sensação* de solidez ao molusco disforme, também os caráteres – e é precisamente o *ser cavaleiro* que parece oferecer a solidez a von Ketten ao início do conto – teriam "tão pouca relação com o indivíduo quanto as várias ideologias que aparecem no decorrer da história."[69] (ERICKSON, 1986, p.170). Haveria dois caminhos possíveis de serem tomados a partir de uma crítica da relação sujeito/caráteres: ou (i) vai-se rumo à dissolução desta relação, ou (ii) busca-se um sujeito junto ao qual estes caráteres existem "de forma não-essencial" (ERICKSON, 1986, p.170), e seria esse o caminho seguido por Musil em *A Portuguesa*.

Uma reflexão disso, diz Erickson (1986, p.171), é o foco de Musil na construção da dualidade eu interno/caráter externo, transfiguradas em imagens centradas na clausura do eu e, principalmente, naquelas que orbitam o campo das vestimentas. Os trechos destacados a seguir seguem os citados por Erickson (1986, p.171) e proporcionam também perspectivas advindas do olhar da portuguesa:

> Arranhões e a vida em constante movimento cobriam-no com uma crosta.
> Ele era familiar como algo que se veste há muito tempo. Quando você ri, também ri, quando você anda, anda junto, quando a mão te toca, você sente; mas quando o levanta e observa, cala-se e olha para o outro lado. Se alguma vez ele tivesse ficado por mais tempo*, na verdade teria de ser como ele era*. (15., grifos da autora)
> Ela o olhava, ele, que entrara em silêncio, como se reconhece a um casaco que se usou por longo tempo e também longo era tempo que não se via, que permanece algo estranho e que ao final se veste. (16.)

---

69 *(...) as little real relationship to the individual as the various ideologies appearing throughout history.*

Outra imagem destacada pela autora é a do lobo, que aparece algumas vezes no decorrer do conto, implícita e explicitamente: "Von Ketten rodeia o bispo de Trento com seus soldados 'como um lobo'; ele é descrito como 'feroz e ofensivo' e, como todos os von Ketten, ele é 'esperto e atento'."[70] (ERICKSON, 1986, p.171). A comparação mais explícita, diz a autora, vem no olhar da portuguesa em relação aos filhos que von Ketten lhe dera. E então aparece, no mesmo parágrafo, um lobo:

> Seus filhos, nenhum deles tinha visto o mar, eram mesmo seus filhos? Pareciam-lhe às vezes ser jovens lobos. Certa vez trouxeram-lhe da floresta um jovem lobo. Criou-o igualmente. Entre ele e os grandes cachorros reinava uma tolerância incômoda, complacência sem uma troca de sinais. Quando ele atravessava o pátio, punham-se de pé e o observavam, mas sem latir nem rosnar. E ele olhava para a frente, ainda que também os observasse de soslaio e seguisse seu caminho um pouco mais devagar e mais tenso para que não percebessem nada. Seguia sua senhora para todo lado; sem nenhum sinal de amor ou intimidade; costumava observá-la com seus olhos fortes, mas eles não diziam nada. Ela amava esse lobo porque seus músculos, seu pêlo castanho, a ferocidade silenciosa e a força de seus olhos lembravam-na do Senhor von Ketten. (18.)

Aqui entra outro comentário de Erickson (1986, p.172). Se em um primeiro momento Musil utiliza o lobo como ponto de comparação com von Ketten e, portanto, atribui ao cavaleiro características que viriam deste ponto de referência fixo que é o lobo, aqui é von Ketten que é utilizado para descrever o lobo, e entra-se, assim, em uma comparação circular e vazia. É uma reiteração da estrutura das metáforas acima: tanto a crosta determina von Ketten quanto von Ketten determina sua crosta.

Voltando a um momento mais anterior no texto, temos aqui aquilo que falam tanto Zeller, Gürtler e McCormick. A comparação não ajuda a esclarecer nada. Em um primeiro momento, sim, mas, ao dar uma volta na comparação, perde-se o ponto de referência. E, nesse momento, ecoa especificamente aquela passagem de Zeller que eu trouxe anteriormente:

> Ele [Musil] sempre ressaltou como a literatura dá aos problemas da época respostas diferentes daquelas da ciência, da filosofia ou da abordagem ensaística, e como ela é capaz de transmitir novos entendimentos. A arte consegue *quebrar estruturas fixas de significado* pelo uso de seus meios

70 *Von Ketten circles the Bishop of Trient with his soldiers "wie ein Wolf"; he is described as "wild und angriffslustig", and, like all von Kettens, he ist "schaf und aufmerksam".*

> específicos – tais como a *ênfase na conotação* às custas da denotação e também com *a produção de ambiguidade*. (ZELLER, 2002, p. 191, grifos meus).

Há ainda outro dado que complementa esse jogo. Erickson, ao tratar da escrita de Musil e Hermann Broch, cita um trabalho de Judith Ryan em que se observa o seguinte:

> [P]ersonagens... nos trabalhos mais antigos de Hermann Broch e Robert Musil vacilam entre interpretações negativas e positivas da abolição da barreira sujeito-objeto por parte do empiricismo. Por vezes, os personagens vagam indefinidamente por um fluxo de impressões e experiências; por vezes, rendem-se de forma extasiante a sensações do momento... *Broch e Musil... desenvolveram aos poucos um estilo que trança observação desinteressada e uma perspectiva interior dos personagens.*[71] (RYAN *apud* ERICKSON, 1986, p.168, grifos meus).

No início do próximo capítulo, o da investigação textual, são destacadas algumas passagens exemplares desta mistura entre uma voz narrativa em terceira pessoa e a inserção – muitas vezes sutil – dos pontos de vista ou pensamentos dos personagens. Ou seja, no próximo capítulo serão apresentados exemplos pontuais da tradução do conto no intuito de evidenciar a relevância do estudo da fortuna crítica (foco do presente capítulo) para determinadas opções tradutórias. Nesse parágrafo específico citado acima, temos: "Seus filhos, nenhum deles tinha visto o mar, eram mesmo seus filhos?" Até "mar", há uma descrição factual que se adequa à voz de um terceiro falando. A interrogação que se segue, no entanto, foge desta voz. Voz narrativa e portuguesa se confundem na primeira metade, mas a interrogação parte desta, ainda que na voz daquela.

Esse dado interessa quando se pensa na comparação de von Ketten a um lobo justamente porque as imagens associadas a essa comparação e que apareceram até essa altura do conto tem um quê de von Ketten, refletem uma imagem que o Senhor von Ketten permite que dele seja veiculada. Por mais que o início do conto pareça muito objetivo, uma descrição de fatos, advinda de um narrador externo, há elementos que conferem uma certa desestabilização dessa objetividade. Os Senhores von Ketten, ficamos sabendo, não eram espertos e atentos, mas passavam [*galten*] por tais. Ao tratar do semblante dos von Ketten, a

71 RYAN, Judith. *The Vanishing Subject:* Early Psychology and Literary Modernism.Chicago: Chicago University Press, 1991.

descrição oferece também uma comparação com o ouro, e adiciona mais um elemento que foge à objetividade: "tão belo e tão raro" [*so schön und so selten*]. E logo vem mais um elemento nesta linha, que também abordo no próximo capítulo. "Dizem que todos eles..." [*Sie sollen einander alle, ...*]. Ou seja, não é fato que assim são. Essa exposição acaba, aliás, com "mas isso era conversa de vizinhos e servos amedrontados", ou seja, a suposta objetividade lá do início do parágrafo de abertura do conto já se revela hipótese e rumor ao fim da descrição.

Esse movimento complementa e de certa forma prenuncia o desmonte da comparação que vinha sendo feita com o lobo. Punha-se já de antemão, portanto, a própria veracidade de uma comparação em cheque. É em meio a esta quebra na comparação que vem um comentário de especial interesse em Meisel, tratando do alter ego animalesco de von Ketten ainda por outra perspectiva, complementar àquela de Erickson:

> Mas o enfermo Senhor von Ketten já não tem quase mais nada em comum com seu alter ego animalesco. Fraturado corporal e espiritualmente, é apenas o olhar que mantém animal, homem e mulher em uma configuração simbólica. Se antes o que tínhamos entre lobo e portuguesa era que "costumava observá-la com seus olhos fortes, mas eles não diziam nada", agora este olhar, do enfermo Senhor von Ketten, tem um efeito de paralisia: "fitou-o nos olhos lapidados e não conseguia se mexer."[72] (MEISEL, 1991, p. 99).

A cena em questão, quando von Ketten acorda e lá está o lobo (e é então que temos que "fitou-o nos olhos e não conseguia se mexer"), encontra um paralelo dentro do texto, quase *ipsis literis*, e é Erickson (1986, p.175) que ressalta sua importância. Seguem as duas passagens:

> Certa vez, ao acordar, lá estava o lobo. (27.)
>
> Um dia, ao acordar mais uma vez, lá estava o amigo de adolescência. (28.)

---

72 *Doch der kranke Herr von Ketten hat nahezu nichts mehr mit seinem animalischen alter ego gemein. Gebrochen an Leib und Seele ist es einzig der Blick, der Tier, Mann und Frau in einer symbolischen Konfiguration zusammenhält. Hieß es vom Wolf und der Portugiesin: "er sah sie mit seinem starken Augen an, aber sie sagten nichts", so besitzt dieser Blick im Fall des kranken Herrn Ketten paralysierende Wirkung: "er blickte ihm in die geschliffenen Augen und konnte sich nicht rühren."*

E assim estabelece-se mais um paralelo em torno do lobo. Este, que na primeira passagem estava sentado no colo da portuguesa quando von Ketten já perdera todos seus atributos de guerreiro, representa um alter ego heroico transfigurado em algo externo a von Ketten. Da mesma forma, na segunda passagem, o rival português que então aparece é quem ficará olhando para o colo da esposa de von Ketten. Em suma, o motivo do lobo está atrelado e diluído em várias passagens ao longo do texto, bem como a ferocidade (*Wildheit*) que o caracteriza. Apesar de nenhum dos dois autores tratarem desse aspecto em específico, ele se mostra muito relevante e produtivo durante o processo tradutório, como se verá a seguir.

Por fim, um último comentário que tanto Erickson quanto Meisel trazem ao tratar da segunda parte do conto, pós-picada. Von Ketten tem uma espécie de morte e renascimento. Isso passa por uma infantilização de von Ketten, que diminui fisicamente – na passagem em que percebe que sua cabeça diminuiu – e que perde a própria linguagem – algo que transparece quando von Ketten, totalmente imóvel, observa a portuguesa e o amigo falando nesta língua que ele já não entende:

> A fala do português é seu instrumento de poder sobre von Ketten, que não consegue entendê-lo e só pode ficar deitado, desamparado como uma criança, ou um animal, na grama. A fala do outro é, portanto, simultânea à volta de von Ketten à consciência, fato marcado pelo sentimento de vergonha.[73] (ERICKSON, 1986, p.176).

Mais um espelhamento vem à tona quando aparece a gatinha, que logo se revela doente. Esta, que se assemelha a uma pessoa, como muitas vezes é destacado nas partes finais do conto, transfigura a infantilidade e a doença de von Ketten. É curioso o lugar onde a gata fica deitada enquanto vai morrendo aos poucos.

> Esta metamorfose do animalesco para o sacro não apenas explica que nenhum dos três ali presentes se manteve a salvo do pensamento "de que era seu próprio destino que se transfigurara nessa gata já parcialmente afastada do mundano". Isso também explica por que, após a sentença de morte, "de uma só vez todos olharam para o senhor von Ketten", que "ficara branco como a parede": a gata morre, no lugar de von Ketten, uma morte de

73 *The Portuguese's speech is the instrument of his power over von Ketten, who cannot understand him and must simply lie helpless as an infant, or an animal, on the grass. The speech of the other is this simultaneous with von Ketten's coming into consciousness, which is marked by the feeling of shame.*

> sacrifício. Sua paixão termina em "uma faixa de relva banhada pelo sol", naquele lugar, portanto, em que o Senhor von Ketten dormia sob o sol enquanto enfermo:
> "Em um desses momentos, cruzavam-se o senhor von Ketten e a portuguesa. Ficaram parados lado a lado, olharam para os cachorros, e não encontraram nenhuma palavra. O sinal estava lá, mas como interpretá-lo, e o que deveria acontecer? Uma cúpula de silêncio envolvia os dois."[74] (MEISEL, 1991, pp.102-3).

É com esta paixão por parte da gata que von Ketten recupera sua disposição, assim como após a morte do lobo havia voltado a olhar sua mulher nos olhos, como aponta Erickson (1986, p. 178). Mas ainda falta *die Tat*, o feito milagroso que fornece um encerramento ao conto. O último parágrafo de *A Portuguesa* tem um tom enigmático, mas é nele que Meisel encontra a chave para este encerramento. Após a escalada de von Ketten, ele pergunta a um guarda onde estava o português, e descobre então que este havia partido aquela noite. Entra no quarto de sua esposa, que acorda assustada. Segue a última passagem: "'Se Deus pode virar homem, então também pode virar gato,' disse a portuguesa, e ele deveria ter tampado sua boca com a mão por causa blasfêmia, mas sabiam que nenhum som escapava desses muros."

Assim como se ressalta a humanidade da gata – um *Menschenwerdung, um processo de tornar-se pessoa* –, von Ketten passa por um *Katzenwerdung* (um processo de tornar-se gato) ou um *Dämonenwerdung* (tornar-se demônio) para fazer o irrealizável, pois sabemos que "abaixo, só poderia chegar um morto, e acima, um demônio." Se antes se falava nos acampamentos de soldados que Ketten tinha um demônio em seu castelo, na forma de uma bela mulher estrangeira, e se esta mulher estrangeira, sua esposa, representava aquela outra parte que von Ketten amava em segredo, e, se além disso, von Ketten não ficava mais do que um dia em casa, porque senão teria de ser como era, ao escalar a parede, coadunam-se todos estes

---

74 *Diese Metamorphose des Tierischen zum Sakralen erklärt nicht nur, da0223 keiner der drei Anwesenden von dem Gedanken verschont blieb, "dass es sein eigenes Schicksal sei, das in diese vom Irdischen schon halb gelöste kleine Katze übergangen war". Es erklärt auch, warum nach dem Todesurteil "mit einemmal alle den Herrn von Kerren an[sahen]", der "weiß wie de Wand geworden" war: Die Katzen is für Ketten den Opfertod gestorben. Ihre Passion endet an dem "Grasfleck, auf den die Sonne schien", jener Stelle also, an der vorher der kranke Herr von Ketten in der Sonne schlief:*
In einem solchen Augenblick begegneten sich Herr von Ketten und die Portugiesin. Sie blieben beieinander stehn, sahn nach den Hunden hinüber und fanden kein Wort. Das Zeichen war dagewesen, aber wie war es zu deuten, und was sollte geschehen? Eine Kuppel von Stille war um die beiden.

níveis de alteridade e, neste sentido, von Ketten supera aquela crise que havia se instaurado. Isso porque, na escalada, assume e se torna o outro que é a gata, que é aquele demônio, que é o que se temia ao não se demorar em casa nos intervalos de campanha.

Voltando uma última vez ao referencial das roupas e da crosta, temos a seguinte passagem após a escalada:

> No pátio, um cavaleiro perguntou quem ele era. Ele perguntou pelo hóspede. Partiu, informou o cavaleiro, assim que a lua apareceu. O Senhor von Ketten sentou-se em um monte de troncos meio descascados e o guarda admirou-se do longo tempo que ficou ali. De repente bateu-lhe a certeza de que, se entrasse agora no quarto da portuguesa, ela não estaria mais lá. Bateu forte e entrou; a jovem mulher ergueu-se no leito, como se no sonho o estivesse esperando, e viu von Ketten de pé à sua frente, vestido, assim como partira. Nada estava provado e nada havia sido eliminado, mas ela não perguntou e ele não tinha como perguntar nada. Ele afastou a pesada cortina da janela e a cortina de barulho emergiu, atrás da qual todos os Catene nasciam e morriam. (41.)

Volta-lhe a linguagem, e, mais importante ainda, este von Ketten estava vestido *assim como partira*. Já não mais há uma definição dele por aquilo que veste, como era quando lutava. Aquela massa disforme tomou forma, e então *re*nasce este von Ketten atrás da cortina de barulho que caracteriza suas posses.

É esse o pano de fundo para as reflexões que serão feitas a seguir. Serão examinados tanto traços apontados aqui e sua relevância para a tradução quanto fatos que se revelam na leitura minuciosa do texto e na comparação com outras traduções. O movimento é duplo: tanto estas reflexões ajudam a ler o texto quanto a leitura do texto nos ajuda a refletir.

4 ELABORANDO UMA RETRADUÇÃO INFORMADA: O PROCESSO TRADUTÓRIO

Neste subcapítulo, o objetivo é destacar alguns pontos de especial interesse para a tradução, levando em consideração tanto as reflexões já apontadas na seção anterior quanto trechos do conto que as reflitam ou que tragam à tona outras características importantes. Os trechos aqui referidos estão estruturados da seguinte forma: a cada parágrafo do conto foi atribuído um número que pode ser encontrado à sua esquerda no próximo capítulo; cada comentário acerca de um determinado parágrafo recebeu um número decimal após o número do parágrafo (1.1, 3.5, 16. 2, etc.); caso haja mais de um comentário para um parágrafo, a ordem destes números seguirá aquela de sua aparição neste capítulo, e não no conto em si.

Como assinalado ao fim do primeiro capítulo, parti de uma primeira versão da tradução de *A Portuguesa* e reservei o momento da revisão para realizar uma espécie de cotejo tanto com o original quanto com a tradução de Lya Luft. Assim, foi nessa fase que foram feitas as observações a seguir, fruto tanto das reflexões apresentadas no capítulo anterior, com apoio da seleção de textos críticos sobre *Três Mulheres* e *A Portuguesa*, quanto dos elementos textuais que saltam aos olhos no momento em que se revisa e se vai mais a fundo na tradução – sobretudo no momento do cotejo com outra tradução. Os trechos sempre aparecerão no original em alemão e na versão final de minha tradução. Caso introduza algum trecho da versão anterior à revisão final, este se encontrará inserido entre a versão original e a versão final da tradução. As citações da tradução de Lya Luft e da tradução para o inglês de Wilkins e Kaiser estarão sempre identificadas explicitamente.

Trabalhar com traduções anteriores significa estabelecer um vínculo com elas, como já comentado algumas vezes no decorrer desta dissertação. Isso pode ir no sentido de uma discordância (por se ter uma proposta diferente) ou de uma concordância. Grande parte dos trechos examinados abaixo vão no primeiro sentido, e isso seguido sempre de uma justificativa. Como não destaquei de forma explícita aqueles em que há uma harmonia entre minha tradução e a de Lya Luft, uso este espaço para destacar esse aspecto. Por vezes, acatei algumas das escolhas tradutórias de Luft em minha retradução. Por vezes, sua tradução me ajudou a ler

mais claramente o próprio original, obscuro em algumas partes. Logo, a tradução de Lya Luft está também na minha, de uma maneira ou de outra.

4.1 INTEGRAÇÃO DE VOZES NA NARRATIVA

A narrativa ocorre basicamente em terceira pessoa, uma escolha que a princípio poria o narrador em posição de destaque e lhe garantiria uma certa onisciência, mas, conforme já aprofundado no capítulo anterior, Musil utiliza deste foco narrativo para organizar movimentos internos, às vezes sutis, e assim integrar a voz dos personagens e quebrar uma possível sensação de certeza do narrado – ou apenas garantir uma nuance aos fatos. Tal qual o uso de comparações para causar a incompreensão (como mencionado anteriormente ao falar do texto de McCormick), este movimento se utiliza de uma suposta objetividade narrativa para gerar apenas mais "ruído" e deixar a narração em aberto. A abertura do conto já soa até certo ponto como uma mistura de narração objetiva e reprodução da fala de outro:

1.1.	Sie hießen in manchen Urkunden delle Catene und in andern Herren von Ketten; sie waren aus dem Norden gekommen und hatten vor der Schwelle des Südens halt gemacht; sie gebrauchten ihre deutsche oder welsche Zugehörigkeit, wie es der Vorteil gebot, und fühlten sich nirgends hingehören als zu sich.	Em alguns documentos chamavam-se delle Catene e em outros, os Senhores von Ketten; haviam chegado do norte e parado no limiar do sul; usavam de sua cidadania alemã ou latina, dependendo da vantagem oferecida, e sentiam não pertencer a lugar algum, apenas a si mesmos.

Outro fator que conversa com esta seleção de discursos a serem reproduzidos pela voz narrativa é tanto de quem vem esta voz quanto o que o discurso assimilado conta. No início do conto, por exemplo, é muito forte a perspectiva de von Ketten e, de certa forma, daquilo "que ele permite que seja dito", e principalmente que seja dito para reforçar o caráter de guerreiros fortes e práticos que são – ou querem ser – os von Ketten. Assim, temos:

3.1.	Sie sollen einander alle, wer immer sie im Lauf der Jahre und Jahrhunderte waren, auch hoch darin geglichen haben, daß sie früh weiße Fäden in ihr braunes Haupt- und Barthaar bekamen und vor dem sechzigsten Jahr starben; auch darin, daß in ihren mittelgroßen, schlanken Körpern die ungeheure Kraft, die sie manchmal zeigten, gar nicht Platz und Ursprung zu haben, sondern aus ihren Augen und Stirnen zu kommen schien, doch war dies Gerede von eingeschüchterten Nachbarn und Knechten.	Dizem que todos eles, não importa quem tivessem sido ao longo de anos e séculos, se igualavam no embranquecer prematuro dos seus fios castanhos da barba e do cabelo e na morte que os alcançava ainda antes de completarem os sessenta anos; e também em seus corpos que, medianos e esguios, não pareciam ser a origem da imensa força que às vezes demonstravam possuir e que aparentava vir de seus olhos e de suas testas, mas isso era conversa de vizinhos e servos amedrontados.

