

**Um olhar sobre a literatura alemã do pós-guerra:  
proposta de tradução de excertos de *Tauben im Gras*  
de Wolfgang Koeppen**

**Eva Afonso Nobre da Silva**

**Trabalho de Projeto de Mestrado em Tradução  
Especialização em Alemão**

**Setembro de 2025**

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Tradução realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Hanna Pięta e da Professora Doutora Claudia Fischer.

## AGRADECIMENTOS

A elaboração do presente de trabalho de projeto apenas foi possível com a ajuda de muitas pessoas, cuja ajuda gostaria de agradecer.

Quero começar por expressar a minha profunda e sincera gratidão às duas orientadoras deste trabalho de projeto. À Professora Doutora Hanna Pięta agradeço os conselhos, sobretudo na vertente teórica do trabalho, os materiais fornecidos e a orientação prestada em todas as fases da elaboração deste trabalho de projeto. À Professora Doutora Claudia Fischer agradeço muito a imprescindível ajuda na revisão da proposta de tradução, a atenção e o cuidado dedicados a esta tarefa, bem como a disponibilidade que sempre demonstrou para esclarecer quaisquer dúvidas que tenham surgido neste processo. Devo dizer que os conselhos das Professoras foram absolutamente essenciais em todas as fases e momentos da elaboração do trabalho de projeto e que lhes fico muitíssimo grata.

Quero agradecer à minha família, em especial à minha mãe, Paula, que sempre me apoiou de todas as formas ao longo do percurso académico, e à minha irmã, Sara, que me ouviu e incentivou a continuar.

Não posso de deixar de agradecer aos meus amigos e amigas, Xana, Adriana, Rafael e Felipe, pelo apoio e interesse que sempre tentaram demonstrar pelo trabalho que tenho vindo a desenvolver. Quero agradecer especialmente à Beatriz, que me ouviu e aconselhou constantemente ao longo da elaboração deste trabalho de projeto, e ao Ricardo, que muito me motivou na fase final do trabalho.

Muito obrigada a todos.

## RESUMO

O presente trabalho de projeto tem como principal foco a elaboração e apresentação de uma proposta de tradução de excertos da obra *Tauben im Gras*, de Wolfgang Koeppen, publicado em 1951, para o português europeu. Esta proposta de tradução é sustentada por uma contextualização e análise da obra, e acompanhada de comentário de tradução.

O objetivo do trabalho é apresentar uma proposta de tradução cuidada, bem fundamentada e adequada à sua função, de um texto literário desafiante de um autor alemão que não está traduzido para o português europeu. O presente trabalho de projeto tem também como objetivo a realização de um trabalho sistemático de contextualização e de análise do texto de partida, o estabelecimento fundamentado de uma estratégia de tradução e a elaboração de um comentário à proposta de tradução que resuma e sistematize as dificuldades encontradas e o modo como estas foram abordadas.

A análise de texto relevante para a tradução assentará no preconizado por Nord (1995) e o comentário basear-se-á na estrutura proposta por Johnson (2023).

Palavras-chave: tradução literária, literatura alemã, literatura do pós-guerra, comentário de tradução, análise de texto relevante para a tradução

## ABSTRACT

This project has as its main focus the elaboration and presentation of a translation proposal of selected excerpts of *Tauben im Gras*, by Wolfgang Koeppen, published in 1951, into European Portuguese. This translation proposal is sustained by a contextualization and an analysis of the work, and will be followed by a translation commentary.

The objective of this project is to present a translation proposal that is careful, well founded and adequate to its function, for a challenging literary text by a German author which hasn't been translated into European Portuguese. This project also aims at presenting a systematic contextualization and analysis of the source text, at establishing a translation strategy based on this analysis, and elaborating a translation commentary which summarizes and systematizes the difficulties and challenges encountered and how these were approached.

The translation-oriented text analysis follows Nord (1995) and the translation commentary is based on Johnson (2023).

Keywords: literary translation, German literature, post-war literature, translation commentary, translation-oriented text analysis

## ÍNDICE

1. Introdução .....	1
2. Estado da arte.....	3
2.1. Publicações na Alemanha .....	3
2.2. Publicações em Portugal.....	7
2.3. Tradução de <i>Tauben im Gras</i> para línguas europeias.....	8
3. Contextualização da obra.....	9
3.1. A literatura alemã do pós-guerra .....	9
3.2. Wolfgang Koeppen.....	12
3.3. Receção de <i>Tauben im Gras</i> na República Federal Alemã .....	14
3.4. Receção da literatura alemã do pós-guerra da República Federal Alemã em Portugal.....	16
4. Análise de texto relevante para a tradução, de acordo com Nord (1995).....	23
4.1. Fatores extratextuais .....	23
4.1.1. Emissor .....	23
4.1.2. Intenção do emissor .....	24
4.1.3. Recetor .....	27
4.1.4. Meio de comunicação/Canal.....	28
4.1.5. Local da publicação .....	29
4.1.6. Tempo .....	29
4.1.7. Motivo da comunicação.....	30
4.1.8. Função do texto.....	31
4.2. Fatores intratextuais.....	32
4.2.1. Fatores semânticos.....	32
4.2.1.1. Temática e subtemas.....	32
4.2.1.2. Conteúdo.....	34
4.2.1.3. Pressupostos de conhecimento .....	35
4.2.2. Fatores estilísticos.....	36
4.2.2.1. Estrutura textual.....	36
4.2.2.2. Léxico .....	41
4.2.2.3. Sintaxe .....	42
5. Estratégia de tradução.....	44
5.1. Fatores determinantes (Johnson, 2023) .....	44
5.1.1. Género e tipo de texto.....	45

5.1.2. <i>Skopos</i> ou função do texto .....	45
5.1.3. Recetor .....	46
5.1.4. Meio de publicação .....	46
5.1.5. Uso de paratextos .....	47
5.1.6. Características mais relevantes do TP .....	49
5.2. Metodologia de tradução .....	50
6. Comentário à proposta de tradução .....	51
6.1. Questões culturais .....	51
6.2. Questões formais .....	57
6.2.1. Questões estilísticas .....	57
6.2.2. Questões gramaticais .....	65
6.3. Questões semânticas .....	68
6.4. Questões lexicais .....	69
6.5. Questões relacionadas com variantes linguísticas .....	74
6.6. Intertextualidade .....	78
6.7. Linguagem e discurso ofensivo, sensível e/ou tabu.....	91
7. Conclusão .....	93
<b>BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA</b> .....	95
<b>BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA</b> .....	97
<b>ANEXO 1: PROPOSTA DE TRADUÇÃO, <i>POMBOS SOBRE A RELVA</i></b> .....	100

## LISTA DE TABELAS E QUADROS

Tabela 1: Levantamento da recepção dos principais autores da literatura alemã do pós-guerra em Portugal.

Tabela 2: Exemplos ilustrativos dos recursos expressivos mais frequentes no TP e soluções no TC.

Tabela 3: Alguns exemplos da tradução de *Präteritum* em pretérito perfeito e pretérito imperfeito.

Quadro 1: Exemplo de uma frase particularmente extensa e complexa no TP e sua tradução no TC.

Tabela 4: Exemplos ilustrativos da reformulação de certas frases no TC.

Tabela 5: Ocasionalismos no TP e no TC.

Tabela 6: Alguns dos nomes compostos no TP que geraram maiores dificuldades e soluções no TC.

Tabela 7: Alguns adjetivos compostos que geraram dificuldades na tradução.

Tabela 8: Seleção de termos técnicos do TP e respetiva tradução no TC.

Tabela 9: Três exemplos de usos de linguagem distintos no TP e a sua tradução no TC.

Tabela 10: Uso da linguagem em episódios com Ezra e Heinz.

Tabela 11: Resumo das ocorrências de intertextualidade na secção traduzida do TP, resolução na proposta de tradução (TC) e breve explicação.

Tabela 12: Termos possíveis para a tradução de “Tauben im Gras”.

Quadro 2: Linguagem sensível.

## **LISTA DE SIGLAS, ACRÓNIMOS E ABREVIATURAS**

LP: língua de partida

LC: língua de chegada

RFA: República Federal Alemã

RDA: República Democrática Alemã

TP: texto de partida

TC: texto de chegada

## 1. Introdução

O presente trabalho de projeto foi elaborado no âmbito da componente não-letiva do Mestrado em Tradução, na área de especialização em Alemão, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Este trabalho tem como objeto de estudo a obra *Tauben im Gras*, de Wolfgang Koeppen, publicada em 1951. Será feita uma proposta de tradução comentada de um excerto desta obra para o português europeu.

Escolheu-se esta obra por vários motivos. Para começar, apesar de ser relativamente conhecido na Alemanha, o romance não tem tradução para o português europeu, o que se considera uma lacuna que merece ser preenchida. Também se considera que muitas das ideias, não só desta obra mas da trilogia em que se insere (conforme será descrito, uma trilogia do ponto de vista temático, mas não narrativo), se mantêm relevantes e atuais nos dias de hoje, nomeadamente o antifascismo e a importância da não-complacência face à contemporaneidade. A obra tem um pendor pessimista que, embora pouco produtivo do ponto de vista ideológico, alerta para os perigos da inércia, da alienação e de não enfrentar e assumir responsabilidade pelo próprio passado histórico. Assim, atendendo a que esta obra se distingue de outras que integram a literatura alemã do pós-guerra, considera-se enriquecedor que os leitores portugueses a possam conhecer.

O presente trabalho de projeto tem vários objetivos: numa primeira instância, analisar e elaborar uma proposta de tradução para um texto complexo e que levanta bastantes desafios; numa segunda instância, aproximar Wolfgang Koeppen e a obra *Tauben im Gras* do público português. Assim, após a elaboração do trabalho de projeto, procurar-se-á a publicação para comercialização da tradução desta obra em Portugal, usando-se o texto de chegada (TC) elaborado no âmbito deste trabalho de projeto como ponto de partida para a tradução de todo o texto de partida (TP).

De modo a elaborar o TC, o trabalho de projeto divide-se em três momentos principais, descritos de seguida.

Em primeiro lugar, é feita uma descrição do estado da arte relacionada com a obra em questão, uma contextualização e uma análise do TP, definindo-se ainda a estratégia de tradução; pode considerar-se que a primeira parte do trabalho de projeto é dedicada às tarefas pré-tradutórias. A secção dedicada ao estado da arte incluirá um levantamento das publicações que se dedicaram a *Tauben im Gras* na Alemanha e em Portugal, e das línguas para as quais o

romance foi traduzido. No que toca à contextualização, uma vez que se trata, conforme será descrito, de uma obra pouco conhecida no contexto de chegada, procurou-se apresentar uma visão abrangente do contexto de produção da mesma, explorando-se a literatura alemã do pós-guerra, a biografia do autor, a receção da obra na Alemanha e a receção da obra e da literatura alemã do pós-guerra em Portugal. Depois, foi feita uma análise textual relevante para a tradução, em que se trata o TP de forma detalhada, reunindo as características que se considera relevantes para a elaboração do TC. Finalmente, com estes conhecimentos, é delineada a estratégia de tradução.

Em segundo lugar, é realizada a tradução em si, que consiste na elaboração do TC. Dada a impossibilidade de traduzir toda a obra *Tauben im Gras*, optou-se por traduzir um excerto do início e um excerto do fim. Esta escolha teve vários motivos; considerou-se, antes de mais, que são excertos ilustrativos do estilo do autor e que incluem momentos bastante diversos (desde a contextualização da ação, que é apenas dada no início da obra, aos momentos de ação que caracterizam o seu final). Além disso, são excertos que levantam questões de tradução que não existem em todo o livro (como a linguagem ofensiva). Também se achou interessante traduzir estes excertos por o final do livro repetir o início de uma forma mais pessimista, o que constitui um desafio de tradução. Assim, serão traduzidos os primeiros 15 fragmentos da obra e os últimos 16 do final, que ocupam, na sua totalidade, cerca de um terço do livro. Refere-se ainda que o Anexo 1, que contém o TC, inclui na última página notas finais que clarificam os termos que são, possivelmente, desconhecidos do leitor do contexto de chegada.

Por fim, é elaborado um comentário à proposta de tradução, explorando-se as dificuldades e problemáticas de tradução encontradas e a forma como foram resolvidas no TC. Este comentário está dividido conforme o tipo de problema de tradução encontrado e, atendendo à extensão do TC, é sobretudo ilustrativo e não exaustivo.

Além das partes referidas, o trabalho de projeto terminará com uma conclusão, em que se reforçam os objetivos do mesmo e se recapitulam algumas das reflexões que este suscitou.

## 2. Estado da arte

De modo a compreender a relevância da obra de Wolfgang Koeppen, nomeadamente de *Tauben im Gras*, considerou-se relevante fazer um levantamento, por um lado, das publicações dedicadas ao autor e à sua obra na Alemanha e em Portugal e, por outro, das línguas europeias para as quais foi traduzida a obra *Tauben im Gras*.

### 2.1. Publicações na Alemanha

Conforme consta do catálogo da *Deutsche National Bibliothek*, existem centenas de trabalhos de natureza diversa publicados na Alemanha e dedicados a Koeppen, pelo que se opta nesta secção por fazer o levantamento dos que mais informaram este trabalho e que melhor demonstram a relevância de Koeppen ao longo das décadas, sobretudo desde a publicação da trilogia em que se insere *Tauben im Gras*.

O primeiro artigo acerca de Wolfgang Koeppen foi publicado em 1961, dez anos após a publicação de *Tauben im Gras*, por Marcel Reich-Ranicki, com o título “Der Fall Wolfgang Koeppen”. Neste artigo, Reich-Ranicki (1961) foca-se sobretudo na trilogia publicada pelo autor na década de 1950, realçando que “Jeder der drei Romane dieser Periode wurde zunächst einmal vom Willen einer unerbittlichen Zeitanalyse getragen”<sup>1</sup> (4). Reich-Ranicki refere ainda a fraca receção destes romances aquando da sua publicação em 1951, afirmando que:

Es erwies sich also, daß die bundesrepublikanische Öffentlichkeit für Koepkens epische Formulierungen anstößiger Wahrheiten zunächst wenig und später überhaupt kein Verständnis hatte. Keiner der drei Romane wurde zu einem Verkaufserfolg, keiner erhielt einen Preis, kein Taschenbuchverlag interessierte sich für "Tod in Rom". Daß derartige Umstände zu einer Krise geführt haben, ist nicht verwunderlich.<sup>2</sup> (Reich-Ranicki 1961, 4-5)

---

<sup>1</sup> “Cada um dos três romances deste período foi impulsionado em primeira instância pela vontade de realizar uma impiedosa análise do seu tempo”. (As traduções das citações em alemão são da minha autoria)

<sup>2</sup> “Demonstrou-se então que o público da República Federal Alemã teve pouca e, mais tarde, nenhuma compreensão pela formulação épica de verdades desagradáveis de Koeppen. Nenhum dos três romances

Conforme afirma Vilas-Boas (1987), a visão de Koeppen apresentada por este artigo de Reich-Ranicki dominaria a discussão acerca do mesmo durante a década de 1960. Reich-Ranicki tornou a apresentar esta visão do autor, focando-se sobretudo nas obras publicadas entre 1951 e 1954, no capítulo que lhe dedica (“Der Zeuge Koeppen”) na monografia *Deutsche Literatur im West und Ost*, publicada em 1963.

O primeiro trabalho académico que se dedica exclusivamente à obra de Wolfgang Koeppen é publicado fora da Alemanha, na Suécia, em 1973, com o título “Wolfgang Koeppen als zeitkritischer Erzähler”, por Dietrich Erlach. Trata-se de “um estudo de carácter monográfico [que] apresenta Koeppen como um autor eminentemente crítico do seu tempo” (Vilas-Boas 1987, 41). Neste trabalho, Erlach procura ainda oferecer explicação para a fraca receção da trilogia de Koeppen aquando da sua publicação.

Em 1973, é publicada por Manfred Koch a primeira monografia na Alemanha dedicada a Koeppen, com o título *Wolfgang Koeppen: Literatur zwischen Nonkonformismus und Resignation*. Em relação às publicações anteriores acerca do autor, é dada maior atenção neste trabalho à obra publicada por Koeppen antes da guerra, numa secção intitulada “Das Jugendwerk”, e é também abordada com maior detalhe a sua literatura de viagem, nomeadamente *Nach Rußland und anderswohin – Empfindsame Reisen* (1958), *Amerikafahrt* (1959) e *Reisen nach Frankreich* (1961).

Em 1976, é publicada sob coordenação de Ulrich Greiner a obra *Über Wolfgang Koeppen*, que reúne vários artigos e ensaios que trabalham diversos aspetos da obra do autor, mas que não faz referência às obras publicadas antes da guerra, dedicando-se grande parte deste volume à trilogia em que se insere *Tauben im Gras*, e uma pequena secção à literatura de viagem de Koeppen. Esta obra inclui ainda uma secção de diálogos com o autor.

Na década de 1980, surgem mais artigos dedicados a Koeppen e à sua trilogia, inseridos sobretudo em monografias e obras dedicadas à literatura alemã do pós-guerra, como o escrito por Norbert Altenhofer, “Wolfgang Koeppen: „Tauben im Gras“”, na obra editada por Paul-Michael Lützel, *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen* (1983), “Wolfgang Koeppen”, em *Einführung in die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts – Band 3: Bundesrepublik und DDR*, editada por Erhard Schütz e Jochen Vogt (1989). Este tipo de capítulos dedicados a Koeppen, que se inserem em obras acerca da literatura alemã do pós-

---

foi um sucesso de vendas, nenhum foi premiado, nenhuma editora de livros de bolso teve interesse em publicar [Der] *Tod in Rom*. Não é surpreendente que tais circunstâncias tenham levado a uma crise.”

guerra, marcam o início do reconhecimento da importância e relevância do autor para o cânone da literatura alemã do pós-guerra.

Na década de 1990, sobretudo após a morte de Koeppen em 1996, são publicados vários livros dedicados ao autor e à sua obra, como *Wolfgang Koeppen: Aufsätze und Reden* (1998), editado por Marcel Reich-Ranicki, *Wolfgang Koeppen* (1998) como parte da coleção *Köpfe des XX Jahrhunderts*, por Stefan Eggert, *Wolfgang Koeppen – mein Ziel war die Ziellosigkeit* (1998), editado por Gunnar Müller-Waldeck e Michael Gratz, entre outros.

Em 1996, é publicado o livro didático *Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz, Wolfgang Koeppen, Tauben im Gras: der moderne deutsche Grossstadroman* pela editora Beyer Verlag, que integra a coleção *Blickpunkt: Text im Unterricht*. Esta publicação indica que *Tauben im Gras* terá começado a ser trabalhado em algumas escolas na Alemanha nesta década. Nas décadas seguintes, houve mais publicações de livros didáticos dedicados a Koeppen, nomeadamente integrando as coleções *Reclam: Lektüreschlüssel* (conforme consta do *website* da editora, “Lektüreschlüssel für Schülerinnen und Schüler helfen, die meistgelesenen Werke des Deutschunterrichts besser zu verstehen”<sup>3</sup>), em 2001, e *Königs Erläuterungen und Materialien* (que é descrita como “Interpretations- und Lektürehilfen für Schüler, Lehrer und andere Literaturinteressierte”<sup>4</sup> no *website* da editora Bange Verlag), em 2010. Até 2025, *Tauben im Gras* era de leitura obrigatória em algumas escolas da Alemanha, até ter sido questionada a adequabilidade da linguagem racista e da presença de temas sensíveis para alunos do ensino secundário, tendo sido apresentada como alternativa a obra *Transit* de Anna Seghers.

Nas décadas de 2000 e de 2010, continuou a publicação de diversas obras sobre Koeppen, sobretudo de trabalhos académicos que pretendiam oferecer novas perspectivas acerca do autor e da sua obra. Destaca-se a tese de mestrado de Claudia Kollschen, *Analyse und Interpretation von Wolfgang Koeppens "Tauben im Gras" (1951) – Eine destabilisierte Gegenwart als Ursache gesellschaftlicher Perspektivlosigkeit und die Suche des Individuums nach psychischem, geistigem und sozialem Halt zwischen neuen Illusionen und alten Strukturen*, de 2004, que coloca especial atenção sobre as dificuldades das personagens em lidar e reconciliar-se com o presente instável, nos impactos psicológicos desta existência conturbada e nas soluções que estas encontram, que resultam da repetição de padrões do passado. Em 2009, é publicada, com edição de Jürgen Egyptien, a obra *Wolfgang Koeppen*.

---

<sup>3</sup> “Lektüreschlüssel für Schülerinnen und Schüler ajudam [os alunos] a compreender melhor as principais obras lidas nas aulas de alemão.”

<sup>4</sup> “Auxílio na interpretação e na leitura para estudantes, professores e outros interessados por literatura.”

*Neue Wege der Forschung*, que reúne diversos ensaios acerca de Koeppen e da sua obra, nomeadamente explorando:

Das Spiel mit Fiktionalität und Authentizität, die Intertextualität des Schreibens und Koeppens widerspruchsvolle Haltung zur gesellschaftlichen Funktion des Schriftstellers<sup>5</sup> [...]. (Egyptien, 2009)

Na última década, continuou a publicação de obras de natureza diversa acerca de Wolfgang Koeppen e da sua obra, sobretudo da trilogia que publicou na década de 1950, explorando-se novas perspetivas e estabelecendo-se paralelismos com outros autores. Destaca-se »...das Herz ging unruhig, verzagt, japste, ein gehetztes Wildtier«. *Körpersemantiken in Wolfgang Koeppens Romanen* (2020) de Mira Nagel, que integra a coleção *Moderne Studien*, e que explora como a presença de passagens que descrevem a realidade e o desconforto corporais na obra de Koeppen contribuem para o carácter distinto da sua prosa. Destacam-se ainda trabalhos como *Poetiken des Zufalls: in Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz und Wolfgang Koeppens Tauben im Gras* (2013), de Christiane Weidenfeld, que trabalha o papel do acaso nas duas obras referidas, e *Die Auswirkung der Vaterlosigkeit auf das Werk Wolfgang Koeppens und Thomas Bernhards: eine literaturpsychologische Studie* (2024), uma monografia publicada por Emilia Wojtczak na coleção *Studien zu Neuen Geisteswissenschaften*, que explora os efeitos da ausência do pai no desenvolvimento das personalidades destes dois autores e o modo como esta se reflete nas personagens das suas obras.

Assim, pode constatar-se que a obra de Wolfgang Koeppen, sobretudo a trilogia publicada na década de 1950, começou a ter reconhecimento apenas na década de 1960, ganhando maior atenção na década seguinte e começando a integrar o cânone da literatura alemã do pós-guerra na década de 1980. Desde então, foram publicadas várias monografias e obras dedicadas ao autor, sobretudo após a sua morte. O autor e a obra *Tauben im Gras* são estudados no âmbito do ensino secundário na Alemanha, embora a sua adequação a este grau de ensino tenha sido alvo de discussão. Atualmente, continuam a publicar-se obras, artigos e trabalhos académicos de diversa natureza acerca do autor, muitos com novas perspetivas ou enfocando aspetos pouco trabalhados da sua obra.

---

<sup>5</sup> “O jogo entre a ficcionalidade e a autenticidade, a intertextualidade da escrita e a postura reivindicativa de Koeppen face à função social do escritor.”

## 2.2. Publicações em Portugal

Em Portugal, Wolfgang Koeppen e a sua obra foram muito pouco estudados. Os trabalhos publicados em Portugal acerca de Wolfgang Koeppen são todos da autoria de Gonçalo Vilas-Boas, com a exceção da tese de mestrado publicada em 1998 por Maria Clara Ribeiro da Costa, com o título *A América de Wolfgang Koeppen: As viagens de um observador*.

Em 1985, Vilas-Boas publicou, na revista RUNA, o artigo “Wolfgang Koeppen: Um Escritor Político?”, no qual é colocada a questão de Wolfgang Koeppen poder ser considerado um escritor político, sendo analisados os seus cinco romances (*Eine unglückliche Liebe*, *Die Mauer schwankt*, *Tauben im Gras*, *Das Treibhaus* e *Der Tod in Rom*). Esta é uma questão em que há pouco consenso, uma vez que, apesar de ser crítico do seu tempo, o autor não adota uma posição ideológica definida na sua obra, apenas um discurso de protesto. Para Vilas-Boas, este discurso de protesto e de resistência são, por si só, um ato político.

A tese de doutoramento de Vilas-Boas, *A Trilogia de Wolfgang Koeppen: Um Discurso de Resistência* (1987) consiste num trabalho de análise sobre os três romances da trilogia de Wolfgang Koeppen, que procura:

[...] mostrar que os três romances que nos ocupam constituem um discurso de resistência de Wolfgang Koeppen face a uma realidade histórica e social, em particular face a um discurso colectivo que representa valores de que Koeppen se distancia. Depois do silêncio (após 1935) como forma de luta contra o nacional-socialismo, o autor retoma a sua voz em 1951 para produzir um discurso muito crítico em relação aos valores dominantes nos primeiros anos da era de Adenauer. (Vilas-Boas 1987, 5)

Em 1990, Vilas-Boas tornou a publicar um artigo acerca de Wolfgang Koeppen e, mais especificamente, sobre a intertextualidade que existe em *Tauben im Gras* com diversas outras obras. Este artigo, intitulado “Intertextualität in Wolfgang Koeppens Tauben im Gras”, explora a intertextualidade em *Tauben im Gras*, apresentando-a como parte do discurso de resistência e de protesto de Koeppen. Conforme afirma o Vilas-Boas, pretende analisar-se: “inwiefern

Intertextualität beim Aufbau des Widerstandsdiskurses als Strategie von Koeppen beteiligt ist.”<sup>6</sup> (Vilas-Boas 1990, 119).

Por fim, em 1997, é publicado o último artigo de Vilas-Boas acerca de Wolfgang Koeppen na revista RUNA, com o título *Unglückliche Lieben: zu zwei Texten von Annemarie Schwarzenbach und Wolfgang Koeppen*, que consiste num trabalho de comparação e estabelecimento de paralelismos entre dois romances da mesma época [*Lyrische Novelle* (1933) e *Eine unglückliche Liebe* (1934)] com temas semelhantes, nomeadamente o amor infeliz.

### 2.3. Tradução de *Tauben im Gras* para línguas europeias

Considera-se importante para entender a relevância e a abrangência da obra de Wolfgang Koeppen, particularmente de *Tauben im Gras*, fazer o levantamento das línguas para as quais se encontra traduzido este romance.

Assim, conforme consulta na *Deutsche Nationalbibliothek*, constatou-se que *Tauben im Gras* foi traduzido para o francês (1953), o russo (1972), o finlandês (1982), o inglês (1988, 2020), o neerlandês (1995), o esloveno (1996), o norueguês (2005), o checo (2008), o espanhol (2011), o grego (2016) e o sérvio (2018).

Curiosamente, apurou-se que, das línguas para as quais *Tauben im Gras* não foi traduzido, *Das Treibhaus*, o segundo livro da trilogia, foi traduzido para o húngaro (1961), o letão (1968), o polaco (1972) e o eslovaco (publicado num só volume com *Der Tod in Rom* e *Jugend* em 1981). Destas línguas para as quais *Tauben im Gras* não se encontra traduzido, *Der Tod in Rom*, o último livro da trilogia, foi traduzido para o polaco (1957), o húngaro (1960), o búlgaro (1967), o estónio (1968), o lituano (1977), o eslovaco (conforme referido, em 1981) e o italiano (2008).

Assim, constata-se que as únicas línguas europeias que não têm tradução de qualquer dos livros da trilogia de Wolfgang Koeppen são o croata, o dinamarquês, o irlandês, o maltês, o português, o romeno e o sueco. Para o contexto português, importa ainda referir que a *Tauben im Gras* também não foi traduzido para o português do Brasil. Constatou-se ainda que os livros da trilogia de Koeppen foram traduzidos como romances independentes, sobretudo nos países do este da Europa durante as décadas de 1960, 1970 e 1980.