Um ponto de tradução especificamente linguístico que aparece aqui é o do discurso indireto em alemão ("*Sie sollen...geglichen haben*"), que já de partida desestabiliza a objetividade da narrativa. Tendo em vista que uma solução mais sintética – como o uso do subjuntivo em português – ofereceria outras possíveis leituras, mais abrangentes do que a encontrada em alemão, optei por diluí-la com a estrutura "dizem que...". A última observação ("mas isso era conversa...") quebra a ordem de construção heroica e sobrenatural que, apesar de já um tanto instável pelo caráter de discurso reproduzido, começava a aparecer ao se passar da descrição objetiva dos traços físicos para uma força que vem "de seus olhos e de suas testas". A impressão é que há aqui uma tentativa de von Ketten de construir uma imagem que será então posta em questão por iniciativa da própria voz narrativa.

A vontade velada de Ketten de construir uma imagem e mantê-la aparece também na forma como a portuguesa tem acesso tanto à figura do marido quanto da terra de onde ele veio e onde ela chegaria depois da longa viagem.

8.1.	Oft hatte sie sich in Träumen dieses Land, aus dem der Mann kam, den sie liebte, nach seinem eigenen Wesen vorgestellt und das Wesen dieses Mannes nach dem, was er ihr von seiner Heimat erzählte.[...] Aber da sie nun hier war, gehörte sie her, und vielleicht war das, was sie sah, gar nicht häßlich, sondern eine Schönheit wie die Sitten von Männern, an die man sich erst gewöhnen mußte.	Com frequência, ela imaginava em seus sonhos essa terra de onde veio o homem que ela amava, uma terra pautada pela essência desse homem, e a essência dele definida por aquilo que contava de sua terra natal. [...] Mas, como agora estava ali, pertencia àquele lugar, e talvez aquilo que via nem fosse tão feio, mas uma beleza como os hábitos dos homens, aos quais é preciso se acostumar.

Aqui, a voz da portuguesa vem integrada ao texto, principalmente na segunda parte, e é difícil dizer ao certo onde ocorre a transição. "uma vez que estava ali, ela agora pertencia àquele lugar" é ambíguo, pode ser tanto uma constatação vinda da narração quanto da portuguesa. Mas então vem uma abertura exclusivamente da portuguesa, e assim temos a oportunidade de acessar sua perspectiva de tudo que está acontecendo. É nesse sentido que me parece que, em *A Portuguesa*, há uma abertura muito mais proeminente à figura feminina do que em qualquer um dos outros contos da trilogia.

Em uma camada metanarrativa, a narração espelha o posicionamento de von Ketten que vai se descobrindo cada vez mais à medida que avançamos na leitura: "Mas toda a outra parte é estranha como a lua. O Senhor von Ketten amava esta outra parte em segredo." A ambientação sobrenatural do conto também é criada em grande parte com base nesta estratégia de integrar "aquilo que dizem":

8.2.	Aber in den Wäldern gab es den Hirsch, Bären, das Wildschwein, den Wolf und vielleicht das Einhorn. Weiter hinten hausten Steinböcke und Adler. Unergründete Schluchten	Mas nas florestas havia o cervo, ursos, o javali, o lobo e talvez o unicórnio. Mais além viviam bodes e águias. Abismos inexplorados davam refúgio aos dragões. A

	boten den Drachen Aufenthalt. Wochenweit und -tief war der Wald, durch den nur die Wildfährten führten, und oben, wo das Gebirge ihm aufsaß, begann das Reich der Geister. Dämonen hausten dort mit dem Sturm und den Wolken; nie führte eines Christen Weg hinauf, und wann es aus Fürwitz geschehen war, hatte es Widerfahrnisse zur Folge, von denen die Mägde in den Winterstuben mit leiser Stimme berichteten, während die Knechte geschmeichelt schwiegen und die Schultern hochzogen, weil das Männerleben gefährlich ist und solche Abenteuer einem darin zustoßen können.	floresta era profunda e se estendia por semanas, por ela passavam apenas pegadas de animais selvagens, e lá em cima, de onde a montanha se assentava, começava o reino dos espíritos. Lá moravam demônios, junto da tempestade e das nuvens; nunca um cristão pusera pé ali, e quando o fazia, por leviana curiosidade, sucediam incidentes, que as criadas por sua vez contavam em voz baixa em frente à lareira, enquanto os rapazes ficavam em silêncio e apenas levantavam os ombros para se gabar, pois a vida dos homens é perigosa e essas aventuras podem acontecer mesmo.

Mais uma vez ocorre um movimento do mais objetivo para a lenda, e isso tanto em partes dentro do trecho quanto no trecho como um todo. Dos cervos e ursos vamos para um “talvez o unicórnio”, no singular, destacado ainda mais como figura mística. O talvez some, e logo em seguida a possibilidade de dragões habitarem os abismos é posta em pé de igualdade com a de um pouco acima viverem bodes selvagens e águias. Tem-se então uma espécie de sinestesia, a extensão espacial transformada em tempo, e a objetividade já fraca se desfia ao juntar descrições físicas com o metafísico. O trecho termina por integrar *ipsis literis* a fala de alguma destas jovens à frente de alguma destas lareiras, o que por sua vez mistura o externo da natureza e da geografia com o ambiente pessoal dentro de casa.

4.2 COMPARAÇÕES E QUEBRAS TEXTUAIS

A duração das sentenças é um ponto muito marcante dentro de *A Portuguesa*. A forma como Musil entrelaça passagens longas e curtas gera quebras e interrupções no fluxo de leitura que potencializam, por meio dessa diferenciação, o efeito das sentenças curtas. Por vezes, isso acontece dentro de um mesmo parágrafo:

8.3	Aber die Pferde waren inzwischen an den Fuß der Wand gelangt, worauf die Burg stand, und die Portugiesin, als sie alles angehört hatte, erklärte noch einmal, daß sie bleiben wolle. Wild stieg das Schloß auf.	Mas os cavalos haviam entrementes chegado aos pés da parede que sustentava o castelo, e a portuguesa, após ouvir tudo, disse mais uma vez que queria ficar. Feroz erguia-se o castelo.

A brevidade da segunda sentença contrasta com a extensão da primeira. Já foi comentada a forma com que diferentes vozes e olhares são integrados nesta narrativa em terceira pessoa. Aqui, o movimento é da portuguesa falando que queria ficar, olhando para o marido que vinha a seu lado e de súbito se espantando com o castelo que surge à sua frente.

Outras vezes, uma passagem longa é quebrada em vários “soluços”, frequentemente com o uso de ponto e vírgula, como em 1.1. Outra destas passagens é 5.1,

5.1	Er wollte, daß seine Frau umkehre und zurückreise. Der Zug hielt an. Die Portugiesin bat und bestand darauf, daß sie weiterritten; umzukehren war auch Zeit, nachdem man die Gründe gehört hatte.	Quis que sua mulher fizesse a volta e retornasse. O cortejo parou. A portuguesa pediu e insistiu que continuassem; ainda havia tempo para voltar, assim que fossem ouvidos os motivos.

Diferentemente de 1.1, em que as interrupções fornecem uma caracterização rápida de quem são os von Ketten/delle Catene, em 5.1 elas são utilizadas para dar dinamicidade para a ação. A procissão, aliás, que antes vinha como uma procissão textual, citando todos aqueles que dela participavam enquanto estava em movimento, é reduzida aqui e condensada, amplificando a sensação de subitaneidade com as três palavras: "A procissão parou."

A tradução para o inglês é bom exemplo da diferença de tom que assume o texto quando se expande as sentenças sintéticas e se "explica" aquilo que ficava implícito. É de especial importância a mudança do discurso direto para o indireto no início da passagem e a ausência da quebra com o último ponto e vírgula, aqui transformados em um "urging that...":

> He told his wife he wished her to turn back and return to her native country The cavalcade came to a halt. The Portuguese lady pleaded and insisted that they should ride on, urging that there would still be time to turn back when the reasons had been heard. (MUSIL, 1999, p. 57).

A passagem que vai do parágrafo 9 ao início do 11 é também bastante interessante neste sentido. Temos em 9.1 dois blocos: uma sentença objetiva, que mostra von Ketten observando a portuguesa indo rumo ao castelo e, adentrando seu pensamento, nos informa que não queria pará-la. Segue então a segunda sentença, mais longa e totalmente abstrata, e reproduz a reflexão de von Ketten:

9.1	Als der Herr von Ketten seine Frau den Berg hinaufreiten sah, mochte er sie nicht anhalten. Er dankte es ihr nicht, aber es war etwas, das weder seinen Willen überwand, noch ihm nachgab, sondern ausweichend ihn anderswohin lockte und ihn unbeholfen schweigend hinter ihr dreinreiten machte wie eine arme verlorene Seele.	Quando o Senhor von Ketten viu sua esposa subir a montanha, não quis pará-la. Não a culpava, mas era algo que não vencia sua vontade nem cedia a ela, mas que o atraía de maneira esguia a outro lugar e fazia com que cavalgasse atrás dela, em silêncio e desamparado, como uma pobre alma perdida.

Segue o impacto, com 10.1, transitando imediatamente da reflexão à ação, em uma linha que é o parágrafo inteiro:

10.1	Zwei Tage später saß er wieder im Sattel.	Dois dias mais tarde estava novamente sobre a sela.

E o parágrafo 11, embora mais longo, começa com uma sentença curta e que dialoga com 10.1:

11.1	Und elf Jahre später tat er es noch.	E onze anos mais tarde ele ainda o fazia.

A passagem soberbamente imediata de uma reflexão que dura mais do que dois dias e que então dura mais do que onze anos afeta a estrutura do texto inteira. Ainda mais considerando que não sabemos quanto dura o período de doença de von Ketten, que cobre mais do que a segunda metade do conto.

A outra passagem nos moldes de 10.1, a propósito, é exatamente o momento em que ele é picado, a origem da doença. A ironia vem aqui tanto da picada de uma mosca que transforma de súbito o cavaleiro cheio de cicatrizes em um moribundo quanto de sua apresentação narrativa e a laconismo da voz narrativa ao contá-lo:

21.1	Da stach ihn, als er heimritt, eine Fliege.	Então, enquanto voltava para casa, foi picado por uma mosca.

Outro aspecto interessante da narrativa é a forma como muitas vezes o *aber* é empregado. Às vezes, marca o distanciamento da voz narrativa em relação a von Ketten:

15.1.	Er ritt elf Jahre lang zwischen den Adelssitzen und den Kampfhaufen hin und her, um den Widerstand wach zu halten, erwarb in hundert Scharmützeln immer von neuem den Ruf verwegener Tapferkeit, um den	Para manter acesa a resistência, cavalgou por onze anos entre os tronos de nobres e os campos de batalha, para que não o chamassem de comandante medroso, renovou em um sem número de

	Vorwurf zaghafter Kriegsführung von sich fern zu halten, ließ es zeitweilig auch zu großen blutigen Treffen kommen, um den Zornmut der Genossen anzufachen, aber auch er wich ebenso gut wie der Bischof einer Entscheidung aus.	escaramuças sua fama de corajoso e destemido, para atiçar a raiva de seus camaradas, deixou por vezes que o conflito escalasse para grandes batalhas sangrentas, mas também ele, assim como o bispo, evitava tomar uma decisão.

Aqui, não é nem uma questão da voz de von Ketten estar integrada no corpo do texto, exceto talvez na forma da seleção dos fatos. Após uma enumeração de ações que contribuem para a composição daquela imagem que vinha desde o início do conto, de alguém prático e com visão estratégica, vem o *aber* da narração e que, mais uma vez, desconta o que se havia contado. A comparação também é bastante sugestiva: iguala-se, aqui, von Ketten ao bispo. Do bispo, além de um oposto de von Ketten desde gerações, havia logo acima, no parágrafo 14, sido ressaltado como sua vestimenta era feminina, ecoando o outro oposto em jogo no conto, a portuguesa. Dá-se então mais uma pincelada na ideia de quão von Ketten, apesar de negá-lo ou querer esboçar que não, também tinha em si uma inclinação a este outro; neste caso, agia da mesma forma que o outro.

Assim como há comparações que servem o propósito de realçar a desigualdade, invertendo sua lógica, há outros dispositivos textuais que assumem uma função peculiar no conto; um deles é feito por meio do emprego do *aber* ("mas"). Há 88 *aber* ao longo do texto. Alguns, como o do trecho acima, são empregados "normalmente", mas outros trazem um estranhamento muito grande, parecem estar fora de lugar. Agem, nesses casos, como um artifício para quebrar o ritmo narrativo, de certa forma no movimento contrário das assimilações encontradas na parte inicial de 3.1 e ao longo de 8.2. O primeiro dos usos mais pungentes está na transição do parágrafo 7 para o 8.

7.1.	Nur war dieser Zauber von der neuen Nachricht beiseite geräumt worden wie die Mummenträume des	Mas essa magia fora varrida por conta da nova notícia, assim como os sonhos foscos de inverno, na

	Winters, wenn die knäbisch nackten ersten sonnenharten Tage wieder da sind. Gesattelte Jahre lagen vorauf, in denen Weib und Kind fremd verschwanden. Aber die Pferde waren inzwischen an den Fuß der Wand gelangt, worauf die Burg stand, und die Portugiesin, als sie alles angehört hatte, erklärte noch einmal, daß sie bleiben wolle.	volta dos primeiros dias ensolarados em uma nudez juvenil. Anos sobre a sela anunciavam-se, anos em que mulher e filho desapareceriam como estranhos. Mas os cavalos haviam entrementes chegado aos pés da parede que sustentava o castelo, e a portuguesa, após ouvir tudo, disse mais uma vez que queria ficar.

Esse *aber* não funciona. Ao menos, não da forma convencional. O nexo lógico entre uma sentença e outra é inexistente, o *aber* tem a função de reforçar a quebra do pensamento de von Ketten que vinha dominando a narrativa, quebra essa já proporcionada pelo início do novo parágrafo. Para ilustrar a diferença no tom gerado por esse *aber*, trago aqui a tradução publicada por Lya Luft:

> À frente dele havia anos e anos de cavalgada nos quais mulher e filho lhe pareciam estranhos e distantes.
> Entrementes, os cavalos tinham chegado ao pé da muralha sobre a qual ficava o castelo, e a portuguesa, que escutara todo o relato, disse mais uma vez que queria ficar. (MUSIL, 1983, p. 44).

Aqui é possível notar quão mais amansado fica o texto com a remoção do *aber*. De modo geral, as opções de Lya Luft (na tradução dos três contos da trilogia, diga-se de passagem) tendem a remover boa parte dos estranhamentos presentes no conto. A tradução do final do sétimo parágrafo demonstra isso de modo claro. Como mencionado anteriormente, a narração escapa de uma possível monotonia com a integração da voz dos personagens na própria narrativa. Isto transparece na última sentença, que vem despida de sujeito justamente no intuito de manter a ambiguidade e a sobreposição da voz narrativa com a de von Ketten. Na tradução de Lya Luft, claramente não há essa sobreposição: introduz-se marcas que determinam – a propósito, em discurso indireto – que é von Ketten que está

pensando tudo aquilo. E, de volta, a transição seguinte não partilha do mesmo "baque" que vemos no texto original de Musil.

Aqui, a tradução em inglês oferece a quebra:

> Years in the saddle lay ahead, and in them wife and child turned to strangers, vanished from ken.
> But meanwhile the cavalcade had reached the foot of the cliff on which the castle stood, and the lady from Portugal, having listened to all he had to say, once more declared that she would remain with him. (MUSIL, 1999, p. 58)

Logo após 15.1, destacado acima, há uma sequência de *aber* que, ainda que com um uso "regular", diferente do encontrado em 7.1, realça o caráter duplo de von Ketten, dá nuance a sua personalidade e expõe nele aquele outro lado já destacado durante o conto até então.

15.2.	Er mußte grobe Scherze erwidern und tat es wie ein Mann, *aber* seine Augen bewegten sich wenig dabei. Er wußte dreinzufahren wie ein Ochsenknecht, wo sich die Mannszucht lockerte; *aber* er schrie nicht, sein Wort war leis und kurz, die Soldaten fürchteten ihn, nie schien der Zorn ihn selbst zu ergreifen, *aber* er strahlte von ihm aus, und sein Gesicht wurde dunkel. Im Gefecht vergaß er sich; da ging alles diesen Weg gewaltiger, Wunden schlagender Gebärden aus ihm heraus, er wurde tanztrunken, bluttrunken, wußte nicht, was er tat, und tat immer das Rechte.	Tinha de responder a piadas brutas, e o fazia como um homem, *mas* seus olhos mal se mexiam. Ele sabia ir ao ponto como um domador quando a manada se agita; *mas* não gritava, sua palavra era calma e curta, os soldados o temiam, a raiva nunca parecia tomar conta dele *mas* irradiava de sua figura, e seu rosto escurecia. Na luta, esquecia de si mesmo; tudo que dele saía percorria esse caminho de gestos violentos que ferem, ficava ébrio de dança, de sangue, não sabia o que estava fazendo, fazia sempre o certo.

A primeira das ressalvas feitas pelo uso do *aber* é interessante, no sentido que cria uma oposição a "fazia como um homem", e vem munida de um certo sentido de *apesar*, ou seja: *apesar* de fazê-lo como um homem, havia traços que

não eram masculinos. Isto, vale lembrar, logo após a observação a partir da voz narrativa de que tanto von Ketten quanto o bispo compartilhavam do mesmo traço. Além das ressalvas seguidas uma da outra no início da passagem, o fim oferece mais uma vez aquela dissonância narrativa e integra dois pontos de vista diferentes concomitantemente. A voz narrativa observa: ele esquecia de si, não sabia o que estava fazendo. Instantaneamente saímos da perspectiva de fora e vamos à de von Ketten: (eu) fazia sempre o correto.

O final dessa passagem, onde temos um von Ketten "pleno" e seguro de si, se relaciona com outra, quando este já está em crise, deitado inerte sob o sol:

26.1.	In seine Tücher gewickelt, lag er dort in der Sonne. Schlief, wachte, wußte nicht, was von beidem er tat.	Enrolado em suas bandagens, lá ficava deitado sob o sol. Dormia, acordava, não sabia qual dos dois.

Outro elemento que traz vida à narrativa e também age como uma fonte de estranhamento é o já muitas vezes destacado uso de comparações, geralmente feitas com um simples *wie*. As comparações de Musil em *Três Mulheres* vêm em diferentes formas e com diferentes propósitos.

O primeiro deles, em seu uso costumeiro, é o de igualar duas ou mais situações e gerar clareza ou deixar mais nítido como tal situação se dá. É esse o caso da comparação em 15.1 e nas comparações em 15.2: a comparação com o bispo lança uma outra perspectiva sobre a atitude de von Ketten e as imagens de 15.2 – principalmente a segunda, do domador – transferem uma certa nitidez quanto à forma de von Ketten agir naquele contexto.

Outro uso, ainda ligado a uma função de elucidação, ainda que já com alguns tons de afastamento, vem na descrição da paisagem e do relevo. Nesses casos, há sempre uma proeminência da perspectiva da portuguesa:

8.4.	Da und dort saßen an der Felsbrust verkümmerte Bäumchen wie einzelne Haare. [...] Voll kaltgewordener Würze war die Luft,	Aqui e ali havia arvoredos retorcidos sobre a encosta, como fios de cabelo. [...] O ar estava repleto de um aroma congelado, como se

	und alles war so, als ritte man in einen großen zerborstenen Topf hinein, der eine fremde grüne Farbe enthielt. [...] Mulden waren dazwischen gespannt wie Tücher voll Steinen, Steine so groß wie ein Haus, und noch der feinste Schotter unter den Füßen nicht kleiner als ein Kopf; es war eine Welt, die eigentlich keine Welt war.	cavalgassem para dentro de uma grande panela estilhaçada, repleta de uma estranha cor verde. [...] entre elas havia crateras estiradas como panos cheios de pedras, rochas grandes como uma casa, e até mesmo o mais fino cascalho sob os pés de quem ali passasse não seria menor do que uma cabeça; era um mundo que não era mundo.

4.3 VOCABULÁRIO

No decorrer do texto, há termos que são repetidos e, assim, adquirem significado especial dentro do conto. Tendo em vista o objetivo de oferecer uma tradução informada e que leve em consideração aspectos mais minuciosos do texto, cabe aqui o destaque destes termos e uma observação de como este aspecto foi tratado na tradução de Lya Luft e na de Eithne Wilkins e Ernst Kaiser, no intuito de verificar diferenças proporcionadas pela escolha do vocabulário.

O primeiro dos termos de especial interesse em *A Portuguesa* é *wild*, que aparece oito vezes no decorrer do conto. Em duas delas, a palavra não aparece necessariamente enaltecendo a noção de feroz ou agressivo: são elas *Wildfährten* e *Wildschwein*; animais selvagens e porco selvagem, respectivamente. Nas outras seis vezes, no entanto, *wild* aparece como adjetivo (feroz) ou advérbio (ferozmente), ou ainda como parte do substantivo *Wildheit* (ferocidade). Esse fato, por si só, não necessariamente confere algum significado especial para *wild*, mas, ao olharmos no entorno das aparições de *wild* no texto, fica evidente a importância que o conceito assume. Estas seis ocorrências de *wild* são as seguintes e estão destacadas nos trechos abaixo:

2.1.	[...] fünfhundert Fuß unter ihr tollte	[...] quinhentos pés abaixo, um

	ein *wilder* kleiner Fluß so laut, daß man eine Kirchenglocke im selben Raum nicht gehört hätte, sobald man den Kopf aus dem Fenster bog. Kein Schall der Welt drang von außen in das Schloß der Catene, durch diese davorhängende Matte *wilden* Lärms hindurch; [...]	pequeno riacho *feroz* estrepitava tão alto que, caso se colocasse a cabeça para fora da janela, não seria possível ouvir nem mesmo um sino de igreja tocando no mesmo cômodo. Sequer um som do mundo penetrava o castelo dos Catene, bloqueado por essa rede pairante de barulho *feroz*; [...]

8.5.	*Wild* stieg das Schloß auf.	*Feroz* erguia-se o castelo.

14.1.	Zwei Kräfte rangen miteinander, die eine *wild* und angriffslustig, aber zu schwach, die andre wie ein träger, weicher, aber grausam schwerer Körper, dem auch noch die Zeit ihr Gewicht lieh.	Duas forças lutavam uma contra a outra, uma *feroz* e ofensiva, mas muito fraca, a outra como um corpo inerte, macio, mas terrivelmente pesado, carregando também o peso do tempo.

18.1.	Sie liebte diesen Wolf, weil seine Sehnen, sein braunes Haar, die schweigende *Wildheit* und die Kraft der Augen sie an den Herrn von Ketten erinnerten.	Ela amava esse lobo porque seus músculos, seu pêlo castanho, a *ferocidade* silenciosa e a força de seus olhos lembravam-na do Senhor von Ketten.

40.1.	Es wäre wohl anders, als bei diesem Fenster emporzutauchen, auch gar nicht möglich gewesen; aber er wußte, wo er war; er schwang sich hinein, saß auf der Brüstung und ließ die Beine ins Zimmer hängen.	Não teria sido possível de outra forma que não entrar por essa janela; mas ele sabia onde estava; arrastou-se para dentro, sentou no parapeito e deixou as pernas soltas para dentro do quarto. Com a força

	Mit der Kraft war die *Wildheit* wiedergekehrt.	voltara a *ferocidade*.

Os elementos em 2.1 e 8.5 estão intimamente ligados ao lugar de origem de von Ketten e, assim, caracterizam o próprio von Ketten, uma vez que este se deixa descrever com base naquilo que ele tem (vide 8.1: "a essência desse homem..."); suas marcas estão espalhadas pelo relevo que o circunda. Note-se, aliás, estas primeiras duas aparições de *feroz*, uma próxima da outra, logo na abertura do conto, no momento de caracterização de von Ketten e seu entorno. 14.1 traz na caracterização da forma de combate de von Ketten a ferocidade, ao passo que 18.1 recupera, na visão da portuguesa sobre o lobo recém-adotado, a memória do marido justamente pela ferocidade que o caracteriza. Ao olharmos para a distribuição de *wild* e suas variações ao longo do texto, é assombroso o impacto que essa última ocorrência gera. A passagem em 40.1 vem no penúltimo parágrafo do conto, no momento em que von Ketten realiza o feito milagroso de escalar a parede inescalável, e, como consta na narrativa, com a força voltou a ferocidade, e voltou também à superfície do texto. O choque é ainda maior ao voltar para a aparição em 18.1, esta precedendo mais da metade do conto que passaria sem ferocidade alguma. É também este o trecho que precede o fim da guerra entre o bispo e von Ketten, motivo de sua prática ferocidade e aquilo que o sustentava – e a tantos outros antes dele.

A importância que o termo assume impõe, portanto, a necessidade de um cuidado especial na hora de se traduzir. Olhando para a tradução de Lya Luft é possível enxergar a diferença gerada a partir da variação e/ou omissão dos termos:

2.1 LL	[...]; erguia-se num paredão vertical, com um pequeno rio bramindo quinhentos pés abaixo, tão ruidoso que, pondo a cabeça fora da janela, não se ouviria um sino de igreja. No castelo dos Catene não entrava nenhum rumor do mundo, nada passava por aquele cortinado de estrondo ensurdecedor; [...]

8.5 LL	O castelo erguia-se ameaçador por cima deles.

14.1 LL	Duas forças combatiam, uma feroz e belicosa, mas muito fraca, a outra como um corpo preguiçoso, macio, mas cruelmente pesado, auxiliado ainda pelo peso do tempo.

18.1 LL	Ela amava o lobo porque seus músculos, seu pêlo castanho, a silenciosa selvageria e a força do olhar a faziam pensar no senhor Das Cadeias.

40.1 LL	Possivelmente teria sido inevitável subir por aquela janela; mas estava bem consciente do lugar em que se encontrava; jogou o corpo para dentro, sentou-se no parapeito, deixou as pernas penderem no quarto. Com a força ele recuperara a impetuosidade.

Na tradução de Wilkins e Kaiser também há uma grande variação destes termos: *wild*, *solid*, *fiercely*, *fierce*, *ferocity* e *ferocity*, respectivamente. A presença de termos diferentes, ainda que no mesmo campo semântico, desfaz a costura estabelecida por Musil com o uso do mesmo termo. O efeito é ainda mais pungente ao constatar, como feito acima, o movimento intratextual de desaparecimento e retorno que um conceito tão importante como *Wildheit* constitui para von Ketten e para o conto como um todo.

Outro dos termos com o qual é necessário especial cuidado é o próprio nome do Senhor von Ketten. Já de partida, sabemos que a linhagem em questão no conto tem duas versões para seu nome, espelhando a dupla identidade aludida nas linhas que abrem o conto: von Ketten, em sua versão germânica, e delle Catene, de origem latina.

A opção de Lya Luft foi de traduzir o nome para das Cadeias, e ela o utiliza assim o texto inteiro, salvo em duas ocorrências. A estratégia de tradução é interessante, uma vez que oferece, de certa forma, mais imediatamente uma possibilidade similar àquela que leitores do original têm de reconhecer no nome a consecutividade advinda de Ketten; ademais, “Cadeias” pode se remeter tanto à cadeia de anéis que caracteriza a corrente (*Ketten*) em questão quanto, concomitantemente, a própria noção de estar preso também dentro de si. Esse, por

exemplo, é um dado imediato na tradução da Lya Luft que acaba se perdendo na minha própria tradução em vista de minha escolha, como ficará mais claro a seguir.

Um primeiro ponto de ruído, no entanto, é o descompasso na caracterização da duplicidade que vem com os dois nomes, o que fica claro já no parágrafo de abertura na tradução de Lya Luft:

> Em alguns documentos estavam registrados como Delle Catene, em outros eram os senhores Das Cadeias; tinham vindo do Norte, parando nos umbrais do Sul; usavam de sua nacionalidade alemã ou latina conforme fosse mais vantajoso, e sentiam que na verdade só pertenciam a si próprios. (MUSIL, 1983, p. 41)

A parte da "nacionalidade alemã" perde em muito o impacto ao eliminar-se o nome alemão do texto, principalmente em sua tradução. A única âncora presente nesta tradução que liga os von Ketten a um referencial alemão/germânico é o fato de terem vindo do norte.

A versão em inglês oferece outra saída, uma que também explica, mas de outra forma:

> In some old charters they were called the seigniors delle Catene, in others Herren von Ketten, both of which mean: of the Chains. They had come down from the North, stopping at the very threshold of the South. They proclaimed their loyalty now to the Guelph, now to the Ghibelline cause, as it suited them, and at bottom regarded themselves as owing no allegiance to anything but themselves. (MUSIL, 1999, p.54)

Insere-se "seignors" junto do nome italiano e mantém-se o "Herr" do nome germânico, e então vem a explicação: ambos significam "of the Chains"; uma quebra muito forte, já na abertura do conto. Além disso, insere-se o conflito entre Guelfos e Gibelinos no texto. O intuito que guia esta ação, me parece, é o de deixar mais claro qual é o contexto que os tradutores viram naquele "valer-se de sua nacionalidade alemã ou latina". O efeito, entretanto, é o oposto: tira-se o detalhe de um pertencimento duplo em nível de constituição psíquica dos delle Catene/von Ketten e transpõe-se isso a um conflito específico, localizado no tempo – justamente marcas que não existem no texto. Como dito em outras ocasiões, fica claro que o pano de fundo para *A Portuguesa* é um mundo medieval, mas não temos ideia de quando, assim como nenhum dos outros dois contos em *Três Mulheres* oferece uma referência específica, uma data, de quando se passa.

Para além da escolha de um termo para traduzir von Ketten, entretanto, a decisão de padronizar todas as ocorrências no interior do texto gera certamente uma grande diferença no tom que o texto assume, apagando um traço extremamente pronunciado: cada ocorrência de Catene chama a atenção do leitor à diferença. No texto de Lya Luft, por exemplo, este fato textual some. A primeira ocorrência do nome em italiano é na abertura. A seguinte – e última – aparece logo depois, no segundo parágrafo, onde se lê que "no castelo dos Catene não entrava nenhum rumor do mundo"; essa passagem vem no original e na tradução deste trabalho logo abaixo, assinalado como 2.2.

Assim como com *wild* e suas variações, ao observarmos a distribuição das duas versões do nome dentro do texto, constata-se que há um princípio regendo esta organização, e que cada ocorrência latina importa, posto que vem munida de um significado criado no interior do texto. A distribuição do texto original é extremamente desigual: von Ketten ou Ketten aparece 44 vezes, ao passo que delle Catene ou Catene aparece apenas 6. A primeira vez é justamente a que nos informa das duas versões (1.1); as outras, por outro lado, aparecem em contextos bem específicos:

2.2	Kein Schall der Welt drang von außen in das Schloß der Catene, [...]	Sequer um som do mundo penetrava o castelo dos Catene, [...]

4.1	Die Hochzeit fand in der Fremde statt, und die sehr junge Frau sah ihrer Niederkunft entgegen, als der schellenklingelnde Zug der Gefolgsleute und Knechte, Pferde, Dienerinnen, Saumtiere und Hunde die Grenze des Gebiets der Catene überschritt; [...]	O casamento teve lugar em terras estrangeiras e a moça, muito jovem, aguardava o parto quando o séquito de lacaios e camponeses, cavalos, criados, animais de carga e cachorros, envoltos em um badalar constante, cruzou a fronteira dos domínios dos Catene; [...]

16.1	Ein Jahr lang hatte er tolle Worte	Durante um ano dissera palavras

	gesprochen, in der Fremde und auf der Reise, Spiel und Schmeichelei, – denn so wie jedes wohlgebaute Ding Geist hat, sei es Stahl oder starker Wein, ein Pferd oder ein Brunnenstrahl, hatten ihn auch die Catene; – aber seine Heimat lag damals fern, sein wahres Wesen war etwas, auf das man wochenlang zureiten konnte, ohne es zu erreichen.	entusiasmadas, em terras estranhas e em viagem, no jogo e em elogios, – pois assim como tudo que é bem construído tem uma alma, seja aço ou vinho forte, um cavalo ou o jorro de fonte, também tinham-na os Catene; – mas sua terra encontrava-se então longe, seu verdadeiro ser era algo ao qual se podia cavalgar durante semanas sem o alcançar.

17.1	Und ob er gleich um fremdes Gut jahrelang stritt, sein Begehren griff nicht nach Frieden des Gewinns, sondern sehnte sich aus der Seele hinaus; in den Stirnen saß die Gewalt der Catene, bloß kamen stumme Taten aus den Stirnen.	E mesmo que brigasse por bens alheios por anos a fio, não ansiava pela paz que vem com a vitória, seu anseio projetava-se antes para além da alma; era nas testas que se encontrava a força dos Catene, apenas feitos silenciosos vinham de suas testas.

41.1	Er zog den schweren Vorhang vom Fenster zurück, und der Vorhang des Brausens stieg auf, hinter dem alle Catene geboren wurden und starben.	Ele afastou a pesada cortina da janela e a cortina de barulho emergiu, atrás da qual todos os Catene nasciam e morriam.

Salvo pela ocorrência em 17.1, todas as outras estão intimamente ligadas com o espaço físico de posse dos Catene. A menção em 17.1 pode talvez remeter de forma abstrata à posse: neste caso, da força que os caracterizava. É curioso notar que, de forma complementar, nestas 44 vezes em que se usa von Ketten para se referir ao senhor daquelas terras, essa forma nunca vem acompanhada de algo

ligado à ideia de posse; pelo contrário, a divisão da identidade de von Ketten/delle Catene parece apontar para uma divisão de dois modos de comportamento: von Ketten é a parte guerreira, delle Catene é a parte das posses.

Este simples fato, advindo da constatação de que cada menção latina tem um teor específico, lança luz também sobre outras passagens do texto, ressaltando e potencializando-as, como se pode ver em 16.1:

16.1	Wäre er einmal länger geblieben, hätte er in Wahrheit sein müssen, wie er war.	Se alguma vez ele tivesse ficado por mais tempo, na teria de ser verdadeiramente como era.

Ler esta passagem levando em consideração a ligação da metade latina de delle Catene com sua terra ressoa com um arco mais abrangente do conto, o da crise, e ressalta o caráter de fuga de si mesmo, caracterizado tanto pelos longos anos que passa longe de casa quanto pela escolha de uma noiva de origem latina e daquela outra passagem enigmática em 4.2., tal como esta acima.

4.2	[...] sie wußten aber selbst nicht, zeigten sie sich in diesem einen Jahr so, wie sie wirklich waren, oder in all den andren.	[...] mas eles mesmos não sabiam se era naquele ano que se mostravam como de fato eram ou se em todos os outros.

Creio que essas pequenas constatações já bastem para demonstrar o peso que a diferença no modo de se referir a von Ketten/delle Catene proporciona. Sejam estas últimas reflexões que foram feitas acima válidas ou não, é fato que, no texto, há elementos que as possibilitam.

Voltando ao caráter da distribuição de "delle Catene" no decorrer do texto, encontramos um padrão muito próximo daquele que já aparecera com *wild*. A versão latina some completamente do texto entre os parágrafos 17 e 41, e some justamente antes do episódio central (tanto no nível narrativo quanto na distribuição gráfica do texto) que é o término da guerra eterna da nobreza contra o bispo. Considerando que o conto é composto de 42 parágrafos, temos praticamente metade do conto sem

menção alguma a uma metade da personalidade de delle Catene. Mais uma vez, há uma complementação do fato da superfície textual em conjunto com o nível narrativo: é justo no momento em que von Ketten supera a crise ao escalar a parede inescalável que consegue reunir suas metades, e *delle Catene* ressurge no texto, assim como sua *Wildheit*.

Todas essas observações decorrem da alternância de termos em alemão e italiano no texto, e por conta disso optei por mantê-los assim como estão. Das poucas referências a pontos geográficos que aparecem no texto, quase todas na abertura do conto, mantive o nome de Passo del Brennero em italiano. Das outras duas únicas menções geográficas, duas cidades, tanto Brixen quanto Trento, assim como von Ketten, têm duas versões, uma alemã e outra latina: Brixen e Bressanone, Trient e Trento. Para Brixen, mais ao norte, mantive a versão alemã. Sendo Trento mais ao sul, optei pela versão italiana. É importante notar também que o bispo com quem os von Ketten batalham são justamente de Trento, e manter a versão em italiano amplifica a relação outro - bispo - feminino - Trento - sul que permeia a narrativa.

4.4 DISPOSIÇÃO TEXTUAL

Retomando aqui os comentários feitos em 3.2 sobre a organização textual e a relação dos eventos ocorridos no conto e sua própria disposição no texto, gostaria de falar em um último comentário sobre estas quebras do texto.

A estrutura assumida por Musil tem importância. Como vimos, a picada que afeta von Ketten e diferencia as duas metades do conto, transformando-o de uma força "feroz e ofensiva, mas muito fraca" em "um corpo inerte, macio, mas terrivelmente pesado, carregando também o peso do tempo", como lembra Meisel (1991, p. 98), já citado aqui, é de fato *a metade* do conto. Valho-me também de outro comentário já feito aqui sobre a importância do jogo entre sentenças curtas e sentenças ou passagens mais longas.

O conto é composto de 42 parágrafos. O da picada (21.1, acima) é apenas aquela sentença, na metade *exata* do conto. Aqui vem à luz o engenho organizacional de Musil, atrelado ao fato informado no início do conto de que von

Ketten tinha seus trinta anos e que sua linhagem não chegava aos sessenta, mais uma imagem de uma metade. Há outras mais. Da mesma forma com que, da passagem de 9.1 para 11, há um momento de alguns segundos, muito curto, mas que é explorado de forma mais extensa do ponto de vista narrativo do que os onze anos que se seguem, toda a primeira metade do conto, que compreende estes onze anos repletos de ação, "duram" no texto o mesmo tempo que este período mais curto da doença. É o espelhamento da inversão comentada por Meisel.

Uso desses exemplos para enfatizar a importância da disposição textual. Essa disposição foi mantida em minha tradução, com seus 42 parágrafos. Dentro dos parágrafos há por vezes falas explícitas, todas inseridas no texto por meio de aspas. Ao olhar as duas traduções contempladas aqui, nota-se uma grande diferença quanto a isso. Sei bem que tais mudanças podem ser decorrência de decisões editorias e que fogem do controle dos tradutores, principalmente porque o que aumenta o volume de parágrafos nas duas traduções é a remoção das falas inseridas nos parágrafos.

A tradução de Lya Luft para o português tem 50 parágrafos, com a picada central no parágrafo 21, assim como no texto original e na tradução apresentada no âmbito da presente dissertação. Ou seja, à segunda metade da tradução de 1983 foram acrescentadas oito partes. Já no inglês, a picada fica no parágrafo 25, ao passo que o conto inteiro tem 67 parágrafos. Nessa tradução para o inglês é ainda mais pronunciada do que na de Lya Luft a diferença do ponto de vista da disposição textual.

Por fim, sem mais delongas, seguem os meus 42 parágrafos de *A Portuguesa.*

5 UMA RETRADUÇÃO INFORMADA DE *A PORTUGUESA*

1.	Sie hießen in manchen Urkunden delle Catene und in andern Herren von Ketten; sie waren aus dem Norden gekommen und hatten vor der Schwelle des Südens halt gemacht; sie gebrauchten ihre deutsche oder welsche Zugehörigkeit, wie es der Vorteil gebot, und fühlten sich nirgends hingehören als zu sich.	Em alguns documentos chamavam-se delle Catene e em outros, os Senhores von Ketten; haviam chegado do norte e parado no limiar do sul; usavam de sua cidadania alemã ou latina, dependendo da vantagem oferecida, e sentiam não pertencer a lugar algum, apenas a si mesmos.
2.	Seitlich des großen, über den Brenner nach Italien führenden Wegs, zwischen Brixen und Trient, lag auf einer fast freistehenden lotrechten Wand ihre Burg; fünfhundert Fuß unter ihr tollte ein wilder kleiner Fluß so laut, daß man eine Kirchenglocke im selben Raum nicht gehört hätte, sobald man den Kopf aus dem Fenster bog. Kein Schall der Welt drang von außen in das Schloß der Catene, durch diese davorhängende Matte wilden Lärms hindurch; aber das gegen das Toben sich stemmende Auge fuhr ohne Hindernis durch diesen Widerstand und taumelte überrascht in die tiefe Rundheit des Ausblicks.	Ladeando o grande caminho à Itália que passa sobre o Passo del Brenner, entre Brixen e Trento, seu castelo encontrava-se no topo de um paredão vertical, quase totalmente separado dos outros; quinhentos pés abaixo, um pequeno riacho feroz estrepitava tão alto que, caso se colocasse a cabeça para fora da janela, não seria possível ouvir nem mesmo um sino de igreja tocando no mesmo cômodo. Sequer um som do mundo penetrava o castelo dos Catene, bloqueado por essa rede pairante de barulho feroz; mas o olho que resistia à ira atravessava essa resistência desimpedida e cambaleava impressionado rumo à profunda redondeza da paisagem.
3.	Als scharf und aufmerksam galten alle Herren von Ketten, und	Todos os Senhores von Ketten passavam por espertos e

	kein Vorteil entging ihnen in weitem Umkreis. Und bös wie Messer waren sie, die gleich tief schneiden. Sie wurden nie rot vor Zorn oder rosig vor Freude, sondern sie wurden dunkel im Zorn und in der Freude strahlten sie wie Gold, so schön und so selten. Sie sollen einander alle, wer immer sie im Lauf der Jahre und Jahrhunderte waren, auch hoch darin geglichen haben, daß sie früh weiße Fäden in ihr braunes Haupt- und Barthaar bekamen und vor dem sechzigsten Jahr starben; auch darin, daß in ihren mittelgroßen, schlanken Körpern die ungeheure Kraft, die sie manchmal zeigten, gar nicht Platz und Ursprung zu haben, sondern aus ihren Augen und Stirnen zu kommen schien, doch war dies Gerede von eingeschüchterten Nachbarn und Knechten. Sie nahmen, was sie an sich bringen konnten, und gingen dabei redlich oder gewaltsam oder listig zu Werk, je wie es kam, aber stets ruhig und unabwendbar; ihr kurzes Leben war ohne Hast und endete rasch, ohne nachzulassen, wenn sie ihr Teil erfüllt hatten.	atentos e não deixavam escapar qualquer vantagem que lhes passasse perto. E eram cruéis como facas que perfuram fundo de uma só vez. Nunca ficavam vermelhos de raiva ou coravam de alegria, mas na raiva ficavam sombrios e na alegria brilhavam como o ouro, tão belo e tão raro. Dizem que todos eles, não importa quem tivessem sido ao longo de anos e séculos, se igualavam no embranquecer prematuro dos seus fios castanhos da barba e do cabelo e na morte que os alcançava ainda antes de completarem os sessenta anos; e também em seus corpos que, medianos e esguios, não pareciam ser a origem da imensa força que às vezes demonstravam possuir e que aparentava vir de seus olhos e de suas testas, mas isso era conversa de vizinhos e servos amedrontados. Apoderavam-se de tudo que conseguiam capturar, agindo de forma íntegra ou violenta ou astuta, conforme convinha, mas sempre calmos e determinados; sua vida curta não tinha pressa e terminava cedo, sem nunca abrandar, assim que tivessem cumprido sua parte.
4.	Es war Sitte im Geschlecht der Ketten, daß sie sich mit dem in	Na linhagem dos Ketten era costume não se enlaçar com famílias