---

<sup>6</sup> “de que forma a intertextualidade é usada como estratégia para a construção do discurso de resistência de Koeppen.”

### 3. Contextualização da obra

Esta secção do trabalho de projeto é dedicada à caracterização e descrição do contexto de publicação da obra, bem como do panorama da receção da mesma na Alemanha e em Portugal. Procurar-se-á caracterizar o movimento literário vigente aquando da publicação de *Tauben im Gras*, apresentando-se as principais características da literatura alemã do pós-guerra (em 3.1), descrever o percurso biográfico de Wolfgang Koeppen (em 3.2), e entender a evolução da receção da obra na Alemanha (em 3.3) e em Portugal, explorando-se ainda a receção da literatura alemã do pós-guerra em Portugal (em 3.4).

#### 3.1. A literatura alemã do pós-guerra

A capitulação da Alemanha na Segunda Guerra Mundial, a 8 de maio de 1945, e o simultâneo fim do regime nacional-socialista provocaram uma espécie de “vácuo político-social” (Schnell 1994, 391). Em 1945, também o panorama da literatura atravessou um período marcado pelo vácuo; terminara a produção literária do regime nacional-socialista e havia, para muitos, uma relutância em regressar à tradição literária que lhe antecederia.

No pós-guerra imediato, podiam dividir-se os autores alemães em três grupos principais: aqueles que haviam emigrado durante o nacional-socialismo e que se haviam distanciado, a todos os níveis, da Alemanha na década anterior, como Thomas Mann ou Bertolt Brecht; os que haviam permanecido no país durante o regime nacional-socialista e continuado a sua produção literária, como Ernst Jünger, ou aqueles que a haviam interrompido, alegando terem realizado uma “emigração interior” (*innere Emigration*) durante esse período; e, finalmente, os jovens que haviam crescido durante o regime nacional-socialista, que não contactaram com a tradição literária anterior a este período e que se viriam a estreiar agora na produção literária.

Dos autores que haviam emigrado durante o nacional-socialismo, poucos regressaram para a República Federal Alemã (RFA). Alguns regressaram ao espaço de língua alemã, como Thomas Mann para a Suíça, ou àquela que viria a ser República Democrática Alemã (RDA), como Bertolt Brecht e Anna Seghers. A literatura produzida por estes autores não foi particularmente bem recebida na Alemanha ocidental. Alguns autores, como Mann, lançavam ferozes críticas ao povo alemão (por exemplo, no seu discurso perante o Congresso dos Estados Unidos, “Germany and the Germans”, em 1946 [Mann 1946]), que permitira a subida de Hitler

ao poder e ajudara a perpetuar os horrores vividos na década anterior. No caso de autores como Brecht, a sua produção literária não estava alinhada com os valores capitalistas das potências que ocupavam a Alemanha ocidental, não sendo por isso a sua obra amplamente difundida. De um modo geral, estes autores eram vistos pelo público alemão com alguma hostilidade e as obras de muitos não tiveram grande receção junto do mesmo (Schnell 1994).

Alguns dos autores que permaneceram na Alemanha durante o nacional-socialismo continuaram a publicar após o final da guerra, mas a sua literatura não refletia sobre o estado atual do país, tendo antes “(...) um carácter escapista, que não é virada para a crítica do presente” (Vilas-Boas 1987, 12).

A nova geração, que crescera durante o nacional-socialismo, como Heinrich Böll ou Günter Grass, padecia de um sentimento de afastamento e alienação, de desconfiança em quaisquer ideologias (*Ideologieverdacht*) e de ânsia de começar do zero, afastando-se dos usos e das manipulações da linguagem feitos pelo regime nacional-socialista. Procuravam uma quebra total com a literatura que associavam ao nacional-socialismo, mas não haviam vivido a tradição literária que lhe era anterior ou a literatura vanguardista do período da República de Weimar. Wolfgang Borchert, escritor desta geração, descreveu-a do seguinte modo:

Wir sind die Generation ohne Bindung und ohne Tiefe. Unsere Tiefe ist Abgrund. Wir sind die Generation ohne Glück, ohne Heimat und ohne Abschied. (...)

Aber wir sind eine Generation der Ankunft. Vielleicht sind wir eine Generation voller Ankunft auf einem neuen Stern, in einem neuen Leben.<sup>7</sup> (Borchert 1947, 67)

A primeira fase da literatura alemã do pós-guerra pode ser delimitada como decorrendo desde o final da guerra até ao início da década de 1950 (Vilas-Boas 1999), momento em que a RFA se consolida e se dá início ao processo do milagre económico (*Wirtschaftswunder*). Nesta primeira fase, a Alemanha está ainda em ruínas e mergulhada no caos, tendo desaparecido qualquer lei, ordem ou sentido de propriedade. Esta fase é marcada pelo vácuo político-cultural

---

<sup>7</sup> “Somos a geração sem vínculo e sem profundidade. A nossa profundidade é o abismo. Somos uma geração sem felicidade, sem pátria e sem despedida.

Mas somos uma geração da chegada. Talvez sejamos uma geração cheia de chegada a uma nova estrela, a uma nova vida.”

referido anteriormente, durante o qual os alemães procuraram fazer *tabula rasa* (fase da *Kahlschlag*) do que acontecera na década anterior e ansiavam pela reconstrução do país e recuperação de alguma ordem (Vilas-Boas 1998). Simultaneamente, os autores, sobretudo da nova geração, sentem-se alienados e perdidos, sem confiança em qualquer ideologia e sem lar em qualquer das aceções do termo.

É neste contexto que surge a literatura dos escombros (*Trümmerliteratur*), que nasce das ruínas, tanto literais, na medida em que o seu início se dá ainda quando as cidades alemãs estão destruídas, como metafóricas, estando caídos por terra a ideologia e o regime que haviam guiado o país nos 12 anos antecedentes, bem como muitos dos valores alemães que lhe eram anteriores, por terem culminado no totalitarismo, na violência e no genocídio (Schnell 1994).

Esta condição de ruína e de vazio exigiu que a nova geração, alienada e sem qualquer sentimento de pertença, procurasse começar de novo, criando novos modos de produção literária. A literatura dos escombros é, assim, marcada pelo uso de novas formas de narração, como o conto, e pelo uso de um estilo sucinto e desprovido de ornamentação, características inspiradas em autores como Ernest Hemingway e William Faulkner. Trata sobretudo temas relacionados com o sofrimento da população nos últimos anos da guerra e no presente, mas sem problematizar os horrores vividos nos anos anteriores ou a subida de forças totalitárias e fascistas ao poder. Conforme afirma Schlant (1999, 22) acerca da literatura dos escombros:

Early postwar literature [...] focused predominantly not on the Nazi atrocities but on the wartime and postwar travails of the German population. While that was certainly a legitimate enterprise, it carried within it the burden of an ominous silence.

Na década de 1950, inicia-se uma segunda fase da literatura alemã do pós-guerra (Vilas-Boas 1998) marcada pelo início do milagre económico e pela fundação da RFA em 1949, com Konrad Adenauer como chanceler. Ao contrário do que acontecera nos primeiros anos do pós-guerra, sobretudo até 1948, ano em que se dá a reforma monetária com a introdução do marco alemão (*Deutsche Mark*), a Alemanha tornou a ter ordem, lei e rumo, orientando-se freneticamente no sentido da reconstrução do país e da reabilitação moral aos olhos do mundo. Este foco no futuro implicou o descurar do olhar para o passado, continuando assim a tendência para ignorar o que acontecera entre 1933 e 1945, uma recusa em fazer qualquer tipo de superação do passado (*Vergangenheitsbewältigung*).

O processo de *re-education* e de desnazificação levado a cabo pelas potências que ocuparam a Alemanha ocidental até à formação da RFA foi insuficiente e superficial; com a emergência da cortina de ferro e agudização de tensões entre os Estados Unidos da América e a União Soviética, a prioridade era, sobretudo, reconstruir a futura RFA à imagem capitalista (Schnell 1994), de modo que esta não cedesse à pressão comunista e se erguesse como uma nação forte perante a ameaça da Guerra Fria. Assim, muitos nazis regressaram aos cargos que haviam ocupado antes do final da guerra.

Desta forma, a literatura publicada durante os primeiros anos desta fase foi ainda pouco crítica relativamente aos eventos da época e ao passado recente, não procurando refletir sobre as condições da reconstrução sob a direção de Adenauer. Podem considerar-se como primeiras obras a problematizar o seu presente e a reconstrução frenética da Alemanha, excluindo-se por agora a obra de Wolfgang Koeppen, os romances *Ehen in Philippsburg* (1957), de Martin Walser, e *Billard um halb zehn* (1959), de Heinrich Böll (Vilas-Boas 1987).

### **3.2. Wolfgang Koeppen**

Ao contrário dos autores pertencentes a esta geração mais jovem, como Heinrich Böll, que usavam uma linguagem simples e coloquial, despida de ornamentação, escrevendo sobretudo sobre o sofrimento do povo alemão nos anos anteriores, Wolfgang Koeppen adotou um estilo literário que procurava recuperar as vanguardas literárias da República de Weimar, que haviam sido silenciadas durante o nacional-socialismo, e, no seu primeiro romance publicado no período do pós-guerra, *Tauben im Gras*, de 1951, pintou uma imagem fortemente crítica da sociedade alemã do pós-guerra, nomeadamente da política restaurativa de Adenauer e dos esforços frenéticos de reconstrução da RFA destruída pela guerra (Schlant 1999). Esta divergência face a outros autores do período do pós-guerra encontra explicação na biografia de Wolfgang Koeppen.

Koeppen nasceu em 1906 em Greifswald, na Pomerânia, onde viveu com a mãe até aos dois anos, quando se mudaram para casa do seu tio, em Thorn, na antiga região da Prússia, e, depois, para Ortelsburg, na Masúria. Em 1927, Koeppen mudou-se para Berlim, onde teve uma série de trabalhos diferentes para se sustentar, escrevendo simultaneamente para vários jornais e publicações periódicas, dos quais se destaca o *Berliner Börsen-Courier*, um jornal liberal de esquerda cuja publicação terminou em 1933. Koeppen escrevia sobretudo crítica literária e artística, reportagens e comentários sobre eventos atuais. Foi neste contexto que se familiarizou

não só com o círculo artístico de Berlim, fazendo contactos que lhe viriam a ser úteis, como também com a literatura vanguardista da República de Weimar, frequentando os mesmos círculos literários que autores como Heinrich Mann e Alfred Döblin (Grobe 2010).

Wolfgang Koeppen permaneceu em Berlim até 1934, quando partiu para o exílio voluntário nos Países Baixos, do qual se viu obrigado a regressar em 1938, por motivos financeiros. Durante o exílio, publicou dois romances: *Eine unglückliche Liebe*, em 1934, e *Die Mauer schwankt*, em 1935. Desde 1938 até ao final da guerra, conseguiu passar despercebido, apesar de não ser apoiante do regime nacional-socialista, por uma série de acasos, aproveitando contactos que tinha feito durante os anos da República de Weimar para encontrar trabalho na indústria do cinema. Após a destruição da sua casa em Berlim, viveu os últimos meses até ao final da guerra escondido num hotel em Feldafing, na Baviera, nomeadamente por ter evitado o serviço militar ao longo dos anos da guerra (Basker 1993).

Após o final da guerra, escreveu a obra *Jakob Littners Aufzeichnungen aus dem Erdloch*, publicada logo em 1948 sob o nome de Jakob Littner (o romance só passou a integrar publicamente a obra de Koeppen aquando da sua republicação pela editora Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag em 1992 [Basker 1997]). Este romance é baseado nas memórias que Jakob Littner, um judeu sobrevivente do gueto de Zbaraz (atualmente na Ucrânia), entregou à editora Herbert Kluger Verlag logo após o final da guerra.

Na década seguinte, Koeppen publicou os três romances, *Tauben im Gras*, em 1951, *Das Treibhaus*, em 1953, e *Der Tod in Rom*, em 1954, que formam uma trilogia do ponto de vista temático, uma vez que há uma continuidade e um escalar dos problemas retratados no primeiro dos três romances. Após esta trilogia, o autor abandonou a ficção e a crítica da sua contemporaneidade, dedicando-se no final da década de 1950 e na década seguinte apenas à literatura de viagem.

Destes dados biográficos, importa retirar que Koeppen não se insere completamente em nenhum dos grupos elencados anteriormente de autores do pós-guerra: não se exilou propriamente, como Thomas Mann ou Bertolt Brecht, tendo permanecido próximo da Alemanha e retornado antes da queda do regime nacional-socialista; pela sua idade e biografia, bem como por já ter publicado anteriormente, não se enquadra na nova geração de autores, como Heinrich Böll ou Günter Grass; a sua produção literária e posição face ao nacional-socialismo também não permitem ligá-lo ao grupo da *innere Emigration*. Ao contrário da nova geração de autores, que participou no movimento da literatura dos escombros, já havia publicado anteriormente e não cresceu rodeado pela linguagem e produção literária marcadamente nazis, tendo contactado muito proximamente com as vanguardas literárias do

início do século XX. Ao contrário dos autores que haviam partido para o exílio, Koeppen manteve, durante os anos do regime de Hitler, alguma proximidade à Alemanha, regressando em 1938. Ao contrário dos autores da *innere Emigration*, Koeppen adotou uma postura crítica não só do nacional-socialismo, mas também da política reconstrutiva da RFA no período do pós-guerra.

Assim, conforme se descreverá, as características que marcam a trilogia publicada por Koeppen na década de 1950 incluem a recuperação da tradição literária das vanguardas, que haviam sido silenciadas pelo nacional-socialismo, destacando-se a influência de autores como Alfred Döblin, James Joyce e John dos Passos, e a apresentação de uma visão crítica da sociedade alemã do pós-guerra, ainda que, à semelhança do que acontece com a nova geração de autores, esta seja feita com descomprometimento ideológico.

### **3.3. Recepção de *Tauben im Gras* na República Federal Alemã**

Por vários motivos, a recepção do romance *Tauben im Gras*, assim como dos restantes dois livros da trilogia, não foi particularmente positiva aquando da sua publicação. Do ponto de vista editorial, os três romances tiveram tiragens relativamente reduzidas, tendo *Tauben im Gras*, nas suas primeiras edições, uma tiragem de apenas 6500 exemplares, conforme o levantamento de Vilas-Boas (1987, 22). No entanto, atualmente, o romance é publicado pela editora Suhrkamp e encontra-se na 44.<sup>a</sup> edição, com previsão de publicação de nova edição em 2025.

A crítica de *Tauben im Gras* na altura da sua publicação parece ter sido dividida. De um modo geral, conforme relatado por Vilas-Boas, *Tauben im Gras*, na altura em que foi publicado, foi por muitos críticos “pura e simplesmente ignorado” (1987, 25). Por alguns, foi louvada a capacidade de Koeppen de fazer o diagnóstico do seu tempo. Por outros, como Hans Schwab-Felisch, foram criticados o pessimismo e falta de soluções apresentados pelo romance:

Seine Welt, der er den Spiegel vorhält, versinkt in sich selbst. Fast will man glauben, Koeppen biedere sich an das Schicksal unausweichlicher Düsternis an: sieh, wie ich dich erkannt habe, seht alle, wie gut ich mich auskenne; da hilft

unsereinem nur die Beschwörung eben dieses Schicksals, indem man es entschleiert. Weiteres Heil ist nicht zu erwarten.<sup>8</sup> (Greiner 1976, 38)

Houve vários motivos para o insucesso da obra *Tauben im Gras* na altura em que foi publicada, entre eles o estilo literário vanguardista, cujas características, que serão abordadas de seguida, tornam o texto menos acessível do que outros da mesma época, nomeadamente os publicados por autores da geração mais jovem. Outro motivo prende-se com o tema da obra: para muitos, a reconstrução da Alemanha, que parecia prometer que fosse ultrapassada a destruição trazida pela guerra, não deveria ser alvo de crítica ou vista sob um olhar pessimista. Conforme afirma Reich-Ranicki:

Die bundesrepublikanische Öffentlichkeit hatte also für Koeppens epische Formulierungen anstößiger Wahrheiten zunächst wenig und später überhaupt kein Verständnis. Keiner der drei Romane wurde zu einem Verkaufserfolg, keiner erhielt einen Preis.<sup>9</sup> (1966, 52)

É a partir da década de 1960 que o panorama descrito por Reich-Ranicki relativamente à receção da obra de Koeppen se começa a alterar, quando o autor já deixara praticamente de publicar, dedicando-se apenas à literatura de viagem. Em 1962, Wolfgang Koeppen recebe o Georg-Büchner-Preis e começam a surgir críticas positivas à trilogia publicada na década anterior. Na década de 1970, começam as primeiras publicações académicas que se dedicam exclusivamente a Wolfgang Koeppen (Vilas-Boas 1987). Hans Schwab-Felisch, citado acima, faz reparos à crítica que havia feito aquando da publicação de *Tauben im Gras*:

---

<sup>8</sup> “O seu mundo, que coloca em frente ao espelho, afunda sobre si mesmo. Quase se quer acreditar que Koeppen elogia o destino da escuridão inevitável: vejam, como vos compreendo, vejam todos, quanto sei; a pessoas como nós só resta implorar por este mesmo destino, procurando revelá-lo. Não se pode esperar qualquer outra salvação.”

<sup>9</sup> “O público da República Federal Alemã teve pouca e, mais tarde, nenhuma compreensão pela formulação épica de verdades desagradáveis de Koeppen. Nenhum dos três romances foi um sucesso de vendas, nenhum foi premiado.”

Ich habe den Roman nicht erkannt, habe ihn verkannt, versimpelt, ihn fast nur gelesen mit den Augen des mürrischen Zeitbetrachters, obenhin, wenn auch Wort für Wort, rein äußerlich.<sup>10</sup> (*apud* Greiner 1976, 42)

Assim, a década de 1960 marca a viragem na receção da obra de Koeppen. Destaca-se o efeito da distância temporal da publicação da trilogia e das alterações sociais desta década, nomeadamente decorrentes da revolta estudantil de 1968 e da recessão económica de 1966/67 na RFA, que pôs termo ao milagre económico. Estes eventos podem ter criado maior abertura para que se reconhecesse alguma validade nas críticas de Koeppen quanto à inexistência de um recomeço real e à continuidade da atitude e da mentalidade dos alemães desde o regime nacional-socialista, bem como no seu ceticismo perante a reconstrução frenética levada a cabo durante o governo de Konrad Adenauer.

### **3.4. Receção da literatura alemã do pós-guerra da República Federal Alemã em Portugal**

Conforme afirmou Vilas-Boas há quase quatro décadas, “Wolfgang Koeppen é um autor praticamente desconhecido em Portugal” (1987, 3). Esta afirmação mantém-se válida nos dias que correm: a sua obra não se encontra traduzida para o português de Portugal e os poucos trabalhos académicos sobre Wolfgang Koeppen publicados em Portugal são de apenas um autor, Vilas-Boas, com a exceção de uma dissertação de mestrado (*A América de Wolfgang Koeppen: As Viagens de um Observador*, de Maria Clara Ribeiro da Costa [1998]).

Para melhor entender os motivos da não-tradução da obra de Wolfgang Koeppen para o português europeu (nem para o português do Brasil, conforme pesquisa realizada na base de dados da Biblioteca Nacional do Brasil), importa procurar compreender o panorama geral da tradução e circulação de obras de ficção da literatura alemã do pós-guerra em Portugal. Sendo este um tema amplo e de difícil quantificação, sobre o qual não foram encontradas publicações, foi delineada a metodologia que se descreve de seguida.

Em primeiro lugar, com recurso a três publicações de carácter distinto (nomeadamente duas obras acerca da literatura alemã [Schnell 1994; McGowan, 2003], com capítulos dedicados à literatura alemã do pós-guerra, e uma coletânea da Reclam com excertos de obras

---

<sup>10</sup> “Não compreendi o romance, menosprezei-o, simplifiquei-o, li-o praticamente apenas com o olhar de um observador carrancudo, casualmente, ainda que palavra por palavra, de forma meramente superficial.”

relevantes deste período [Kaiser, 2000]), foi elaborada uma lista de autores relevantes e reconhecidos deste período da literatura alemã que tenham publicado na RFA (tendo-se considerado apenas autores que publicaram entre 1945 e 1960, isto é, do mesmo período em que Koeppen publicou a sua trilogia). O critério para a seleção destes autores assentou na sua menção, de modo significativo (no caso das monografias, com secções a eles dedicadas e, na coletânea da Reclam, cuja obra estivesse incluída, como excerto, na mesma), nas três obras de referência; assim se procurou isolar aqueles autores que serão mais amplamente reconhecidos dentro deste movimento da literatura alemã. Com base nesta lista de catorze autores, entre eles Wolfgang Koeppen, procurou-se conhecer quais terão sido traduzidos para o português europeu, quando se deu a primeira tradução de uma obra sua (que tenha sido publicada após o final da Segunda Guerra Mundial, não se incluindo portanto a tradução e receção de obras publicadas antes de 1945, mesmo que só tenham sido traduzidas para o português europeu após 1945), como foi a sua circulação (isto é, se estas obras ainda se encontram disponíveis para aquisição nas livrarias ou na respetiva editora, se foram reeditadas ou impressas) e se foram elaborados trabalhos académicos sobre estes autores.

**Tabela 1:** Levantamento da receção dos principais autores da literatura alemã do pós-guerra em Portugal.<sup>11</sup>

<b>Autor</b>	<b>Data das traduções*</b>	<b>Títulos dos textos traduzidos e publicados em Portugal</b>	<b>Está disponível para aquisição em livrarias ou na respetiva editora?</b>	<b>Trabalhos académicos e respetiva data de publicação)*<sup>1</sup></b>
--------------	----------------------------	---	---	--

<sup>11</sup> \*para o português europeu, de obras cujo original foi publicado entre 1945 e 1960.

\*<sup>1</sup> dados consultados em 10 repositórios (FLUL, FLUP, FCSH-UNL, Universidade de Coimbra Universidade do Minho, Universidade de Aveiro, Universidade de Évora, Universidade do Algarve, Universidade Aberta e Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro) e na plataforma PORBASE: Base Nacional de Dados Bibliográficos.

Trama branca na primeira coluna: autores do *Gruppe 47*.

Trama laranja: autores da *innere Emigration*.

Trama azul: autores que não se enquadram em nenhum dos grupos acima.

Trama cinza: obra indisponível atualmente.

Alfred Andersch	—	—	—	1992	
Ingeborg Bachmann	1962	<i>O adeus de Ondina</i>	Não	1995, 2002	
	1971	<i>Tudo</i>	Não		
	1988	<i>Trinta anos</i>	Não		
	1993	<i>O tempo aprazado</i>	Não		
	1989, 2022	<i>Malina</i>	Sim		
Heinrich Böll	1947, 2022	<i>A honra perdida de Katharina Blum</i>	Sim	2005, 2015, 2019	
	1959	<i>E não disse nem mais uma palavra</i>	Não		
	1960	<i>Os hóspedes inesperados</i>	Não		
	1961, 2011	<i>Bilhar às nove e meia</i>	Sim		
	1962	<i>As ovelhas negras</i>	Não		
	1964	<i>Como nos romances baratos</i>	Não		
	1966	<i>Casa indefesa</i>	Não		
	1972	<i>Os contos irónicos</i>	Sim		
	1973	<i>A morte de Elsa Baskoleit</i>	Não		
	1973	<i>Retrato de grupo, com senhora</i>	Sim		
	1987	<i>O que é que vai ser do rapaz? Ou qualquer coisa com livros</i>	Não		
	1995	<i>O anjo mudo</i>	Não		
Wolfgang Borchert	1956	<i>Em frente à porta, do lado de fora</i>	Não		—
	1963	<i>Conchas</i>	Não		
	1963	<i>O pão</i>	Não		
	1963	<i>O relógio de cozinha</i>	Não		

	1963	<i>Tentativa</i>	Não	
	1972	<i>Os três reis obscuros</i>	Não	
Paul Celan	1996	<i>Arte poética: o meridiano e outros textos</i>	Sim	1984, 1998, 2003, 2006, 2020, 2021
	2006	<i>Sete rosas mais tarde: antologia poética</i>	Sim	
	2014	<i>Não sabemos mesmo o que importa: cem poemas</i>	Sim	
	2022	<i>Os poemas</i>	Sim	
Günter Eich	1970	<i>Diante de Setúbal</i>	Não	1966, 1997, 2000, 2003, 2005
Günter Grass	1964, 2009	<i>O tambor</i> <i>O tambor de lata</i>	Sim	1971, 1985, 2007, 2007
	1966	<i>O cão de Hitler</i>	Não	
	1968	<i>O gato e o rato</i>	Sim	
	1977	<i>O linguado</i>	Não	
	1991	<i>A ratazana</i>	Sim	
	1994	<i>Mau agoiro</i>	Não	
	1998	<i>Uma longa história</i>	Não	
	2001	<i>O meu século</i>	Não	
	2002	<i>Com aguarelas</i>	Sim	
	2003	<i>A passo de caranguejo</i>	Sim	
	2007	<i>Descascando a cebola: autobiografia 1939-1959</i>	Sim	
	2008	<i>Escrever depois de Auschwitz</i>	Não	

	2009	<i>A caixa: histórias da câmara escura</i>	Sim	
	2011	<i>O pregado</i>	Sim	
	2013	<i>Em viagem de uma Alemanha à outra: diário</i>	Sim	
	2016	<i>Sobre a finitude</i>	Sim	
Uwe Johnson	1963	<i>A fronteira</i>	Não	—
	1967	<i>O terceiro livro sobre Achim: romance</i>	Não	
Martin Walser	1987	<i>Dorle e Wolf: um amor alemão</i>	Não	1997
	1993	<i>Um cavalo em fuga</i>	Não	
Peter Weiss	1960	<i>Canto do papão lusitano</i>	Não	1976, 1987, 2007
Gottfried Benn	—	—	—	1963, 1965, 1966, 2005
Karl Krolow	—	—	—	—
Wolfgang Koeppen	—	—	—	1985, 1987, 1990, 1996, 1998
Arno Schmidt	2017	<i>Leviatã   Espelhos negros</i>	Sim	—
	2023	<i>A República dos Doutos</i>	Sim	

Desde já, como se pode afirmar pela leitura da Tabela 1, a grande maioria (dez em catorze) dos autores mais reconhecidos da literatura alemã do pós-guerra pertenceram ao *Gruppe 47*, conforme o levantamento realizado. Apenas dois pertencem ao grupo que afirmou realizar *innere Emigration* durante o regime nacional-socialista, e dois, por motivos relacionados com a sua obra e biografia, não se inserem em nenhum dos grupos acima referidos.

De acordo com a Tabela 1, constata-se que, destes catorze autores, cinco nunca viram qualquer das suas obras publicadas após 1945 traduzida para o português europeu. Com a exceção de Alfred Andersch, todos os autores do *Gruppe 47* de maior renome, conforme a seleção feita, tiveram alguma obra, em algum momento entre 1945 e o presente, traduzida para o português europeu. Nos outros dois grupos de autores selecionados neste levantamento (ainda que sejam poucos, dada a prevalência e importância do *Gruppe 47* na literatura alemã da RFA do pós-guerra), verifica-se que nenhum autor da *innere Emigration* teve qualquer uma das suas obras publicadas após 1945 traduzida para o português europeu e, dentro dos dois autores mais reconhecidos que não se enquadram nos dois grupos anteriores, apenas a obra de Arno Schmidt foi traduzida para o português, relativamente recentemente (2017).