	ihrer Nähe ansässigen Adel nicht versippten; sie holten ihre Frauen von weit her und holten reiche Frauen, um durch nichts in der Wahl ihrer Bündnisse und Feindschaften beschränkt zu sein. Der Herr von Ketten, welcher die schöne Portugiesin vor zwölf Jahren geheiratet hatte, stand damals in seinem dreißigsten Jahr. Die Hochzeit fand in der Fremde statt, und die sehr junge Frau sah ihrer Niederkunft entgegen, als der schellenklingelnde Zug der Gefolgsleute und Knechte, Pferde, Dienerinnen, Saumtiere und Hunde die Grenze des Gebiets der Catene überschritt; die Zeit war wie ein einjähriger Hochzeitsflug vergangen. Denn alle Ketten waren glänzende Kavaliere, bloß zeigten sie es nur in dem einen Jahr ihres Lebens, wo sie freiten; ihre Frauen waren schön, weil sie schöne Söhne wollten, und es wäre ihnen anders nicht möglich gewesen, in der Fremde, wo sie nicht so viel galten wie daheim, solche Frauen zu gewinnen; sie wußten aber selbst nicht, zeigten sie sich in diesem einen Jahr so, wie sie wirklich waren, oder in all den andren. Ein Bote mit wichtiger Nachricht kam den	da nobreza local; buscavam suas mulheres de longe e buscavam mulheres ricas, para em nada limitarem suas escolhas de alianças e desavenças. O Senhor von Ketten, que havia casado com a bela portuguesa havia doze anos, contava então trinta anos. O casamento teve lugar em terras estrangeiras e a moça, muito jovem, aguardava o parto quando o séquito de lacaios e camponeses, cavalos, criados, animais de carga e cachorros, envoltos em um badalar constante, cruzou a fronteira dos domínios dos Catene; o tempo passara como um voo nupcial de um ano. Pois todos os Ketten eram ilustres cavaleiros, embora mostrassem isso apenas no ano em que desposavam; suas mulheres eram belas pois queriam filhos belos, e. em terras estranhas, onde não contavam com o mesmo prestígio de que desfrutavam em casa, não havia outra maneira de conseguir tais mulheres; mas eles mesmos não sabiam se era naquele ano que se mostravam como de fato eram ou se em todos os outros, Veio ao encontro dos que se aproximavam um mensageiro com uma importante notícia: as vestes e os estandartes

	Nahenden entgegen: noch waren die farbigen Gewänder und Federwimpel des Zugs wie ein großer Schmetterling, aber der Herr von Ketten hatte sich verändert. Er ritt, als er sie wieder eingeholt hatte, langsam neben seiner Frau weiter, als wollte er Eile für sich nicht gelten lassen, aber sein Gesicht war fremd geworden wie eine Wolkenwand. Als bei einer Biegung des Wegs plötzlich das Schloß vor ihnen auftauchte, nur noch eine Viertelstunde entfernt, brach er mit Anstrengung das Schweigen.	coloridos do cortejo continuavam como uma grande borboleta, mas o Senhor von Ketten havia se transformado. Assim que retornou e se juntou ao cortejo, seguiu cavalgando vagarosamente ao lado de sua mulher, como se não quisesse deixar a pressa tomar as rédeas, mas seu rosto tornara-se estranho como uma barreira de nuvens. Após uma curva no caminho e um quarto de hora distante, quando o castelo de repente surgiu diante deles, foi com esforço que quebrou o silêncio.
5.	Er wollte, daß seine Frau umkehre und zurückreise. Der Zug hielt an. Die Portugiesin bat und bestand darauf, daß sie weiterritten; umzukehren war auch Zeit, nachdem man die Gründe gehört hatte.	Quis que sua mulher fizesse a volta e retornasse. O cortejo parou. A portuguesa pediu e insistiu que continuassem; ainda havia tempo para voltar, assim que fossem ouvidos os motivos.
6.	Die Bischöfe von Trient waren mächtige Herren, und das Reichsgericht sprach ihnen zu Munde: seit des Urgroßvaters Zeit lagen die Ketten mit ihnen in Streit wegen Stücken Lands, und bald war es ein Rechtsstreit gewesen, bald waren aus Forderung und Widerstand blutige Schlägereien erwachsen, aber jedesmal waren es die Herren von Ketten gewesen, die der Überlegenheit des Gegners	Os bispos de Trento eram senhores poderosos, e o tribunal do reino sempre fazia seus desejos: desde o início de sua linhagem, os Ketten estavam em pé de guerra com os bispos na disputa de um pedaço de terra, e isso logo virou um processo judicial, logo a demanda e a resistência transformaram-se em batalhas sangrentas, mas foram sempre os Senhores von Ketten que precisaram ceder diante da

	nachgeben mußten. Der Blick, dem sonst kein Vorteil entging, wartete hier vergeblich, ihn zu gewahren; aber der Vater überlieferte die Aufgabe dem Sohn, und ihr Stolz wartete in der Geschlechterfolge, ohne weich zu werden, weiter.	superioridade do inimigo. O olhar que não costumava deixar que escapasse uma só vantagem esperava em vão alcançá-la; mas o pai legava a tarefa ao filho, e o orgulho continuava aguardando na genealogia da linhagem sem nunca abrandar.
7.	Es war dieser Herr von Ketten, dem sich der Vorteil darbot. Er erschrak darüber, daß er ihn beinahe versäumt hätte. Eine mächtige Partei im Adel lehnte sich gegen den Bischof auf, es war beschlossen worden, ihn zu überfallen und gefangen zu nehmen, und der Ketten, als man vernommen hatte, daß er wiederkam, sollte ein Trumpf im Spiel sein. Ketten, seit Jahr und Tag abwesend, wußte nicht, wie es um die bischöfliche Kraft stand; aber das wußte er, daß es eine böse, jahrelange Probe von unsicherem Ausgang sein würde, und daß man sich nicht auf jeden bis zum bitteren Ende würde verlassen können, wenn es nicht gelang, Trient gleich anfangs zu überrumpeln. Er grollte seiner schönen Frau, weil sie ihn beinahe die Gelegenheit hatte verspielen lassen. So sehr gefiel sie ihm, der um einen Pferdehals zurück neben ihr ritt, wie immer; auch war sie ihm noch so	Foi a este Senhor von Ketten que a vantagem se ofereceu. Espantou-se ao perceber que quase a deixara passar. Um partido poderoso da nobreza revoltara-se contra o bispo e decidira assaltá-lo e capturá-lo, e Ketten, ao saberem que retornava, seria um trunfo do jogo. Ketten, ausente há mais de ano, não sabia da condição enfraquecida em que se encontrava a força episcopal; mas uma coisa ele sabia, que seria uma prova dura, de anos e de resultado incerto, e que não se poderia contar com a lealdade de todos até o amargo fim caso Trento não fosse tomada de surpresa logo no início. Aborreceu-se com sua esposa por quase fazê-lo perder a oportunidade. Gostava tanto dela, ele, que seguia cavalgando a seu lado, como sempre; também ainda lhe era tão misteriosa quanto os vários colares de pérola que ela possuía. Poderia esmagar esmagar essas

	geheimnisvoll wie die vielen Perlenketten, die sie besaß. Wie Erbsen hätte man solche Dinger zerdrücken können, wenn man sie in der hohlen, sehnengeflochtenen Hand wog, dachte er neben ihr reitend, aber sie lagen so unbegreiflich sicher darin. Nur war dieser Zauber von der neuen Nachricht beiseite geräumt worden wie die Mummenträume des Winters, wenn die knäbisch nackten ersten sonnenharten Tage wieder da sind. Gesattelte Jahre lagen vorauf, in denen Weib und Kind fremd verschwanden.	coisas como ervilhas, pensava ele ao cavalgar a seu lado enquanto as pesava nas mãos vazias e musculosas, mas ficavam ali tão incompreensivelmente seguras. Mas essa magia fora varrida por conta da nova notícia, assim como os sonhos foscos de inverno, na volta dos primeiros dia ensolarados em uma nudez juvenil. Anos sobre a sela anunciavam-se, anos em que mulher e filho desapareceriam como estranhos.
8.	Aber die Pferde waren inzwischen an den Fuß der Wand gelangt, worauf die Burg stand, und die Portugiesin, als sie alles angehört hatte, erklärte noch einmal, daß sie bleiben wolle. Wild stieg das Schloß auf. Da und dort saßen an der Felsbrust verkümmerte Bäumchen wie einzelne Haare. Die Waldberge stürzten so auf und nieder, daß man diese Häßlichkeit einem, der nur die Meereswellen kannte, gar nicht hätte zu beschreiben vermögen. Voll kaltgewordener Würze war die Luft, und alles war so, als ritte man in einen großen zerborstenen Topf hinein, der eine fremde grüne Farbe	Mas os cavalos haviam entrementes chegado aos pés da parede que sustentava o castelo, e a portuguesa, após ouvir tudo, disse mais uma vez que queria ficar. Feroz erguia-se o castelo. Aqui e ali havia arvoredos retorcidos sobre a encosta, como fios de cabelo. As montanhas cobertas de árvores corriam cortantes para cima e para baixo, e não seria possível descrever esta feiura para alguém que conhecia apenas as ondas do mar. O ar estava repleto de um aroma congelado, como se cavalgassem para dentro de uma grande panela estilhaçada, repleta de uma estranha cor verde. Mas nas

	enthielt. Aber in den Wäldern gab es den Hirsch, Bären, das Wildschwein, den Wolf und vielleicht das Einhorn. Weiter hinten hausten Steinböcke und Adler. Unergründete Schluchten boten den Drachen Aufenthalt. Wochenweit und -tief war der Wald, durch den nur die Wildfährten führten, und oben, wo das Gebirge ihm aufsaß, begann das Reich der Geister. Dämonen hausten dort mit dem Sturm und den Wolken; nie führte eines Christen Weg hinauf, und wann es aus Fürwitz geschehen war, hatte es Widerfahrnisse zur Folge, von denen die Mägde in den Winterstuben mit leiser Stimme berichteten, während die Knechte geschmeichelt schwiegen und die Schultern hochzogen, weil das Männerleben gefährlich ist und solche Abenteuer einem darin zustoßen können. Von allem, was sie gehört hatte, erschien es aber der Portugiesin als das Seltsamste: So wie noch keiner den Fuß des Regenbogens erreicht hat, sollte es auch noch nie einem gelungen sein, über die großen Steinmauern zu schaun; immer waren neue Mauern dahinter; Mulden waren dazwischen gespannt wie Tücher voll Steinen, Steine so groß wie ein Haus, und	florestas havia o cervo, ursos, o javali, o lobo e talvez o unicórnio. Mais além viviam bodes e águias. Abismos inexplorados davam refúgio ao dragão. A floresta era profunda e se estendia por semanas, por ela passavam apenas pegadas de animais selvagens, e lá em cima, de onde a montanha se assentava, começava o reino dos espíritos. Lá moravam demônios, junto da tempestade e das nuvens; nunca um cristão pusera pé ali, e quando o fazia, por leviana curiosidade, sucediam incidentes, que as criadas por sua vez contavam em voz baixa em frente à lareira, enquanto os rapazes ficavam em silêncio e apenas levantavam os ombros para se gabar, pois a vida dos homens é perigosa e essas aventuras podem acontecer mesmo. De tudo o que tinha ouvido falar, parecia a coisa mais estranha para a portuguesa: assim como ninguém jamais alcançara a ponta do arco íris, também ninguém nunca havia conseguido enxergar para além das grandes muralhas de pedra; havia sempre outras muralhas além; entre elas havia crateras estiradas como panos cheios de pedras, rochas grandes como uma casa, e até

	noch der feinste Schotter unter den Füßen nicht kleiner als ein Kopf; es war eine Welt, die eigentlich keine Welt war. Oft hatte sie sich in Träumen dieses Land, aus dem der Mann kam, den sie liebte, nach seinem eigenen Wesen vorgestellt und das Wesen dieses Mannes nach dem, was er ihr von seiner Heimat erzählte. Müde des pfaublauen Meers, hatte sie sich ein Land erwartet, das voll Unerwartetem war wie die Sehne eines gespannten Bogens; aber da sie das Geheimnis sah, fand sie es über alles Erwarten häßlich und mochte fliehn. Wie aus Hühnerställen zusammengefügt war die Burg. Stein auf Fels getürmt. Schwindelnde Wände, an denen der Moder wuchs. Morsches Holz oder rohfeuchte Stämme. Bauern- und Kriegsgerät, Stallketten und Wagenbäume. Aber da sie nun hier war, gehörte sie her, und vielleicht war das, was sie sah, gar nicht häßlich, sondern eine Schönheit wie die Sitten von Männern, an die man sich erst gewöhnen mußte.	mesmo o mais fino cascalho sob os pés de quem ali passasse não seria menor do que uma cabeça; era um mundo que não era mundo. Com frequência, ela imaginava em seus sonhos essa terra de onde veio o homem que amava, uma terra pautada pela essência desse homem, e a essência dele definida por aquilo que contava de sua terra natal. Cansada do mar azul-pavão, esperava uma terra com coisas tão inesperadas como a corda de um arco tensionado; mas assim que viu o segredo, achou tudo mais horrível do que o esperado e quis fugir. O castelo parecia feito de galinheiros. Pedra amontoada sobre rocha. Muros vertiginosos cheios de mofo. Madeira podre ou troncos úmidos. Artefatos do campo ou de guerra, correntes de ferro e um varal de carruagem. Mas, como agora estava ali, pertencia àquele lugar, e talvez aquilo que via nem fosse tão feio, mas uma beleza como os hábitos dos homens, aos quais é preciso se acostumar.
9.	Als der Herr von Ketten seine Frau den Berg hinaufreiten sah, mochte er sie nicht anhalten. Er dankte es ihr nicht, aber es war	Assim que o Senhor von Ketten viu sua esposa subir a montanha, não conseguir pará-la. Não a agradecia, mas era algo que

	etwas, das weder seinen Willen überwand, noch ihm nachgab, sondern ausweichend ihn anderswohin lockte und ihn unbeholfen schweigend hinter ihr dreinreiten machte wie eine arme verlorene Seele.	não superava sua vontade nem cedia a ela, mas que o atraía de maneira esguia a outro lugar e fazia com que ele cavalgasse atrás dela, em silêncio e desamparado, como uma pobre alma perdida.
10.	Zwei Tagespäter saß er wieder im Sattel.	Dois dias mais tarde estava novamente sobre a sela.
11.	Und elf Jahre später tat er es noch. Der Handstreich gegen Trient, leichtfertig vorbereitet, war mißlungen, hatte der Rittermacht gleich im Anfang über ein Drittel ihres Gefolges gekostet und mehr als die Hälfte ihres Wagemuts. Der Herr von Ketten, am Rückzug verwundet, kehrte nicht gleich nach Hause zurück; zwei Tage lang lag er in einer Bauernhütte verborgen, dann ritt er auf die Schlösser und fachte den Widerstand an. Zu spät gekommen zur Vorberatung und Bereitung des Unternehmens, hing er nach dem Fehlschlag daran wie der Hund am Ohr des Bullen. Er stellte den Herrn vor, was ihrer wartete, wenn die bischöfliche Macht zum Gegenschlag kam, ehe ihre Reihen wieder geschlossen seien, trieb Säumige und Knausernde an, preßte Geld aus ihnen, zog Verstärkungen herbei,	E onze anos mais tarde ele ainda o fazia. O golpe sobre Trento, preparado às pressas, fracassara; logo no início havia custado aos cavaleiros um terço de seus guerreiros e mais da metade de sua coragem. Ferido durante a retirada, o Senhor von Ketten não voltou de pronto para casa; ficou escondido durante dois dias em uma choupana, então cavalgou rumo aos castelos para incitar uma rebelião. Atrasado para articular e organizar a empreitada e, após a tentativa fracassada, agarrou-se à ideia como um cachorro se aferra à orelha de um touro. Explicou aos senhores o que os esperava caso a força episcopal retaliasse antes de cobrirem seus flancos, convenceu os endividados e os avarentos, arrancou-lhes dinheiro, recrutou reforços, armou todos para a guerra e foi eleito capitão das tropas

	rüstete und ward zum Feldhauptmann des Adels gewählt. Seine Wunden bluteten anfangs noch so, daß er täglich zweimal die Tücher wechseln mußte; er wußte nicht, während er ritt und umsprach und für jede Woche, um die er zu spät zur Stelle gewesen war, einen Tag fernblieb, ob er dabei an die zauberhafte Portugiesin dachte, die sich ängsten mußte.	da nobreza. No início, suas feridas sangravam tanto que precisava trocar suas ataduras duas vezes por dia; enquanto cavalgava e conversava e enquanto se ausentava um dia para cada semana que havia faltado, não sabia se estava pensando na encantadora portuguesa, que deveria estar com medo.
12.	Fünf Tage nach der Kunde von seiner Verwundung kam er erst zu ihr und blieb bloß einen Tag. Sie sah ihn an, ohne zu fragen, prüfend, wie man dem Flug eines Pfeils folgt, ob er treffen wird.	Cinco dias após tomar notícia de sua ferida, foi ter com ela e ficou somente um dia. Observou-o sem perguntar, testando-o, assim como se segue o voo de uma flecha para ver se acertará o alvo.
13.	Er zog seine Leute herbei bis zum letzten erreichbaren Knaben, ließ die Burg in Verteidigungszustand setzen, ordnete und befahl. Knechtlärm, Pferdegewieher, Balkentragen, Eisen- und Steinklang war dieser Tag. In der Nacht ritt er weiter. Er war freundlich und zärtlich wie zu einem edlen Geschöpf, das man bewundert, aber sein Blick ging so gradaus wie aus einem Helm hervor, auch wenn er keinen trug. Als der Abschied kam, bat die Portugiesin, plötzlich von Weiblichkeit überwältigt, wenigstens jetzt seine	Recrutava sua gente até o último rapaz disponível, deixava o castelo preparado para a defesa, ordenava e comandava. Barulho de criados, cavalos relinchando, vigas sendo arrastadas, barulho de ferro e de metal foram esse dia. À noite, seguiu viagem. Foi simpático e carinhoso, como se faz com uma criatura nobre que se admira, mas seu olhar estava sempre à frente, como se saído de um elmo, ainda que não usasse nenhum. Chegada a hora da despedida, a portuguesa, dominada repentinamente pela