Deste modo, e com base nesta limitada mas ilustrativa amostra, pode afirmar-se que, pelo menos até 2017, a perceção do público português da literatura alemã do pós-guerra publicada na RFA assentava exclusivamente na que havia sido produzida por autores pertencentes ao *Gruppe 47* que, apesar de não em moldes absolutos ou restritivos, tinha as características comuns já acima elencadas, nomeadamente a fase da *Kahlschlag*, sentimentos como a *Ideologieverdacht* e preferências ao nível de escrita literária (como a falta de “ornamentação”, as temáticas tratadas, entre outros), que influenciaram a produção literária deste grupo, criando traços comuns que o unia, sobretudo durante as primeiras duas décadas após a sua formação. Assim, pode esboçar-se a ideia de que o público português, a conhecer a literatura publicada na fase do pós-guerra na RFA, associará esta literatura à publicada pelo *Gruppe 47*, não estando talvez familiarizado com outras perspetivas, temáticas e formas de escrever da época.

É ainda relevante caracterizar a circulação daquelas obras que foram traduzidas para o português de Portugal. Apesar de terem sido traduzidas as obras de dez dos catorze autores referidos, só a obra de cinco dos mesmos ainda pode ser adquirida (exceto em segunda mão) atualmente. Adiciona-se que a maior parte das primeiras traduções de cada um destes dez autores foi feita até 1970. Desta forma, também se pode concluir que o interesse que houve em muitas obras não foi suficiente para elicitar reimpressões, reedições ou retraduições que as mantivessem no mercado atualmente. Das 51 obras listadas acima, apenas 22 ainda estão disponíveis para compra na editora ou em livrarias hoje.

Dos dados recolhidos, é relativamente clara a conclusão de que os autores da literatura do pós-guerra alemã publicada na RFA mais amplamente divulgados em Portugal (e, presumivelmente, mais conhecidos) são Günter Grass e Heinrich Böll. Aqueles que parecem suscitar interesse nos últimos anos incluem Ingeborg Bachmann (retradução de *Malina* com

publicação em 2022) e Paul Celan (antologia poética publicada em 2022), cuja correspondência foi também traduzida e publicada recentemente (*Tempo do Coração*, 2020), Arno Schmidt (traduzido e publicado apenas em 2017 e 2023) e Henrich Böll (retraduzido em 2022).

Além das conclusões deste levantamento, importa ainda considerar que a não-tradução da obra de Wolfgang Koeppen para o português europeu pode também estar relacionada com os temas que trata. Embora seja uma observação especulativa, a mensagem antifascista dos romances que publicou na década de 1950 poderia ser claramente encarada como pouco favoráveis ao regime do Estado Novo, justificando a sua não-tradução até 1974. Ainda que não se trate necessariamente de um caso de censura, pode tratar-se de *ideological embargo*, uma motivação para a não-tradução de obras avançada por Ferreira Duarte (2000). Após 1974, esta trilogia e, em particular, *Tauben im Gras*, poderão ter passado despercebidos no que toca à tradução de obras alemãs para o português europeu por haver temas mais prementes do que o pós-guerra.

Deste modo, há que tomar em consideração na elaboração deste trabalho de projeto que, no âmbito da literatura da RFA do pós-guerra, o público português está mais familiarizado com autores do *Gruppe 47*, o qual Wolfgang Koeppen não integrou, e com as temáticas por estes autores tratadas. Pode ainda afirmar-se que o interesse do público português (bem como das editoras) pela literatura alemã do pós-guerra tem sido decrescente nos últimos anos, atendendo à falta de reimpressões, reedições e retraduições das obras deste período.

#### **4. Análise de texto relevante para a tradução, de acordo com Nord (1995)**

Após a caracterização do contexto de produção e de recepção de *Tauben im Gras*, importa fazer uma análise de texto detalhada e relevante para a tradução.

Para assegurar que a análise do TP é feita de modo exaustivo e adequado, sem descurar nenhum aspeto que possa ser relevante à definição da estratégia de tradução, optou-se pela realização de uma análise do texto relevante para a tradução de acordo com o preconizado por Nord (1995). No entanto, importa referir que se considera haver algumas limitações na aplicação deste modelo, que tem categorias bem definidas e bastante rígidas, a um texto literário. Efetivamente, devido à sua natureza artística, o texto literário não tem, por exemplo, intenção, função, motivo e público-alvo tão bem e explicitamente definidos como acontece nos textos técnico-científicos e pragmáticos. Assim, a análise destas categorias conforme o preconizado por Nord exige frequentemente alguma interpretação e dedução com base nas informações disponíveis tanto sobre o autor como sobre a obra.

##### **4.1. Fatores extratextuais**

De modo a sistematizar os conhecimentos sobre o romance *Tauben im Gras*, que será o TP do presente trabalho de projeto, segue-se a análise de texto relevante para a tradução conforme o preconizado por Nord (1995), a nível dos fatores extratextuais a considerar. A tradução utilizada neste trabalho dos termos usados por Nord (1995) em alemão para o português europeu será a de Bernardo (2022).

###### **4.1.1. Emissor**

Conforme já referido anteriormente, o emissor do TP é Wolfgang Koeppen. Nord (1995) refere como relevantes todos os dados acerca do emissor que possam revelar algo acerca de três outros parâmetros, que são:

- Características intratextuais;
- Público-alvo conforme previsto pelo emissor;
- Intenção do emissor.

As características intratextuais que podem ser esperadas pela biografia de Koeppen prendem-se sobretudo com questões estilísticas. Conforme referido na secção dedicada ao autor, ao contrário de outros autores da RFA do pós-guerra, Wolfgang Koeppen contactou com o movimento literário vanguardista da República de Weimar, escrevendo crítica literária para jornais como o *Berliner Börsen-Courier*. Assim, conforme seria de esperar, no primeiro romance que publicou após o final da guerra sob o próprio nome, recuperou esta tradição literária. O recuperar do estilo das vanguardas literárias do início do século XX, inspirando-se em autores como James Joyce, Alfred Döblin e John dos Passos, faz com que esta trilogia, incluindo *Tauben im Gras*, divirjam em estilo das obras publicadas por autores mais jovens que não contactaram com a literatura da República de Weimar, tendo crescido rodeados pela linguagem e literatura apoiadas pelo regime nacional-socialista, e que optavam então por um estilo simples e despido de ornamentação.

O TP foi ainda influenciado pelo local de residência de Wolfgang Koeppen nos últimos meses da guerra e nos anos que se seguiram, Munique, uma vez que, apesar de não dito explicitamente, se consegue entender a partir do conteúdo do romance que a ação se passa nessa cidade.

Quanto ao público-alvo e intenção do autor, pouco se pode inferir com base na biografia ou estatuto do autor, excetuando que Koeppen não procurará agradar particularmente àqueles que compactuaram com o regime nacional-socialista, uma vez que ele próprio não o fez, nem talvez esperará a aprovação dos seus pares, atendendo a que não integrou o *Gruppe 47*.

#### **4.1.2. Intenção do emissor**

Conforme descrito por Nord (1995), a intenção do emissor com um determinado texto pode ser definida como aquilo que o emissor pretende ou o efeito que visa provocar com esse mesmo texto. A intenção pode divergir do efeito, que se prende com a reação que o texto efetivamente tem quando recebido pelo seu público-alvo.

Entre outras estratégias, Nord (1995) refere, em relação aos textos literários, a consulta de elementos paratextuais como uma janela para a dedução da intenção do autor. Deste modo, para melhor descortinar qual seria a intenção do emissor, Wolfgang Koeppen, com o texto *Tauben im Gras*, importa olhar para o prefácio da obra, que foi adicionado na edição de bolso de 1956, cinco anos após a publicação do livro.

Neste prefácio, com extensão um pouco inferior a uma página, Koeppen começa por descrever a conjuntura política e económica muito particular da época em que foi escrito o romance:

»Tauben im Gras« wurde kurz nach der Währungsreform geschrieben, als das deutsche Wirtschaftswunder im Westen aufging, als die ersten neuen Kinos, die ersten neuen Versicherungspaläste die Trümmer und die Behelfsläden überragten, zur hohen Zeit der Besatzungsmächte [...].<sup>12</sup> (Koeppen 2014, 7)

De seguida, Koeppen vai além da descrição objetiva dos acontecimentos e situação política e económica dos primeiros anos do pós-guerra, e inicia uma descrição dos efeitos da conjuntura anteriormente descrita sobre os alemães:

Die neuen deutschen Geldscheine sahen wie gute Dollars aus, aber man traute doch mehr den Sachwerten, und viel Bedarf war nachzuholen, der Bauch war endlich zu füllen, der Kopf war von Hunger und Bombenknall noch etwas wirr, und alle Sinne suchten Lust, bevor vielleicht der dritte Weltkrieg kam. Diese Zeit, den Urgrund unseres Heute, habe ich geschildert [...].<sup>13</sup> (Koeppen 2014, 7)

A última frase desta citação é particularmente útil para uma reflexão sobre a intenção de Koeppen ao escrever *Tauben im Gras*. Ao que tudo indica, com este romance, o autor pretendeu descrever esta conjuntura, pintando por isso um panorama rico e diverso da sociedade alemã da RFA no pós-guerra, colocando especial ênfase no estado psicológico das

---

<sup>12</sup> “*Tauben im Gras* foi escrito pouco depois da reforma monetária, quando começava o milagre económico da Alemanha ocidental, quando abriam os primeiros novos cinemas, os primeiros palácios das seguradoras sobranceavam sobre as ruínas e as lojas provisórias, no ponto alto das forças de ocupação.”

<sup>13</sup> “As novas notas alemãs pareciam dólares a sério, mas ainda se confiava mais nos bens, e finalmente se compensava muita da necessidade, finalmente se enchia a barriga, a cabeça ainda estava desorientada pela fome e pelo estrondo das bombas, e todos os sentidos procuravam o prazer antes que chegasse a terceira guerra mundial. Este tempo, a origem do nosso hoje, foi o que descrevi.”

personagens, que refletem os sentimentos acima descritos. No final deste prefácio, afirma ainda:

[...], der ich nur als Schriftsteller gehandelt hatte und nach dem Wort George Bernano's »das Leben in meinem Herzen filterte, um die geheime, mit Balsam und Gift erfüllte Essenz herauszuziehen«. <sup>14</sup> (Koeppen 2014, 7)

Com esta última afirmação, com que termina o prefácio, Koeppen parece deixar ainda claro que o panorama que apresenta da sociedade alemã não é positivo nem otimista, mas sim “[eine] geheime, mit Balsam und Gift erfüllte Essenz [...]”.

Deste modo, a intenção do emissor, tendo em conta, além deste prefácio, também os dados biográficos do autor, é descrever o seu tempo, sendo por isso o tempo diegético o mesmo que o extradiegético, atendendo à situação política e económica vivida. A intenção do emissor inclui ainda trabalhar questões como o final da guerra e do regime nacional-socialista, a emergência da Guerra Fria e o início dos conflitos dela resultantes, bem como a instabilidade sentida com o início de uma frenética reconstrução do país ainda sob ocupação das forças aliadas, sendo ainda abordadas as consequências psicológicas e emocionais que esta conjuntura perpetuava nos alemães e noutros habitantes da RFA (como os soldados americanos). Deve também ter-se em conta que esta descrição não é feita de modo neutro, mas em tom de denúncia.

Finalmente, atendendo tanto ao final do livro, como aos dois outros romances da trilogia, parece ser ainda intenção do autor a afirmação de continuidades entre a atitude e cosmovisão dos alemães antes do final do regime nacional-socialista e após o mesmo, descartando qualquer ideia de que tenha sido realmente ultrapassado o passado de modo sustentável ou conseguido algum recomeço completo (*Kahlschlag*) e alertando para o perigo da persistência da intolerância, do racismo, da violência e do antissemitismo.

Vale ainda a pena referir que esta obra é caracterizada pelo descomprometimento ideológico, isto é: este panorama pessimista não é apresentado com o objetivo de propor uma solução através de qualquer ideologia. Koeppen observa e faz um diagnóstico do seu tempo, mas não oferece soluções nem se liga a nenhuma ideologia em particular. Assim, importa salientar estes dois aspetos: a obra é escrita sem comprometimento ideológico e sem apresentar soluções para o panorama pessimista que oferece ao leitor.

---

<sup>14</sup> “que apenas agi como escritor e, conforme as palavras de George Bernano ‘filtrei a vida no meu coração e extraí a essência secreta, cheia de bálsamo e veneno””.

### 4.1.3. Recetor

Relativamente à caracterização do recetor, Nord (1995) faz duas distinções que devem ser aqui referidas. Em primeiro lugar, há uma distinção entre o recetor visado e o recetor ocasional, isto é: quando é publicado um texto, há um público ao qual este deliberadamente se destina (recetor visado) e há um público que poderá ler ou ouvir o texto, mas que não era visado, ou seja, o texto não foi escrito consigo em mente (recetor ocasional). O recetor ocasional é de difícil definição; na obra *Tauben im Gras*, poderá ser qualquer pessoa que saiba alemão ou alguma das línguas para o qual foi ou venha a ser traduzido, e que se cruze com uma cópia desta obra, quer tenha ou não os conhecimentos necessários para a compreender. Além disso, importa ainda ressaltar a distinção feita por Nord entre recetor do TP e recetor do TC, que têm distância temporal, geográfica e cultural, além da linguística.

Assim, poderia classificar-se o recetor visado do TP como adulto e com o nível de instrução necessário para entender as várias camadas de significado deste texto literário, bem como para conseguir deduzir deste texto as críticas que Koeppen pretende fazer ao longo da narrativa e (pelo menos algumas) instâncias de intertextualidade, por exemplo; este seria talvez o ensino secundário ou superior. Será particularmente indicado para aqueles que conheçam a literatura vanguardista do início do século XX. À data da publicação do livro, este destinava-se ao público de língua alemã, sobretudo da RFA, por se dedicar especificamente a retratá-lo, e aos contemporâneos de Koeppen. Conforme Koeppen afirma no prefácio de *Tauben im Gras* na edição de 1956, o livro agiu como um espelho, pelo que o recetor visado seria aquele que se conseguia ver refletido, implicando assim alguma semelhança entre ele e as personagens da obra.

Atendendo ao recetor visado desta obra acima descrito, podem deduzir-se quais serão os pressupostos de conhecimento necessários à interpretação e compreensão da obra. Assim, importa referir os conhecimentos relativos à situação da Alemanha e da RFA em 1951, que qualquer leitor alemão em 1951 e nos anos que se seguiram certamente teria. A profundidade do conhecimento destes leitores relativamente a esta realidade ultrapassa provavelmente o que qualquer leitor dos dias de hoje poderá ter; afinal, tal como Koeppen, os seus contemporâneos e conterrâneos testemunharam, possivelmente, a queda da República de Weimar e subida de Hitler ao poder, consoante a sua idade, e, certamente, o regime nacional-socialista, a guerra (de diferentes perspetivas, dependendo se emigraram, ficaram na Alemanha, estiveram na frente

de guerra, entre outras situações) e o final da mesma, os primeiros anos do pós-guerra, marcados pela incerteza, insegurança e instabilidade, bem como pela ocupação dos aliados e a divisão da Alemanha em zonas de influência, a reforma monetária, a formação da RFA (e da RDA) e o início do milagre económico e do governo de Adenauer.

Além de estarem familiarizados com estes eventos a nível formal, isto é, terem conhecimento dos mesmos, os leitores contemporâneos de Koeppen conheceram e viveram com proximidade as implicações que cada um deles teve, de um modo irreplicável para os leitores de hoje. Claro que, à data da sua publicação, estes conhecimentos eram pressupostos: os acontecimentos em questão integravam a biografia da grande maioria dos leitores. Ainda que esta proximidade da realidade retratada por Koeppen seja irreplicável, para uma compreensão satisfatória do livro, é indispensável que o leitor, quer do TP quer do TC, esteja ciente dos acontecimentos que servem de pano de fundo à ação e das suas implicações: o medo, a incerteza, a falta de quebra real com o passado nacional-socialista e o trauma que marca as personagens.

Importa ainda referir-se como pressuposto de conhecimento a competência hermenêutica que permitirá compreender o modo como a narração não apresenta ao leitor apenas uma série de personagens fictícios e as suas vidas ao longo de um dia, mas também um culminar da narrativa num episódio de comunicação falhada sobre ideais humanistas e, também, num episódio de violência racista. É relevante que o leitor consiga reconhecer que as situações apresentadas pelo narrador não são apenas coincidências ou acontecimentos aleatórios, mas que visam, por um lado, lançar uma crítica à RFA de Adenauer e, por outro, articular as sensações de instabilidade e medo que marcavam esta época. Ao contrário do conhecimento histórico, político, cultural e económico sobre a RFA referido no parágrafo anterior, a competência hermenêutica poderá ser encontrada tanto no recetor do TP como no recetor do TC, não sendo específica a um tempo ou lugar.

#### **4.1.4. Meio de comunicação/Canal**

Nord (1995) distingue entre meio de comunicação e canal: meio de comunicação refere-se ao suporte físico através do qual o texto chega ao recetor, enquanto canal se refere à forma como é transmitido e recebido, isto é, por canal oral ou canal escrito. *Tauben im Gras* é transmitido por canal escrito e o meio de comunicação é o livro. Não foi um livro com uma grande tiragem aquando da sua publicação, conforme já referido anteriormente, tendo esta contado com 6500 exemplares nas primeiras duas edições (Vilas-Boas 1987). Ainda assim, ao

longo dos anos, sobretudo a partir da década de 1960, a obra ganhou maior reconhecimento, estando prevista a publicação da 45.<sup>a</sup> edição com a editora Suhrkamp para 2025, além das edições que incluem a trilogia inteira ou a obra inteira de Wolfgang Koeppen. De momento, *Tauben im Gras* está disponível para compra na editora Suhrkamp em quatro formatos: livro de bolso, livro de capa dura como quarto volume da obra completa em dezasseis volumes de Wolfgang Koeppen, livro de bolso com comentário de Michael Gratz como parte da coleção “Suhrkamp BasisBibliothek” e *ebook*. Deste modo, apesar de não ter sido particularmente bem difundida aquando da sua publicação, esta obra acabou por ganhar relevância nas décadas seguintes, continuando a ser reeditada em vários formatos.

#### 4.1.5. Local da publicação

*Tauben im Gras* foi publicado na RFA, que havia sido fundada apenas dois anos antes, em 1949. Foi presumivelmente escrito em Munique, onde o autor morava à data, e publicado pela editora Scherz und Goverts, sediada em Stuttgart/Hamburgo.

A narrativa desenrola-se no mesmo local da produção do texto: Munique, na RFA. Há uma proximidade geográfica muito grande entre o emissor, o recetor do TP e as personagens na narrativa, encontrando-se todos na RFA ou, no caso de alguns leitores, no espaço de língua alemã. Devido à proximidade temporal também, a qual ainda será descrita, estas três entidades têm uma proximidade essencialmente irreplicável para leitores dos dias de hoje e de outros países. Assim, conclui-se que o emissor, as personagens e o recetor do TP pertencem não apenas ao mesmo país, mas à mesma cultura.

Importa ainda referir que, no contexto da Guerra Fria, que era uma realidade impossível de ignorar na altura de publicação deste livro, o emissor, as personagens e o recetor se encontravam inconfundivelmente no bloco ocidental, um dado cultural significativo na altura.

#### 4.1.6. Tempo

No que toca ao tempo de publicação de um texto, Nord (1995) faz questão de distinguir entre tempo interno da narrativa, tempo de produção do texto e tempo de publicação do mesmo. Conforme já referido, estes três são muito próximos no caso da obra em análise.

Quanto ao tempo interno da narrativa, é possível verificar que a ação de *Tauben im Gras* decorre ao longo de um só dia, a 20 de fevereiro de 1951, discernível pela presença da manchete “ANDRÉ GIDE GESTERN VERSCHIEDEN” (Koeppen 2014, 98), tendo o escritor

francês falecido a 19 de fevereiro do 1951. A obra foi publicada em 1951, não havendo informação na base de dados do catálogo da *Deutsche Nationalbibliothek* acerca do mês ou dia de publicação da obra. Atendendo ao carácter contemporâneo da obra, isto é, à descrição que faz de eventos correntes, não pode ter sido escrita muito antes da data de publicação; terá sido certamente após a reforma monetária, em 1948, quando começou a haver alguma estabilidade na Alemanha ocupada pelas forças aliadas americanas, que é um dos principais temas do livro, possivelmente após a fundação da RFA, que é também referida ao longo do livro. Uma vez que a obra visa fazer o diagnóstico do seu tempo e apresentar esse mesmo diagnóstico ao recetor enquanto ainda era válido, teve de ser escrita perto da data de publicação e da data da ação da narrativa.

Tal como foi referido relativamente ao local, há uma grande proximidade entre o tempo da narrativa, o tempo de produção e o tempo de publicação (e, conseqüentemente, o tempo da receção da obra). Conforme referido na secção dedicada à receção da obra, a opinião da crítica na RFA em relação a esta obra alterou-se com o passar dos anos, sobretudo ao longo da década de 1960.

Com o crescente distanciamento temporal da obra, a sua função e o seu efeito também se alteram: para os leitores de hoje, já não se trata de um diagnóstico do seu tempo, mas de um diagnóstico do período do pós-guerra. Assim, os leitores atuais já não se verão necessariamente refletidos nas personagens nem na realidade apresentadas por Koeppen neste romance em 1951. Este é um aspeto a ter em consideração no que toca à presumível receção do TC: os recetores do TC em 2025 têm um distanciamento significativo do contexto de publicação da obra, tanto geográfico e cultural como temporal, não a vendo como uma crítica ou diagnóstico do seu tempo, mas como uma caracterização crítica do período do pós-guerra na RFA. Assim, o TC não será recebido nos dias de hoje como foi recebido o TP em 1951.

#### **4.1.7. Motivo da comunicação**

Nord (1995) define o motivo de comunicação como aquilo que motiva o emissor para a produção do texto em questão. Poderá haver indícios na obra em si, em elementos paratextuais, na biografia do autor, nas necessidades do recetor, ou até um evento ou ocasião em concreto que suscitem a produção do texto.

No caso de *Tauben im Gras*, o motivo da comunicação engloba dois aspetos. Por um lado, atendendo ao conteúdo da obra, o emissor parece ter sido motivado para a sua produção pela observação do tempo em que vivia, por constatar quão única, instável e incerta era a

situação em que se encontrava a RFA em 1951: acabada de sair de uma guerra, que ainda marcava e definia o país, por exemplo, pela presença de ruínas por toda a cidade, acabada de fundar e dedicada ao processo de reconstrução e recuperação de alguma estabilidade, mas com a ameaça iminente de eclosão de um novo conflito, potenciado pela emergência da Guerra Fria, tão ou mais devastador do que o anterior. A fixação deste momento da história e dos sentimentos e efeitos psicológicos que lhe estiveram associados e se refletiram nos alemães da RFA parece ter sido uma das motivações de Wolfgang Koeppen. Por outro lado, talvez a motivação para a produção desta obra também tenha advindo da falta de obras literárias, à data de publicação de *Tauben im Gras*, que abordassem diretamente este período; não o sofrimento da guerra ou dos primeiros meses ou anos do pós-guerra, antes da reforma monetária e da fundação da RFA, mas o momento do início da reconstrução frenética. Além disso, algumas das obras que abordaram o período do final da guerra e dos primeiros meses e anos do pós-guerra focaram-se essencialmente em experiências individuais, mas não trabalharam a conjuntura política que também condicionava os alemães ao longo desses anos.

#### 4.1.8. Função do texto

Nord (1995) distingue entre a intenção e a função de um texto do seguinte modo: a intenção está relacionada com o objetivo do emissor com o texto que produz e/ou publica, isto é, com os efeitos visados pelo emissor, enquanto a função do texto consiste no modo como este será recebido, usado pelo recetor e, eventualmente, que efeito tem ou que ação suscita no mesmo. Nord (1995, 81) refere também que a literariedade é uma função textual por si só:

Der literarische Text richtet sich an einen Empfänger, der in der Regel über eine besondere, von seinen literarischen Erfahrungen geprägten Erwartung verfügt und der den literarischen Kode beherrschen muß. [...]. Wenn man die grundlegende Bedeutung der besonderen literarischen Senderintention und der literarisch geprägten Empfängererwartung für die Funktion und Wirkung literarischer Texte erkennt, ergibt sich, daß Literarität offenbar im wesentlichen eine pragmatische Qualität ist.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> “O texto literário dirige-se a um recetor que, geralmente, dispõe de uma expectativa influenciada pela sua experiência literária, e que deve dominar o código literário. Ao reconhecer o significado fundamental da intenção literária particular do emissor e da expectativa literária do recetor para a função

Assim, em relação a *Tauben im Gras*, podem identificar-se duas funções comunicativas. Por um lado, a função literária, que se relaciona com o carácter do texto enquanto obra de arte e com valor por si só. Por outro lado, ao ser retratado o tempo do leitor do TP, este texto tem ainda como função provocar ou suscitar um olhar crítico por parte do recetor contemporâneo sobre o seu tempo. Esta última função já não será possível hoje em dia, atendendo a que o tempo retratado já não é o do recetor contemporâneo. Em vez disso, o recetor contemporâneo poderá fazer uso deste texto com o objetivo de melhor compreender a sociedade alemã nos primeiros anos da RFA ou para conhecer ou explorar a literatura alemã do pós-guerra, passando o texto a ter uma função historiográfica.

## **4.2. Fatores intratextuais**

Nord (1995) considera que os fatores intratextuais se podem dividir em dois grupos: os fatores semânticos, nomeadamente a temática, o conteúdo e os pressupostos de conhecimento, e os fatores estilísticos, nomeadamente a estruturação textual, o léxico, a sintaxe e os traços suprasegmentais.

### **4.2.1. Fatores semânticos**

#### **4.2.1.1. Temática e subtemas**

Conforme afirma Bernardo (2022), a partir de Nord (1995), a temática pode ser definida como “sobre que assunto se diz alguma coisa” (Bernardo 2022, 49), distinguindo-se assim do conteúdo, que é “o que se diz” (Bernardo 2022, 49). Segundo Nord (1995), cada texto tem apenas uma temática; caso contrário, trata-se de uma combinação ou conjunto de textos.

Em *Tauben im Gras*, a temática é, de facto, apenas uma: a sociedade alemã da RFA do pós-guerra. Esta não é a temática apenas deste romance, mantendo-se nos romances subsequentes *Das Treibhaus* (1953) e *Der Tod in Rom* (1954). No caso de *Tauben im Gras*, pode indicar-se mais especificamente a temática como focando-se na sociedade alemã da RFA do pós-guerra em 1951 ou, mais amplamente, nos anos imediatamente após a sua fundação.

---

e o efeito do texto literário, resulta que a literariedade se torna essencialmente uma qualidade pragmática.”

Apesar de se tratar de um texto de ficção, a temática não deixa de estar alicerçada na realidade do autor, nomeadamente no seu contemporâneo.

Nord (1995) chama ainda a atenção para a possibilidade da existência de subtemas num texto. No caso de *Tauben im Gras*, estar ciente destes subtemas é fulcral para a compreensão e interpretação da obra e, conseqüentemente, para a sua tradução. Assim, são apresentados de seguida os subtemas tratados em *Tauben im Gras*, reunidos com base nas interpretações de Pütz (2010), Koch (1973), Grobe (2010) e Vilas-Boas (1987, 1990):

- **Dicotomia entre a ânsia e o cansaço de viver:** sobretudo da parte das elites, existe ao longo do romance a tendência para os excessos e a decadência, logo desde o início da narrativa, em que o ator Alexander acorda relutantemente depois de uma noite de festa e de excessos. As outras personagens são marcadas pelo desejo de sair das situações em que se encontram mas são incapazes de o fazer; muitas encontram-se desiludidas, traumatizadas ou incapazes de comunicar, presas no seu mundo interior, como o escritor Philipp. Esta dicotomia aponta para o peso que o passado ainda tem sobre a vida das personagens e, simultaneamente, para o seu desejo de lhe escapar;
- **Alienação e incapacidade de controlar o próprio destino:** ao longo do livro, praticamente todas as personagens parecem ser incapazes de ter qualquer agência na própria vida ou de alterar o rumo da mesma, por muito que estejam descontentes. Além disso, não se veem como culpadas pela situação em que se encontram, mas sim como vítimas das circunstâncias, tanto pessoais como históricas. Esta perspetiva suscita a sua comparação com “pombos sobre a relva”, que dá origem ao título do livro “*Tauben im Gras*” e que é uma citação da poetisa Gertrude Stein (“*Pigeons on the grass, alas!*”). Conforme afirma Ochs (2004, 129), as personagens de *Tauben im Gras* são apresentadas pelo autor como “ziellos, vereinzelt und ohne erkennbare Ordnung”<sup>16</sup>;
- **Efeito da ideologia nacional-socialista:** através dos episódios de racismo e de intolerância apresentados ao longo do romance, que culminam no final do mesmo, apresenta-se a continuação da presença da ideologia nacional-socialista nas personagens alemãs, revelando que não houve realmente um corte com a ideologia racista e xenófoba, nem um recomeço do zero (*Kahlschlag*) após a queda do regime de Hitler;

---

<sup>16</sup> “sem objetivo, isoladas e sem ordem visível.”

- **Idealização do estilo de vida americano:** a ocupação das forças aliadas da Alemanha após o final da guerra, nomeadamente americanas, suscita uma nova visão dos americanos, idealizando-se o consumismo e os bens materiais. Ao longo do romance, está presente o contraste entre estes novos valores e a realidade vivida nos últimos anos da guerra e no início do pós-guerra na Alemanha, que foram marcados pela escassez. Esta presença americana também influencia o vocabulário usado ao longo do livro, nomeadamente através da presença de empréstimos;
- **Dificuldade de comunicar:** um dos subtemas recorrentes do romance é a incapacidade ou dificuldade de muitas das personagens em comunicar. Esta dificuldade está mais presente em personagens como Philipp e Edwin. Philipp, que era escritor, não consegue retomar a atividade da escrita, nem se consegue expressar à esposa ou ao psiquiatra, parecendo preso no seu mundo interior. O escritor americano, Edwin, cuja palestra é antecipada durante grande parte do romance, acaba por não conseguir transmitir adequadamente as suas ideias, tanto por problemas técnicos no momento da palestra, que estabelecem uma relação metafórica com a dificuldade de comunicação, como por não haver da parte da audiência qualquer interesse ou compreensão perante aquilo que é dito;
- **Ciclo sem saída:** finalmente, o subtema que age como moldura para a ação remete para o carácter cíclico da mesma. O romance termina exatamente da mesma forma como começa, com uma descrição negativa e pessimista da situação, com pequenas variações no vocabulário usado (mais pejorativo) e tempo verbal (passa a usar-se o tempo presente). Assim, o romance termina com o iniciar de um novo dia que promete ser semelhante ao anterior, repetindo-se o ciclo.

#### 4.2.1.2. Conteúdo

Conforme já referido, *Tauben im Gras* contém, essencialmente, uma narrativa que apresenta os eventos de um só dia, ao longo de cerca de 18 horas, em 1951, em Munique. Tem múltiplos fios narrativos, que se interrompem uns aos outros e tornam a ser retomados, que se cruzam e culminam em dois eventos principais: um episódio de violência racista e a palestra desapontante do escritor americano Edwin, ambos com um pendor profundamente pessimista.

Na secção dedicada ao conteúdo, Nord (1995) destaca a importância da distinção entre a situação interna e a situação externa do texto, estando a primeira associada, neste caso, à narrativa do texto, e a segunda ao contexto em que este é produzido. Importa reforçar que, no

caso de *Tauben im Gras*, ainda que a situação interna se distinga da situação externa da obra, pode considerar-se que a primeira está fortemente ancorada na segunda, sendo este o principal mecanismo para se estabelecer coesão no texto. Isto é, o recetor reconhecerá que a situação interna parte das circunstâncias da situação externa, e que as replica e explora sob a perspetiva essencialmente pessimista do autor, com recurso a uma série de personagens e eventos fictícios.

#### 4.2.1.3. Pressupostos de conhecimento

Os pressupostos de conhecimento, segundo Nord (1995) estão relacionados com os conhecimentos que o emissor espera do recetor para que este possa decifrar e interpretar o texto.

No caso de *Tauben im Gras*, o emissor, ao ancorar a situação interna do texto na situação externa da sua produção, pressupõe que o recetor esteja familiarizado com esta situação. Conforme já referido, este pressuposto de conhecimento estaria garantido aquando da publicação do livro e no país em que esta sucedeu, mas poderá não estar assegurado atualmente, sobretudo noutros contextos de receção da obra. Por outras palavras, os recetores do TC poderão não estar (ou certamente não estarão) tão familiarizados com a situação externa do texto, em que se ancora a situação interna do mesmo, como estavam os recetores do TP aquando da sua publicação. Esta falha no seu conhecimento poderá ser transposta com recurso a paratextos, por exemplo, devendo a necessidade dos mesmos ser avaliada após a elaboração do TC.

Outro pressuposto de conhecimento está relacionado com a competência de interpretação do texto literário, isto é, de conseguir derivar das personagens, dos eventos e das situações apresentados ao longo da obra, e do modo como são apresentados, a intenção do autor ou algumas das principais ideias que este pretende transmitir. Esta competência estará presumivelmente mais fortemente presente no público instruído, com conhecimentos abrangentes no que toca ao texto literário, possivelmente que tenha completado algum grau do ensino superior nesta área (embora não necessariamente, uma vez que estas capacidades podem ser adquiridas por outros meios), do que no público que não disponha de ferramentas relacionadas com a interpretação do texto literário.

## 4.2.2. Fatores estilísticos

### 4.2.2.1. Estrutura textual

No que toca à estrutura do texto, *Tauben im Gras* (1951) insere-se numa estrutura maior, no âmbito da *Trilogie des Scheiterns*, à qual pertencem também *Das Treibhaus* (1953) e *Der Tod in Rom* (1954). Ainda que não sigam a mesma narrativa, as três obras partilham a mesma temática descrita acima, nomeadamente a visão pessimista da sociedade alemã da RFA no pós-guerra, fazendo uso de narrativas distintas para a veiculação da mesma.

*Tauben im Gras* está dividido em 104 fragmentos de extensão variável; alguns ocupam apenas cerca de meia página, enquanto outros se prolongam por várias páginas. Estes fragmentos seguem diversos fios narrativos e decorrem ao longo de apenas um dia, por vezes em simultâneo, sendo apresentados por ordem cronológica. É importante referir a influência da literatura modernista na escolha de comprimir a ação de *Tauben im Gras* para que decorra num só dia, influenciada por obras como *Ulisses*, de James Joyce.

Os únicos fragmentos que não seguem qualquer fio narrativo em particular são os primeiros dois e o último. Os primeiros dois fragmentos estabelecem o contexto da narrativa, situando a ação no tempo, nomeadamente através do uso de parataxe que descreve imagens congruentes com o período de tensão do pós-guerra e do início da Guerra Fria, e que inclui também a presença de manchetes, que se distinguem do restante texto pelo uso de letra maiúscula:

Was schrieben die Zeitungen? KRIEG UM ÖL, VERSCHÄRFUNG IM KONFLIKT, DER VOLKSWILLE, DAS ÖL DEN EINGEBORENEN, DIE FLOTTE OHNE ÖL, ANSCHLAG AUF DIE PIPELINE, TRUPPEN SCHÜTZEN BOHRTÜRME, SCHAH HEIRATET, INTRIGEN UM DEN PFAUENTHRON, DIE RUSSEN IM HINTERGRUND, FLUGZEUGTRÄGER IM PERSISCHEN GOLF [...]. SPANNUNG, KONFLIKT, man lebte im Spannungsfeld, östliche Welt, westliche Welt, man lebte an der Nahtstelle, vielleicht an der Bruchstelle, die Zeit war kostbar, sie war eine Atempause auf dem Schlachtfeld. [...] Deutschland war in zwei Teile gebrochen.[...] Die Schlagzeilen schrien: EISENHOWER INSPIZIERT IN BUNDESREPUBLIK, WEHRBEITRAG GEFORDERT, ADENAUER GEGEN NEUTRALISIERUNG, KONFERENZ IN SACKGASSE,

VERTRIEBENE KLAGEN AN, MILLIONEN ZWANGSARBEITER,  
DEUTSCHLAND GRÖSSTES INFANTERIEPOTENTIAL.<sup>17</sup> (Koeppen  
2014, 9-10)

Além de estabelecer o contexto da narrativa, o segundo fragmento, juntamente com o último fragmento, delimita também o tempo da mesma: aproximadamente, desde a madrugada do dia 20 de fevereiro até ao final desse mesmo dia, com o sino da torre que toca à meia noite. Ainda que “Morgendämmerung” (Koeppen 2014, 11) só seja referido no terceiro fragmento, referem-se no segundo os quiosques [“Über Kragen mit Eichenlaub und Kreuzen blickten sie grimmig von den Wänden der Kioske” (Koeppen 2014, 10)], após se referirem aquelas que seriam as notícias do dia, citadas acima, publicadas nos jornais que começariam a ser vendidos nestes quiosques ao início da manhã. No final do livro, a descrição da situação é semelhante à feita no início:

Mitternacht schlägt es vom Turm. Es endet der Tag. [...] Deutschland lebt im Spannungsfeld, östliche Welt, westliche Welt, zerbrochene Welt, zwei Welthälften, einander Feind und fremd, Deutschland lebt an der Nahtstelle, an der Bruchstelle, die Zeit ist kostbar, sie ist eine Spanne nur, eine karge Spanne, vertan, eine Sekunde zum Atem holen, Atempause auf einem verdamnten Schlachtfeld.<sup>18</sup> (Koeppen 2014, 227)

Uma das principais diferenças entre o fragmento que dá início ao livro e o fragmento que o termina prende-se com o uso de linguagem mais forte e que mostra uma continuação da situação do início do livro de um modo mais abrangente; a divisão não é apenas na Alemanha, mas no mundo (“zerbrochene Welt, zwei Welthälften”). Deve também destacar-se o uso do tempo presente do indicativo em lugar do passado (*Präteritum*), que aproxima a situação descrita do leitor e reforça a sua força. A linguagem tem uma carga mais negativa neste último excerto do que no primeiro (“Atempause auf einem verdamnten Schlachtfeld”). Estas diferenças sugerem o carácter cíclico da narrativa, isto é, que a situação não se altera, mas se repete, agravando-se até, contribuindo para o tom pessimista.

---

<sup>17</sup> ver tradução no Anexo 1, página 100.

<sup>18</sup> ver tradução no Anexo 1, página 134.

O terceiro fragmento enceta a narrativa propriamente dita, seguindo Alexander, que acorda após uma noite de excessos para continuar as filmagens de um novo filme. Quando termina este fio narrativo, inicia-se outro, que segue Emmi, filha de Alexander, e Hillegonda, a sua ama, ainda no início da manhã (“Die Glocken riefen zur Frühmesse”), a caminho da missa. Quando este fragmento termina, o seguinte segue Philipp, que sai do hotel onde passou a noite. Quando um fragmento termina, é interrompido também o fio narrativo que este segue. No início do livro, o leitor não tem como saber se estas pequenas narrativas serão retomadas, ou qual a ligação entre narrativas e personagens; apenas com o decorrer da leitura se constata que, de facto, todas as personagens estão ligadas de algum modo, que se encontram e se cruzam, e que a sua pequena narrativa é retomada. Assim, sobretudo no início do livro, há um forte efeito de estranhamento, uma vez que o leitor não consegue identificar personagens principais, nem sequer saber se estas tornarão a aparecer. Progressivamente, a “constelação” ou “teia” que une as personagens adensa-se (Vilas-Boas, 1987).

Cada uma das citações apresentadas abaixo pertence ao início de fragmentos, exceto a primeira, que pertence ao final de um fragmento do fio narrativo de Odysseus e de Josef.

[Odysseus e Josef] Die Verkehrsampel stand auf Rot und hemmte den Übergang. Straßenbahnen, Automobile, Radfahrer, schwankende Dreiradwagen und schwere amerikanische Heerestrucks strömten über die Kreuzung<sup>19</sup>. (Koeppen 2014, 42)

[...] Das rote Licht sperrte vor Emilia den Weg.<sup>20</sup> (Koeppen 2014, 42)

[...] Im Wagen des Konsuls, [...], in einem geräumigen schwarzglänzenden Sarg fuhr Mr. Edwin über die Kreuzung.<sup>21</sup> (Koeppen 2014, 43)

---

<sup>19</sup> “O semáforo estava vermelho e impedia a passagem. Elétricos, automóveis, bicicletas, triciclos instáveis e camiões pesados do exército americano acorriam ao cruzamento.”

<sup>20</sup> “A luz vermelha bloqueava o caminho de Emilia.”

<sup>21</sup> “No carro do cônsul [...], num caixão amplo e com um brilho preto, o Mr. Edwin atravessou o cruzamento.”

[...] Washington Price lenkte die horizontblaue Limousine über die Kreuzung.<sup>22</sup>  
(Koeppen 2014, 46)

[...] Grünes Licht. Messalina hatte sie entdeckt. Alexanders lustwütiges Weib.  
Emilia wollte ihr entwischen, wollte sich verstecken, [...].<sup>23</sup> (Koeppen 2014, 53)

Nestes fragmentos, as diferentes personagens (Odysseus e Josef, Emilia, Mr. Edwin, Washington Price e Messalina) encontram-se no mesmo cruzamento, em diferentes posições do mesmo, tanto passando na luz verde como aguardando a passagem na luz vermelha, de carro ou a pé. Assim, os fragmentos são praticamente simultâneos, apresentados de seguida, e decorrem no mesmo local. Ainda assim, apenas Emilia e Messalina se cruzam e se reconhecem mutuamente. Tal como acontece várias vezes ao longo do livro, temos diferentes perspetivas do mesmo momento.

Apesar de cada fio narrativo ser interrompido para se iniciar outro, esta transição é suavizada pela ligação que se faz entre fragmentos, geralmente através de um dos seguintes métodos:

- Repetição de uma palavra ou expressão da frase anterior;
- Ligação através de um dado da narrativa (como o semáforo, no exemplo dado anteriormente);
- Apresentação da mesma situação sob uma perspetiva distinta.

Nord (1995) refere também, como parte da estrutura do texto, os *Intexte*, que incluem citações e exemplos (no caso dos textos técnico-científicos). No caso de *Tauben im Gras*, existem constantemente citações que interrompem a narrativa, incluindo:

- Manchetes de notícias (tanto reais como fictícias);
- Notícias transmitidas pelo rádio de Odysseus (tanto reais como fictícias);
- Letras de músicas e canções;
- Excertos de revistas ou anúncios;
- Títulos de livros;
- Sinais de proibição.

---

<sup>22</sup> “Washington Prince conduziu a carrinha azul-horizonte pelo cruzamento.”

<sup>23</sup> “Luz verde. Messalina tinha-a descoberto. A esposa de Alexander, enlouquecida pela luxúria. Emilia queria escapar-lhe, queria esconder-se.”

Estes *Intexte* servem várias funções, como a de enquadrar a narrativa e de manter presente a situação em que esta decorre. Também a tornam mais credível, na medida em que esta está ancorada numa realidade verossímil e, sobretudo, próxima do leitor do TP aquando da sua publicação. Estes *Intexte* estabelecem, por vezes, relações de concordância ou de contraste com a realidade da personagem (por exemplo, apresentam-se manchetes de notícias sobre a escassez quando se fala de escassez, notícias sobre proibição de confraternizar com as forças americanas enquanto personagens alemãs confraternizam com as forças americanas). Estas relações de concordância e de contraste remetem para o *Verfremdungseffekt* do teatro épico de Bertolt Brecht ao interromper a narrativa, confrontando a perspetiva das personagens com a realidade, que seria, no caso desta obra, semelhante à realidade do leitor do TP.

Conforme afirma Vilas-Boas (1990), são citados e referenciados mais de 40 textos e autores ao longo de *Tauben im Gras*, muitas vezes de forma indireta, que resulta numa maior dificuldade no reconhecimento de que se trata de uma instância de intertextualidade. Assim, nesta fase da análise da obra, não parece produtiva a realização de uma análise de cada instância de intertextualidade, optando-se antes por identificar estas ocorrências à medida que é realizada a tradução, com ajuda dos levantamentos dos principais casos de intertextualidade da obra realizados por Vilas-Boas (1990), Pütz (2010) e Grobe (2010).

Abre-se uma exceção para a situação de intertextualidade que surge logo no título da obra, *Tauben im Gras*, bem como na folha de rosto como mote da mesma, uma citação da ópera escrita por Gertrude Stein, *Four Saints in Three Acts*, da qual o trecho “Pigeons on the grass alas” se tornou célebre: “Nationally broadcast over Columbia Radio, the phrase ‘pigeons in the grass alas’ entered popular vocabulary.” (Watson 1998, 5):

SAINT IGNATIUS

Pigeons on the grass alas. Short longer grass short longer longer shorter yellow grass. Pigeons large pigeons on the shorter longer yellow grass alas pigeons on the grass.

CHORUS I, II

If they were not pigeons what were they.

SAINT IGNATIUS

If they were not pigeons on the grass alas what were they. (Van Vechten 1946, 533)

Em *Tauben im Gras*, esta citação surge na narrativa, usada pelo escritor Edwin para descrever a condição humana:

Wie Tauben im Gras, sagte Edwin, die Stein zitierend, und so war doch etwas von ihr Geschriebenes bei ihm haften geblieben, doch dachte er weniger an Tauben im Gras als an Tauben auf dem Markusplatz in Venedig, wie Tauben im Gras betrachteten gewisse Zivilisationsgeister die Menschen, indem sie sich bemühten, das Sinnlose und scheinbar Zufällige der menschlichen Existenz bloßzustellen, den Menschen frei von Gott zu schildern, um ihn dann frei im Nichts flattern zu lassen, sinnlos, wertlos, frei und von Schlingen bedroht, dem Metzger preisgegeben, aber stolz auf die eingebildete, zu nichts als Elend führende Freiheit von Gott und göttlicher Herkunft.<sup>24</sup> (Koeppen 2014, 214-215)

Assim, o uso desta citação como título do livro remete para a centralidade ocupada pela questão da incapacidade humana de assumir responsabilidade, alterar as suas circunstâncias e ter controlo sobre o seu destino, sendo que as personagens optam, em vez disso, por andar à deriva, sem rumo, destinadas a cometer os mesmos erros do passado devido à incapacidade de se verem como atores nas suas próprias vidas, mas apenas como vítimas do seu tempo.

#### 4.2.2.2. Léxico

Nord (1995) destaca que, para efeitos de tradução, devem ser tidas em conta não apenas as características do vocabulário utilizado e a medida em que estas correspondem às expectativas do recetor atendendo ao tipo de texto que se trata, mas também questões relacionadas com a voz do narrador.

Em termos de vocabulário, *Tauben im Gras* faz uso de ocasionalismos que, conforme descrito por Rodrigues (2005) e Teubert (1998), se distinguem dos neologismos por serem novas palavras que não são reconhecidas por todos os falantes da língua, não são usadas em vários contextos e tipos de texto, e não integram o discurso dos falantes da língua. Em vez disso, são criadas em determinada ocasião para um efeito específico. É o que acontece em *Tauben im Gras*, em que o autor forma palavras compostas na língua de partida (LP) juntando tanto substantivos, como “Lustroß” (Koeppen 2014, 11), usado para descrever Messalina,

---

<sup>24</sup> ver tradução no Anexo 1, página 126.

como substantivos com adjetivos, nomeadamente “fischgesichtig” (Koeppen 2014, 114) Também se fazem jogos de palavras com base na sua sonoridade, como “gefischt, aufgefischt, abgetischt” (Koeppen 2014, 11).

O vocabulário usado ao longo de *Tauben im Gras* tem sobretudo pendor pejorativo, que confere uma atmosfera pesada e sufocante à obra. Logo no segundo parágrafo da obra, temos o seguinte exemplo:

Öl aus den Adern der Erde, Steinöl, Quallenblut, Fett der Saurier, Panzer der Echsen, das Grün der Farnwälder, die Riesenschachtelhalme, versunkene Natur, Zeit vor dem Menschen, vergrabenes Erbe, von Zwergen bewacht, geizig, zauberkundig und böse, die Sagen, die Märchen, der Teufelsschatz: er wurde ans Licht geholt, er wurde dienstbar gemacht.<sup>25</sup> (Koeppen 2014, 9)

Conforme referido anteriormente, é frequentemente feita a ligação entre fragmentos com a repetição de um termo (por exemplo, “Er brauchte Geld. Gleich – / Gleich aus der Linie sechs in die elf”<sup>26</sup> [Koeppen 2014, 47], mas também “Nun streiften sie einen Radfahrer ›o weh, er schwankt, er hält sich‹ – / Er hielt sich im Gleichgewicht”<sup>27</sup> [Koeppen 2014, 45], em que são usadas diferentes conjugações do mesmo verbo).

Em *Tauben im Gras* existe um narrador na terceira pessoa do singular e heterodiegético. Este narrador é onisciente, não se encontrando limitado a narrar os sentimentos e pensamentos de apenas uma personagem, mas de todas. Ao longo da obra, há momentos em que a voz do narrador e das personagens se confundem, apresentando o narrador o fluxo de consciência das personagens sem que esta transição seja assinalada explicitamente.

#### 4.2.2.3. Sintaxe

Nesta obra, predomina a enumeração e a sintaxe caracterizada pela parataxe. Assim, quaisquer relações de causalidade, finalidade, especificação ou consequência têm de ser deduzidas pelo leitor, uma vez que não são habitualmente apresentadas de modo explícito pelo

---

<sup>25</sup> ver tradução no Anexo 1, página 100.

<sup>26</sup> “Precisava de dinheiro. Logo – / Logo depois da linha seis, o onze.”

<sup>27</sup> “Agora, tocaram num ciclista “ai, está a abanar, aguentou-se” – / Aguentava-se num equilíbrio.”

autor (conforme seria o caso se fosse feito uso de hipotaxe). Usa-se predominantemente o estilo telegrama, que é curto e nominal.

Destaca-se também o recurso ao fluxo de consciência ao longo da obra, não sendo revelado explicitamente que aquilo que se apresenta são os pensamentos de uma personagem, e não do narrador, devendo este salto da voz narrativa para a voz da personagem ser inferido pelo recetor. O fluxo de consciência apresenta a realidade interior das personagens e reflete o desarranjo mental e o caos psicológico das mesmas, enlaçando pensamentos, sentimentos, impressões e memórias que permitem que a ação saia do momento presente da narrativa e apresente aquelas que são, de acordo com a perspectiva do autor, as causas de ser da situação apresentada.

É ainda usada a técnica de montagem; os fragmentos, que seguem um fio narrativo, são interrompidos, apresentando-se outro fio narrativo, e retomados subseqüentemente. Esta técnica confere uma perspectiva fílmica à obra, uma vez que os saltos entre narrativas se assemelham aos saltos de câmara num filme, permitindo apresentar uma visão não apenas de mosaico, mas de caleidoscópio da sociedade alemã do pós-guerra.

## 5. Estratégia de tradução

Após a análise detalhada e relevante para a tradução do TP, está delineado o ponto de partida para a definição de uma estratégia de tradução a adotar na produção do TC. Assim, explora-se agora os principais aspetos a ter em conta para a definição da estratégia de tradução, sobretudo os fatores considerados determinantes para a produção do TC, que permitirão estabelecer prioridades na tradução.

O termo estratégia de tradução foi várias vezes definido e redefinido por estudiosos da área. Para os fins deste trabalho, adotam-se as propostas terminológicas e conceptuais de Johnson (2023), que faz a distinção entre estratégia de tradução (*translation strategy*) e técnicas de tradução (*translation techniques*). Enquanto a estratégia de tradução se refere à estratégia global a utilizar na tradução de todo o texto, definida pela função que terá o TC, as técnicas de tradução são as soluções de tradução encontradas para situações específicas ao longo do livro, sendo informadas pela estratégia de tradução adotada. Assim, nesta secção, procurará definir-se a estratégia de tradução a adotar, seguindo-se o modelo de análise preconizado por Johnson (2023). O comentário das técnicas de tradução deixado para após a realização de tradução, para a secção 6., dedicada ao comentário da proposta tradução.

### 5.1. Fatores determinantes (Johnson, 2023)

Johnson (2023, 36) identifica os seguintes fatores do TC como determinantes para a definição da estratégia de tradução:

- O género e tipo de texto;
- O *skopos* ou função do TC;
- O recetor do TC;
- O meio de publicação do TC;
- O uso de elementos paratextuais no TC e a sua natureza;
- As características mais relevantes do TP que importa preservar no TC e que definem as prioridades na tradução.

Algumas destas informações poderiam constar de um eventual *translation brief*, que, neste caso, não existe, pelo que têm de ser reunidas no âmbito deste trabalho de projeto, de

modo que a estratégia de tradução escolhida seja informada não apenas pelas características do TP, mas também pela função e características previstas do TC.

### 5.1.1. Género e tipo de texto

Tal como ocorre no TP, o TC será um texto literário, pertencendo assim ao domínio do tipo de texto expressivo, conforme a classificação de Reiss (2014). No entanto, deve reconhecer-se que esta classificação não é absolutamente rígida: “A rigid either/or approach to translation methods is neither objective nor practical.” (Reiss 2014, 24). Assim, considera-se que existem marcas dos tipos de texto informativo, na medida em que são transmitidas informações que ancoram a narrativa na RFA de 1951, e operativo, atendendo a que o autor, através desta narrativa e de uma forma subtil, pode conseguir convencer o recetor a adotar a sua perspetiva pessimista acerca da sociedade alemã do pós-guerra.

Dentro do texto literário, *Tauben im Gras* é uma narrativa e, dentro deste género, um romance.

### 5.1.2. *Skopos* ou função do texto

Conforme se referiu na secção dedicada à análise do TP, identificam-se em *Tauben im Gras* duas grandes funções: a função literária e a função de convidar o recetor do TP a ter um olhar crítico sobre o seu tempo e sociedade. Tal como foi anteriormente referido, esta última função não é passível de ser transladada para os recetores do TC, na medida em que o tempo e a situação aos quais o TP se refere não é o seu. Os leitores do TC têm uma presumível distância temporal (entre 1951 e 2025), geográfica (entre a RFA e Portugal) e cultural significativa relativamente aos leitores do TP.

Deste modo, a função preconizada no âmbito deste trabalho de projeto para o TC é, além da função literária, a função de oferecer uma perspetiva literária diferente das já existentes e publicadas em Portugal (conforme se verifica de acordo com a análise da receção da literatura do pós-guerra em Portugal realizada anteriormente) acerca da sociedade alemã do pós-guerra. De um modo geral, este texto terá para o público de chegada a função de dar a visão pessimista sobre a sociedade alemã do pós-guerra, podendo até suscitar comparações com os dias de hoje. Além desta função, o TC poderá ainda ter uma função historiográfica, conforme foi referido anteriormente, na medida em que oferece informações e uma interpretação contemporânea acerca da sociedade da RFA do pós-guerra.

### 5.1.3. Recetor

Numa primeira instância, o recetor do TC serão apenas aqueles que acedam a este trabalho de projeto. Contudo, esta tradução é realizada prevendo-se a futura possibilidade de publicação da mesma, havendo o objetivo de realizar, futuramente, a tradução da obra na íntegra. Assim, esta tradução não será feita tendo em vista o recetor mais imediato da mesma, mas o leitor a quem se destinará o TC se for publicado.