	Wunde waschen und ihr frischen Verband auflegen zu dürfen, aber er ließ es nicht zu; eiliger, als es nötig war, nahm er Abschied, lachte beim Abschied, und da lachte sie auch.	feminilidade, pediu-lhe que a deixasse ao menos agora lavar suas feridas e cobri-las com ataduras novas, mas ele não permitiu; com mais pressa do que o necessário, despediu-se, riu ao se despedir, e então ela também riu.
14.	Die Art, wie der Gegner den Streit auskämpfte, war gewaltsam, wo sie es sein konnte, wie es dem harten, adeligen Mann entsprach, der das Bischofsgewand trug, aber sie war auch, wie es dieses frauenhafte Gewand ihn gelehrt haben mochte, nachgiebig, hinterhältig und zäh. Reichtum und ausgedehnter Besitz entfalteten langsam ihre Wirkung in stufenweisen, bis zum letzten Augenblick hinaus verzögerten Opfern, wenn Stellung und Einfluß nicht mehr ausreichten, um sich Helfer zu verbünden. Entscheidungen wich diese Kampfweise aus. Rollte sich ein, sobald sich der Widerstand zuspitzte; stieß nach, wo sie sein Erschlaffen erriet. So kam es, daß manchmal eine Burg berannt wurde, und wenn sie nicht rechtzeitig entsetzt werden konnte, unter blutigem Hinmorden fiel, manchmal aber auch durch Wochen Heerhaufen in den Ortschaften lagerten und nichts	A forma com que o inimigo travava a batalha era violenta sempre que podia, como correspondia ao aristocrata severo nas vestes do bispo, mas era também, como o havia ensinado esta vestimenta feminina, permissiva, traiçoeira e obstinada. Quando prestígio e influência já não bastavam para fazer aliados, riqueza e domínios extensos deixavam mostrar seu efeito em sacrifícios adiados até o último momento. Esta forma de guerra evitava decisões. Retraía-se à medida que o adversário avançava; apunhalava quando demonstrava fraqueza. Assim acontecia que às vezes um castelo era invadido e, se não fosse liberado a tempo, sucumbia em meio a carnificinas sangrentas; mas às vezes também acontecia de regimentos ficarem acampados durante semanas em determinado lugar e nada acontecer, apenas levavam umas vacas embora e degolavam algumas

	geschah, als daß den Bauern eine Kuh weggetrieben oder ein paar Hühner abgestochen wurden. Aus Wochen wurde Sommer und Winter, und aus Jahreszeiten wurden Jahre. Zwei Kräfte rangen miteinander, die eine wild und angriffslustig, aber zu schwach, die andre wie ein träger, weicher, aber grausam schwerer Körper, dem auch noch die Zeit ihr Gewicht lieh.	galinhas. Semanas viraram verão e inverno, estações se fizeram anos. Duas forças lutavam uma contra a outra, uma feroz e ofensiva, mas muito fraca, a outra como um corpo inerte, macio, mas terrivelmente pesado, carregando também o peso do tempo.
15.	Der Herr von Ketten wußte das wohl. Er hatte Mühe, die verdrossene und geschwächte Ritterschaft davon abzuhalten, in einem plötzlich beschlossenen Angriff ihre letzte Kraft auszugeben. Er lauerte auf die Blöße, die Wendung, das Unwahrscheinliche, das nur noch der Zufall bringen konnte. Sein Vater hatte gewartet und sein Großvater. Und wenn man sehr lange wartet, kann auch das geschehn, was selten geschieht. Er wartete elf Jahre. Er ritt elf Jahre lang zwischen den Adelssitzen und den Kampfhaufen hin und her, um den Widerstand wach zu halten, erwarb in hundert Scharmützeln immer von neuem den Ruf verwegener Tapferkeit, um den Vorwurf zaghafter Kriegsführung von sich fern zu halten, ließ es zeitweilig	O Senhor von Ketten sabia muito bem disso. Tinha de se empenhar para que seus cavaleiros, desmotivados e enfraquecidos, investissem tudo que lhes restava de suas forças em um ataque decidido às pressas. Espreitava em busca de uma fraqueza, da virada, do improvável, daquilo que só o acaso poderia trazer. Seu pai havia esperado, e seu avô. E quando se espera por um longo tempo, pode acontecer aquilo que raramente acontece. Esperou por onze anos. Para manter acesa a resistência, cavalgou por onze anos entre os tronos de nobres e os campos de batalha, para que não o chamassem de comandante medroso, renovou em um sem número de escaramuças sua fama de corajoso e destemido, para

	auch zu großen blutigen Treffen kommen, um den Zornmut der Genossen anzufachen, aber auch er wich ebenso gut wie der Bischof einer Entscheidung aus. Er wurde oftmals leicht verwundet, aber er war nie länger als zweimal zwölf Stunden zuhause. Schrammen und das umherziehende Leben bedeckten ihn mit ihrer Kruste. Er fürchtete sich wohl, länger zuhause zu bleiben, wie sich ein Müder nicht setzen darf. Unruhige angehalfterte Pferde, Männerlachen, Fackellicht, die Säule eines Lagerfeuers wie ein Stamm aus Goldstaub zwischen grün aufschimmernden Waldbäumen, Regengeruch, Flüche, aufschneidende Ritter, Hunde, an Verwundeten schnuppernd, gehobene Weiberröcke und verschreckte Bauern waren seine Zerstreuung in diesen Jahren. Er blieb mitten drin schlank und fein. In sein braunes Haar begannen sich weiße Haare zu schleichen, sein Gesicht kannte kein Alter. Er mußte grobe Scherze erwidern und tat es wie ein Mann, aber seine Augen bewegten sich wenig dabei. Er wußte dreinzufahren wie ein Ochsenknecht, wo sich die Mannszucht lockerte; aber er schrie	atiçar a raiva de seus camaradas, deixou por vezes que o conflito escalasse para grandes batalhas sangrentas, mas também ele, assim como o bispo, evitava tomar uma decisão. Com frequência sofria ferimentos leves, mas nunca ficava em casa mais do que duas vezes doze horas. Arranhões e a vida em constante movimento cobriam-no com uma crosta. Temia ficar em casa mais do que o necessário, como alguém cansado não deve se sentar. Cavalos agitados amarrados, risadas de homem, luz de tochas, as colunas de uma fogueira no acampamento como um tronco feito de pó de ouro em meio a árvores verdes e brilhantes, cheiro de chuva, xingamentos, cavaleiros se vangloriando, cachorros fungando os feridos, saias levantadas e camponeses amedrontados foram sua distração durante esses anos. Em meio a tudo isso, permanecia delgado e fino. Fios brancos começaram a se esgueirar entre os castanhos, seu rosto não sentia o passar do tempo. Tinha de responder a piadas brutas, e o fazia como um homem, mas seus olhos mal se mexiam. Ele sabia ir ao ponto como um domador quando a manada se

	nicht, sein Wort war leis und kurz, die Soldaten fürchteten ihn, nie schien der Zorn ihn selbst zu ergreifen, aber er strahlte von ihm aus, und sein Gesicht wurde dunkel. Im Gefecht vergaß er sich; da ging alles diesen Weg gewaltiger, Wunden schlagender Gebärden aus ihm heraus, er wurde tanztrunken, bluttrunken, wußte nicht, was er tat, und tat immer das Rechte. Die Soldaten vergötterten ihn deshalb; es begann sich die Legende zu bilden, daß er sich aus Haß gegen den Bischof dem Teufel verschrieben habe und ihn heimlich besuche, der in Gestalt einer schönen fremden Frau auf seiner Burg weilte.	agita; mas não gritava, sua palavra era calma e curta, os soldados o temiam, a raiva nunca parecia tomar conta dele, mas irradiava de sua figura, e seu rosto escurecia. Na luta, esquecia de si mesmo; tudo que dele saía percorria esse caminho de gestos violentos que ferem, ficava ébrio de dança, de sangue, não sabia o que estava fazendo, fazia sempre o certo. É por isso que os soldados o deificavam; e assim surgiu a lenda de que, por ódio ao bispo, teria feito um pacto com o demônio e que o visitava às escondidas, um demônio na forma de uma bela mulher estrangeira que morava em seu castelo.
16.	Der Herr von Ketten, als er das zum erstenmal hörte, wurde nicht unwillig, noch lachte er, aber er wurde ganz dunkelgolden vor Freude. Oft, wenn er am Lagerfeuer saß oder an einem offenen Bauernherd, und der durchstreifte Tag, so wie regensteifes Leder wieder weich wird, in der Wärme zerging, dachte er. Er dachte dann an den Bischof in Trient, der auf reinem Linnen lag, von gelehrten Klerikern umgeben, Maler in seinem Dienst, während er wie ein Wolf ihn umkreiste. Auch er konnte das haben. Einen Kaplan hatte er auf der Burg	Ao ouvir aqui pela primeira vez, o Senhor von Ketten não se zangou, nem mesmo riu, mas ficou dourado-escuro de alegria. Muitas vezes, quando estava sentado à fogueira ou perto do fogão à lenha na casa de algum camponês e o dia se encerrava, como o couro endurecido pela chuva volta a ficar macio quando esquentado, pensava. Pensava então no bispo em Trento, deitado no linho fino, cercado de clérigos eruditos, o pintor a seu serviço, enquanto ele o rodeava como um lobo. Ele também poderia ter aquilo. Chamara um

	bestallt, damit für Unterhaltung des Geistes gesorgt sei, einen Schreiber zum Vorlesen, eine lustige Zofe; ein Koch wurde weither geholt, um von der Küche das Heimweh zu bannen, reisende Doktoren und Schüler fing man auf, um an ihrem Gespräch einige Tage der Zerstreuung zu gewinnen, kostbare Teppiche und Stoffe kamen, um mit ihnen die Wände zu bedecken; nur er hielt sich fern. Ein Jahr lang hatte er tolle Worte gesprochen, in der Fremde und auf der Reise, Spiel und Schmeichelei, – denn so wie jedes wohlgebaute Ding Geist hat, sei es Stahl oder starker Wein, ein Pferd oder ein Brunnenstrahl, hatten ihn auch die Catene; – aber seine Heimat lag damals fern, sein wahres Wesen war etwas, auf das man wochenlang zureiten konnte, ohne es zu erreichen. Auch jetzt sprach er noch zuweilen unüberlegte Worte, aber nur so lang, als die Pferde im Stall ruhten; er kam nachts und ritt am Morgen fort oder blieb vom Morgenläuten bis zum Ave. Er war vertraut wie ein Ding, das man schon lang an sich trägt. Wenn du lachst, lacht es auch hin und her, wenn du gehst, geht es mit, wenn deine Hand dich betastet, fühlst du	capelão ao seu castelo, responsável pela distração do espírito, um escriba para a recitação, uma criada engraçada; trouxe também um cozinheiro de longe para matar a saudade da cozinha de casa, chamava doutores e estudantes que passavam viajando, para em conversa com eles ganhar alguns dias de distração, chegavam tapetes e tecidos luxuosos para cobrir as paredes; apenas ele ficava longe disso. Durante um ano dissera palavras entusiasmadas, em terras estranhas e em viagem, no jogo e em elogios, - pois assim como tudo que é bem construído tem uma alma, seja aço ou vinho forte, um cavalo ou o jorro de fonte, também tinham-na os Catene; - mas sua terra encontrava-se então longe, seu verdadeiro ser era algo ao qual se podia cavalgar durante semanas sem o alcançar. E à mulher ainda dizia por vezes palavras sem pensar, mas apenas enquanto os cavalos descansavam em seus estábulos; vinha à noite e partia em seu cavalo pela manhã ou ficava desde o primeiro badalar da manhã até a ave. Ele era familiar como algo que se veste há muito tempo. Quando você ri, também ri, quando você

	es: aber wenn du es einmal hochhebst und ansiehst, schweigt es und sieht weg. Wäre er einmal länger geblieben, hätte er in Wahrheit sein müssen, wie er war. Aber er erinnerte sich, niemals gesagt zu haben, ich bin dies oder ich will jenes sein, sondern er hatte ihr von Jagd, Abenteuern und Dingen, die er tat, erzählt; und auch sie hatte nie, wie junge Menschen es sonst wohl zu tun pflegen, ihn gefragt, wie er über dies und jenes denke, oder davon gesprochen, wie sie sein möchte, wenn sie älter sei, sondern sie hatte sich schweigend geöffnet wie eine Rose, so lebhaft sie vordem gewesen war, und stand schon auf der Kirchentreppe reisefertig, wie auf einen Stein gestiegen, von dem man sich aufs Pferd schwingt, um zu jenem Leben zu reiten. Er kannte seine zwei Kinder kaum, die sie ihm geboren hatte, aber auch diese beiden Söhne liebten schon leidenschaftlich den fernen Vater, von dessen Ruhm ihre kleinen Ohren voll waren, seit sie hörten. Seltsam war die Erinnerung an den Abend, dem der zweite sein Leben dankte. Da war, als er kam, ein weiches hellgraues Kleid mit dunkelgrauen Blumen, der schwarze Zopf war zur Nacht	anda, anda junto, quando a mão te toca, você sente; mas quando o levanta e observa, cala-se e olha para o outro lado. Se alguma vez ele tivesse ficado por mais tempo, teria de ser como ele era. Mas se lembrava de nunca ter dito sou isso ou quero ser aquilo,e sim que contava a ela de suas caças, aventuras e coisas que fazia; também ela nunca, como jovens costumam fazer, perguntara o que ele pensava sobre isso e aquilo, e nunca falou de como queria ser quando fosse mais velha, abriu-se silenciosa como uma rosa, embora antes tivesse sido tão cheia de vida, e ficava de pé na escada da igreja, já pronta para a viagem, como se subindo uma rocha da qual se pula em cima do cavalo para cavalgar até aquela vida. Ele mal conhecia os dois filhos que ela lhe dera, mas eles já amavam de paixão o pai distante; desde que começaram a ouvir, seus pequenos ouvidos estavam repletos da honra que o pai acumulara. Estranha era a memória da noite à qual o segundo devia a vida. Lá estava, assim que chegou, um vestido cinza claro com flores cinza-escuras, a trança negra feita para a noite, e o belo nariz se projetava

	geflochten, und die schöne Nase sprang scharf in das glatte Gelb eines beleuchteten Buchs mit geheimnisvollen Zeichnungen. Es war wie Zauberei. Ruhig saß, in ihrem reichen Gewand, mit dem Rock, der in unzähligen Faltenbächen herabfloß, die Gestalt, nur aus sich heraussteigend und in sich fallend; wie ein Brunnenstrahl; und kann ein Brunnenstrahl erlöst werden, außer durch Zauberei oder ein Wunder, und aus seinem sich selbst tragenden, schwankenden Dasein ganz heraustreten? Man mochte das Weib umarmen und plötzlich gegen den Schlag eines magischen Widerstands stoßen; es geschah nicht so; aber ist Zärtlichkeit nicht noch unheimlicher? Sie sah ihn an, der leise eingetreten war, wie man einen Mantel wiedererkennt, den man lang an sich getragen und lang nicht mehr gesehen hat, der etwas fremd bleibt und in den man hineinschlüpft.	afiado contra o amarelo pálido de um livro iluminado com símbolos misteriosos. Foi como magia. Aquela figura estava sentada, calma, em sua rica vestimenta, com a saia que em inúmeras dobras se espraiava, projetando-se para fora de si e voltando a cair em si mesma; como o jorro de uma fonte; e pode o jorro de uma fonte ser liberado sem uso de magia ou de um milagre, e sair completamente de sua existência vacilante, que sustenta a si mesma? Queria abraçar a mulher e então apunhalar de repente contra a força de uma resistência mágica; não aconteceu assim; mas não seria a ternura ainda mais medonha? Ela o olhava, ele, que entrara em silêncio, como se reconhece a um casaco que se usou por longo tempo e também longo era tempo que não se via, que permanece algo estranho e que ao final se veste.
17.	Traulich erschienen ihm dagegen Kriegslist, politische Lüge, Zorn und Töten! Tat geschieht, weil andre Tat geschehn ist; der Bischof rechnet mit seinen Goldstücken, und der Feldhauptmann mit der Widerstandskraft des Adels; Befehlen	Mais familiares lhe eram, entretanto, os estratagemas, mentiras políticas, vingança e matar! Algo acontece porque outra coisa aconteceu; o bispo conta com suas moedas de ouro e o capitão, com a força de resistência da nobreza;

	ist klar; taghell, dingfest ist dieses Leben, der Stoß eines Speers unter den verschobenen Eisenkragen ist so einfach, wie wenn man mit dem Finger weist und sagen kann, das ist dies. Das andre aber ist fremd wie der Mond. Der Herr von Ketten liebte dieses andere heimlich. Er hatte keine Freude an Ordnung, Hausstand und wachsendem Reichtum. Und ob er gleich um fremdes Gut jahrelang stritt, sein Begehren griff nicht nach Frieden des Gewinns, sondern sehnte sich aus der Seele hinaus; in den Stirnen saß die Gewalt der Catene, bloß kamen stumme Taten aus den Stirnen. Wenn er morgens in den Sattel stieg, fühlte er jedesmal noch das Glück, nicht nachzugeben, die Seele seiner Seele; aber wenn er abends absaß, senkte sich nicht selten der mürrische Stumpfsinn alles durchlebten Übermaßes auf ihn, als hätte er einen Tag lang alle seine Kräfte angestrengt, um nicht ohne alle Anstrengung etwas Schönes zu sein, das er nicht nennen konnte. Der Bischof, der Schleicher, konnte zu Gott beten, wenn Ketten ihn bedrängte; Ketten konnte nur über blühende Saaten reiten, die widerspenstige Woge des Pferds	comandar é claro; esta vida é clara como o dia, objetiva, o golpe de uma lança sob o colarinho de ferro deslocado é tão fácil como quando apontamos para uma coisa e dizemos: isto é aquilo. Mas toda a outra parte é estranha como a lua. O Senhor von Ketten amava esta outra parte em segredo. Não sentia nenhum prazer em manter organização, a casa nem a crescente riqueza. E mesmo que brigasse por bens alheios por anos a fio, não ansiava pela paz que vem com a vitória, seu anseio projetava-se antes para além da alma; era nas testas que se encontrava a força dos Catene, apenas feitos silenciosos vinham de suas testas. Toda vez que surgia na sela pela manhã, ainda sentia aquela felicidade de não ceder, a alma de sua alma; mas quando enfim desmontava, à noite, não era raro cair sobre ele a apatia ranzinza de tudo que vivera, como se tivesse durante um dia inteiro usado todas as suas forças para não ser algo belo sem esforço nenhum, algo belo que não sabia nomear. O bispo, o bajulador, podia orar a Deus quando Ketten o perseguia; Ketten podia apenas cavalgar sobre campos

	unter sich leben fühlen, Freundlichkeit mit Eisentritten herbeizaubern. Aber es tat ihm wohl, daß es dies gab. Daß man leben kann und sterben machen ohne das andre. Es leugnete und vertrieb etwas, das sich zum Feuer schlich, wenn man hineinstarrte, und fort war, so wie man sich, steif vom Träumen, aufrichtete und herumdrehte. Der Herr von Ketten spann zuweilen lange verschlungene Fäden, wenn er an den Bischof dachte, dem er das alles antat, und ihm war, als könnte nur ein Wunder es ordnen.	floridos, sentir o balanço renitente do cavalo sob si e extorquir a gentileza alheia com pancadas de ferro. Mas gostava que tudo isso existisse. Que desse para viver e fazer morrer sem aquela outra parte. Aquilo negava e repelia algo que se aproximava do fogo quando o contemplamos, e desaparecia assim como quando, enrijecidos por sonhos, endireitamo-nos e viramo-nos para o outro lado. O Senhor von Ketten às vezes trançava longos emaranhados enquanto pensava no bispo, aquele que era o motivo de tudo que fazia, e parecia então que apenas um milagre pudesse desembaraçar tudo aquilo.
18.	Seine Frau nahm den alten Knecht, welcher der Burg vorstand, und streifte mit ihm durch die Wälder, wenn sie nicht vor den Bildern in ihren Büchern saß. Wald öffnet sich, aber seine Seele weicht zurück; sie brach durch Holz, kletterte über Steine, sah Fährten und Tiere, aber sie brachte nicht mehr heim als diese kleinen Schrecknisse, überwundenen Schwierigkeiten und befriedigten Neugierden, die alle Spannung verloren, wenn man sie aus dem Wald heraustrug, und eben jenes grüne Spiegelbild, das sie schon nach den	Sua mulher chamava o velho criado encarregado do castelo e com ele atravessava as florestas, isso quando não ficava sentada frente às figuras de seus livros. Floresta se abre, mas a sua alma se retrai; ela avançava na floresta, quebrava galhos, passava por cima de pedras, via pegadas e animais, mas não levava de volta para casa mais do que esses pequenos sustos, dificuldades superadas e curiosidades saciadas que perdiam toda o interesse quando extraídas da floresta, e então aquele reflexo verde

	Erzählungen gekannt hatte, bevor sie ins Land gekommen war; sobald man nicht darauf eindrang, schloß es sich hinter dem Rücken wieder zusammen. Lässig gut hielt sie indessen Ordnung am Schloß. Ihre Söhne, von denen keiner das Meer gesehen hatte, waren das ihre Kinder? Junge Wölfe, schien ihr zuweilen, waren es. Einmal brachte man ihr einen jungen Wolf aus dem Wald. Auch ihn zog sie auf. Zwischen ihm und den großen Hunden herrschte unbehagliche Duldung, Gewährenlassen ohne Austausch von Zeichen. Wenn er über den Hof ging, standen sie auf und sahn zu ihm herüber, aber sie bellten und knurrten nicht. Und er sah gradaus, wenn er auch hinüberschielte, und ging kaum ein wenig langsamer und steifer seines Wegs, um es sich nicht merken zu lassen. Er folgte überallhin der Herrin; ohne Zeichen der Liebe und der Vertrautheit; er sah sie mit seinen starken Augen oft an, aber sie sagten nichts. Sie liebte diesen Wolf, weil seine Sehnen, sein braunes Haar, die schweigende Wildheit und die Kraft der Augen sie an den Herrn von Ketten erinnerten.	que já conhecera nas histórias que ouvira antes de vir para essa terra; quando não se adentrava nele, fechava-se novamente por trás de suas costas. De maneira despreocupada, mantinha o castelo em ordem. Seus filhos, nenhum deles tinha visto o mar, eram mesmo seus filhos? Pareciam-lhe às vezes ser jovens lobos. Certa vez trouxeram-lhe da floresta um jovem lobo. Criou-o igualmente. Entre ele e os grandes cachorros reinava uma tolerância incômoda, complacência sem uma troca de sinais. Quando ele atravessava o pátio, punham-se de pé e o observavam, mas sem latir nem rosnar. E ele olhava para a frente, ainda que também os observasse de soslaio e seguisse seu caminho um pouco mais devagar e mais tenso para que não percebessem nada. Seguia sua senhora para todo lado; sem nenhum sinal de amor ou intimidade; costumava observá-la com seus olhos fortes, mas eles não diziam nada. Ela amava esse lobo porque seus músculos, seu pêlo castanho, a ferocidade silenciosa e a força de seus olhos lembravam-na do Senhor von Ketten.