Caso seja publicado, o TC estará disponível ao público adulto em geral. Mais especificamente, considera-se que a obra poderá apelar àqueles que se interessem pela cultura, história e/ou literatura alemãs. Idealmente, de modo a dispor das ferramentas necessárias para a interpretação do texto, bem como dos conhecimentos necessários acerca do contexto da sua produção, pode prever-se que o leitor tenha pelo menos ensino secundário, sendo a sua leitura facilitada se tiver o ensino superior em áreas das humanidades (implicando conhecimentos nas áreas da literatura, da história, entre outras), ainda que, conforme referido anteriormente, seja difícil identificar um nível mínimo de escolaridade em situações de textos literários, uma vez que as competências para a compreensão dos mesmos podem ser adquiridas fora do percurso escolar e académico formais. Assim, este conhecimento pode não provir necessariamente do ensino secundário ou superior, mas do interesse pelo tema do texto ou pela literatura, nomeadamente do século XX.

Contudo, estando o TC presumivelmente ao alcance de todos os leitores adultos do contexto de chegada, os quais terão menos conhecimentos acerca do contexto de publicação da obra do que os recetores do TP, poderá justificar-se adicionar um paratexto, nomeadamente uma introdução, que faça a “ponte” entre as diferenças de conhecimento, sobretudo de cariz histórico, entre o recetor do TP e o recetor do TC. Também se deverá considerar a inserção de notas de rodapé ou de notas no final do TC, devendo ser consideradas tanto as suas vantagens quanto desvantagens (nomeadamente o facto de interromperem o fluxo da narrativa e desviarem a atenção do leitor).

### 5.1.4. Meio de publicação

Tal como sucede com o TP, prevê-se que o TC seja publicado em formato de livro físico. Atualmente, existe ainda a possibilidade da sua publicação em formato de *ebook*. Além

disso, o TC será elaborado tendo em vista a publicação numa editora orientada para publicações com um teor complexo e artístico, em lugar de editoras com orientação sobretudo comercial, uma vez que não se pretende que o TC seja de fácil consumo ou que tenha uma tradução domesticante, e compreende-se que não será o tipo de publicação que apela ao público geral. Não se elabora o TC com vista à inclusão em nenhuma coleção em particular mas, conforme as características da obra descritas ao longo do presente trabalho, este poderia facilmente integrar coleções relacionadas com literatura (alemã) do pós-guerra, literatura clássica do século XX, livros de prosa modernista, entre outros.

### 5.1.5. Uso de paratextos

A edição da Suhrkamp de *Tauben im Gras* em formato de livro de bolso que é atualmente comercializada é acompanhada dos seguintes paratextos:

- Texto de capa: título da obra (*Tauben im Gras*), nome do autor (Wolfgang Koeppen), género literário (Roman) e editora (Suhrkamp);
- Texto de contracapa: citação de Marcel Reich-Ranicki (»Für das allerwichtigste Buch von Koeppen halte ich den herrlichen Roman Tauben im Gras, veröffentlicht 1951 und nach wie vor viel zu wenig bekannt. Wer diesen Roman nicht gelesen hat, der solle nicht glauben, er kenne die deutsche Literatur nach 1945.«<sup>28</sup> Marcel Reich-Ranicki), ISBN e respetivo código de barras, preço de venda e *link* para o *website* da editora Suhrkamp;
- Páginas de entrada: folha de rosto, dados do livro (*Impressum*), epígrafe (“» Pigeons on the grass alas« GERTRUDE STEIN”), aviso (“Handlung und Personen des Romans *Tauben im Gras* sind frei erfunden. Ähnlichkeiten mit Personen und Geschehnissen des Lebens sind Zufall und vom Verfasser nicht beabsichtigt.”<sup>29</sup>);
- Prefácio da autoria de Wolfgang Koeppen, adicionado aquando da reedição de 1956 (*Vorwort zur Taschenbuchausgabe, 1956*).

---

<sup>28</sup> “Considero o grande romance *Tauben im Gras* o mais importante livro de Koeppen, publicado em 1951, e até agora com falta de reconhecimento. Quem não leu este romance, não pode julgar conhecer a literatura alemã de depois de 1945.”

<sup>29</sup> “A ação e as personagens do romance *Tauben im Gras* são fictícias. Semelhanças com pessoas e eventos reais são coincidência e não são intenção do autor.”

Destaca-se, dos paratextos enunciados, a ausência de uma sinopse da obra e da biografia do autor na edição atualmente comercializada pela Suhrkamp, as quais se considera que seriam úteis ao público do TC, uma vez que este não está familiarizado com a obra nem com o autor.

Para a avaliação dos paratextos que poderão ser necessários ao TC, além daqueles que já constam do TP, utiliza-se como referência a mais recente tradução inglesa de *Tauben im Gras*, com o título *Pigeons on the Grass*, da autoria de Michael Hoffmann e publicada pela editora New Directions em 2020. Uma vez que para os leitores desta tradução existe, tal como para o público do TC, um salto tanto geográfico como temporal relativamente ao contexto de publicação da obra, esta conta com os seguintes paratextos:

- Texto de capa: título da obra em inglês (*Pigeons on the Grass*), nome do autor (Wolfgang Koeppen) e do tradutor (Michael Hoffmann);
- Texto de contracapa: nome do tradutor, sinopse, críticas positivas à obra, ao autor e ao tradutor, uma pequena biografia do autor, ISBN e respetivo código de barras, preço de venda e *link* para o website da editora New Directions;
- Páginas de entrada:
  - Secção dedicada a críticas positivas do autor (“Praise for Wolfgang Koeppen”), incluindo a tradução da citação de Marcel Reich-Ranicki que consta da edição alemã da obra da Suhrkamp;
  - Folha de rosto;
  - Dados da publicação;
  - Índice, incluindo: prefácio, introdução (“Translator’s introduction”) e texto (“Pigeons on the Grass”);
  - Tradução para o inglês do prefácio escrito pelo autor;
  - Introdução, escrita pelo tradutor, Michael Hoffmann, que se divide em quatro momentos:
    - Sinopse e clarificação da estrutura da obra, explicação da sua significância, contexto histórico, dados sobre o autor;
    - Comentários do tradutor sobre questões estilísticas da obra;
    - Explicação de que a obra se insere numa trilogia e sinopse dos outros dois livros;
    - Contexto da elaboração da tradução.

Embora as decisões relativamente à necessidade de elaboração de paratextos ao TC devam ficar para o momento da sua tradução, considera-se que as decisões tomadas

relativamente aos paratextos adicionados nesta tradução inglesa de *Tauben im Gras* podem servir de exemplo para as soluções a encontrar no TC. Ao longo da tradução, será mantida em mente a eventual necessidade de se adicionarem os seguintes paratextos, nos moldes feitos na edição da New Directions: introdução (dando prioridade sobretudo à contextualização histórica e cultural da obra), sinopse (a constar, provavelmente, da contracapa da obra), notas de rodapé ou no final do livro, e biografia do autor (que poderá integrar tanto o texto de contracapa como as páginas de entrada).

### 5.1.6. Caraterísticas mais relevantes do TP

De modo a conseguir estabelecer uma estratégia de tradução, importa definir quais são as caraterísticas mais relevantes do TP às quais se dará prioridade na elaboração do TC. Com base na análise do TP, bem como das caraterísticas do TC, considera-se que os elementos que terão prioridade na tradução serão os de seguida descritos.

Em primeiro lugar, será necessário dar prioridade à transmissão no TC da temática e subtemáticas, da intenção do autor (de apresentar um panorama crítico da sociedade alemã do pós-guerra) e do conteúdo (os elementos da narrativa em si). A transmissão dos primeiros dos aspetos elencados assentará no esforço por reproduzir a negatividade do vocabulário utilizado.

Procurar-se-á manter a outra caraterística particularmente saliente desta obra, que está relacionada com questões estilísticas, que muito contribuem para o tom da obra. São estas a sintaxe (nomeadamente, o uso de parataxe), a estrutura textual (o uso do fragmento) e as peculiaridades da obra, como o uso de *Intexte*.

A reprodução destes elementos poderá causar, tal como acontece no TP, estranhamento ao recetor que, se procurar na obra uma narrativa convencional, com, por exemplo, personagens principais, não a encontrará. Este estranhamento poderá ser agravado pela distância do recetor do TC do contexto da obra, que está ancorada no tempo e local em que foi publicada. Adicionar paratextos ao TC poderá ser uma ferramenta útil na tentativa de colmatar este estranhamento.

De um modo geral, considera-se que as prioridades estabelecidas anteriormente darão origem a uma abordagem essencialmente estrangeirizante. Procurar-se-á sempre manter a narrativa ancorada no contexto de partida, evitando adaptações ao contexto de chegada e optando por explicar as referências culturais que sejam desconhecidas para o leitor do TC em lugar de as simplificar, adaptar ou simplificar.

## 5.2. Metodologia de tradução

No que toca à metodologia de tradução, não se conta usar ferramentas de tradução automática ou de inteligência artificial para a tradução, uma vez que se considera o TP demasiado complexo para estas serem úteis. Além disso, procura-se que a elaboração do TP seja sempre cuidadosa e atenta, preferindo-se fazê-la “de raiz”, tendo em conta o trabalho de análise e interpretação da obra realizados.

Também se considera que seria pouco útil usar memórias de tradução, uma vez que se trata de um texto literário com poucas repetições, tirando-se assim pouco uso destas ferramentas.

Serão usados dicionários *online*, tanto monolíngues, como a Infopédia, o Priberam (em português europeu), o Duden e o Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (em alemão), como bilingues, como a Infopédia, o PONS e o Linguee.

Além disso, após elaborada a primeira versão do TC, verificar-se-á a tradução de Michael Hoffmann da obra para o inglês, *Pigeons on the Grass*, publicada em 2021, para verificar e comparar dúvidas ou questões que fiquem pendentes, bem como para casos em que existem várias opções de tradução.

## 6. Comentário à proposta de tradução

Durante a elaboração da tradução dos excertos de *Tauben im Gras*, seguindo o proposto na secção 5., intitulada Estratégia de tradução, surgiram uma série de questões de tradução que requereram particular atenção. A análise destes casos será feita nesta secção do trabalho. Partindo do preconizado por Johnson (2023), mas adaptando-o às necessidades desta obra em particular e ao contexto do português europeu, a análise dos problemas de tradução seguirá a seguinte estrutura:

- Questões culturais: incluem referências culturais e conotações que não existem na língua de chegada (LC); nomes de instituições, serviços, hábitos, costumes, objetos (incluindo comidas ou bebidas, unidades de medida, moedas, entre outros) e a tradução de nomes próprios e de topónimos;
- Questões formais, que se dividem em dois tipos:
  - Questões estilísticas: questões gráficas e questões relacionadas com recursos expressivos;
  - Questões gramaticais: incluindo a sintaxe e o discurso.
- Questões semânticas: incluem problemas relacionados com o significado denotativo e conotativo, jogos de palavras, expressões idiomáticas;
- Questões lexicais;
- Questões relacionadas com variantes linguísticas: incluem o uso de regionalismos e de dialeto, bem como de posição social, tempo e indicação de *code-switching*;
- Intertextualidade: inclui a citação (direta ou indireta) e a alusão;
- Linguagem e discurso ofensivo, sensível e/ou tabu.

Nos casos em que foram usadas, serão também identificadas as operações de tradução, conforme o preconizado por Vinay e Darbelnet (1995), incluindo as sete operações principais: empréstimo, decalque, tradução literal, transposição, modulação, equivalência e adaptação, e as de diluição e concentração, e de amplificação e economia.

### 6.1. Questões culturais

Conforme referido anteriormente, o TP está fortemente ancorado no seu contexto de partida, decorrendo a narrativa num tempo (1951) e espaço (Munique) distantes dos do leitor

de chegada. Assim, são feitas várias referências de cariz cultural ao longo do TP que podem ser desconhecidas ou causar estranhamento ao leitor do TC.

Entre as questões culturais, incluem-se referências a várias figuras, tanto contemporâneas à obra como anteriores, sobretudo alemãs, mas não só. Estas incluem:

- Figuras políticas contemporâneas (do TP), tanto alemãs (como Adenauer), como estrangeiras (Eisenhower);
- Figuras políticas anteriores ao tempo do TP, como Lincoln;
- Figuras de diversas áreas do conhecimento, como a física (como Einstein ou de Broglie) e a psicanálise (como Freud);
- Figuras relacionadas com diversos domínios da arte e com a filosofia, tanto alemãs ou do espaço de língua alemã, como Beethoven, Goethe, Nietzsche e Platen, como estrangeiras, Kierkegaard, Oscar Wilde e Chaplin.

É importante referir que há uma grande variação relativamente a se estas figuras são conhecidas, e até que ponto serão reconhecíveis pelos leitores, tanto do TP como do TC. Enquanto, por exemplo, figuras alemãs como Goethe e Nietzsche serão provavelmente conhecidas pelo público do TC, não se pode dizer o mesmo de outras. Após identificar as figuras referidas e a sua proximidade quanto aos leitores do contexto de partida e do de chegada, aquelas que poderão ser mais problemáticas para o público de chegada (e que não seriam para o de partida) incluem: Adenauer, os sábios de Göttingen e August von Platen.

No que toca à tradução dos nomes das figuras referidas, a maior parte não levantou grandes questões. Foi dada especial atenção àquelas cujo antropónimo se encontrava no TP na sua versão “domesticada” para alemão, fazendo-se o mesmo no TC. Estes incluem: Colombo (no TP, “Columbus”), Homero (no TP, “Homer”), Virgílio (no TP, “Vergil”), Agostinho (no TP, “Augustin”), Anselmo (no TP, “Anselm”) e Tomás (no TP, “Thomas”), Sócrates (no TP, “Sokrates”), Alcibíades (no TP, “Alkibiades”) e Platão (no TP, “Plato”). Foi ainda importante ter em atenção a que figuras específicas o autor se referia, uma vez que há vários “Thomas” célebres, por exemplo, e não é habitual atualmente optar por uma abordagem domesticante em português europeu do nome de todos (como Thomas More). Assim, foi feita a interpretação com base no contexto; no caso de “Thomas”, o nome insere-se numa lista de teólogos cristãos, podendo assumir-se que se trata de Tomás de Aquino.

No que toca aos topónimos, foram usados endónimos para aqueles que têm equivalência amplamente usada e reconhecida em português europeu e que se encontravam domesticados para alemão; por exemplo, Palestina (no TP, “Palästina”), Masúria (no TP, “Masuren”), Saigão

(no TP, “Saigon”), Nínive (no TP, “Ninive”), Babilónia (no TP, “Babylon”), floresta de Argonne (no TP, “Argonnenwald”) e Praça de São Marco em Veneza (no TP, “Markusplatz in Venedig”). Traduziram-se ainda os nomes de rios (Meno, em vez de Main), de países (Alemanha em vez de Deutschland) e de continentes, de modo a serem reconhecíveis pelo leitor do TC. Contudo, foi usado o exónimo “Siegesallee” na LP por, potencialmente, se referir à antiga *Siegesallee* de Berlim (sobretudo porque o trecho em que surge descreve o período antes da Segunda Guerra Mundial) e por haver avenidas chamadas “Alameda da Vitória” em diversas cidades. Foi também mantido o francês “Chemin des Dames”, em vez de se traduzir para “Caminho das Damas”, uma vez que o local é reconhecido em Portugal pelo seu nome francês, e por o autor fazer o mesmo no TP, em vez de usar “Damenweg”.

Importa ainda referir que, tanto no início como no final do livro, temos o trecho “östliche Welt, westliche Welt”, que foi traduzido como “mundo de leste, mundo ocidental”. Noutras circunstâncias, teria sido mais adequado usar “mundo de este, mundo ocidental”, mas, neste caso, o TP decorre durante o auge da Guerra Fria e da separação entre bloco capitalista e bloco comunista. Assim, usa-se “leste” com plena consciência de que se trata de uma expressão não apenas geográfica, mas também ideologicamente carregada, que é, contudo, a mais adequada neste contexto.

Surgem frequentemente nomes de ruas e praças em alemão, algumas das quais existem realmente em Munique e são recorrentes ao longo do livro. Estas foram mantidas em alemão (Bäckergasse, Fuchsstraße e Böttcherplatz) por se considerar que ajudam a ancorar a história numa cidade alemã, tornando-a mais real para o leitor (do que ter no TC, por exemplo, “Beco dos Padeiros” ou “Rua da Raposa”). Mesmo que o leitor não conheça estas ruas em particular ou não entenda as palavras que compõem o seu nome, conclui facilmente que se trata de ruas pelo contexto das frases em que surgem (“Mora aqui na Fuchsstraße”, “Podia saltar para o muro abaixo e correr pelas ruínas até à Bäckergasse”, ou “Philipp saiu da rua da Bräuhaus para a Böttcherplatz”). Também foi mantido o alemão Amerikahaus, por ser o nome de um edifício real em Munique, um dos poucos dados que permite ancorar a narrativa nesta cidade.

A grande maioria dos topónimos foram mantidos tal qual surgem no texto, por serem conhecidos da mesma forma no contexto de chegada; é o caso de topónimos como Würzburg, Alabama, Heringsdorf, Paris, Nice, Verdun, Gettysburg e Richmond.

No que toca a locais fictícios, foram consideradas cuidadosamente as opções de traduzir e não traduzir, acabando por se optar pela segunda após analisar todos os casos. “Hotel zum Lamm” foi mantido como surge no TP, por se considerar que “Hotel Cordeiro” seria uma

decisão demasiado domesticante e que sobressairia entre as outras decisões tomadas. “Café Schön” também foi mantido, uma vez que “Café” é igual na LC, e por não se considerar relevante traduzir “Schön” (novamente, “Café Bonito” seria uma abordagem domesticante e que sobressairia junto das demais decisões tomadas). O Café Schön é o clube dos soldados americanos negros (“der Club der amerikanischen Negerdaten”), frequentemente chamado apenas de “Negerclub”. “Negerclub” foi traduzido para “clube dos negros”, simplificando-se o nome completo que o autor lhe dá no início da narrativa, tal como acontece no TP, mas mantendo a ideia de que existe uma segregação nos espaços de convívio dos diferentes grupos de personagens do romance. Tal como foi feito no caso do hotel, o nome do cinema, “Engellichtspiele” também foi mantido conforme surge no original. Considerou-se fazer uma amplificação, explicando “No cinema Engellichtspiele”, mas, em última análise, não pareceu necessário, por o contexto deixar claro que se trata de um cinema:

No Engellichtspiele pode fugir-se à luz do dia logo de manhã. O último bandido é um sucesso de bilheteira. O dono do cinema transmite por telégrafo o número de visitantes ao distribuidor de filmes.

Após alguma consideração, optou-se por manter “Bräuhaus” em vez de traduzir para cervejaria, explicando na primeira ocorrência do que se trata em nota final. Apesar de cervejaria ser, efetivamente, um espaço equivalente à Bräuhaus em alemão, a sua tradução para português europeu seria uma decisão domesticante. Ao usar o empréstimo do alemão, descrevendo-o em nota final, espera-se que o termo evoque a imagem da cervejaria tradicional alemã. Uma vez que a cerveja e estas cervejarias tradicionais alemãs são elementos conhecidos da cultura alemã, o leitor não terá dificuldade em imaginar o cenário, e considerou-se que o uso do termo em alemão poderá facilitar o ancoramento da narrativa no contexto alemão. Além disso, procurou-se tornar os espaços principais em que decorre a ação, que são recorrentes ao longo do TP, reconhecíveis, e crê-se que esta solução também evita que o leitor ache que se trata de várias cervejarias diferentes.

De um modo geral, as decisões tomadas relativamente aos topónimos e locais em que decorre a ação do TP visaram encontrar um equilíbrio entre as abordagens estrangeirizante e domesticante (embora com o pendor estrangeirizante previsto na estratégia de tradução escolhida) não se optando sistematicamente por usar equivalências (ou traduzir) dos topónimos na LC; nem por usar estrangeirismos da LP. Em vez disso, foram tomadas decisões por vezes divergentes com o objetivo de conciliar o que há de estrangeiro no texto com o conhecimento

do leitor acerca do mundo, evitando tanto simplificar demasiado o texto ou aproximá-lo demasiado do contexto de chegada, como provocar demasiado estranhamento e alienação ao leitor. Com as decisões tomadas, procurou-se ancorar a narrativa, que decorre num tempo e espaço distantes do leitor do contexto de chegada (Munique em 1951), num mundo que este consegue imaginar, através da tradução com recurso a endónimos relativos a cidades, regiões, países e continentes. Assim, procurou-se permitir ao leitor evocar os seus próprios conhecimentos geográficos com menos barreiras, deixando os nomes dos principais locais onde decorre a ação do TP (alguns fictícios, outros reais) em alemão.

Outra grande questão cultural na tradução prende-se com os nomes das personagens. De um modo geral, optou-se por não traduzir nem procurar equivalências na LC para os nomes das personagens, por se considerar que seria uma abordagem excessivamente domesticante e que afastaria demasiado o texto do contexto de partida. Abre-se uma exceção para Odysseus Cotton, cujo nome no TC passou a ser Ulisses Cotton, sendo esta decisão explicada em maior detalhe na secção da intertextualidade.

Nos nomes das personagens que são designadas por “Frau” ou “Herr” e apelido, manteve-se o termo da LP no TC em vez de usar os equivalentes “senhor” e “senhora”. Esta decisão teve o objetivo de manter a ligação da narrativa com o contexto de partida, reforçando que as personagens são alemãs e, além disso, permitir um maior contraste com as personagens designadas por “Mister” e “Miss”, que são americanas. Considera-se que este contraste entre alemães e americanos é demasiado importante para ser perdido ao usar “senhor” e “senhora” indiscriminadamente. Também se considera que tanto o alemão “Frau”/“Herr” como o inglês “Mister”/“Miss” são amplamente reconhecidos, pelo menos o suficiente para serem compreendidos, sobretudo no contexto em que surgem (seguidos de um apelido). Não se usa “Frau” e “Herr” quando não vêm acompanhados de um apelido, pelo que os usos são bastante restritos e, nos excertos traduzidos, aplicam-se apenas às personagens Frau Behrend, Frau Major (apenas referida, não pertencendo às personagens da ação) e Herr Behrend.

“Miss” usa-se para designar as professoras americanas que visitam a cidade, tal como acontece no TP, como Miss Wescott e Miss Burnett. “Mister” (à exceção da relação de intertextualidade com a obra de Robert Louis Stevenson, descrita na secção dedicada à intertextualidade) surge apenas em “«Mister, eu levar»”, que é a fala do bagageiro Josef que procura simplificar o alemão (“Sie, Mister, ich tragen”) e usar um termo em inglês para ser entendido pelo americano Ulisses Cotton.

Antes de “Frau”, “Herr” e “Miss” em nomes de personagens, utiliza-se o determinante artigo definido, à semelhança do que se faria com o português “senhor” e “senhora”, ficando,

por exemplo, “a Frau Behrend” e não apenas “Frau Behrend”, tal como ficaria “a senhora Behrend”.

Antes dos demais nomes de personagens não se usa artigo definido, exceto as personagens se referem umas às outras em discurso direto ou pensamento (por exemplo, “não deve ser tão inteligente como o Edwin”, “O Ezra tem razão”).

Em termos de referências culturais, há várias ao longo do texto que são igualmente próximas dos contextos de partida e de chegada. É este o caso das referências religiosas cristãs, que são tão conhecidas do público português de hoje como seriam do público alemão da altura. Nestes casos, a tradução foi feita com recurso a equivalência, mas não houve qualquer receio de as referências não serem entendidas; é o caso de “em honra e renome do redentor, da Virgem Maria e de Santo André, como que para proteção e promoção da fé cristã e da Santa Igreja”, “a areia do Santo Sepulcro”, “o Messias”, “a queda de Adão”, “representações antigas da Sagrada Família, símbolo da Imaculada Conceção” e “São Cristóvão”.

Além das religiosas, houve várias referências culturais que não geraram dificuldades significativas por serem do conhecimento do público de chegada, optando-se pela tradução com recurso à equivalência. Estas incluem instituições, como a Cruz Vermelha ou a juventude hitleriana; moedas, como o dólar americano e o marco; e unidades de medida, como o centímetro cúbico.

Algumas referências culturais que não constituem dificuldade para o leitor do contexto de chegada foram mantidas nas suas línguas de origem, como o jogo de cartas francês *écarté*, a personificação da lua com o latim “Luna”, e a referência ao Führer e ao Duce.

No entanto, há muitas referências culturais ao longo do TP que não são facilmente reconhecíveis para o leitor do TC. Aqui, foram encontradas diversas soluções consoante o caso. Para várias, optou-se pela amplificação, explicando-as no próprio texto sem ser necessário recurso a nota final; é o caso do trecho “Até o jornal vespertino *Abendecho* poria o ataque a um poeta mundialmente conhecido na primeira página”, em que se adicionou “jornal vespertino” antes de *Abendecho* para tornar mais clara a afirmação que se segue.

Em vários casos, sobretudo no que toca a referências a termos associados ao nacional-socialismo, optou-se por manter o alemão, adicionando-se nota final. Foi o caso de “Obermusikmeister”, por ser um título que integrava uma hierarquia específica no nacional-socialismo, traduzindo-se, no entanto, “Musikmeister” para “maestro”, por não ser um título. O mesmo sucedeu com “Veronikas”, um termo usado na altura da ocupação para designar as mulheres alemãs que se relacionavam com os soldados americanos negros, “GRUPPENFÜHRER”, “S.M. SCHIFF GRILLE”, “Siegesallee”, “Winterhilfe”,

“Oberländerkapelle”, “Lederhosen”, as canções “Wenn-ich-nach-Alabama-komme”, “Glühwürmchen”, “Sah-ein-Knab-ein-Röslein-stehn” e “Fuchs-du-hast-die-Gans- gestohlen” (descritas em maior detalhe na secção dedicada à intertextualidade), “Wehrmacht” e “Sandmann”. Considerou-se que todos estes termos estavam demasiado enraizados na cultura e história alemãs para serem traduzidos literalmente ou com recurso a equivalência, atendendo às funções preconizadas para este TC e à estratégia de tradução delineada anteriormente, sendo necessário que fossem mantidos na LP e explicados ao leitor. Importa referir que muitos destes não costumam ser traduzidos e são os termos usados para falar destes conceitos mesmo em português, como “Wehrmacht” e “Lederhosen”.

Algumas das referências culturais que foram traduzidas para a LC carecem, ainda assim, de nota final. Estas são referências que têm equivalência em português europeu ou que não fazia sentido manter em alemão por serem demasiado complexas e para evitar o exagero de estrangeirismos que dificultaria demasiado a leitura, mas que continuam a ser relativamente desconhecidas para o público do TC. Estas incluem: “os sábios de Göttingen”, “Liga da Rainha Luísa”, “conselheiro comercial” e “comunidade do povo e dos povos”.

As referências culturais que foram traduzidas mediante equivalência e para as quais não foi preciso adicionar explicação incluem “Amis”, que designa americanos, e que foi traduzido para “ianques”, um empréstimo de “yankees” que tem a mesma função na LC.

Há ainda referências culturais menos complexas, relacionadas com comida, bebida, práticas e costumes. É o caso de “Würste und Rettiche” (traduzido como “salsichas e rabanetes”), bem como de “Perto de Deus cheirava a velas que fazem faísca, como no dia de Natal” (“velas que fazem faísca” é uma amplificação de “Wunderkerzen”). Estas duas referências poderão causar algum estranhamento ao leitor, uma vez que são práticas pouco habituais na cultura de chegada. Contudo, este estranhamento não é de todo problemático, uma vez que não dificulta a compreensão do TC.

## **6.2. Questões formais**

### **6.2.1. Questões estilísticas**

Ao nível gráfico, existem várias questões no TP que levantaram problemas na tradução. Estas incluem a marcação do discurso direto e dos pensamentos das personagens, o uso de hífen e de maiúsculas, e alguns usos de pontuação pouco habituais.

No TP, a marcação do discurso direto é feita com recurso a aspas angulares invertidas

(»...«), mas não é aberto novo parágrafo, surgindo o discurso direto no meio da narração. Os pensamentos das personagens são assinalados com aspas angulares invertidas simples (>...<) e surgem também no meio da narração. Assim, o único momento em que é interrompido um parágrafo e aberto outro é quando se começa um novo fragmento, que segue outro fio narrativo.

Na LC, nenhuma destas marcações é a habitual ou generalizada; costuma grafar-se o discurso direto abrindo parágrafo e utilizando travessão. Quanto aos pensamentos, é mais frequente surgirem no meio da narração, assinalados com aspas ou itálico. Contudo, optou-se por não seguir a norma da LC no que toca à marcação do discurso direto porque abrir parágrafo interromperia o fluxo da narração, alterando o efeito do texto que intercala vários tipos de narração (com focalização externa, interna e psiconarração) com discurso direto e pensamentos das personagens. Assim sendo, optou-se por aproximar apenas as marcas das usadas em português europeu no TC: para o discurso direto, foram usadas aspas angulares («...») e, para os pensamentos das personagens, foram usadas aspas subidas (“...”). Optou-se por aspas subidas em lugar de aspas simples (‘...’) por estas surgirem habitualmente dentro das aspas subidas (“...‘...’...”). No exemplo abaixo, considera-se que ficou bastante clara a distinção entre discurso direto e pensamento:

Será que ainda ia ficar? Não sabia. Disse «Sim, fico». «Pago por duas noites», disse. Os olhos frios e amargos como a morte largaram-no. «Mora aqui na Fuchsstraße», disse o proprietário. Olhou para o cartão de residência de Philipp. “O que é que isso lhe interessa”, pensou Philipp, “o que é que isso lhe interessa, se vai ser pago?”. Respondeu: «O meu apartamento está a ser pintado». Era uma desculpa ridícula. Qualquer um perceberia que era uma desculpa esfarrapada. “Vai pensar que me estou a esconder, vai começar logo a pensar o que se passará, vai pensar que sou procurado”.

Ao longo do TP, são usados hífen de forma pouco convencional, não sendo clara a sua função. Após a análise dos mesmos, compreenderam-se as seguintes instâncias do seu uso:

- Canções cuja origem não foi possível identificar: Hörst-du-das-Glöcklein-läuten (Koeppen 2014, 13), die-Infanterie-die- Infanterie (*ibid.*, 15);
- Situações de intertextualidade:
  - Letras de canções: Wenn-ich-nach-Alabama-komme (*ibid.*, 18); *ibid.*, 26); Sah-ein-Knab-ein-Röslein-stehn (*ibid.*, 199); Röslein-auf-der-Hei- hei-den (*ibid.*, 199); Fuchs-du-hast-die-Gans-gestohlen, gib-sie-wieder -her, sonst-wird-dich-

der-Jäger-holen-mit-dem-Schießgewehr, (*ibid.*, 204);

- Citações de obras alemãs: wer-die-Schönheit-angeschaut-mit-Augen-ist-dem-Tode-schon-anheimgegeben (*ibid.*, 224); Gesetz-nach-dem-wir-angetreten (*ibid.*, 215) Komm-du-nun-sanfter-Schlummer (*ibid.*, 227).
- Frases fixas e clichês:
  - Herr-vergib-uns (*ibid.*, 15), Heilige-Maria-bitt-für-uns (*ibid.*, 15);
  - Leb-wohl-Fritz, Ade-Marie (*ibid.*, 24).
- Frases ditas, escritas ou pensadas pelas personagens sem vontade, sem convicção ou de forma mecânica: wir-haben-eine-deutsche-Stadt-besichtigt, wir-haben-Edwin-gehört-es-war-wundervoll (*ibid.*, 221).

Ainda assim, o uso de hífen nestas expressões é um pouco confuso para o leitor e não segue qualquer regra habitual. Apesar deste efeito, optou-se por manter o uso de hífen no TC de modo a preservar o efeito do TP.

Quanto às maiúsculas, estas são usadas sobretudo em manchetes, mas também noutros textos a nível diegético, como avisos, sinais diversos ou em revistas e livros. O uso de maiúsculas permite ao leitor distinguir mais facilmente estes textos da narração em si, e dão indicação do que caracteriza o espaço e o tempo em que decorre a ação, bem como o que rodeia as personagens. De modo a manter este efeito, preservou-se o uso de maiúsculas nestas instâncias.

No que toca ao uso de pontuação pouco habitual, existem várias questões que podem ser problemáticas no TP, como a falta de vírgula em certos vocativos e o uso de travessões no final de alguns fragmentos.

Quando o autor não usa vírgula em certos vocativos, optou-se por manter essa marca no TC. Por exemplo, no trecho “Hillegonda pensava “Emmi estás a magoar-me, Emmi estás a arranhar-me, Emmi estás a puxar-me os cabelos, Emmi a lima das unhas está a picar-me””, está em falta a vírgula que separaria o vocativo “Emmi” do resto da frase. De modo a reproduzir o efeito do TP, considerou-se que esta seria a melhor opção.

Os travessões são usados frequentemente no final dos fragmentos, sobretudo quando a ideia fica em aberto ou a frase parece ficar por terminar, indicando assim uma interrupção. Considera-se que o equivalente na LC deste efeito não seria o uso de travessão, mas de reticências. Por esse motivo, optou-se por usar reticências nessas situações.

Conforme se pode constatar, muitas decisões ao nível gráfico, tanto no TC como no TP são pouco usuais e causam certamente estranheza aos leitores. Ainda assim, considerou-se

importante mantê-las de modo a reproduzir este efeito no TC, permitindo que as características do TP não se percam na tradução.

Outro aspeto estilístico que levantou várias questões ao longo da tradução foram os recursos expressivos. Estes são usados muito frequentemente ao longo do TP e procurou-se, sempre que possível, manter o seu efeito. Contudo, pode afirmar-se que em momento algum se considerou manter o efeito de um recurso expressivo em detrimento do significado do texto (esta questão levanta-se sobretudo quando temos recursos expressivos relacionados com a fonética). Ao longo do TP existem constantemente enumerações, perífrases e várias formas de repetição, sobretudo a anáfora, que se procurou manter no TC. A Tabela 2 apresenta uma lista que, não sendo de todo exaustiva, é ilustrativa do tipo de recursos expressivos mais frequentemente encontrados no TP e da forma como estes foram tratados no TC.

**Tabela 2:** Exemplos ilustrativos dos recursos expressivos mais frequentes no TP e respectivas soluções no TC.

Recurso expressivo	TP	TC
Assonância	“sie ließen zerbrechen, was schon angebrochen war: Deutschland war in zwei Teile gebrochen” ( <i>ibid.</i> , 10)	permitia-se que se despedaçasse ainda mais o que já se começara a fraturar: a Alemanha estava partida em duas partes
	“gefischt, aufgefischt, abgetischt” ( <i>ibid.</i> , 12)	tinha-a pescado, apanhado, despachado
	“Hinter den windigen Wänden wurde gejohlt, gerülpst und Dreck weggespült” ( <i>ibid.</i> , 16)	Por detrás das paredes finas gritava-se, arrotava-se e limpava-se a imundice
Adjetivação	“Mit klammen Händen, mißmutig, fluchend, windgeschüttelt, regennaß, bierdampf, tabakverbeizt, unausgeschlafen, alpequält” ( <i>ibid.</i> , 9)	Com as mãos húmidas, de mau humor, a praguejar, sacudidos pelo vento, encharcados pela chuva, entorpecidos pela cerveja, instigados pelo tabaco, sem terem dormido o suficiente,

		atormentados por pesadelos
	“tütenblau, dottergelb, feuerrot” ( <i>ibid.</i> , 19)	azuis como sacos, amarelas como gemas, vermelhas como o fogo
Anáfora	“Die Fahne hoch. Die Beine hoch. Die Arme hoch.” ( <i>ibid.</i> , 17)	Bandeira alçada. Pernas alçadas. Braço alçado.
	“»Emmi du tust mir weh, Emmi du kratzt mich, Emmi du ziepst mich, Emmi deine Nagelfeile sticht mich«” ( <i>ibid.</i> , 13)	“Emmi estás a magoar-me, Emmi estás a arranhar-me, Emmi estás a puxar-me os cabelos, Emmi a lima das unhas está a picar-me”
	“klage nicht, frage nicht, freue dich nicht, lache nicht, spiele nicht, tändele nicht, nütze die Zeit, denn wir sind dem Tod verfallen.” ( <i>ibid.</i> , 13)	não te queixes, não te questiones, não te alegres, não te rias, não brinques, não gracejes, faz bom uso do tempo, porque estamos todos destinados a morrer.
Antítese	“täglich und nächtlich, Anflug und Abflug” ( <i>ibid.</i> , 9)	todos os dias e todas as noites, aterragem e descolagem
	“sie redeten von Aufbau und bereiteten den Abbruch vor” ( <i>ibid.</i> , 10)	falava-se de construção enquanto se preparava a destruição
Enumeraçã o	“Hier ein Orden, da ein Band, ein Kreuz, ein strahlender Stern, Fangschnüre des Schicksals, Ketten der Macht, die schimmernden Epauletten, die silberne Schärpe, das goldene Vlies” ( <i>ibid.</i> , 10)	Aqui uma medalha, ali uma banda, uma cruz, uma estrela brilhante, alamares do destino, correntes do poder, as dragonas reluzentes, a faixa de prata, o velo dourado
	“Die Schar der Halbverrückten liebt und bedrängt den Doktor Behude, die Neurotiker, die Lügner, die nicht	O bando de semiloucos adora e pressiona o doutor Behude, os neuróticos, os mentirosos que não

	<p>wissen, warum sie lügen, die Impotenten, die Schwulen, die Pädophilen, die sich in Kinder vergaffen, kurzen Röckchen folgen, nackten Beinen, die Literaten, die zwischen allen Stühlen sitzen, die Maler, denen die Farben des Lebens zu geometrischen Strichen zusammenfließen, Schauspieler, die an toten Worten ersticken” (<i>ibid.</i>, 25)</p>	<p>sabem porque mentem, os impotentes, os homossexuais, os pedófilos que se apaixonam por crianças, que perseguem as saias curtas, as pernas expostas, os letrados que não se encaixam em lado nenhum, os pintores, para quem as cores da vida convergem em pinceladas geométricas, atores, que se sufocam com palavras mortas</p>
	<p>“Die Koffer der Reisenden, das Gepäck der Jahrzehnte, ein halbes Jahrhundert Brot im Schweiß des Angesichts, Adams Fluch, Märsche in Knobelbechern, die Knarre über der Schulter, das Koppel, der Sack mit den Wurfgranaten, der schwere Helm, das schwere Töten. Verdun, Argonnerwald, Chemin des Dames, er war heil herausgekommen, und wieder Koffer, Reisende ohne Gewehr, Fremdenverkehr zum Gebirgsbahnhof, Fremdenverkehr zum Hotel, die olympischen Spiele, die Jugend der Welt, und wieder Fahnen, wieder Märsche, er schleppte Offiziersgepäck, die Söhne gingen ohne Wiederkehr, die Jugend der Welt, Sirenen, die Alte starb, die Mutter der vom Krieg</p>	<p>As malas dos viajantes, a bagagem das décadas, meio século de pão ganho com o suor do rosto, a queda de Adão, marchas em botas militares, a espingarda ao ombro, o cinturão, a saca com as granadas de mão, o capacete pesado, o peso de matar. Verdun, floresta de Argonne, Chemin des Dames, saíra ileso, e novamente malas, viajantes sem armas, turismo às estâncias na montanha, visitas ao hotel, os jogos olímpicos, a juventude do mundo, e novamente bandeiras, novamente marchas, carregou as malas dos oficiais, os filhos iam sem bilhete de regresso, a juventude do mundo, sirenes, a velha morria, mãe dos filhos devorados pela guerra, os americanos vinham com malas coloridas, mochilas de pano, malas leves, o cigarro como moeda de troca, o novo marco, as</p>

	verschlungenen Kinder, die Amerikaner kamen mit bunten Taschen, Bagagesäcken, leichtem Gepäck, die Zigarettenwährung, die neue Mark, das Abgesparte verweht, Spreu, bald siebzig Jahre, was blieb?" ( <i>ibid.</i> , 28-29)	poupanças desapareciam, joio, quase setenta anos, o que é que restava?
Interrogação o retórica	"Waren sie Acquisiteure der Blätter, oder warben sie ein Heer?" ( <i>ibid.</i> , 10)	Estavam a adquirir jornais ou a recrutar um exército?
	"Fürchtet sich auch Gott? Oder ist auch Gott gefangen?" ( <i>ibid.</i> , 14)	Será que Deus também tem medo? Ou será que também Deus está preso?
	"Wo ist der Sieger, ich will ihn bekränzen? (...) Wo ist der Sieger, ich will ihn bekränzen?" ( <i>ibid.</i> , 19-20)	Onde está o vencedor, para eu o coroar? Onde está o vencedor, para eu o coroar?
Perífrase	"Öl aus den Adern der Erde, Steinöl, Quallenblut, Fett der Saurier, Panzer der Echsen, das Grün der Farnwälder, die Riesenschachtelhalme, versunkene Natur, Zeit vor dem Menschen, vergrabenes Erbe, von Zwergen bewacht, geizig, zauberkundig und böse, die Sagen, die Märchen, der Teufelsschatz" ( <i>ibid.</i> , 9)	Óleo das veias da terra, óleo de xisto, sangue de alforreca, banha de dinossauro, carapaças dos lagartos, o verde das florestas de fetos, as equisetáceas, natureza submersa, tempo antes do ser humano, terra enterrada, guardada por anões, avarenta, mágica e má, as lendas, os contos, o tesouro do diabo
Perífrase e assíndeto	"Susanne Kirke die Sirenen und vielleicht Nausikaa" ( <i>ibid.</i> , 223)	Susanne Circe as Sereias e talvez Nausica
Repetição	"Christopher dachte ›Ezra hat recht,	Christopher pensou "O Ezra tem razão,

	<p>es gefällt ihm nicht, es ist nichts für einen Jungen, er ist noch zu klein, ich werde mein Bier austrinken, und dann werde ich ihn ins Hotel fahren, ich kann ja noch mal zurückkommen wenn ich noch weiter Bier trinken will, wenn Ezra schläft kann ich zurückkommen und weiter Bier trinken. Es gefiel ihm. Das Bräuhausgefiehl ihm sehr. Es gefiel ihm, zu denken, daß er zurückkommen und weiter Bier trinken würde.” (<i>ibid.</i>, 205)</p>	<p>não gosta de aqui estar, isto não é sítio para uma criança, ele ainda é muito pequeno, vou acabar a minha cerveja e depois levo-o para o hotel, ainda posso voltar se quiser continuar a beber cerveja, se o Ezra adormecer posso voltar e continuar a beber cerveja”. A ideia agradou-lhe. A Bräuhaus agradava-lhe muito. Agradava-lhe pensar que podia voltar e continuar a beber cerveja.</p>
	<p>“Ein Neger hatte gemordet, Neger waren Verbrecher, die Polizeisirenen kreischten, man suchte den Neger.” (<i>ibid.</i>, 205)</p>	<p>Um negro havia matado alguém, os negros eram criminosos, as sirenes da polícia chiavam, procurava-se o negro</p>
	<p>“der die Besitzerstörung beweinte, der über die Zerstörung des Besitzes zum Süffel wurde und mit Zerstörung im kleinen, mit dem irren Toben des Betrunkenen gegen die große Zerstörung der Zeit kämpfte.” (<i>ibid.</i>, 220-221)</p>	<p>que chorava pela destruição da propriedade, que bebia por causa da destruição da propriedade e que lutava contra a grande destruição do tempo com a destruição em ponto pequeno, com a raiva louca de bêbedo.</p>

Conforme se pode constatar na Tabela 2, nem todos os recursos expressivos foram mantidos no TC, porque se optou sempre por dar prioridade ao significado do texto, e apenas depois a questões estilísticas. Foram mantidas as repetições, as longas enumerações e as perífrases que caracterizam o TP. Sobretudo nos casos de adjetivação, procurou-se reproduzir na LC os adjetivos usados na LP, apesar de isto só ser possível com recurso a diluição, fazendo com que fossem necessárias várias palavras no TC para transmitir um só adjetivo no TP. A tradução dos adjetivos será descrita em maior detalhe na secção 6.4., dedicada às questões

lexicais.

Existem ainda muitos casos de repetição no TP, que refletem, por exemplo, o pensamento frenético e circular das personagens (como o de Christopher, citado acima), a importância da diferença ou da relação de alteridade (como a repetição de “negro” citada acima) ou para dar ênfase a uma ideia (da destruição, por exemplo). Por vezes, estas repetições parecem excessivas ou seriam associadas a uma escrita pouco cuidada, sobretudo na LC, em que as repetições excessivas são, de um modo geral, menos aceitáveis do que na LP. Procurou-se entender em que casos era, de facto, importante manter estas repetições, identificando aqueles em que também era excessiva no TP e reproduzindo este efeito no TC. Há certos casos em que se cortou certas repetições, sobretudo dos nomes das personagens ou de pronomes pessoais, que é necessário constarem da frase na LP mas não na LC.

### 6.2.2. Questões gramaticais

Em termos de estruturas gramaticais, houve duas áreas que levantaram questões aquando da tradução do TP, sendo estas a sintaxe e o discurso.

Ao nível da sintaxe, destacam-se várias questões que geraram problemas de tradução. Algumas têm a ver com as particularidades da LP e da LC, como o desdobramento dos tempos verbais *Partizip II* e *Präteritum* na LP em pretéritos perfeito e imperfeito na LC. Outras estão relacionadas com particularidades do TP, como o uso do *Konjunktiv II*, frases muito longas e com várias orações de difícil compreensão e formulações semanticamente opacas e desafiantes de passar para a LC.

No que toca à seleção entre pretérito perfeito e pretérito imperfeito, podem considerar-se os seguintes exemplos da Tabela 3.

**Tabela 3:** Alguns exemplos da tradução de *Präteritum* em pretérito perfeito e pretérito imperfeito.

TP	TC
“Doktor Behude <u>schloß</u> in dem Behandlungszimmer der Klinik sein Hemd. Sein Gesicht <u>schimmerte</u> bleich im weißgerahmten Spiegel an der Wand.” ( <i>ibid.</i> ,	O doutor Behude <u>fechou</u> a camisa na sala da clínica. O seu rosto <u>brilhava</u> , pálido, no espelho com moldura branca na parede.

28)	
<p>“Emilia <u>lag</u> noch unter der Decke der Nacht, die draußen schon seit Stunden vergangen war. Ihr Bewußtsein <u>war</u> noch zugedeckt von der Nacht. Ihre Glieder <u>lagen</u> in der Tiefe der Nacht wie in einem Grab. Die rosa Zunge des schwarzen Katers <u>leckte</u> das Ohr der jungen Toten.” (<i>ibid.</i>, 30)</p>	<p>Emilia ainda <u>estava deitada</u> sob a coberta da noite, que lá fora já terminara há horas. A sua consciência ainda <u>estava tapada</u> pela noite. Os seus membros <u>jaziam</u> nas profundezas da noite como numa sepultura. A língua cor de rosa do gato preto <u>lambeu</u> a orelha da jovem morta.</p>

Conforme se verifica na Tabela 3, não há no TP nada a nível gramatical que indique, com certeza, qual será o pretérito mais indicado a usar. Esta decisão foi tomada sobretudo com base na ação descrita pelos verbos; quando se entende que esta será contínua, decorrendo durante algum tempo e não apenas uma vez, optou-se pelo pretérito imperfeito.

Há um caso de uso do Konjunktiv I no TP: “tut, als sei nichts gewesen”, que foi traduzido com recurso a condensação: “finge que não foi nada”.

Há várias frases particularmente extensas e complexas no TP que foram de difícil tradução; considere-se o exemplo do Quadro 1.

**Quadro 1:** Exemplo de uma frase particularmente extensa e complexa no TP e sua tradução no TC.

<p>“Er sah noch, wie Edwin sich verneigte, wie lange er sein Gesicht zu Boden senkte, schämvoll die Augen schloß, als wäre der Dank, der ihm nun zuteil wurde, der Beifall, um den er geheim die Schauspieler und die Protagonisten der Zeit beneidet hatte, etwas Sichtbares und Gräßliches, aus reinem Mißverstehen entstanden, ein brutaler Niederschlag, der dem Nichtverstehen folgte, eine Befreiung der Zuhörer, die nichts von Edwins Worten begriffen hatten und die nun</p>	<p>Ainda viu como Edwin se inclinava, como durante muito tempo afundou o rosto até ao chão, como fechou os olhos, envergonhado, como se os agradecimentos que recebia agora, os aplausos que em segredo invejara aos atores e protagonistas do seu tempo, fossem algo visível e detestável, provocados meramente por um mal-entendido, uma precipitação brutal devida à incompreensão, uma libertação dos ouvintes que não tinham entendido nada das palavras de Edwin e que</p>
---	--

mit dem Beifallklatschen ihrer Hände noch den zarten und zärtlichen, den schon durch den Lautsprecher vergrößerten und, als er sie erreichte, schon gestorbenen, schon toten, ja zu Staub und Moder gewordenen Anhauch seines Geistes als lästige Spinnwebe von sich streiften: es war eine Beschämung, und weil sie als Hohn und Beschämung und Sieg der Rührigkeit, der bloßen Konvention, des unrühmlichen Ruhmbetriebes und des Ungeistes von ihm erfaßt wurde, schloß der Dichter schamvoll die Augen.” ( <i>ibid.</i> , 220)	agora, com o bater de palmas, ainda sacudiam, como se não passasse de uma teia de aranha incômoda, o vestígio do seu espírito delicado e terno, tornado grosseiro pelos altifalantes e que, quando chegara aos ouvintes, já estava morto, já estava extinto, já se tornara pó e mofo: era uma humilhação e, como entendeu a situação como troça e vergonha e vitória da atividade fútil e vazia, da simples convenção, da inglória da fama e da ausência de espírito, o poeta fechou os olhos com vergonha.
--	---

No exemplo do Quadro 1, foi necessário alterar a ordem de alguns dos constituintes da frase de modo que esta ficasse mais legível no TC. Foi o caso de “como se não passasse de uma teia de aranha incômoda”, que foi colocado antes dos outros constituintes da frase por se considerar que esta alteração facilita a leitura do TC sem afetar ou simplificar o estilo do autor.

Verificou-se também que algumas frases eram demasiado curtas, lacônicas, ou tinham formulações que não ficavam corretas ou naturais na LC, pelo que foram reformuladas de acordo com o seu sentido. Na Tabela 4, apresentam-se alguns exemplos ilustrativos deste tipo de situação.

**Tabela 4:** Exemplos ilustrativos da reformulação de certas frases no TC.

TP	TC	Observações
“Soldantenwelt. Soldaten packten hart zu. Bewährung.” ( <i>ibid.</i> , 19)	Mundo de soldados. Os soldados tinham mão de ferro. Provavam-se.	Foi escolhida uma equivalência para “packten hart zu”. Foi feita uma transposição do nome “Bewährung” para o verbo “Provavam-se”
“Die Stunde gähnte.” ( <i>ibid.</i> ,	A hora prolongava-se.	Foi escolhida uma

27)		equivalência, uma vez que “bocejava” não era adequado na LC
“Carla war musikalisch.” ( <i>ibid.</i> , 202)	Carla tinha ouvido para a música.	Foi feita uma amplificação, explicando de uma forma mais natural o sentido da frase.

Ao nível do discurso, há uma marcada falta de conectores que criem coesão dentro do TP de forma deliberada, sendo muitas das frases curtas ou ligadas por vírgulas, sem serem introduzidas ideias de causalidade ou consequência, e deixando que seja o leitor a fazer essas inferências. Assim, foi importante manter este aspeto no TC, evitando introduzir conectores que não constem do original, mesmo que o texto pareça ter falta de coesão e de encadeamento lógico de ideias.

### 6.3. Questões semânticas

Muitas instâncias em que o TP apresenta uma situação ou objeto que, além do seu significado denotativo, tem também uma conotação associada. É este o caso sobretudo de referências à Segunda Guerra Mundial, ao holocausto e ao nacional-socialismo. Neste caso, manteve-se o significado denotativo das expressões, mas o significado conotativo terá de ser apreendido pelo leitor. Foram adicionadas notas de rodapé quando se considerou necessário, mas em muitos casos não houve esta necessidade.

Além desta questão, as dificuldades a nível semântico prenderam-se sobretudo com a tradução de expressões idiomáticas e frases feitas. Nestas situações, procurou-se encontrar expressões equivalentes na LC, cujo efeito seria semelhante. É o caso de “Leb-wohl-Fritz, Ade-Marie” (*ibid.*, 24), que foi traduzido como “vai-com-Deus-Fritz, adeus-Marie”, e “falscher Hund” (*ibid.*, 207), que foi traduzido como “troca-tintas”. Destaca-se ainda “ihr tägliches Brot” (*ibid.*, 25), que constitui uma alteração da frase da oração Pai Nosso, “unser tägliches Brot”, e que foi traduzido como “[precisavam dos seus complexos como do] pão de cada dia”, omitindo “ihr” no TC por já estar implícito na frase.

Houve apenas um jogo de palavras que não funcionou no TC, nomeadamente “das

Lämmchen zum Lamm bringen”; aqui, o “Lämmchen” seria Kay, vista por Philipp como ingênua e inocente, e “Lamm” refere-se ao Hotel zum Lamm. Uma vez que não se decidiu traduzir o nome do hotel, conforme explicado anteriormente, optou-se por criar uma nota no final que explica o trocadilho, que ficou no TC apenas como “levar o cordeirinho ao Lamm”.

#### 6.4. Questões lexicais

Ao nível do léxico, o TP levanta dificuldades na tradução por diversos motivos. Um destes motivos é a presença de occasionalismos no texto, que são sobretudo palavras compostas inéditas, que descrevem realidades, sensações ou pensamentos muito específicos e particulares. Por este motivo, não era viável simplificá-las ou optar por palavras já existentes na LC. Em vez disso, procurou-se criar perífrases que traduzissem o sentido destes occasionalismos. Na Tabela 5, estão elencados os occasionalismos encontrados e a solução encontrada para o TC.

**Tabela 5:** Occasionalismos no TP e no TC.

TP	TC
“Lustroß” ( <i>ibid.</i> ,11)	a cavalona do desejo
“Droschkenkutscherteint” ( <i>ibid.</i> , 11)	tez de um cocheiro
“Zeitsee” ( <i>ibid.</i> , 21)	mar de tempo
“benzindunstumschwelt” ( <i>ibid.</i> , 26)	envoltos na névoa da gasolina
“Fischgesicht” ( <i>ibid.</i> , 201)	cara de peixe

Conforme se verifica acima, procurou-se traduzir as várias palavras que compõem os occasionalismos, acabando por se fazer amplificações no TC. Particularmente desafiante foi “Lustroß”, uma vez que é dito num tom claramente pejorativo, pelo que se optou por ir além dos termos “cavalo” ou “égua” e, como descreve uma mulher, se escolheu “cavalona”, que remete para uma mulher grande e com poucas maneiras, o que se enquadra com a descrição de Messalina como “gigante” nesse trecho.

Nas Tabelas 6 e 7, apresentam-se exemplos de nomes e adjetivos que geraram dificuldades na tradução por não existirem equivalentes na LC, uma vez que se trata de palavras

compostas na LP, pelo que foi necessário recorrer a processos de tradução como a adaptação, a equivalência, a amplificação ou a diluição, mediante a criação de perífrases que transmitissem o sentido do TP.