19.	Einmal kam der Augenblick, auf den man warten muß; der Bischof fiel in Krankheit und starb, das Kapitel war ohne Herrn. Ketten verkaufte, was beweglich war, nahm Pfänder auf liegenden Besitz und rüstete aus allen Mitteln ein kleines, ihm eigenes Heer: dann unterhandelte er. Vor die Wahl gestellt, den alten Streit gegen neu bewaffnete Kraft weiterführen zu müssen, ehe noch der kommende Herr sich entscheiden konnte, oder einen billigen Abschluß zu finden, entschied sich das Kapitel für dieses, und es konnte nicht anders geschehn, als daß der Ketten, der als Letzter stark und drohend dastand, das meiste für sich einstrich, wofür sich das Domkapitel an Schwächeren und Zaghafteren schadlos hielt.	Certa vez veio o momento que a todos atinge; o bispo adoeceu e morreu, o capítulo estava sem senhor. Ketten vendeu todos os bens móveis, penhorou suas posses e, com todos os meios disponíveis, equipou um pequeno exército sob seu comando; então começou a negociar. Frente à decisão de ter e continuar a velha batalha, agora contra forças reequipadas, antes de o próximo senhor poder tomar uma decisão ou encontrar um fim mais vantajoso, o capítulo escolheu a segunda opção, e, como não poderia ser diferente, von Ketten, em posição de força e ameaçador, ficou com a maior parte para si, de forma que o capítulo provincial descontou roubando dos mais fracos e hesitantes.
20.	So hatte ein Ende gefunden, was nun schon in der vierten Erbfolge wie eine Zimmerwand gewesen war, die man jeden Morgen beim Frühbrot vor sich sieht und nicht sieht: mit einem Mal fehlte sie; bis hieher war alles gewesen wie im Leben aller Ketten, was noch zu tun blieb im Leben dieses Ketten, war runden und ordnen, ein Handwerker – und kein Herrenziel.	Assim chegou-se ao fim daquilo que há quatro gerações já era como a parede de um quarto, parede que, diariamente, ao desjejum, se vê e não se vê; subitamente ela some; até então, tudo havia sido como fora na vida de todos os Ketten, o que restava fazer na vida deste Ketten era rondar e ordenar, uma tarefa de artesão — e não a de um senhor.
21.	Da stach ihn, als er heimritt,	Então, enquanto voltava para

	eine Fliege.	casa, foi picado por uma mosca.
22.	Die Hand schwoll augenblicklich an, und er wurde sehr müde. Er kehrte in die Schenke eines elenden kleinen Dorfes ein, und während er hinter dem schmierigen Holztisch saß, überwältigte ihn Schlummer. Er legte sein Haupt in den Schmutz und als er gegen Abend erwachte, fieberte er. Er wäre trotzdem weitergeritten, wenn er Eile gehabt hätte; aber er hatte keine Eile. Als er am Morgen aufs Pferd steigen wollte, fiel er hin vor Schwäche. Arm und Schulter waren aufgequollen, er hatte sie in den Harnisch gepreßt und mußte sich wieder aufschnallen lassen; während er stand und es geschehen ließ, befiel ihn ein Schüttelfrost, wie er solchen noch nie gesehen; seine Muskeln zuckten und tanzten so, daß er die eine Hand nicht zur andern bringen konnte, und die halb aufgeschnallten Eisenteile klapperten wie eine losgerissene Dachrinne im Sturm. Er fühlte, daß das schwankhaft war, und lachte mit grimmigem Kopf über sein Geklapper; aber in den Beinen war er schwach wie ein Knabe. Er schickte einen Boten zu seiner Frau, andere nach einem Bader und zu einem	A mão inchou no mesmo instante e ele ficou muito cansado. Tomou estadia na estalagem de um vilarejo pequeno e miserável e, sentado atrás da mesa de madeira engordurada, foi tomado pelo sono. Deitou a cabeça na sujeira, e quando acordou, no início da noite, estava febril. Teria seguido cavalgando, se estivesse com pressa; mas não tinha pressa. Na manhã seguinte, ao montar no cavalo para seguir viagem, caiu de fraqueza. Braços e ombros incharam, tinha-os enfiado na armadura e foi forçado a pedir que a abrissem novamente; enquanto faziam isso, foi assaltado por um calafrio como nunca vira; seus músculos contraíam-se e dançavam tanto que não conseguia levar uma mão à outra, e as partes de ferro frouxas de sua armadura batiam umas nas outras como uma calha em meio à tempestade. Sentia que aquilo parecia um sinal de fraqueza e começou a rir com raiva daqueles estalos; mas suas pernas estavam fracas como as de um menino. Enviou um mensageiro a sua mulher, outros a um curandeiro e a um médico conhecido.

	berühmten Arzt.	
23.	Der Bader, der als erster zur Stelle war, verordnete heiße Umschläge von Heilkräutern und bat, schneiden zu dürfen. Ketten, der jetzt viel ungeduldiger war, nach Hause zu kommen, hieß ihn schneiden, bis er bald halb so viel neue Wunden davontrug, als er alte hatte. Seltsam waren diese Schmerzen, gegen die er sich nicht wehren durfte. Dann lag der Herr zwei Tage lang in den saugenden Kräuterverbänden, ließ sich vom Kopf bis zu den Füßen einwickeln und nach Hause schaffen; drei Tage dauerte dieser Marsch, aber die Gewaltkur, die ebensogut hätte zum Tod führen können, indem sie alle Verteidigungskräfte des Lebens verbrauchte, schien der Krankheit Einhalt getan zu haben: als sie am Ziel eintrafen, lag der Vergiftete in hitzigem Fieber, aber der Eiter hatte sich nicht mehr weiter ausgebreitet.	O curandeiro, o primeiro a chegar, mandou trazer compressas quentes com ervas medicinais e pediu permissão para cortar. Ketten, já muito mais impaciente para chegar em casa, mandou-lhe cortar até que o número de feridas novas chegou quase à metade das velhas. Eram estranhas essas dores das quais não podia se defender. Então o senhor ficou dois dias envolto com ataduras e ervas, mandou que o enrolassem da cabeça aos pés e o enviassem para casa; a marcha durou três dias, mas o tratamento violento, que poderia muito bem ter levado à morte, consumindo todas as forças de defesa da vida, parecia ter detido a doença: quando chegaram no destino, o envenenado apresentava febre intensa, mas o pus havia cessado de se espalhar.
24.	Dieses Fieber, wie eine weite brennende Grasfläche, dauerte Wochen. Der Kranke schmolz in seinem Feuer täglich mehr zusammen, aber auch die bösen Säfte schienen darin verzehrt und verdampft zu werden. Mehr wußte selbst der berühmte Arzt davon nicht	Essa febre, como um grande prado incendiado, durou semanas. Todo dia, o doente derretia um pouco mais em seu fogo, mas os fluídos malévolos também pareciam se consumir e evaporar. Nem o famoso médico sabia dizer outra coisa a respeito, e apenas a portuguesa

	zu sagen, und nur die Portugiesin brachte außerdem noch geheime Zeichen an Tür und Bett an. Als eines Tags vom Herrn von Ketten nicht mehr übrig war als eine Form voll weicher heißer Asche, sank plötzlich das Fieber um eine tiefe Stufe hinunter und glomm dort bloß noch sanft und ruhig.	fixava símbolos misteriosos À porta e à cama. Certo dia, quando sobrava do Senhor von Ketten nada mais do que uma forma repleta de cinzas macias, a febre baixou por um nível e lá ficou, incandescendo suave e calmamente.
25.	Waren schon Schmerzen seltsam, gegen die man sich nicht wehrt, so hatte der Kranke das Spätere überhaupt nicht so durchlebt wie einer, der mitten darin ist. Er schlief viel und war auch mit offenen Augen abwesend; wenn aber sein Bewußtsein zurückkehrte, so war doch dieser willenlose, kindlich warme und ohnmächtige Körper nicht seiner, und diese von einem Hauch erregte schwache Seele seine auch nicht. Gewiß war er schon abgeschieden und wartete während dieser ganzen Zeit bloß irgendwo darauf, ob er noch einmal zurückkehren müsse. Er hatte nie gewußt, daß Sterben so friedlich sei; er war mit einem Teil seines Wesens vorangestorben und hatte sich aufgelöst wie ein Zug Wanderer: Während die Knochen noch im Bett lagen, und das Bett da war, seine Frau sich über ihn beugte, und er, aus	Se as dores das quais não se pode defender já eram raras, tudo o que veio depois era como algo que não lhe dizia respeito. Dormia muito, e mesmo com os olhos abertos estava ausente; mas quando voltava à consciência, este corpo sem vontade, de um calor infantil e esmaecido, não era seu, como também não era sua esta alma fraca, agitada por um sopro. Certamente já partira, e durante esse período estava apenas esperando em algum lugar o anúncio do retorno. Não sabia que a morte era tão pacífica; uma parte de seu ser já havia morrido e se dissolvido como um grupo de peregrinos: enquanto os ossos ainda descansavam na cama, e a cama lá estava, sua esposa se curvava sobre ele, e ele, por curiosidade, para variar, ficava observando os movimentos em seu rosto atencioso,

	Neugierde, zur Abwechslung, die Bewegungen in ihrem aufmerksamen Gesicht beobachtete, war alles, was er liebte, schon weit voran. Der Herr von Ketten und dessen mondnächtige Zauberin waren aus ihm herausgetreten und hatten sich sacht entfernt: er sah sie noch, er wußte, mit einigen großen Sprüngen würde er sie danach einholen, nur jetzt wußte er nicht, war er schon bei ihnen oder noch hier. Das alles aber lag in einer riesigen gütigen Hand, die so mild war wie eine Wiege und zugleich alles abwog, ohne aus der Entscheidung viel Wesens zu machen. Das mochte Gott sein. Er zweifelte nicht, es erregte ihn aber auch nicht; er wartete ab und antwortete auch nicht auf das Lächeln, das sich über ihn beugte, und die zärtlichen Worte.	tudo que ele amava já havia partido. O Senhor von Ketten e sua maga da noite enluarada tinham saído de seu corpo e se afastado vagarosamente: ele ainda os via, sabia que, mais tarde, com alguns pulos largos os alcançaria, apenas agora não sabia se já estava com eles ou ainda aqui. Mas tudo isso dependia de uma grande mão bondosa, tão suave como um berço e pesando tudo simultaneamente, sem causar alarido com a decisão. Talvez fosse Deus. Ele não duvidava, mas também não se emocionava; ficava esperando, sem responder ao sorriso que sobre ele se curvava nem às palavras meigas.
26.	Dann kam der Tag, wo er mit einemmal wußte, daß es der letzte sein würde, wenn er nicht allen Willen zusammennahm, um leben zu bleiben, und das war der Tag, an dessen Abend das Fieber sank. Als er diese erste Stufe der Gesundung unter sich fühlte, ließ er sich täglich auf den kleinen grünen Fleck tragen, der die Felsnase überzog, die	Então chegou o dia em que de repente sabia que seria o último, a menos que juntasse toda sua vontade de viver, e foi esse o dia em que, à noite, a febre caiu. Assim que sentiu esse primeiro estágio da convalescença sob si, mandava que o levassem diariamente para o pequeno trecho verde que revestia o penhasco projetado no ar, sem muro

	mauerlos in die Luft sprang. In seine Tücher gewickelt, lag er dort in der Sonne. Schlief, wachte, wußte nicht, was von beidem er tat.	algum. Enrolado em suas bandagens, lá ficava deitado sob o sol. Dormia, acordava, não sabia qual dos dois.
27.	Einmal, als er aufwachte, stand der Wolf da. Er blickte ihm in die geschliffenen Augen und konnte sich nicht rühren. Er wußte nicht, wieviel Zeit verging, dann stand seine Frau neben ihm, den Wolf am Knie. Er schloß wieder die Augen, als wäre er gar nicht wach gewesen. Aber da er wieder in sein Bett getragen wurde, ließ er sich die Armbrust reichen. Er war so schwach, daß er sie nicht spannen konnte; er staunte. Er winkte den Knecht heran, gab ihm die Armbrust und befahl: der Wolf. Der Knecht zögerte, aber er wurde zornig wie ein Kind, und am Abend hing das Fell des Wolfes im Burghof. Als die Portugiesin es sah, und erst von den Knechten erfuhr, was geschehen war, blieb ihr das Blut in den Adern stehn. Sie trat an sein Bett. Da lag er bleich wie die Wand und sah ihr zum erstenmal wieder in die Augen. Sie lachte und sagte: Ich werde mir eine Haube aus dem Fell machen lassen und dir nachts das Blut aussaugen.	Certa vez, ao acordar, lá estava o lobo. Fitou-o nos olhos lapidados e não conseguia se mexer. Não sabia quanto tempo passara, e então sua mulher estava ao seu lado, o lobo em seus joelhos. Fechou novamente os olhos, como se não tivesse chegado a acordar. Mas assim que foi levado de volta a sua cama, mandou que lhe trouxessem a besta. Estava tão fraco que não conseguia tensioná-la; espantou-se. Chamou o criado, entregou-lhe a besta e ordenou: o lobo. O criado hesitou, mas ele enfureceu-se como uma criança, e à noite a pele do lobo estava pendurada no pátio do castelo. Quando a portuguesa viu aquilo e ouviu do criado o que acontecera, o sangue parou em suas veias. Aproximou-se da cama. Lá estava ele, pálido como a parede, e pela primeira vez voltou a olhá-la nos olhos. Ela riu e disse: vou mandar fazer uma touca com a pele e vir sugar o teu sangue enquanto dorme.
28.	Dann schickte er den Kleriker weg, der früher einmal gesagt hatte:	Então ele mandou o clérigo embora, o mesmo que antes dissera:

	der Bischof kann zu Gott beten, das ist gefährlich für Euch, und später ihm immerzu die letzte Ölung gegeben hatte; aber das gelang nicht gleich, die Portugiesin legte sich ins Mittel und bat, den Kaplan noch zu dulden, bis er ein anderes Unterkommen fände. Der Herr von Ketten gab nach. Er war noch schwach und schlief noch immer viel auf dem Grasfleck in der Sonne. Als er wieder einmal dort erwachte, war der Jugendfreund da. Er stand neben der Portugiesin und war aus ihrer Heimat gekommen; hier im Norden sah er ihr ähnlich. Er grüßte mit edlem Anstand und sprach Worte, die nach dem Ausdruck seiner Mienen voll großer Liebenswürdigkeit sein mußten, indes der Ketten wie ein Hund im Gras lag und sich schämte.	o bispo pode orar a Deus, isto é perigoso para o senhor, e que depois não parava de lhe administrar a extrema-unção; mas isso não aconteceu logo, a portuguesa pediu-lhe que tolerasse o capelão por mais um tempo, até que encontrasse outra estadia. O Senhor von Ketten cedeu. Ainda estava fraco e continuava dormindo longamente sobre a relva iluminada pelo sol. Um dia, ao acordar mais uma vez, lá estava o amigo de adolescência. Estava ao lado da portuguesa e viera de sua terra; aqui no norte, parecia-se com ela. Saudou-o com compostura nobre e disse palavras que, julgando pela expressão de seu rosto, deveriam ser extremamente amáveis, enquanto von Ketten ficava deitado sobre a relva como um cão, repleto de vergonha.
29.	Überdies mochte das auch erst beim zweitenmal gewesen sein; er war noch manchmal abwesend. Er bemerkte auch spät erst, daß ihm seine Mütze zu groß geworden war. Die weiche Fellmütze, die immer etwas stramm gesessen hatte, sank bei einem leichten Zug bis ans Ohr herunter, das sie aufhielt. Sie waren selbdritt, und seine Frau sagte: »Gott,	Mas talvez isso só tivesse acontecido da segunda vez; por vezes ainda se encontrava abstraído. Também só percebeu tarde que sua touca ficara muito grande. A touca de pele macia, que sempre ficara esticada em sua cabeça, caía agora com o mais leve movimento até as orelhas que a sustentavam. Estavam os três juntos e sua mulher disse:

	dein Kopf ist ja kleiner geworden!« – Sein erster Gedanke war, daß er sich vielleicht habe die Haare zu kurz scheren lassen, er wußte bloß im Augenblick nicht, wann; er fuhr heimlich mit der Hand hin, aber das Haar war länger, als es sein sollte, und ungepflegt, seit er krank war. So wird sich die Kappe geweitet haben, dachte er, aber sie war noch fast neu und wie sollte sie sich geweitet haben, während sie unbenutzt in einer Truhe lag. So machte er einen Scherz daraus und meinte, daß wohl in vielen Jahren, wo er nur mit Kriegsknechten gelebt habe und nicht mit gebildeten Kavalieren, sein Schädel kleiner geworden sein möge. Er fühlte, wie plump ihm der Scherz vom Munde kam, und auch die Frage war damit nicht weggeschafft, denn kann ein Schädel kleiner werden? Die Kraft in den Adern kann nachlassen, das Fett unter der Kopfhaut kann im Fieber etwas zusammenschmelzen: aber was gibt das aus?! Nun tat er zuweilen, als ob er sich das Haar glatt striche, schützte auch vor, sich den Schweiß zu trocknen, oder trachtete, sich unbemerkt in den Schatten zurückzubeugen, und griff schnell, mit zwei Fingerspitzen wie mit einem	"Por Deus, tua cabeça encolheu!" - Sua primeira explicação foi que talvez tivessem cortado-lhe o cabelo muito curto, apenas não sabia naquele momento quando isso teria acontecido; passou a mão na cabeça às escondidas, mas o cabelo estava mais comprido do que deveria, e descuidado desde que adoecera. Então foi a touca que alargou, pensou, mas era quase nova e como é que teria alargado se ficou sem ser usada, guardada em um baú. Então falou brincando que, certamente, nesses vários anos que passara com guerreiros, e não com cavalheiros instruídos, seu crânio poderia ter diminuído de tamanho. Sentiu quão rude a piada saía de sua boca, e a pergunta também não estava resolvida, pois será possível o crânio diminuir? A força nas artérias pode ceder, a gordura sob o escalpo pode derreter durante a febre: mas qual o resultado disso?! Agora, por vezes, fingia alisar o cabelo com as mãos, aparentava limpar o suor da testa ou procurava curvar-se em direção à sombra para apalpar rapidamente o crânio, a ponta dos dois dedos como um compasso, algumas vezes, com diferentes ângulos: mas não restava

	Maurerzirkel, seinen Schädel ab, ein paarmal, mit verschiedenen Griffen: aber es blieb kein Zweifel, der Kopf war kleiner geworden, und wenn man ihn von innen, mit den Gedanken befühlte, so war er noch viel kleiner und wie zwei dünne aufeinandergeklappte Schälchen.	dúvida, a cabeça havia encolhido, e quando o sentia por dentro, com os pensamentos, era ainda menor, como duas taças finas uma por cima da outra.
30.	Man kann ja vieles nicht erklären, aber man trägt es nicht auf den Schultern und fühlt es nicht jedesmal, wenn man den Hals nach zwei Menschen wendet, die sprechen, während man zu schlafen scheint. Er hatte die fremde Sprache schon lang bis auf wenige Worte vergessen; aber einmal verstand er den Satz: »Du tust das nicht, was du willst, und tust das, was du nicht willst.« Der Ton schien eher zu drängen als zu scherzen; was mochte er meinen? Ein andermal beugte er sich weit aus dem Fenster hinaus, ins Rauschen des Flusses; er tat das jetzt oft wie ein Spiel: der Lärm, so wirr wie durcheinandergefegtes Heu, schloß das Ohr, und wenn man aus der Taubheit zurückkehrte, tauchte klein darin und fern das Gespräch der Frau mit dem Andern auf; und es war ein lebhaftes Gespräch, ihre Seelen schienen sich wohl miteinander zu	Há muitas coisas que não se pode explicar, mas não as levamos nos ombros e não as sentimos cada vez que viramos o pescoço para duas pessoas que conversam enquanto pensam que estamos dormindo. Ele esquecera a língua estrangeira há muito, restavam-lhe apenas algumas palavras; mas certa vez entendeu a frase: "Você não faz o que você quer e faz aquilo que você não quer." O tom parecia ser mais de pressão do que de brincadeira; o que queria dizer? Uma outra vez, ele se curvou para fora da janela, em direção ao estrepitar do rio; ultimamente costumava fazê-lo com frequência, como em um jogo: o ruído, tão bagunçado quanto feno varrido, fechava seus ouvidos, e, ao retornar dessa surdez, emergia, lá no fundo, a conversa da mulher com o outro; e era uma conversa vívida, suas almas pareciam à vontade uma com a outra.