**Tabela 6:** Alguns dos nomes compostos no TP que geraram maiores dificuldades e soluções no TC.

TP	TC	Observações
“Unglücksbotschaften” ( <i>ibid.</i> , 10)	notícias de calamidades	diluição e decalque
“Wunderkerzen” ( <i>ibid.</i> , 14)	velas que fazem faísca	amplificação
“Leichenstarre” ( <i>ibid.</i> , 16)	<i>rigor mortis</i>	equivalência
“Platzmusik” ( <i>ibid.</i> , 17)	música	economia
“Waldpavillon” ( <i>ibid.</i> , 17)	coreto	adaptação
“Sündenlohn” ( <i>ibid.</i> , 18)	salário dos pecados	diluição e decalque
“Fließbandnahrung” ( <i>ibid.</i> , 19)	alimentação de linha de montagem	diluição e decalque
“Soldantenwelt” ( <i>ibid.</i> , 19)	Mundo de soldados	diluição e decalque
“Tränenrost” ( <i>ibid.</i> , 23)	consolo das lágrimas	diluição e decalque
“Zigarettenbewährung” ( <i>ibid.</i> , 29)	o cigarro como moeda de troca	diluição
“in das Altersgrau, in die Luftbräune, die Bierröte” ( <i>ibid.</i> , 29)	o tom cinzento da idade, os tons de castanho do ar, a vermelhidão da cerveja no rosto	amplificação
“Rauschnacht” ( <i>ibid.</i> , 31)	noite de embriaguez	diluição e decalque
“Biergeister” ( <i>ibid.</i> , 208)	espíritos da cerveja	diluição e decalque

“Lautsprechersprache” ( <i>ibid.</i> , 209)	língua de altifalante	diluição e decalque
“[letzte] Abendschein” ( <i>ibid.</i> , 212)	última luz	economia
“Liebesfesselung” ( <i>ibid.</i> , 214)	prisão de amor	diluição e decalque
“Mitternachtsmusik” ( <i>ibid.</i> , 225)	música à meia-noite	diluição

**Tabela 7:** Alguns adjetivos compostos que geraram dificuldades na tradução.

TP	TC	Observações
“windgeschüttelt, regennaß, bierdumpf, tabakverbeizt, unausgeschlafen, alpgequält” ( <i>ibid.</i> , 9)	sacudidos pelo vento, encharcados pela chuva, entorpecidos pela cerveja, instigados pelo tabaco, sem terem dormido o suficiente, atormentados por pesadelos	diluição
“scharfzüngig” ( <i>ibid.</i> , 11)	com a língua aguçada	transposição
“[langgezogen und] klageweibisch” ( <i>ibid.</i> , 13)	lamúrio fúnebre [e arrastado]	transposição
“todbitter” ( <i>ibid.</i> , 16)	amargos como a morte	diluição
“tütenblau, dottergelb, feuerrot” ( <i>ibid.</i> , 19)	azuis como sacos, amarelas como gemas, vermelhas como o fogo	diluição
“dunkelschimmernden, nachtverwobenen Augen” ( <i>ibid.</i> , 18)	olhos com um brilho escuro e entretécidos com a noite	diluição

“agavengrün, stahlblau” ( <i>ibid.</i> , 30)	verde como a agave, azul aço	diluição e decalque
---	------------------------------	---------------------

Apesar de as palavras compostas serem habituais na LP, não existem da mesma forma na LC, impossibilitando a tradução literal e constituindo um problema de tradução. Conforme se constata nas tabelas acima, foram frequentemente criadas perífrases que exprimem estes significados, sendo feita uma diluição do TP. Em alguns casos, foram feitas adaptações, uma vez que os termos no TP designam algo que não existe ou não faria sentido na LC (como “Platzmusik”), adaptando-se para um termo que faz sentido na LC e que não é excessivamente redutor neste contexto (“música”).

No que toca ao léxico, outra questão levantou dificuldades, nomeadamente os casos de nominalização de verbos ou adjetivos no TP. É o caso de “das Mitgebrachte, das Selbsgebackene” (*ibid.*, 17), em que verbos no Partizip II são usados como nomes. Foi feita uma modulação e amplificação para “o que trouxera, pastelaria caseira”; considerou-se esta uma tradução mais natural na LC do que “o trazido, o caseiro”, que seria uma tradução demasiado literal e que causaria estranhamento.

É também este o caso de “Unverzolltes und Unversteuertes” (*ibid.*, 19), em que dois adjetivos são usados como nomes. Além desta dificuldade, estes adjetivos não existem na LC, requerendo o uso de locuções. Assim, a solução encontrada foi “bens isentos de taxas e de impostos”, que inclui uma amplificação (ao adicionar “bens”) e uma diluição (ao adicionar “isentos de”).

Ao nível do léxico, importa ainda comentar os verbos no Partizip II que se tornam nomes após ser adicionado o “-sein”, designando um estado; é o caso de “Eingewobensein” (*ibid.*, 29), “Besiegtsein” (*ibid.*, 208), “Verfallensein” (*ibid.*, 224). Estes descrevem o estado de ser entretecido, de ser vencido e de se entregar, respetivamente. No TC, procurou-se manter esta conotação que aponta não apenas para o significado, mas para a sua qualidade enquanto estado. Assim, no primeiro caso, consta do TC “[voz de] se ser entretecido”, “[vergonha de] ter sido vencido” e “estar rendido [à beleza]”, fazendo-se sempre algum tipo de diluição.

Além de problemas de léxico levantados por diferenças na formação de palavras na LP e LC, houve ainda dificuldades lexicais devidas a haver termos específicos ao contexto de partida no TP.

Um exemplo destes termos é “Kazettler”, um termo que vem da abreviatura “KZ” para “Konzentrationslager”, e que se refere habitualmente às vítimas dos campos de concentração

mas que, no contexto em que é usado no TP, relacionado com o julgamento dos criminosos do holocausto, se refere aos responsáveis pelos campos de concentração, tendo sido traduzido como “responsáveis pelos campos de concentração”.

Também importa referir o termo recorrente “Amis”, que é usado coloquialmente para designar os americanos e, no TP, sobretudo os soldados americanos. Não sendo possível manter o termo por não se usar na LC, optou-se por usar a equivalência “ianques”, que é também um termo coloquial na LC para designar pessoas dos Estados Unidos, sendo um empréstimo de “yankees”.

É também usado o termo “Kopfgeld” no TP, que quando traduzido por decalque seria algo como “dinheiro por cabeça”. Atendendo à estranheza desta expressão, optou-se por reformular este trecho, procurando transmitir o significado mesmo que retirando o termo que constava do TP, ficando-se com “40 marcos por habitante”.

Outro problema com o léxico prendeu-se com a tradução de termos técnicos, à qual foi dada especial atenção. Em primeiro lugar, importou identificar estes termos. Depois, procurou-se equivalentes na LC e utilizou-se estes no TC; em casos em que estes não existiam ou eram demasiado gerais, optou-se por criar novos termos. Na Tabela 8, apresentam-se alguns dos termos técnicos encontrados no TP e as respetivas soluções no TC.

**Tabela 8:** Seleção de termos técnicos do TP e respetiva tradução no TC.

TP	TC	Observações
“Lustbarkeitssteuer” ( <i>ibid.</i> , 23)	imposto sobre o entretenimento	equivalência
“Zuzugsperrre” ( <i>ibid.</i> , 23)	proibição de entrada no país	equivalência
“Goldwährung” ( <i>ibid.</i> , 27)	padrão-ouro	equivalência
“Kommerzienrattitel” ( <i>ibid.</i> , 27)	conselheiro comercial	decalque
“Vaterkomplex” ( <i>ibid.</i> , 211)	complexo paterno	equivalência
“Einsteins allgemeine Theorie der Schwerkraft”	a teoria da relatividade geral de Einstein	equivalência

( <i>ibid.</i> , 211)		
“Trabanten” ( <i>ibid.</i> , 211)	satélites	equivalência
“Überlichtgeschwindigkeit” ( <i>ibid.</i> , 211)	acima da velocidade da luz	equivalência
“Lichtjahre” ( <i>ibid.</i> , 211)	anos-luz	equivalência
“Besatzungsdollar” ( <i>ibid.</i> , 225)	dólar da ocupação	decalque
“Bruchgold” ( <i>ibid.</i> , 225)	ouro como investimento	amplificação

### 6.5. Questões relacionadas com variantes linguísticas

Atendendo à diversidade de personagens apresentadas nesta obra e a que a narrativa frequentemente adota a sua perspectiva, mudando a voz do narrador de tom consoante a personagem que segue, o TP tem vários registos e tons. Por exemplo, os fragmentos que seguem Ezra e Heinz (um deles na Tabela 9) apresentam as suas visões da realidade infantis, através da lente das histórias de índios e de contos fantásticos. Os fragmentos que apresentam a cosmovisão de Schnakenbach (ver Tabela 9) são marcadamente mais complexos e eruditos. Assim, o uso de psiconarração ao longo da narrativa faz com que o tipo de linguagem se altere consoante a personagem em foco.

No processo de tradução, fez-se os possíveis por manter a complexidade na escrita e termos usados. Onde se usavam frases longas e complexas no TP, fez-se o mesmo no TC. Em trechos com linguagem ou discurso ofensivo que correspondia à visão de uma personagem, manteve-se este tipo de discurso (este problema de tradução é descrito em maior detalhe na secção 6.7, dedicada ao comentário da linguagem ofensiva e tabu).

Na Tabela 9 foram selecionados alguns exemplos de trechos que refletem o *code-switching* consoante a personagem em foco, que afeta o tom da narração.

**Tabela 9:** Três exemplos de usos de linguagem distintos no TP e a sua tradução no TC.

TP	TC
<p>“Frau Behrend trank Maxwell-Coffee. Sie kaufte den Kaffee beim Juden. Beim Juden - das waren schwarzhaarige, gebrochenes Deutsch sprechende Leute, Unerwünschte, Ausländer, Hergewehte, die einen vorwurfsvoll aus dunkelschimmernden, nachtverwobenen Augen ansahen, von Gas und Grabgräben wohl sprechen wollten und Hinrichtungsstätten im Morgengrauen, Gläubiger, Gerettete, die mit dem geretteten Leben nichts anderes zu beginnen wußten, als auf den Schuttplätzen der zerbombten Städte (warum mit Bomben beworfen? mein Gott, warum geschlagen? für welche Sünde gestraft? die fünf Zimmer in Würzburg, Heim am Südhang, Blick über die Stadt, Blick über das Tal, der Main schimmernd, die Morgensonne auf dem Balkon, FÜHRER BEIM DUCE, warum?) in kleinen schnell errichteten Buden, den windigen Notläden Unverzolltes und Unversteuertes zu verkaufen.” (<i>ibid.</i>, 18-19)</p>	<p>A Frau Behrend bebia café Maxwell. Comprava o café na loja dos judeus. Aos judeus, gente de cabelo preto, que falava um alemão macarrónico, estrangeiros, indesejados, inadaptados, que lançavam olhares acusadores com os olhos com um brilho escuro e entretecidos com a noite, que queriam falar de gás e de valas comuns e dos locais das execuções ao amanhecer, crentes, salvos, que não sabiam fazer mais nada com as suas vidas salvas senão andar pelas praças em ruínas das cidades bombardeadas (porque foram bombardeadas? meu Deus, porque foram destruídas? por que pecado foram castigadas? os cinco quartos em Würzburg, um lar na encosta sul, vista sobre a cidade, vista sobre o vale, com o Meno a reluzir, o sol na varanda pela manhã, FÜHRER VISITA O DUCE, porquê?) em pequenas barracas, montadas à pressa, para vender bens isentos de taxas e de impostos nas lojas de emergência ventosas.</p>
<p>“Er hätte schreien mögen! Er war in einem finsternen Wald. Jeder Mann war hier ein Baum. Jeder Baum war eine Eiche. Und jede Eiche war ein Riese, der böse Riese des Märchens, ein Riese mit einer Keule. Ezra ahnte, daß er den Aufenthalt in diesem Wald nicht lange ertragen konnte.” (<i>ibid.</i>, 200)</p>	<p>Teria querido gritar! Estava numa floresta sombria. Cada homem ali era uma árvore. Cada árvore era um carvalho. E cada carvalho era um gigante, um gigante malvado dos contos, um gigante com uma clava. Ezra sentia que não conseguia aguentar mais estar nesta floresta.</p>

<p>“Der schlafende Schnakenbach war in dauernder Bewegung und Verwandlung; er empfing und verströmte Kräfte; aus den fernsten Teilen des Alls kamen sie zu ihm und flohen ihn, sie reisten mit Überlichtgeschwindigkeit und reisten Milliarden Lichtjahre, es kam auf die Betrachtungsweise an, erklären ließ es sich nicht, es ließ sich vielleicht in ein paar Zahlen aufnotieren, vielleicht konnte man es auf die abgerissene Hülle einer Pillenpackung schreiben, vielleicht brauchte man ein Elektronengehirn, um eine Annäherungsziffer zu finden, die wahre Summe würde unbekannt bleiben, vielleicht hatte der Mensch abgedankt.” (<i>ibid.</i>, 211-212)</p>	<p>A dormir, Schnakenbach estava constantemente em movimento e transformação; recebia e irradiava forças; das mais ínfimas partes do todo vinham essas forças e tornavam a sair dele, viajavam acima da velocidade da luz e viajavam por milhões de anos-luz, dependia do ponto de vista, não dava para explicar, talvez pudesse ficar registado numa série de números, talvez fosse possível anotá-lo no invólucro rasgado de um pacote de comprimidos, talvez fosse preciso um cérebro de eletrões para conseguir uma cifra aproximada, o valor certo permaneceria desconhecido, talvez o ser humano tivesse desistido.</p>
--	---

O primeiro exemplo mostra a visão da Frau Behrend relativamente aos judeus e às suas atividades no período do pós-guerra, uma opinião marcadamente negativa, baseada em estereótipos e que tem implícita a ausência de qualquer sensação de culpa, como se temas como “gás e [...] valas comuns e [...] locais das execuções ao amanhecer” lhe fossem alheios. Por outro lado, a Frau Behrend mostra compaixão pelo sofrimento alemão decorrente da guerra e incompreensão pelo sucedido: “praças em ruínas das cidades bombardeadas (porque foram bombardeadas? meu Deus, porque foram destruídas? por que pecado foram castigadas? [...])”. O narrador assume a posição da Frau Behrend relativamente a estas questões de forma muito clara, chegando a deixar de usar a terceira pessoa e adotando a primeira, de modo a tornar claro que a voz do narrador passou a ser a da Frau Behrend: “Agora já havia tudo novamente. Para nós, pelo menos”; “Os seus carros pareciam navios, caravelas de Colombo de regresso a casa. Fomos nós que descobrimos a terra deles”.

No segundo exemplo, a proximidade do narrador da visão da criança fica clara quando, em vez de surgir algo como “Ezra julgava que estava numa floresta sombria. Imaginava que cada homem ali era uma árvore (...)”, esta visão é apresentada como se fosse real, porque, para

Ezra, é.

No terceiro exemplo, a linguagem usada é claramente mais complexa do que nos dois excertos anteriores, refletindo o pensamento e raciocínio de Schnakenbach. Importa realçar também que se trata de uma frase bastante extensa e complexa, refletindo a complexidade do pensamento de Schnakenbach.

Além destas características dos vários momentos da narração, uma variante linguística que surge no diálogo e importa comentar é o uso de um alemão particularmente formal e distante por Heinz e Ezra, ainda mais estranho por serem crianças. Apesar de Ezra apenas usar “Sie” em vez de “du” por não se sentir confortável com a língua, que aprendeu com a mãe enquanto morava nos Estados Unidos, Heinz começa a responder-lhe com a mesma formalidade. Assim, conforme afirma o narrador, “As crianças cumprimentaram-se de forma rígida e com distinção. Falavam uma com a outra como se tivessem tirado frases de um dicionário de viagens para pessoas de classe alta”. Assim, nestes diálogos, foi particularmente importante manter as marcas da formalidade e delicadeza. Considere-se os seguintes trechos:

**Tabela 10:** Uso da linguagem em episódios com Ezra e Heinz.

TP	TC
“Ezra sagte: »Wenn Sie ihn gerufen haben, kann ich dann den Hund mit in das Bräuhaus nehmen und ihn meinem Vater zeigen?« Er dachte ›wenn ich den Hund habe, müssen wir weg, Christopher muß dann losfahren‹. Heinz sagte: »Erst müssen Sie mir die zehn Dollar geben.« Er dachte ›zeig du was du willst, dir zeig ich es schon‹.” (ibid., 207)	Ezra disse: «Quando o chamar, posso levar o cão comigo para a Bräuhaus e mostrá-lo ao meu pai?». Pensou “quando tiver o cão, temos de nos ir embora, o Christopher tem de conduzir daqui para fora”. Heinz disse: «Primeiro tem de me dar os dez dólares». Pensou “mostra o que quiseres, eu é que já te vou mostrar”.

<p>“Heinz schrie wieder: »Sie haben das Geld nicht!« Er war dem Weinen nahe. »Ich habe es!« rief Ezra. Seine Stimme überschlug sich. »Dann zeigen Sie es! Zeig's doch, blöder Hund, Hund blöder, zeig's doch, wenn du's hast!« Heinz hielt die Spannung nicht länger aus.” (<i>ibid.</i>, 207-208)</p>	<p>Heinz continuou a gritar: «Você não tem o dinheiro!». Estava perto de começar a chorar. «Tenho sim!» gritou Ezra. Estava com a voz esganiçada. «Então mostre-o! Mostra-o lá, cão burro, burro cão, mostra-o lá, se o tens!». Heinz não aguentou mais a tensão.</p>
--	---

Neste primeiro trecho do TP, é particularmente relevante o contraste entre a forma como as crianças falam (tratando-se por “Sie”, num alemão correto e bastante formal) e como pensam (utilizando o “du” e fazendo ameaças e planos que escondem do outro, em frases formuladas com menos cuidado). Na tradução, procurou fazer-se o mesmo, mantendo o tratamento por “você” no diálogo mas usando o “tu” nos pensamentos, bem como uma linguagem menos cuidada.

No segundo trecho do TP citado, pode constatar-se que a máscara do tom educado e formal começou a cair. Neste sentido, optou-se por usar o “você” explicitamente na frase de Heinz. Este uso sinaliza que Heinz começa a deixar de ser capaz de falar neste registo formal, além de não o saber fazer bem (em português europeu, não é considerado correto usar “você” num registo formal, mas ocorre frequentemente, sobretudo crianças). Assim, o uso de “você” aqui pretende replicar como uma criança falaria neste contexto, e ainda sinalizar que a conversa começou a tomar outro tom. Este tom torna-se evidente quando Heinz começa a insultar Ezra e passa a usar o “tu”.

Aqui, preservar o registo é de grande importância, e é possível, uma vez que a LC tem as ferramentas para expressar este tipo de distância e formalidade comunicativas.

## 6.6. Intertextualidade

Conforme referido na análise do TP, há presença abundante de diversas formas de intertextualidade em *Tauben im Gras*, incluindo tanto citações diretas como indiretas, e ainda alusões e referências a várias obras. Na Tabela 11 são apresentados os casos de intertextualidade encontrados ao longo da tradução dos excertos do TP, bem como a sua proposta de tradução, identificando-se a obra (ou, por vezes, mitologia) a que pertence e descrevendo-se as principais informações que se consideram relevantes nestes casos.

**Tabela 11:** Resumo das ocorrências de intertextualidade na secção traduzida do TP, resolução na proposta de tradução (TC) e breve explicação.<sup>30</sup>

TP	TC	Obra a que pertence	Descrição/Observações
“die schlafende <u>Gorgo</u> ” ( <i>ibid.</i> , 11)	a <u>Górgona</u> adormecida	Mitologia grega	Criatura da mitologia grega com serpentes na cabeça, em vez de cabelo, que petrifica com o olhar (como Medusa, Esteno e Euríale)
“Wie hieß sie noch? Susanne! <u>Susanne im Bade</u> ” ( <i>ibid.</i> , 12)	Como se chamava ela? Susanne! <u>Susana no banho</u>	Livro de Daniel (Antigo Testamento)	Susana é falsamente acusada de promiscuidade por dois homens que a observavam no banho. Salva-se da condenação por, quando interrogados separadamente, as afirmações de ambos divergirem quanto à árvore sob a qual Susana tomava banho
“Schneewittchen” ( <i>ibid.</i> , 13)	Branca de Neve	Conto popular alemão; publicado no livro <i>Contos de Grimm</i> (1812)	Personagem principal do conto <i>Branca de Neve</i>
“Ferdinand der Stier” ( <i>ibid.</i> , 13)	Ferdinando o Touro	<i>Ferdinando, o Touro</i> , de Munro Leaf (1936)	Personagem principal do livro infantil <i>Ferdinando, o Touro</i>
“Herr-vergibuns” ( <i>ibid.</i> , 15)	Perdoai-as-nossas-ofensas	<i>Das Vaterunser (Pai Nosso)</i>	Apesar de ser próximo do <i>Vaterunser</i> , não é citação direta (que seria «vergib uns»)

<sup>30</sup> Quando o excerto apresentado é longo, foi sublinhada a passagem concreta de intertextualidade.

“Heilige-Maria-bitt-für-uns” ( <i>ibid.</i> , 15)	Santa-Maria-rogai-por-nós	<i>Ave Maria</i>	Apesar de ser próximo do <i>Ave Maria</i> , não é citação direta (que seria «Heilige Maria, Mutter Gottes, bitte für uns»)
“Die Flügel der <u>Erinnyen</u> ” ( <i>ibid.</i> , 15)	As asas das Erinias	Mitologia grega	Figuras encarregadas de castigar os humanos; personificações da vingança
“Jung-Siegfried” ( <i>ibid.</i> , 17)	o jovem Siegfried	<i>Siegfried</i> , Richard Wagner	Personagem principal da terceira parte de quatro óperas que constituem o ciclo de <i>Der Ring des Nibelungen</i>
“Der Meister dirigierte den <u>Freischütz</u> ” “die Paukenwirbel der <u>Wolfsschlucht</u> ” ( <i>ibid.</i> , 17)	O mestre dirigia o Freischütz, o rufar dos tímpanos do Wolfsschlucht	<i>Der Freischütz</i> , Carl Maria von Weber	Ópera de Carl Maria von Weber; também existe a tradução do título para o português europeu <i>O Franco-Atirador</i> , mas a ópera é conhecida pelo seu nome original. Aqui, “Wolfsschlucht” refere-se ao título da parte final da ópera.
“Leier und Schwert” ( <i>ibid.</i> , 17)	Lira e espada	<i>Leier und Schwert</i> , Theodor Körner	Coletânea de poemas de teor nacionalista de Theodor Körner, que não tem tradução para o português europeu.
“ <u>Orpheus</u> und <u>Mars</u> ” ( <i>ibid.</i> , 17)	Orfeu e Marte	Mitologia grega (Orfeu) e mitologia romana (Marte)	Orfeu: personagem da mitologia grega conhecida por tocar lira e tentar salvar Eurídice do reino dos mortos Marte: deus romano da guerra
“Wenn-ich-nach-Alabama-komm” ( <i>ibid.</i> , 18)	Wenn-ich-nach-Alabama-komm	<i>O Susanna</i>	Versão alemã da música americana <i>Oh! Susanna</i>

“synthetischer Rattenfänger” ( <i>ibid.</i> , 23)	o flautista de Hamelin sintético	<i>O Flautista de Hamelin</i> ( <i>Rattenfänger von Hameln</i> )	Conto folclórico acerca de um flautista que livra uma cidade de uma praga de ratos ao atraí-los com a flauta para o rio. Quando não é pago, faz o mesmo com as crianças da cidade
“Caliban” ( <i>ibid.</i> , 23)	Caliban	<i>A Tempestade</i> , William Shakespeare	Personagem da peça <i>A Tempestade</i> ; filho da bruxa Sycorax, meio humano, meio monstro, escravizado
“Pan war tot” ( <i>ibid.</i> , 25)	Pã estava morto	Mitologia grega	Deus dos pastores e dos rebanhos. Existe a lenda de que o capitão de um navio terá ouvido uma voz dizer que o deus Pã estava morto e para difundir a mensagem quando chegasse a terra
“Odysseus” ( <i>ibid.</i> , 26 [primeira ocorrência])	Ulisses	Mitologia grega	Herói da mitologia grega, rei de Ítaca e protagonista de <i>A Odisseia</i> .
“Night-and-day” ( <i>ibid.</i> , 26)	Night-and-day	<i>Gay Divorce</i> , Cole Porter e Dwight Taylor	Música composta por Cole Porter, que integra o musical <i>Gay Divorce</i> (1932), cantada por Fred Astaire.
“King Kong” ( <i>ibid.</i> , 29)	King Kong	<i>King Kong</i> (1933)	Personagem principal do filme com o mesmo título, de 1933, um monstro gigante semelhante a um gorila
“Maske des Ödipus” ( <i>ibid.</i> , 29)	máscara de Édipo	Mitologia grega	Édipo é uma personagem da mitologia grega, que mata o pai e desposa a mãe, cumprindo ignorantemente um oráculo que previra estas ações. Quando descobre o que fez, arranca os olhos e abandona o seu reino.