	fühlen. Das drittemal lief er überhaupt nur den beiden nach, die abends noch in den Hof gingen; wenn sie an der Fackel oben auf der Freitreppe vorbeikamen, mußte ihr Schatten auf die Baumkronen fallen; er beugte sich rasch vor, als dies geschah, aber in den Blättern verschwammen die Schatten von selbst in einen. Zu jeder andren Zeit hätte er versucht, mit Pferd und Knechten sich das Gift aus dem Leib zu jagen oder es im Wein zu verbrennen. Aber der Kaplan und der Schreiber fraßen und tranken so, daß ihnen Wein und Speise bei den Mundwinkeln herausliefen, und der junge Ritter schwang ihnen lachend die Kanne zu, wie man Hunde aufeinanderhetzt. Der Wein ekelte Ketten, den die mit scholastischer Tünche überzogenen Lümmel soffen. Sie sprachen vom tausendjährigen Reich, von Doktorsfragen und Bettstrohgeschichten; deutsch und in Kirchenlatein. Ein durchreisender Humanist übersetzte, wo es fehlte, zwischen diesem Welsch und dem des Portugiesen; er hatte sich den Fuß verstaucht und heilte ihn hier kräftig aus. »Er ist vom Pferd gefallen, als ein Hase vorbeisprang,« gab der Schreiber zum besten. »Er hielt ihn	Na terceira vez ele simplesmente corria atrás dos dois, que ainda andavam pelo pátio à noite; se passassem pela tocha lá em cima, sua sombra teria de cair sobre a copa das árvores; ele se curvou depressa assim que isso aconteceu, mas nas folhas as sombras se fundiram em uma só. Em qualquer outro momento, teria tentado tirar o veneno do corpo caçando com cavalo e cavaleiros, ou queimando-o com vinho. Mas o capelão e o escriba comiam e bebiam de tal forma que o vinho e a comida escorriam pelo canto de suas bocas, e o jovem cavaleiro brandia a caneca para eles, rindo, assim como se atiça os cachorros. O vinho enojava von Ketten, que aqueles moleques envoltos em túnicas escolásticas usavam para se embebedar. Falavam de um império milenar, de questões acadêmicas e histórias obscenas; em alemão e latim eclesiástico. Um humanista que estava de passagem no castelo traduzia, quando necessário, desse latim para o que falava o português; ele torcera o pé e se estava ali se curando rapidamente. "Uma lebre pulou e ele caiu do cavalo," disse o escriba. "Achou que fosse um dragão", disse com ironia a

	für einen Lindwurm,« sagte mit unwilligem Spott der Herr von Ketten, der zögernd dabeistand. »Aber das Pferd doch auch!« brüllte der Burgkaplan, »sonst wäre es nicht so gesprungen: Also hat der Magister selbst für einen Roß verstand mehr Einsicht als der Herr!« Die Trunkenen lachten über den Herrn von Ketten. Der sah sie an, trat einen Schritt näher und schlug den Kaplan ins Gesicht. Das war ein runder junger Bauer, er wurde rot über den Kopf, aber dann ganz bleich, und blieb sitzen. Der junge Ritter stand lächelnd auf und ging die Freundin suchen. »Warum habt Ihr ihn nicht erdolcht?!« zischte der Hasen-Humanist auf, als sie allein waren. »Er ist ja stark wie zwei Stiere,« antwortete der Kaplan, »und auch ist die christliche Lehre wahrhaft geeignet, um in solchen Lagen Trost zu geben.« Aber in Wahrheit war der Herr von Ketten noch sehr schwach, und allzu langsam kehrte das Leben in ihn wieder; er konnte die zweite Stufe der Genesung nicht finden.	contragosto o Senhor von Ketten, que estava ali por perto. "Mas o cavalo também!" berrou o capelão,"senão não teria pulado assim: Ou seja, mesmo o juízo de um cavalo é melhor do que o do senhor!" Os bêbados riam do senhor von Ketten. Ele olhou, deu um passo à frente e uma bofetada na cara do capelão. Era um camponês gordo e jovial, ficou vermelho e então pálido, e permaneceu sentado. O jovem cavaleiro levantou-se sorrindo e foi atrás da amiga. "Por que não o apunhalou?!" sussurrou o humanista da lebre quando estavam a sós. "Ele é forte como dois touros," respondeu o capelão, "e o ensinamento de Cristo serve para dar consolo nessas situações." Mas, na verdade, o senhor von Ketten ainda estava muito fraco, e era com muito vagar que a vida lhe retornava; não conseguia encontrar o segundo passo da convalescência.
31.	Der Fremde reiste nicht weiter, und seine Gespielin verstand schlecht die Andeutungen ihres Herrn. Seit elf Jahren hatte sie auf den	O estrangeiro não partia e sua amiga não parecia entender as insinuações de seu senhor. Durante onze anos esperara pelo marido,

	Gatten gewartet, elf Jahre lang war er der Geliebte des Ruhms und der Phantasie gewesen, nun ging er in Haus und Hof umher und sah, von Krankheit zerschabt, recht gewöhnlich aus neben Jugend und höfischem Anstand. Sie machte sich nicht viel Gedanken darüber, aber sie war ein wenig müde dieses Lands geworden, das Unsagbares versprochen hatte, und mochte sich nicht überwinden, schon wegen eines schiefen Gesichts den Gespielen ziehen zu lassen, der den Duft der Heimat hatte und Gedanken, bei denen man lachen konnte. Sie hatte sich nichts vorzuwerfen; ein wenig oberflächlicher war sie seit Wochen, aber das tat wohl, und sie fühlte, ihr Antlitz glänzte jetzt manchmal wieder so wie vor Jahren. Eine Wahrsagerin, die er befragte, sagte dem Herrn von Ketten voraus: Ihr werdet nur gesund, wenn Ihr etwas vollbringt –, aber da er in sie drang, was das wäre, schwieg sie, suchte ihm zu entkommen und erklärte schließlich, daß sie es nicht finden könne.	onze anos fora ele amante da fama e da fantasia, agora perambulava pela casa e pelo pátio, e, desgastado pela doença, parecia bastante comum perto da juventude e do recato da corte. Ela não pensava muito naquilo, mas cansara um pouco desta terra que prometia o indizível, e não quis deixar o amigo partir apenas por conta de uma cara feia, um amigo que tinha o cheiro de sua terra e ideias que a faziam rir. Não tinha por que se culpar; estava um pouco mais distante havia semanas, mas isso lhe fazia bem, e sentia que sua feição brilhava agora como não o fazia havia anos. Uma vidente que o senhor von Ketten consultou lhe disse: só ficarás curado quando realizares algum feito -, mas ao indagá-la sobre o que seria esse feito, ela se calou, tentou se esquivar e disse por fim que não conseguia encontrá-lo.
32.	Er hätte es immer verstanden, die Gastfreundschaft mit feinem Schnitt zu lösen, statt sie zu brechen, auch ist die Heiligkeit des Lebens und	Sempre soubera desfazer com a hospitalidade de modo delicado em vez de interrompê-la abruptamente, e a santidade da vida

	des Gastrechts für einen, der durch Jahre ungebetner Gast bei seinen Feinden war, kein unübersteigliches Hindernis, aber die Schwäche der Genesung machte ihn diesmal fast stolz darauf, unbeholfen zu sein; solche arglistige Klugheit erschien ihm nicht besser als die kindische Wortklugheit des Jungen. Seltsames widerfuhr ihm. In den Nebeln der Krankheit, die ihn umfangen hielten, erschien ihm die Gestalt seiner Frau weicher, als es hätte sein müssen; sie erschien ihm nicht anders als früher, wenn es ihn gewundert hatte, ihre Liebe zuweilen heftiger wiederzufinden als sonst, während doch in der Abwesenheit keine Ursache lag. Er hätte nicht einmal sagen können, ob er heiter oder traurig war; genau so wie in jenen Tagen der tiefen Todesnähe. Er konnte sich nicht rühren. Wenn er seiner Frau in die Augen sah, waren sie wie frisch geschliffen, sein eignes Bild lag obenauf, und sie ließen seinen Blick nicht ein. Ihm war zu Mut, es müßte ein Wunder geschehn, weil sonst nichts geschah, und man darf das Schicksal nicht reden heißen, wenn es schweigen will, sondern soll horchen, was kommen wird.	e da hospitalidade não é, para alguém que por anos fora convidado indesejado por seus inimigos, nenhum obstáculo intransponível, mas, dessa vez, a fraqueza de sua cura quase o deixava orgulhoso de ser desajeitado; tal astúcia não lhe parecia melhor do que a lábia infantil do garoto. Coisas estranhas lhe ocorreram. Na névoa da doença que o cercava, a forma de sua mulher lhe pareceu mais macia do que deveria ser; ela não lhe parecia diferente de antes, quando se admirara, agora se admirava de encontrar o amor dele mais forte, já que a ausência não dava mais. Nem saberia dizer se estava mais feliz ou triste; exatamente como naqueles dias de profunda proximidade com a morte. Não conseguia se mexer. Quando fitava sua mulher nos olhos, pareciam recém-polidos, via neles sua própria imagem, e não deixavam que seu olhar os penetrasse. Sentia que algum milagre tinha de acontecer, caso contrário nada aconteceria, e não se deve mandar o destino falar quando ele se quer quieto, mas sim ouvir com atenção aquilo que promete vir.

33.	Eines Tags, als sie in Gesellschaft den Berg heraufkamen, war oben vor dem Tor die kleine Katze. Sie stand vor dem Tor, als wollte sie nicht nach Katzenart über die Mauer setzen, sondern nach Menschenart Einlaß, machte einen Buckel zum Willkomm und strich den ohne irgend einen Grund über ihre Anwesenheit erstaunten großen Geschöpfen um Rock und Stiefel. Sie wurde eingelassen, aber es war gleich, als ob man einen Gast empfinge, und schon am nächsten Tag zeigte sich, daß man vielleicht ein kleines Kind aufgenommen hatte, aber nicht bloß eine Katze: solche Ansprüche stellte das zierliche Tier, das nicht den Vergnügungen in Kellern und Dachböden nachging, sondern keinen Augenblick aus der Gesellschaft der Menschen wich. Und es hatte die Gabe, ihre Zeit für sich zu beanspruchen, was recht unbegreiflich war, da es doch so viel andre, edlere Tiere am Schloß gab, und die Menschen auch mit sich selbst viel zu tun hatten; es schien geradezu davon zu kommen, daß sie die Augen zu Boden senken mußten, um dem kleinen Wesen zuzusehn, das sich ganz unauffällig benahm und	Certo dia, quando subiram juntos com outros a montanha, lá em cima estava a pequena gata em frente ao portão. Estava parada na frente do portão, como se não quisesse pular o muro à maneira dos gatos, mas entrar feito uma pessoa, arqueou as costas em saudação e se esfregou nas roupas e botas das grandes criaturas que estavam espantadas com sua presença sem motivo nenhum. Deixaram que entrasse, mas era como se tivessem aceitado a um convidado, e já no próximo dia parecia mais que tinham acolhido uma criança pequena, e não apenas uma gata: tais eram as necessidades do elegante animal, que não procurava se deleitar nos porões e sótãos, mas que ficava sim a todo momento na companhia das pessoas. E tinha o dom de reivindicar seu tempo para si, o que era bastante incompreensível, uma vez que havia tantos outros animais, mais nobres, e os humanos também tinham muitos que fazer consigo mesmos; isso parecia acontecer porque tinham de baixar os olhos ao chão para olhar a pequena criatura, que se comportava de uma forma tão discreta e um pouco mais calma, poder-se-ia dizer

	um ein klein wenig stiller, ja man könnte fast sagen trauriger und nachdenklicher war, als einer jungen Katze zukam. Die spielte so, wie sie wissen mußte, daß Menschen es von jungen Katzen erwarten, kletterte auf den Schoß und gab sich sogar ersichtlich Mühe, freundlich mit den Menschen zu sein, aber man konnte fühlen, daß sie nicht ganz dabei war; und gerade dies, was zu einer gewöhnlichen jungen Katze fehlte, war wie ein zweites Wesen, ein Ab-Wesen oder ein stiller Heiligenschein, der sie umgab, ohne daß einer den Mut gefunden hätte, das auszusprechen. Die Portugiesin beugte sich zärtlich über das Geschöpfchen, das in ihrem Schoß am Rücken lag und mit den winzigen Krallen nach ihren tändelnden Fingern schlug wie ein Kind, der junge Freund beugte sich lachend und tief über Katze und Schoß, und Herrn von Ketten erinnerte das zerstreute Spiel an seine halb überwundene Krankheit, als wäre die, samt ihrer Todessanftheit, in das Tierkörperchen verwandelt, nun nicht mehr bloß in ihm, sondern zwischen ihnen. Ein Knecht sagte: Die bekommt die Räude.	até que mais triste e pensativa, como convém a uma pequena gata. Brincava como ela mesma sabia que os humanos esperam de pequenos gatos, subia no colo e até se esforçava claramente para agradar os humanos, mas era possível sentir que não estava concentrada; e exatamente isso, aquilo que faltava para ser uma pequena gata comum, era como uma segunda criatura, uma des-criatura ou uma aura silenciosa que a envolvia, sem que alguém tivesse encontrado a coragem para externar tal ideia. A portuguesa debruçou-se meiga sobre a criaturinha que deitava de costas em seu colo, e, que agarrando suas patinhas amorosas como uma criança, o jovem amigo se curvou rindo para baixo, sobre a gata e sobre o colo, e aquela brincadeira dispersa lembrou o senhor von Ketten da sua doença já quase curada, como se esta, com sua brandura da morte, houvesse se transformado no corpo do animal, agora não mais nele, mas entre eles. Um criado disse: vai pegar sarna.

34.	Herr von Ketten wunderte sich, weil er das nicht selbst erkannt hatte; der Knecht wiederholte: Die muß man beizeiten erschlagen.	O senhor von Ketten espantou-se de não ter ele mesmo reconhecido aquilo; o cavaleiro repetiu: temos de sacrificá-la a tempo.
35.	Die kleine Katze hatte inzwischen einen Namen aus einem der Märchenbücher erhalten. Sie war noch sanfter und duldsamer geworden. Jetzt konnte man auch schon bemerken, daß sie krank und fast leuchtend schwach wurde. Sie ruhte immer länger aus im Schoß von den Geschäften der Welt, und ihre kleinen Krallen hielten sich mit zärtlicher Angst fest. Sie begann jetzt auch einen um den andren anzusehn; den beiden Ketten und den jungen Portugiesen, der vorgeneigt saß und den Blick von ihr nicht wendete, oder von dem Atmen des Schoßes, in dem sie lag. Sie sah sie an, als wollte sie um Vergebung dafür bitten, daß es häßlich sein werde, was sie in geheimer Vertretung für alle litt. Und dann begann ihr Martyrium.	Entrementes, a pequena gata ganhara um nome vindo dos livros de contos. Tornara-se ainda mais delicada e paciente. Agora já era possível perceber que adoecera e quase irradiava sua fraqueza. Ficava cada vez mais tempo no colo, descansando dos negócios do mundo, e suas pequenas garras seguravam-se ali firme, cheias de uma ansiedade meiga. Também começava a olhar de um para o outro; o pálido von Ketten e o jovem português, que estava inclinado para a frente e não tirava os olhos dela nem da respiração do colo em que deitava. Ela os olhava como se quisesse pedir perdão pela feiúra daquilo que ela sofria secretamente por todos. E então começou seu martírio.
36.	Eines Nachts begann das Erbrechen, und sie erbrach bis zum Morgen; sie war ganz matt und wirr im wiederkehrenden Tageslicht, als hätte sie viele Schläge vor den Kopf erhalten. Aber vielleicht hatte man dem verhungerten armen Kätzchen	Certa noite, começou a vomitar, e vomitou até de manhã; estava completamente debilitada e perdida quando voltou a luz do dia, como se tivessem batido em sua cabeça repetidas vezes. Mas talvez apenas tivessem dado, por excesso

	bloß im Übereifer der Liebe zuviel zu fressen gegeben: doch im Schlafzimmer konnte sie danach nicht mehr bleiben und wurde zu den Burschen in die Hofkammer getan. Aber die Burschen klagten nach zwei Tagen, daß es nicht besser geworden sei, und wahrscheinlich hatten sie sie auch in der Nacht hinausgeworfen. Und sie brach jetzt nicht nur, sondern konnte auch den Stuhl nicht halten, und nichts war vor ihr sicher. Das war nun eine schwere Probe, zwischen einem kaum sichtbaren Heiligenschein und dem gräßlichen Schmutz, und es entstand der Beschluß – man hatte inzwischen erfahren, woher sie gekommen war, – sie dorthin zurücktragen zu lassen; es war ein Bauernhaus unten am Fluß, nahe dem Fuß des Berges. Man würde heute sagen, sie stellten sie ihrer Heimatsgemeinde zurück und wollten weder etwas verantworten, noch sich lächerlich machen; aber das Gewissen drückte sie alle, und sie gaben Milch und ein wenig Fleisch mit und sogar Geld, damit die Bauersleute, wo Schmutz nicht soviel ausmachte, gut für sie sorgten. Die Dienstleute schüttelten dennoch die Köpfe über ihre Herrn.	de amor, muito de comer à pobre gatinha faminta: contudo, agora não podia mais ficar no quarto de dormir, e por isso foi levada ao quarto dos criados. Mas, dois dias depois, os rapazes reclamaram que não havia melhorado, e provavelmente a tinham posto para fora no meio da noite. E ela agora não apenas vomitava, mas também não conseguia controlar os intestinos, e nada estava a salvo dela. Esta era uma prova definitiva entre uma auréola quase invisível e a sujeira horrível, e foi decidido – entrementes descobrira-se de onde ela vinha – que a levariam de volta ao seu lugar e lá a deixariam; era uma casa de camponeses lá embaixo, no rio, perto do pé da montanha. Diriam hoje em dia que a devolveram à sua comunidade de origem e que não queriam assumir a responsabilidade nem se fazer de tolos; mas a consciência pesada de todos os pressionava, deram leite e um pouco de carne e até dinheiro para que os camponeses, onde a sujeira não importava tanto, cuidassem dela. Ainda assim, os criados se espantaram com seu senhor.

37.	Der Knecht, der die kleine Katze hinuntergetragen hatte, erzählte, daß sie ihm nachgelaufen war, als er zurückging, und daß er noch einmal hatte umkehren müssen: zwei Tage später war sie wieder oben am Schloß. Die Hunde wichen ihr aus, die Dienstleute trauten sich wegen der Herrschaft nicht, sie fortzujagen, und als die sie erblickte, stand schweigend fest, daß jetzt niemand mehr ihr verweigern wollte, hier oben zu sterben. Sie war ganz abgemagert und glanzlos geworden, aber das ekelerregende Leiden schien sie überwunden zu haben und nahm bloß fast zusehends an Körperlichkeit ab. Es folgten zwei Tage, die verstärkt alles noch einmal enthielten, was bisher gewesen war: langsames, zärtliches Umhergehn in dem Obdach, wo man sie hegte; zerstreutes Lächeln mit den Pfoten, wenn sie nach einem Stückchen Papier schlug, das man vor ihr tanzen ließ; zuweilen ein leichtes Wanken vor Schwäche, obgleich vier Beine sie stützten, und am zweiten Tag fiel sie zuweilen auf die Seite. An einem Menschen würde man dieses Hinschwinden nicht so seltsam empfunden haben, aber an dem Tier	O criado que levara a gatinha para baixo disse que ela voltara andando atrás dele e que ainda teve de retornar mais uma vez: dois dias mais tarde, lá ela estava de volta no castelo. Os cachorros a evitavam, os criados não tinham coragem de expulsá-la por medo de seus senhores, e, quando ela os olhava, deixava claro em silêncio que agora ninguém mais havia de impedir que morresse aqui em cima. Estava magérrima e sem brilho, mas parecia ter ultrapassado a repulsiva doença, apenas perdia visivelmente a corporeidade. Seguiram-se dois dias que contiveram tudo que até então ocorrera: perambulações no sótão, meiga e devagar, onde a abrigavam; sorrisos difusos com as patas, quando batia em um pedaço de papel que sacudia à sua frente; de vez em quando uma pequena tremida de fraqueza, apesar de as quatro patas a sustentarem, e no segundo dias às vezes caía de lado. Com uma pessoa, não se sentiria de forma tão estranha essa lenta morte, mas no animal era como uma humanização. Olhavam-na quase que com veneração; nenhuma dessas três pessoas em sua situação peculiar

	war es wie eine Menschwerdung. Fast mit Ehrfurcht sahen sie ihr zu; keiner dieser drei Menschen in seiner besonderen Lage blieb von dem Gedanken verschont, daß es sein eigenes Schicksal sei, das in diese vom Irdischen schon halb gelöste kleine Katze übergegangen war. Aber am dritten Tag begannen wieder das Erbrechen und die Unreinlichkeit. Der Knecht stand da, und wenn er sich auch nicht traute, es zu wiederholen, sagte doch sein Schweigen: man muß sie erschlagen. Der Portugiese senkte den Kopf wie bei einer Versuchung, dann sagte er zur Freundin: es wird nicht anders gehn; ihm kam es selbst vor, als hätte er sich zu seinem eigenen Todesurteil bekannt. Und mit einemmal sahen alle den Herrn von Ketten an. Der war weiß wie die Wand geworden, stand auf und ging. Da sagte die Portugiesin zum Knecht: Nimm sie zu dir.	ficou livre da ideia de que era seu próprio destino que se transfigurara nessa gata já parcialmente afastada do mundano. Mas no terceiro dia voltaram o vômito e a sujeira. O criado estava lá e, mesmo não tendo coragem de repetir, dizia com seu silêncio: é preciso sacrificá-la. O português deixou a cabeça cair como em uma tentação, então disse para a amiga: não tem outro jeito; parecia-lhe que havia reconhecido sua própria pena de morte. E de uma só vez todos olharam para o senhor von Ketten. Ficara branco como a parede, levantou-se e saiu. Então a portuguesa falou para o criado: pegue-a para você.
38.	Der Knecht hatte die Kranke auf seine Kammer genommen, und am nächsten Tag war sie fort. Niemand frug. Alle wußten, daß er sie erschlagen hatte. Alle fühlten sich von einer unaussprechlichen Schuld bedrückt; es war etwas von ihnen gegangen. Nur die Kinder fühlten	O criado levou a doente para seu quarto e no outro dia ela havia partido. Ninguém fez perguntas. Todos sabiam que ele a havia sacrificado. Todos se sentiam carregando uma culpa indizível; uma parte deles se fora. Apenas as crianças não sentiam nada e

	nichts und fanden es in Ordnung, daß der Knecht eine schmutzige Katze erschlug, mit der man nicht mehr spielen konnte. Aber die Hunde am Hof schnupperten zuweilen an einem Grasfleck, auf den die Sonne schien, steiften die Beine, sträubten das Fell und blickten schief zur Seite. In einem solchen Augenblick begegneten sich Herr von Ketten und die Portugiesin. Sie blieben beieinander stehn, sahn nach den Hunden hinüber und fanden kein Wort. Das Zeichen war dagewesen, aber wie war es zu deuten, und was sollte geschehn? Eine Kuppel von Stille war um die beiden.	achavam certo o cavaleiro ter matado uma gata suja que não dava mais para brincar. Mas os cães no pátio farejavam às vezes uma faixa de relva banhada pelo sol, tensionavam as pernas, seus pelos se arrepiavam, e olhavam de soslaio para o lado. Em um desses momentos, cruzavam-se o senhor von Ketten e a portuguesa. Ficaram parados lado a lado, olharam para os cachorros, e não encontraram nenhuma palavra. O sinal estava lá, mas como interpretá-lo, e o que deveria acontecer? Uma cúpula de silêncio envolvia os dois.
39.	Wenn sie ihn bis zum Abend nicht fortgeschickt hat, muß ich ihn töten, – dachte Herr von Ketten. Aber der Abend kam, und es hatte sich nichts ereignet. Das Vesperbrot war vorbei. Ketten saß ernst, von leichtem Fieber gewärmt. Er ging in den Hof, sich zu kühlen, er blieb lange aus. Er vermochte den Entschluß nicht zu finden, der ihm sein ganzes Dasein lang spielend leicht gewesen war. Pferde satteln, Harnisch anschnallen, ein Schwert ziehn, diese Musik seines Lebens war ihm mißtönend; Kampf erschien ihm wie eine sinnlos fremde	Se ela não o mandar embora até a noite, tenho de matá-lo, - pensou o senhor von Ketten. Mas a noite veio e nada aconteceu. O jantar terminara. Ketten parecia sério, aquecido com uma leve febre. Foi ao pátio para se refrescar, ficou muito tempo fora. Não conseguia encontrar a última decisão que por sua vida inteira havia sido tão fácil. Selar os cavalos, amarrar as rédeas, puxar a espada, essa música de sua vida lhe soava destoante; a luta lhe parecia como um movimento estranho e sem sentido, mesmo o pequeno caminho

	Bewegung, selbst der kurze Weg eines Messers war wie eine unendlich lange Straße, auf der man verdorrt. Aber auch Leiden war nicht seine Art; er fühlte, daß er nie wieder ganz genesen würde, wenn er sich dem nicht entriß. Und neben beidem gewann allmählich etwas anderes Raum: als Knabe hatte er immer die unersteigliche Felswand unter dem Schloß hinaufklettern wollen; es war ein unsinniger und selbstmörderischer Gedanke, aber er gewann dunkles Gefühl für sich wie ein Gottesurteil oder ein nahendes Wunder. Nicht er, sondern die kleine Katze aus dem Jenseits würde diesen Weg wiederkommen, schien ihm. Er schüttelte leise lachend den Kopf, um ihn auf den Schultern zu fühlen, aber dabei erkannte er sich schon weit unten auf dem steinigen Weg, der den Berg hinabführte.	de um punhal era como uma grande estrada onde pomo-nos a murchar. Mas sofrer também não era de seu feitio; sentia que nunca mais se curaria por completo se não se libertasse daquilo. E, aos poucos, uma outra ideia foi ganhando espaço: quando criança, sempre quisera escalar o paredão impossível de pedra que havia sob o castelo; era um pensamento sem sentido ou suicida, mas um sentimento sombrio tomava conta de si, como um ordálio ou um milagre que se aproximava. Parecia-lhe que não ele, mas a gata do além é que iria voltar esse caminho. Balançou a cabeça, rindo baixo, para senti-la nos ombros, mas nessa hora já se percebeu lá embaixo no caminho de pedra que descia a montanha.
40.	Tief beim Fluß bog er ab; über Blöcke, zwischen denen das Wasser trieb, dann an Büschen hinauf in die Wand. Der Mond zeichnete mit Schattenpunkten die kleinen Vertiefungen, in welche Finger und Zehen hineingreifen konnten. Plötzlich brach ein Stein unter dem Fuß weg; der Ruck schoß in die Sehnen, dann	Lá no fundo, perto do rio, fez uma curva; sobre blocos entre os quais passava a água, então passando por arbustos e parede acima. A lua indicava com pontos de sombra as pequenas cavidades onde os dedos da mão e do pé poderiam se segurar. De repente, caiu uma pedra sob seu pé; o solavanco

	ins Herz. Ketten horchte; es schien ohne Ende zu dauern, bevor der Stein ins Wasser schlug; er mußte mindestens ein Drittel der Wand schon unter sich haben. Da wachte er, so schien es deutlich, auf und wußte, was er getan hatte. Unten ankommen konnte nur ein Toter, und die Wand hinauf der Teufel. Er tastete suchend über sich. Bei jedem Griff hing das Leben in den zehn Riemchen der Fingersehnen; Schweiß trat aus der Stirn, Hitze flog im Körper, die Nerven wurden wie steinerne Fäden: aber, seltsam zu fühlen, begannen bei diesem Kampf mit dem Tod Kraft und Gesundheit in die Glieder zu fließen, als kehrten sie von außen wieder in den Körper zurück. Und das Unwahrscheinliche gelang; noch mußte oben einem Überhang nach der Seite ausgewichen sein, dann schlang sich der Arm in ein Fenster. Es wäre wohl anders, als bei diesem Fenster emporzutauchen, auch gar nicht möglich gewesen; aber er wußte, wo er war; er schwang sich hinein, saß auf der Brüstung und ließ die Beine ins Zimmer hängen. Mit der Kraft war die Wildheit wiedergekehrt. Er atmete sich aus. Seinen Dolch an der Seite	passou pelo tendão e depois chegou no coração. Ketten ouvia com atenção; a queda parecia não ter fim, e então a pedra encontrou a água; já deveria ter passado no mínimo um terço da parede. Então ele acordou, sentia isso claramente, e sabia o que fizera. Abaixo, só poderia chegar um morto, e acima, um demônio. Tateava o caminho acima. Cada vez que se agarrava, sua vida ficava pendurada nos dez tendões de seus dedos; suor vinha de sua testa, o calor voava no corpo, os nervos tornavam-se fios de pedra: mas, estranha sensação, nessa luta contra a morte começaram a voltar-lhe aos membros força e saúde, como se voltassem de fora para dentro do corpo. E o improvável sucedeu; ainda precisava evitar uma saliência logo acima e desviar para o lado, então um braço entrou pela janela. Não teria sido possível de outra forma que não entrar por essa janela; mas ele sabia onde estava; arrastou-se para dentro, sentou no parapeito e deixou as pernas soltas para dentro do quarto. Com a força voltara a ferocidade. Ele se expirava. Seu punhal ainda estava na cintura, não tinha perdido. Parecia que a cama estava vazia. Mas esperou até

	hatte er nicht verloren. Es kam ihm vor, daß das Bett leer sei. Aber er wartete, bis sein Herz und seine Lungen völlig ruhig seien. Es kam ihm dabei immer deutlicher vor, daß er in dem Zimmer allein war. Er schlich zum Bett: es hatte in dieser Nacht niemand darin gelegen.	que seu coração e seus pulmões estivessem calmos por completo. Parecia-lhe cada vez mais claro que estava sozinho no quarto. Foi para a cama sem fazer barulho: ninguém se deitara ali essa noite.
41.	Der Herr von Ketten schlich durch Zimmer, Gänge, Türen, die keiner zum erstenmal findet, der nicht geführt ist, vor das Schlafgemach seiner Frau. Er lauschte und wartete, aber kein Flüstern verriet sich. Er glitt hinein; die Portugiesin atmete sanft im Schlaf; er bückte sich in dunkle Ecken, tastete an Wänden, und als er sich wieder aus dem Zimmer drückte, hätte er beinahe gesungen vor Freude, die an seinem Unglauben rüttelte. Er stöberte durch das Schloß, aber schon krachten die Dielen und Fliesen unter seinem Tritt, als suchte er eine freudige Überraschung. Im Hof rief ihn ein Knecht an, wer er sei. Er fragte nach dem Gast. Fortgeritten, meldete der Knecht, wie der Mond heraufkam. Der Herr von Ketten setzte sich auf einen Stapel halbentrindeter Hölzer, und die Wache wunderte sich, wie lang er saß. Plötzlich packte ihn die Gewißheit an,	O Senhor von Ketten continuou na ponta dos pés, passando por quartos, corredores, portas que ninguém encontraria se passasse ali pela primeira vez, a menos que guiado, à frente do aposento de sua esposa. Escutou atentamente e esperou, mas não se ouvia sequer um sussurro. Deslizou para dentro; a portuguesa dormia e respirava pesado; ele agachou-se nos cantos escuros, sentia a parede com as mãos, e, ao esgueirar-se para fora do quarto, quase cantou, tamanha era a alegria que sacudia sua incredulidade. Vasculhou o castelo, mas já estalavam os tacos e os ladrilhos sob seus pés, como se procurasse uma surpresa agradável. No pátio, um cavaleiro perguntou quem ele era. Ele perguntou pelo hóspede. Partiu, informou o cavaleiro, assim que a lua apareceu. O Senhor von Ketten sentou-se em um monte

	wenn er jetzt das Zimmer der Portugiesin wieder betrete, werde sie nicht mehr da sein. Er pochte heftig und trat ein; die junge Frau fuhr auf, als hätte sie im Traum darauf gewartet, und sah ihn angekleidet vor sich stehn, so wie er fortgegangen war. Es war nichts bewiesen und nichts weggeschafft, aber sie fragte nicht, und er hätte nichts fragen können. Er zog den schweren Vorhang vom Fenster zurück, und der Vorhang des Brausens stieg auf, hinter dem alle Catene geboren wurden und starben.	de troncos meio descascados e o guarda admirou-se do longo tempo que ficou ali. De repente bateu-lhe a certeza de que, se entrasse agora no quarto da portuguesa, ela não estaria mais lá. Bateu forte e entrou; a jovem mulher ergueu-se no leito, como se no sonho o estivesse esperando, e viu von Ketten de pé à sua frente, vestido, assim como partira. Nada estava provado e nada havia sido eliminado, mas ela não perguntou e ele não tinha como perguntar nada. Ele afastou a pesada cortina da janela e a cortina de barulho emergiu, atrás da qual todos os Catene nasciam e morriam.
42.	»Wenn Gott Mensch werden konnte, kann er auch Katze werden,« sagte die Portugiesin, und er hätte ihr die Hand vor den Mund halten müssen, wegen der Gotteslästerung, aber sie wußten, kein Laut davon drang aus diesen Mauern hinaus.	“Se Deus pode virar homem, então também pode virar gato,” disse a portuguesa, e ele deveria ter tampado sua boca com a mão por causa blasfêmia, mas sabiam que nenhum som escapava desses muros.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi oferecer uma retradução informada do conto *A Portuguesa*, de Robert Musil, além de debater o conceito de retradução e demonstrar, por meio da teoria aliada à prática, as implicações que tal reflexão pode produzir ao se adotar a estratégia de uma retradução informada. Gostaria de encerrar esta dissertação retomando seu ponto de partida e abrindo espaço para uma pequena reflexão de teor mais pessoal – mas que, no meu entender, possui certa relevância no âmbito da temática desta dissertação..

Como desenvolvido no segundo capítulo, não há consenso do que é a retradução exatamente. Há definições mais ou menos abrangentes, e cada uma tem seus fundamentos e elementos passíveis de crítica. Somado a isso, é possível ainda indagar se, caso exista uma tradução de um texto e alguém se propuser a fazer uma nova tradução desse mesmo texto mas sem olhar para aquela primeira tradução, estaríamos diante de uma retradução. O foco principal deste trabalho não foi levar à exaustão as possibilidades de definição do que é ou não uma retradução; foi, sim, propor uma definição que levasse em conta as leituras desenvolvidas no segundo capítulo e pensar o que se oferece a tal retradução considerando, ainda, que essa retradução busca o diálogo com outros textos, chegando assim a uma retradução informada.

A reflexão e a tradução que se encontram aqui não pretendem ser últimas. O que procurei mostrar com este trabalho é que a leitura crítica e crítico-tradutória dos textos de apoio contribuiu – e muito – para que eu me aprofundasse na obra *Três Mulheres* e mais especificamente no conto *Die Portugiesin*, enriquecendo a produção de uma retradução informada do conto. Com o apoio destes espaços, consegui criar mais um ponto na rede da obra de Musil e em sua recepção no Brasil. Junto-me de certa forma a Kathrin Rosenfield, junto-me a Lya Luft, junto-me a Musil.

Com a retradução deste conto, inspiro-lhe vida nova[75], isso sem esquecer que este já viva no contexto brasileiro desde a tradução de Lya Luft em 1983; com esta retradução, lanço luz sobre a própria tradução da Lya Luft, trago-a de volta à tona, trago Musil de volta à tona. Com a reflexão do capítulo 3, tributária dos

75 A *sobrevida* de que fala Massardier-Kenney ao reformular Benjamin. (MASSARDIER-KENNEY, 2015, p. 81).

diferentes textos que li e que me ajudaram a traduzir, também estabeleço um vínculo intenso; este trabalho é tão produto desses textos quanto meu.

Nesse sentido, cabem algumas palavras. No decorrer do trabalho, da forma com que foi montado, há uma progressão que desponta na produção da tradução do conto. Elementos de interesse no conto, passagens especialmente relevantes, termos que se repetiam, todos foram sendo levantados e integrados no texto da dissertação e no texto traduzido. Desde o meu primeiro contato com a trilogia, ainda na graduação, em 2017, quando decidi trabalhar com *Grigia* (naquele momento), foi mudando não apenas a leitura, mas também quem lia. Não é exagero, portanto, afirmar que o que está aí não poderia ter sido escrito um, dois anos atrás. Cada leitura e releitura da fortuna crítica, a leitura da tradução já existente, as releituras do original e de textos em volta deste ou de Musil, tudo isso contribuiu; não foi só a retradução que saiu informada. Isso fica explícito principalmente nas reflexões encontradas no capítulo imediatamente anterior à tradução. Vários elementos que destaco ali já apareciam como tais nos textos-base da parte crítica.

Muito se escreveu sobre as grandes obras de Musil, sobre seu *Homem sem Qualidades*, sem dúvida muito mais do que sobre sua obra de menor extensão. A análise de *A Portuguesa*, entretanto, demonstra quão sofisticada e trabalhada era também sua prosa mais curta. Os jogos de oposição que existem dentro do texto, a forma com que se mistura a voz de um narrador distante com olhares de seus personagens que mal falam abertamente, mas cujos caráteres entram de forma pungente na narração. Para além de apenas oferecer uma retradução de *A Portuguesa* em língua portuguesa, espero despertar um interesse pela obra mais curta de Musil, interesse que já parece crescer, se levarmos em consideração as *Uniões* de Rosenfield (2019), o volume lançado por Marcelo Backes (2018) com o título de *O papel mata-moscas e outros textos*, uma seleção de narrativas curtas de Musil.

Esta dissertação pode servir de apoio, porta de abertura ou referência para pesquisas futuras no Brasil sobre a obra musiliana. Assim como o que aqui consta não surgiu por si só, também o que aqui está não pretende ser ponto de parada.

REFERÊNCIAS

AMARAL, V. A.. "Broadening the notion of retranslation". In: *Cadernos de Tradução*, v. 39, p. 239-259, 2019.

BACHOFEN, Johann. *Das Mutterrecht.* Erste und zweite Hälfte. Basel: Schwabe Verlag, 1948.

BARBOSA, Maria Aparecida. *Leitura do Matriarcado em Bachofen*. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 20, n.33, p. 88-97, 2018.

BENSIMON, Paul. "Présentation". In: *Palimpsestes*, no. 4, 1990, pp. ix-xiii.

BERMAN, Antoine. "La retraduction comme espace de la traduction". In: *Palimpsestes*, n. 4, 1990, p. 1-7.

_____. *Towards a translation criticism: John Donne*. Tradução e organização de Francoise Massardier-Kenney. Ohio: Kent State University Press, 2009, pp. 1-79.

_____. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica:* Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

BOA, Elisabeth J.. *Austrian Ironies in Musil's "Drei Frauen"*. In: *The Modern Language Review*, vol. 78, n. 2, 1968, p. 167-181.

CARDOZO, M. *Mãos de segunda mão? Tradução (in)direta e a relação em questão.* In: *Trabalhos em Linguística Aplicada*, vol. 50, n.2, 2011, p. 429-441.

ERICKSON, Susan. "The Psychopoetics of Narrative in Robert Musil's 'Die Portugiesin'. In: *Monatshefte*, vol. 54, n. 4, 1986, p. 183-196.

FREUD, Sigmund. *Das Motiv der Kästchenwahl*. IN: FREUD, Sigmund (org.). *IMAGO*. Zeitschrift für die Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften. _____. Disponível em: http://www.gutenberg.org/files/24017/24017-h/24017-h.htm

FREUD, Sigmund. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia*: ("O caso Schreber"): artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). Tradução de Paulo César de Souza. In: *Obras completas*, vol. 10. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

GAMBIER, Yves. "La retraduction, retour et détour". In: *Meta*, vol. 39, no. 3, 1994, pp. 413-417.

_____. “La retraduction: ambiguïtés et défis”. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) Autour de la retraduction. Paris: Orizons, 2012, p. 29-49.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Três trechos sobre tradução*. Tradução de Rosvitha Friesen Blume. In: HEIDERMANN, Werner (Ed.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, 2010. v. 1.

GÜRTLER, Christa. *Drei Märchen um* Drei Frauen: Männerträume am Beginn unseres Jahrhunderts. In: SCHMID, Georg (Ed.): *Die Zeichen der Historie.* Beitrâge zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft. Viena: Böhlau Verlag, 1986, p. 129-142.

HEIDERMANN, Werner (Ed.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, 2010. v. 1.

KIRCHBERGER, Leda. *Musil's Trilogy: an Approach to "Drei Frauen"*. In: *Monatshefte*, vol. 55, n. 4, 1963, p. 167-182.

MASSARDIER-KENNEY, Françoise. “Toward a Rethinking of Retranslation”. In: *Translation Review*, vol. 91, no. 1, 2015, pp. 73-85.

MATTOS, Thiago; FALEIROS, Álvaro. “A noção de retradução nos estudos da tradução: um percurso histórico”. In: *Revista Letras Raras*, vol. 3, no. 2, 2014, pp. 35-57.

MCCORMICK, E. Allen. *Ambivalence in Musil's "Drei Frauen": Notes on Meaning and Method.* In: *Monatshefte*, vol. 54, n. 4, 1962, p. 183-196.

MEISEL, Gerhard. *Liebe im Zeitalter vom Menschen*: das Prosawerk Robert Musils. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1991.

MÜLLER-FUNK, Wolfgang. *Drei Frauen*. In: NÜBEL, Birgit (Ed.); WOLF, Norbert Christian (org.). *Robert-Musil-Handbuch*. Berlim: De Gruyter, 2016, p. 199-224.

MUSIL, Robert. *Sämtliche Erzählungen*. Hamburgo: Rowohlt, 1957, p. 223-296.

_____. *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste*. In: MUSIL, Robert; FRISÉ, Adolf (Ed.). *Gesammelte Werke*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1978. 8. v.

MUSIL, Robert; FRISÉ, Adolf (Ed.). *Gesammelte Werke*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1978. 8. v.

MUSIL, Robert. *Nachlass zu Lebzeiten.* Stuttgart: Reclam, 2013.

_____. *Três Mulheres*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1983.

_____. *Five Women*. Tradução de Eithne Wilkins e Ernst Kaiser. Boston: Verba Mundi, 1999.

_____. *O Homem sem Qualidades*. Tradução de Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Nova Fronteira, 1989.

_____. *Uniões*. Tradução de Kathrin Rosenfield e Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2019.

_____. *O papel mata-moscas e outros textos*. Tradução e organização de Marcelo Backes. São Paulo: Carambaia, 2018.

NÜBEL, Birgit. *Möglichkeitssinn und Essayismus.* In: NÜBEL, Birgit (Ed.); WOLF, Norbert Christian (Ed.). *Robert-Musil-Handbuch*. Berlim: De Gruyter, 2016, p. 719 – 725.

NÜBEL, Birgit (Ed.); WOLF, Norbert Christian (Ed.). *Robert-Musil-Handbuch*. Berlim: De Gruyter, 2016.

ROSENFIELD, Kathrin. *Experimentos modernistas em tradução: Uniões – Vereinigungen* de Robert Musil. *In*: MUSIL, Robert. *Uniões*. Tradução de Kathrin Rosenfield e Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2019.

RYAN, Judith. *The Vanishing Subject:* Early Psychology and Literary Modernism. Chicago: Chicago University Press, 1991.

SOETHE, Paulo Astor. *Zum Begriff des Essaysmus in Robert Musils* Der Mann ohne Eigenschaften. In: *Pandaemonium Germanicum.* São Paulo: v. 9, p. 277-283, 2005.

WÜNSCH, Marianne. *Vom späten Realismus zur "Frühen Moderne":* Versuch eines Modells des literarischen Strukturwandels. In: TITZMANN, Michael. *Modelle literarischen Strukturwandels*. Tübingen: De Gruyter, 1991, p. 187 - 203.

ZELLER, Rosmarie. *Grenztilgung und Identitätskrise: zu Musils* Törleß *und* Drei Frauen. In: *Musil-Forum*, n. 27, Berlim: Walter de Grutyer, 2003, p. 189-209.