“die Erzählungen des Papageienbuchs” ( <i>ibid.</i> , 30)	os contos do livro do papagaio	<i>Śukasaptati</i>	Livro de setenta contos indianos conhecido como <i>Setenta Contos do Papagaio</i> (sem tradução para português europeu)
“Glühwürmchen” ( <i>ibid.</i> , 199)	Glühwürmchen	<i>Lysistrata</i> , Paul Lincke, 1902	Originalmente parte da opereta <i>Lysistrata</i> de Paul Lincke, uma adaptação da comédia clássica <i>Lisístrata</i> . Música popular alemã.
Sah-ein-Knab-ein-Röslein-stehn”, “Röslein-auf-der-Hei-hei-heid-en” ( <i>ibid.</i> , 199)	Sah-ein-Knab-ein-Röslein-stehn, Röslein-auf-der-Hei-heid-en	<i>Heidenröslein</i> , Johann Wolfgang von Goethe	Originalmente, poema de Goethe, publicado em 1781. Tornou-se uma música popular alemã.
“die Fama” ( <i>ibid.</i> , 199)	«a deusa Fama»	Mitologia grega	Deusa da mitologia grega que espalha tanto a verdade como a calúnia
“Badenweiler Marsch” ( <i>ibid.</i> , 199)	marcha de Badenweiler	<i>Badonviller-Marsch</i> , Georg Fürst	Marcha militar, cujo título passou a ser grafado em alemão ( <i>Badenweiler Marsch</i> ), que acompanhava a entrada e presença de Hitler enquanto <i>Führer</i>
“Susanne, die <u>Kirke</u> und die <u>Sirenen</u> und vielleicht auch <u>Nausikaa</u> war” ( <i>ibid.</i> , 203)	Susanne, que era Circe e as Sereias e talvez também Nausica	Mitologia grega; <i>A Odisseia</i>	Circe, as Sereias e Nausica são personagens encontradas por Ulisses em <i>A Odisseia</i> . Circe é inicialmente inimiga, mas acaba por ajudar Ulisses; as Sereias tentam aliciá-lo e aos seus marinheiros, para os fazer naufragar; Nausica ajuda Ulisses.
“Er war nicht die <u>Rote</u> ”	Ele não era a Cobra	<i>Satan und Ischariot</i> , Karl	Cobra Vermelha, conhecido como “Listige Schlange”, “Falsche

<p><u>Schlange</u>, er war <u>Wildtöter</u>” (<i>ibid.</i>, 203)</p>	<p>Vermelha, era o Caçador</p>	<p>May; <i>Der Wildtöter</i>, James Fenimore Cooper</p>	<p>Schlange” ou “Rote Schlange” é uma personagem de Karl May, nomeadamente um índio. O Caçador é uma personagem de James Fenimore Cooper, da publicação homónima *Apesar de serem de autores diferentes, ambas as personagens integram o imaginários das histórias de índios e <i>cowboys</i></p>
<p>“Fuchs-du-hast-die-Gans-gestohlen”, “gib-sie-wieder-her”, “sonst-wird-dich-der-Jäger-holen-mit-dem-Schießgewehr”, (<i>ibid.</i>, 204)</p>	<p>Fuchs-du-hast-die-Gans-gestohlen, gib-sie-wieder-her, sonst-wird-dich-der-Jäger-holen-mit-dem-Schießgewehr”</p>	<p>Música popular alemã</p>	
<p>“<u>Summa theologiae</u> der Scholastik.” (<i>ibid.</i>, 212)</p>	<p>Summa Theologiae dos escolásticos</p>	<p><i>Summa Theologiae</i>, Tomás de Aquino</p>	
<p>“«<u>Veni creator spiritus. Komm Schöpfer Geist</u>, bleib Schöpfer Geist, nur im Geiste sind wir.»” (<i>ibid.</i>,</p>	<p>«Veni creator spiritus, vinde, Espírito Criador, permaneçei, Espírito Criador, apenas</p>	<p>Hino cristão, Rábano Mauro</p>	<p>Refere-se o hino cristão <i>Veni creator spiritus</i>, mas apenas se cita diretamente a frase «Komm Schöpfer Geist» («vinde Espírito Criador»)</p>

212)	em espírito somos nós».		
“Bande des <u>Eros</u> ” ( <i>ibid.</i> , 214)	os laços de Eros	Mitologia grega	Deus do amor e do erotismo
“Wie <u>Tauben im Gras</u> , sagte Edwin, die Stein zitierend” ( <i>ibid.</i> , 214)	Como pombos sobre a relva, disse Edwin, citando Stein	<i>Four Saints in Three Acts</i> , Gertrude Stein	Descrito em maior detalhe na secção 4.2.2.1., intitulada Estrutura textual
“es ist fast Deutsch, wie Edwin sich jetzt auf Goethe beruft, auf das <u>Gesetz-nach- dem-wir- angetreten</u> ” ( <i>ibid.</i> , 215)	é quase alemã a forma como o Edwin invoca Goethe, segundo-a-lei- dessa-hora	<i>Urworte, orphisch</i> , Johann Wolfgang von Goethe	Poema constituído por cinco estâncias. A citação é da primeira, <i>Dämon</i> , mas não está exatamente igual: «Nach dem Gesetz, wonach du angetreten». Foi usada a tradução de João Barrento do poema <i>Palavras primordiais. Órficas</i> (Barrento, 2024)
“Doktor Jekyll”, “Mister Hyde” ( <i>ibid.</i> , 219)	Doutor Jekyll, Mister Hyde	<i>O Estranho Caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde</i> , Robert Louis Stevenson	Neste romance de Robert Louis Stevenson, de 1886, a mesma personagem desdobra-se em duas, uma bondosa, Doutor Jekyll, e uma maldosa, Mister Hyde
“Iphigeniemyth e” ( <i>ibid.</i> , 222)	mito de Ifigénia	Mitologia grega	Filha de Agamemnon e Clitemnestra que é sacrificada à deusa Ártemis pelo pai para garantir bons ventos na navegação para Tróia.

“das Gedicht über die Porta Nigra von Stefan George” ( <i>ibid.</i> , 222)	o poema sobre a Porta Nigra de Stefan George»	<i>Porta Nigra</i> , Stefan George	Poema publicado em 1907 por Stefan George inspirado pelo monumento Porta Nigra na cidade de Trier
“hatten auch Platen nicht gelesen wer-die-Schönheit-angeschaut-mit-eigenen-Augen-ist-dem-Tode-schon-anheimgegeben” ( <i>ibid.</i> , 224)	não tinham lido Platen quem-contemplou-a-beleza-com-os-próprios-olhos-já-se-entregou-à-morte	<i>Tristan</i> , August von Platen	Excerto do poema <i>Tristan</i> , de August von Platen, de 1825, inspirado na história de Tristão e Isolde. Não existe tradução do mesmo para o português europeu
Komm-du-nun-sanfter-Schlummer ( <i>ibid.</i> , 228)	Desce-então-suave-sono	<i>Abendphantasie</i> , Friedrich Hölderlin	Excerto do poema <i>Abendphantasie</i> , de 1799. Foi usada a tradução de João Barrento (Hölderlin, 2021).

No que toca à tradução das instâncias de intertextualidade, foram tomadas decisões diversas consoante o tipo de problema que se levantava.

Quanto a referências a personagens e figuras das mitologias grego-romanas, optou-se por usar os seus nomes equivalentes na LC; é este o caso de “Gorgo” (TP) para “Górgona” (TC), “Erinnyen” (TP) para “Erínias”, “Orpheus und Mars” (TP) para “Orfeu e Marte”, entre outros. Considerou-se que esta solução permitia manter o significado do TC, aludindo às mesmas personagens e figuras mitológicas de um modo que será mais compreensível para o leitor do TC do que manter os seus nomes em alemão.

Dentro deste âmbito, também se optou por traduzir o nome próprio “Odysseus” para “Ulisses”. Embora siga a linha de pensamento das decisões anteriores, esta decisão vai contra a estratégia de tradução delineada inicialmente, que incluía a não-tradução de nomes próprios das personagens. Contudo, uma vez que parte da identidade desta personagem se prende com

a sua proximidade à figura de Ulisses, de *A Odisseia*, concluiu-se que seria preferível ir contra a decisão geral da estratégia de tradução neste caso particular, de modo que o leitor do TC possa compreender a alusão feita. Considerou-se especialmente importante porque, ao contrário de figuras como Orfeu ou Pã, cujos nomes na LP são relativamente parecidos com os da LC (Orpheus, Pan), “Odysseus” e “Ulisses” são bastante distintos, correndo-se realmente o risco de o leitor do TC não entender a referência.

No caso da referência a Fama, optou-se por fazer uma amplificação na tradução, lendo-se “a deusa Fama” em vez de apenas “Fama”. Considerou-se que esta pequena alteração não mudava o significado ou o sentido do trecho, mas permitia ao leitor do TC evitar quaisquer confusões com a palavra homônima “fama”. Esta amplificação só foi feita na primeira ocorrência, uma vez que se considerou que a partir daí o uso de inicial maiúscula e a descrição das ações da personagem (“Fama todo-poderosa, que tecia a catástrofe, erguia de novo a cabeça e espalhava o seu conto”) deixavam claro que não se tratava do substantivo “fama” em português.

Quanto à referência ao mito de Susana, do Antigo Testamento, optou-se pela equivalência em português (passando “Susanne” para “Susana”). Por um lado, perdeu-se o efeito de ter o nome da personagem seguido da referência ao mito, que temos no TP (“Susanne! Susanne im Bade” passou para “Susanne! Susana no banho”). Contudo, não se considera esta pequena alteração problemática devido à semelhança entre o nome Susanne e Susana. Além disso, “Susanne no banho” poderia não evocar o mito de Susana para o leitor do TC, e a personagem do livro passar a chamar-se “Susana” no TC, um nome português, poderia causar algum estranhamento, uma vez que o resto das personagens têm nomes alemães ou ingleses (norte-americanos).

De seguida, importa referir as várias canções citadas ao longo do livro, tanto a norte-americana (*Night and Day*), como as alemãs (*Sah ein Knab ein Röslein stehn, Fuchs du hast die Gans gestohlen*, entre outras). Optou-se por não traduzir qualquer canção, mesmo quando temos a sua letra no texto. Esta decisão não causará estranhamento no que toca à música *Night and day* porque, por um lado, muitos leitores do TC saberão inglês e, por outro, conhecerão a música, que foi popularizada por vários *covers*, incluindo o de Frank Sinatra e, mais recentemente, de Lady Gaga e Tony Bennett, sendo por isso uma música que se mantém atual e com bastante divulgação. As músicas tradicionais alemãs, por outro lado, causarão certamente estranhamento ao leitor do TC, que não só provavelmente não as conhecerá como não compreenderá a letra que está no texto. Nestes casos, optou-se pela introdução de uma nota que explica do que se trata e oferece uma tradução para o português europeu. Não se considerou

adequado traduzir a letra destas músicas populares por dois motivos: em primeiro lugar, seria um passo na direção de afastar a narrativa do lugar onde esta decorre, isto é, uma decisão no sentido domesticante, que é o oposto do pretendido; além disso, perderia a ligação com a música original, correndo-se o risco de parecer apenas algo fictício, criado pelo autor.

No que toca a citações de obras alemãs, surgiram três situações: a referência a obras que têm tradução para o português europeu, as que não a têm, e as que, independentemente, não foram citadas “corretamente”, tendo algum desvio do texto original.

No primeiro caso, quando se sabia que as obras tinham tradução para o português europeu, procurou-se encontrá-la e incorporá-la no TC. É o caso da citação de Friedrich Hölderlin, do poema *Abendphantasie*: “Komm-du-nun-sanfter- Schlummer” (originalmente “Komm du nun, sanfter Schlummer”, separando-se com vírgula o vocativo), traduzido para o português europeu por João Barrento como “Desce então, suave sono”. Assim, consta do TC como “Desce-então-suave-sono” (sem vírgula a separar o vocativo e com os hífens, questão abordada na secção 6.2.1., Questões estilísticas).

No segundo caso, em que existe uma citação em alemão que pertence a uma obra sem tradução para o português europeu, como é o caso do poema *Tristan*, de August von Platen, procurou ler-se a obra ou trecho desta citação (neste caso, o poema) e encontrar uma tradução que fizesse sentido tanto para a obra original, como para o TC. Assim, no caso referido, a passagem “wer-die-Schönheit-angeschaut-mit-eigenen-Augen-ist-dem-Tode-schon-anheimgegeben” ficou “quem-contemplou-a-beleza-com-os-próprios-olhos-já-se-entregou- à-morte”. Torna-se claro que se trata de uma citação por haver uma referência ao autor logo antes deste trecho (“não tinham lido Platen”).

Ainda no âmbito das citações sem tradução para o português europeu, importa mencionar a referência ao poema *Porta Nigra*, de Stefan George. Uma vez que o título remete para o monumento em Trier, optou-se por manter o original, que está em latim, em lugar de traduzir para “Porta Negra”, que seria a tradução do latim para o português europeu.

No terceiro caso, inclui-se a citação do poema de Goethe *Urworte, orphisch*, que diverge do original (“Nach dem Gesetz, wonach du angetreten” passa a “das Gesetz-nach-dem-wir-angetreten”). A tradução de João Barrento para o português europeu é “Segundo as leis dessa hora”. Optou-se por, tal como ocorre no TP, tomar uma decisão que muda um pouco a citação, mas que faz com que se enquadre melhor no texto (neste caso, no TC). Essa decisão foi colocar “leis” no singular, que é como está no alemão (das Gesetz) e que permite uma melhor coesão com o que se segue: “é quase alemã a forma como o Edwin invoca Goethe, segundo-a-lei-dessa-hora, e, como Goethe, procura a liberdade nesta lei: nunca a encontrou”.

Importa também mencionar as citações de textos religiosos que divergem do original, incluindo-se aqui as referências às orações *Pai Nosso* (*Vaterunser*) e *Avé Maria* (*Ave Maria*), e ao livro *Summa Theologiae* de Tomás de Aquino.

No caso das orações, a citação que consta do TP diverge do original (“Herr-vergib-uns”, em vez de “[und] vergib uns [unsere Schuld]”; “Heilige-Maria-bitt-für-uns”, em vez de “Heilige Maria, Mutter Gottes, bitte für uns [Sünder]”). Ambos os trechos escolhidos pelo autor remetem para o mesmo tema, nomeadamente o perdão dos pecados, que é o tema tratado neste fragmento da narrativa. No caso da primeira oração, *Vaterunser*, é adicionado “Herr” antes de “vergib uns”. No caso da segunda, *Ave Maria*, é suprimido “Mutter Gottes”, ou “mãe de Deus”. O motivo da supressão não é claro, podendo talvez alegar-se que seria para encurtar a citação ou a tornar mais parecida à acima. Assim sendo, no TC, usou-se a versão portuguesa destas orações, mantendo a primeira, *Pai Nosso*, intacta (“Perdoai-as-nossas-ofensas”), uma vez que é mais extensa e específica do que “vergib uns”, sendo facilmente reconhecível pelo leitor. A segunda foi, tal como no TP, encurtada, ficando “Santa-Maria-rogai-por-nós”, suprimindo-se “mãe de Deus”.

Quanto ao hino cristão *Veni Creator Spiritus*, é citada a primeira frase em latim e em alemão (“Veni creator spiritus, komm Schöpfer Geist”), continuando com texto que surge entre aspas mas não integra este hino (“bleib, Schöpfer Geist, nur im Geiste sind wir”). Aqui, optou-se por, tal como faz o autor, citar no TC o texto equivalente em latim e em português europeu: “Veni creator spiritus, vinde Espírito Criador”, continuando com uma proposta de tradução orientada para a manutenção do tom e registo dos textos religiosos cristãos (usando, por exemplo, a segunda pessoa do plural quando possível), “permaneçei, Espírito Criador, apenas em espírito somos nós”.

É relevante também referir a tradução de “die Rote Schlange” e “Wildtöter”, que aparecem sempre juntos mas são referências a obras diferentes. “Rote Schlange” é um dos nomes de uma personagem do livro *Satan und Ischariot* de Karl May, um chefe nativo-americano a que o autor chama “Listige Schlange”, “Falsche Schlange” ou “Rote Schlange”; este livro não foi traduzido para o português europeu. “Wildtöter” refere-se à obra *The Deerslayer* de James Fenimore Cooper, que foi traduzida para o português europeu em 1981 com o título *O Caçador*. Assim sendo, “die Rote Schlange” foi traduzido de forma literal como “a Cobra Vermelha”. “Wildtöter” foi traduzido com referência à tradução de *The Deerslayer* como “o Caçador”. Uma vez que se trata de personagens específicas, foi usada inicial maiúscula, tal como no TP (em que é capitalizado “Rote”, embora não seja gramaticalmente necessário).

Importa também referir a decisão tomada em relação aos nomes da personagem principal da obra *Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*, que é usada para descrever as duas facetas de Emilia, que se desdobra em Doutor Jekyll e Mister Hyde. No TP, o autor usa “Doktor Jekyll” e o inglês “Mister Hyde”. No TC, havia a possibilidade de usar “Mister Hyde” ou “Senhor Hyde”, havendo até várias traduções da obra de Stevenson em Portugal que divergem neste aspeto. Optou-se pelo uso de “Mister”, uma vez que é congruente com pelo menos duas das versões traduzidas da obra em Portugal, e por ficar mais próximo tanto do TP, como da obra inglesa.

Finalmente, importa discutir a intertextualidade com a obra *Four Saints in Three Acts*, uma ópera com libreto de Gertrude Stein, cuja citação “pigeons on the grass alas” dá o título a este romance. É referida várias vezes em *Tauben im Gras*, mas, no excerto traduzido, apenas no discurso de Edwin:

Wie Tauben im Gras, sagte Edwin, die Stein zitieren, und so war doch etwas von ihr Geschriebenes bei ihm haften geblieben, doch dachte er weniger an Tauben im Gras als an Tauben auf dem Markusplatz in Venedig, wie Tauben im Gras betrachteten gewisse Zivilisationsgeister die Menschen.<sup>31</sup>

Não existe tradução do libreto de *Four Saints in Three Acts* para o português, mas a obra foi interpretada em 2015 no Teatro do Bairro. Nesta peça, foi traduzido “pigeons on the grass” como “pombas sobre as ervas”. Para o TC, foram consideradas na tradução as opções constantes da Tabela 12.

**Tabela 12:** Termos possíveis para a tradução de “Tauben im Gras”

<b>Tauben</b>	<b>im</b>	<b>Gras</b>
pombos	na/nas	relva
pombas	sobre a/as	erva
—	—	ervas

<sup>31</sup> ver tradução no Anexo 1, página 126.

Para a tradução deste trecho e, conseqüentemente, do título da obra, foi tido em conta não apenas o alemão “Tauben im Gras”, mas também o inglês “pigeons on the grass”. Além disso, foi mantida a uniformidade ao longo da obra a solução escolhida, tanto na narrativa como no título, uma vez que este tema é recorrente. Depois, foi fundamental ter em conta quaisquer conotações de cada termo nas LP e na LC, bem como as ideias que cada termo invoca.

Assim, para começar, optou-se por “pombos”, em lugar de “pombas” (apesar de ambos serem adequados para designar a espécie) pela conotação de cada um. Enquanto “pombo” remete apenas para o animal, o termo “pomba” está associado a ideias como a paz e bondade (da Infopédia consta como significado de “pomba” até “pessoa bondosa”). Uma vez que esse não é o significado desejado aqui, preferiu-se o termo “pombos”, mais neutro e, em parte, também negativo, que evoca o animal que anda sem objetivo ou rumo pelas cidades, um pouco à semelhança da humanidade nesta obra.

Depois, quanto a “Gras”, optou-se por “relva”. Apesar de terem sido consideradas as alternativas “erva” ou “ervas”, estas costumam ser efetivamente mais altas, associadas ao campo, a algo que cresce descontroladamente, por vezes a ervas daninhas (que já seriam “weeds”), que não são, efetivamente, os locais onde se costumam ver pombos. Além disso, usar “relva” permite evitar o uso de “erva”, que poderia remeter desnecessariamente para a droga.

Quanto à preposição que liga os dois nomes, preferiu-se “sobre a” por uma questão de literariedade. Se surgisse a citação apenas no interior do livro, talvez “na” fosse adequado, mais simples e coloquial, mas terá especial destaque enquanto título do livro e, uma vez que tanto a palavra “pombos” como “relva” são bastante banais e de uso corrente, a preposição “sobre a” poderá tornar o título mais apelativo. Assim, após serem consideradas as várias opções, optou-se por “pombos sobre a relva”.

Por fim, de forma transversal a muitas destas citações, o autor não cumpre o que seria de esperar em termos de pontuação e grafia. Não se incluem as vírgulas que constam das citações originais ou que seriam gramaticalmente necessárias, por exemplo, em “das Gesetz[,] nach-dem-wir-angetreten” ou “Komm-du-nun[,] sanfter- Schlummer”. Além disso, o autor usa hífen entre todas as palavras de muitas destas citações (a questão do uso de hífen é tratada na secção 6.2.1., Questões estilísticas). Nos casos de intertextualidade, respeitou-se as decisões do autor, ao não usar certas vírgulas que seriam obrigatórias, como nos vocativos, e ao usar hífen no TC onde constam do TP.

## 6.7. Linguagem e discurso ofensivo, sensível e/ou tabu

Uma das mais importantes questões que o TP levanta para a tradução é o uso de linguagem ofensiva, tabu e sensível em vários momentos.

A linguagem ofensiva que mais surge no TP é marcada pelo racismo. Esta ocorre sobretudo nos diálogos e discussões, mas, em certa medida, também na narração.

Na narração, há dois tipos de uso de linguagem ofensiva. Por um lado, apresenta-se uma visão negativa da etnia negra e dos judeus quando é feita psiconarração, sendo os pensamentos das personagens refletidos na voz do narrador sem nada que assinale essa transição. É o caso do excerto apresentado na Tabela 2, em que Frau Behrend pensa sobre a população judaica na Alemanha de forma pejorativa e que revela a persistência de estereótipos e intolerância. Por outro lado, o próprio narrador, até nos momentos que seriam marcados pela “neutralidade”, usa o termo “Neger” para se referir às pessoas negras, sobretudo enquanto grupo (os soldados americanos negros). Aqui, surge a questão da tradução de “Neger”, que é atualmente considerado um termo ofensivo e a evitar na Alemanha, mas que foi de uso relativamente comum até às décadas de 1960 e 1970 (GRA Stiftung gegen Rassismus und Antisemitismus 2015), quando começou a ser problematizado e substituído por termos mais adequados. Assim sendo, trata-se de um termo cujo uso poderia ser visto pelo autor como “neutro”, mas que é, efetivamente, carregado. Por este motivo, na tradução dos usos do termo “Neger” pelo narrador, optou-se por “negro”, que é um termo sem carga negativa na LC.

Contudo, o uso de linguagem ofensiva não se limita ao narrador, ocorrendo também nos diálogos das personagens, que usam também “Nigger”. Do TP, constam as frases “Die Nigger haben ein Kind umgebracht. Ihre Nigger!” e “Schluß mit der Niggermusik”, ditas por personagens racistas nos momentos que antecedem atos de violência motivada pelo ódio. Assim sendo, quando surge este termo pejorativo e carregado, optou-se por usar o termo pejorativo na LC “preto”. Limitou-se este uso às falas das personagens, reproduzindo o discurso racista com o objetivo de evidenciar o racismo das personagens que o usam.

A linguagem tabu surge sobretudo na descrição relativamente explícita do início de um momento de masturbação de Emilia, apresentada no Quadro 2.

### Quadro 2: Linguagem sensível.

TP	TC
----	----

<p>Sie steckte einen Finger in den Mund, umzüngelte ihn, feuchtete ihn an, ein kleines Mädchen, nachdenklich, verlassen, ratlos, streichele-mich, sie nahm den Finger, spielte an sich, ließ ihn in sich eindringen und fiel in die tiefe Betäubung der Lust, die ihr, dem Tag zwar schon preisgegeben und von seinem Schein schon feindlich überschüttet, noch ein Stück innerer Nacht gewährte, eine Spanne Heimlichkeit und Liebe, ein Hinauszögern -</p>	<p>Pôs um dedo na boca, lambeu-o, humedeceu-o, uma menina, pensativa, abandonada, perdida, acaricia-me, tirou o dedo, tocou-se, colocou-o dentro de si e caiu na profunda dormência do desejo que, apesar de já estar exposta ao dia e coberta pela sua luz hostil, ainda lhe concedia um bocadinho de noite interior, uma margem de secretismo e amor, um adiamento...</p>
--	---

Uma vez que tanto o TP como o TC estão destinados a um público adulto, não se considera este trecho inapropriado ou particularmente problemático. O problema que este constituiu para a tradução foi sobretudo o de manter o mesmo registo, não sendo demasiado explícito (isto é, mais do que o TP), nem suprimindo ou eliminando partes do TP.

## 7. Conclusão

Com a finalização do presente trabalho de projeto, é indispensável fazer uma reflexão sobre o trabalho desenvolvido e sobre questões várias que ficam ainda em aberto e que poderão ser alvo de investigação futura.

Para começar, destaca-se que o TP, *Tauben im Gras*, é uma obra de grande complexidade e multifacetada, que suscitou inúmeros desafios nas diversas fases do trabalho.

No que concerne à parte teórica e de contextualização deste trabalho, levanta-se desde logo a questão da não-tradução desta obra, até à data, para a LC, apesar de, conforme o levantamento feito na secção 2., intitulada Estado da arte, se verificar que foi traduzida para muitas outras línguas europeias. De facto, uma área de investigação que permanece em aberto prende-se precisamente com os motivos da não-tradução da obra de Wolfgang Koeppen para o português europeu.

Na elaboração da secção de contextualização da obra, encontrou-se também uma lacuna no que toca à investigação e descrição da receção da literatura alemã do pós-guerra em Portugal. Este parece um tema de especial interesse atendendo a que esta literatura foi produzida nas décadas que seguiram à Segunda Guerra Mundial, que coincidem com o regime do Estado Novo; seria relevante compreender de que modo a censura, o *ideological embargo* (Ferreira Duarte, 2000) e outros fatores destas décadas influenciaram a tradução (ou não-tradução) destas obras. Assim, importaria que fosse realizado um estudo que averiguasse, em maior detalhe, a receção das obras da literatura alemã do pós-guerra em Portugal.

Por outro lado, que concerne à elaboração do TC, foram encontrados numerosos desafios no TP, conforme evidenciado na secção 6., Comentário à proposta de tradução. Verificou-se que havia relações de intertextualidade frequentes, bem como referências culturais específicas ao contexto de partida. Constatou-se a necessidade de adicionar paratextos ao TC, nomeadamente notas no final, atendendo à distância do leitor do contexto de chegada do contexto de partida. Caso a tradução na íntegra da obra *Tauben im Gras* para o português europeu venha a ser publicada, considera-se imprescindível adicionar uma introdução à mesma, tal como sucedeu na tradução da obra para o inglês por Michael Hoffmann, com edição da New Directions.

Ao longo da elaboração do TC, também se foi verificando a complexidade do estilo do autor, que requereu atenção e cuidado constantes na sua reprodução no TC. Neste sentido, destaca-se os casos de intertextualidade, as estruturas sintáticas complexas e as referências

culturais como particularmente desafiantes. Todos estes fatores permitiram um enriquecimento dos conhecimentos e capacidades relativos à tradução e ao processo tradutório, sobretudo no que toca à tradução de texto literário.

Reforça-se ainda que se procurará a publicação da tradução da obra *Tauben im Gras*, parte da qual elaborada no âmbito deste trabalho de projeto, na íntegra. Assim, espera-se que este trabalho de projeto seja um ponto de partida para a divulgação da obra de Wolfgang Koeppen em Portugal, permitindo aos leitores portugueses ter acesso a uma nova perspetiva sobre a sociedade alemã do pós-guerra e a uma grande obra de prosa modernista.

## BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

- Bernardo, Ana Maria Garcia. 2022. *Propedêutica da Tradução*. Edições Húmus.
- Barrento, João. 2024. *Música dos Séculos – mil anos de poesia alemã. Volume I*. Contracapa.
- Basker, David. 1993. ““Für einen werdenden Schriftsteller keine schlechte Lehre”: Wolfgang Koeppen's Literary Career pre-1945”. *The Modern Language Review* 88 (3).
- Basker, David. 1997. “The author as victim: Wolfgang Koeppen. Jakob Littners Aufzeichnungen aus dem Erdloch.” *The Modern Language Review* 92 (4).
- Borchert, Wolfgang. 1947. *Die Hundeblyume*. Verlag Hamburgische Búcherei.
- Ferreira Duarte, João. 2000. “The Politics of Non-Translation: A Case Study in Anglo-Portuguese Relations.” *Traduction, terminologie, rédaction* 13 (1).
- GRA Stiftung gegen Rassismus und Antisemitismus. 2015. “Neger”. <https://www.gra.ch/bildung/glossar/neger/>
- Greiner, Ulrich. 1976. *Über Wolfgang Koeppen*. Suhrkamp Verlag.
- Grobe, Horst. 2010. *Erläuterungen zu Wolfgang Koeppen, Tauben im Gras*. Bange Verlag GmbH.
- Höhn, Maria. 2002. GIs and Fräuleins. *The German-American Encounter in 1950s West Germany*. The University of North Carolina Press.
- Hölderlin, Friedrich. 2021. *Todos os Poemas seguido de Esboço de uma Poética*. Traduzido por João Barrento. Assírio & Alvim.
- Johnson, Penelope. 2023. *Writing a Translation Commentary*. Routledge.
- Kaiser, Gehrhard R. 2000. *Die deutsche Literatur. Ein Abriß in Text und Darstellung. Band 16. Gegenwart I*. Philipp Reclam GmbH & Co.
- Koch, Manfred. 1973. *Literatur zwischen Nonkonformismus und Resignation*. Verlag W. Kohlhammer GmbH.
- Koeppen, Wolfgang. 2014. *Tauben im Gras*. Suhrkamp.
- Mann, Thomas. 1946. “Germany and the Germans” *The Yale Review*, 1 de dezembro. <https://yalereview.org/article/thomas-mann-germany-and-the-germans>. Última consulta a 8 de setembro de 2025.
- McGowan, Moray. 2003. “German writing in the West (1945-1990)”. In *História da literatura alemã*, editado por O’Kelly, Helen Watanabe. Traduzido por José António Capoulas de Avó. Cambridge University Press

- Nord, Christiane. 1995. *Textanalyse und Übersetzen: theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Julius Groos Verlag.
- Ochs, Tilmann. 2004. *Kulturkritik im Werk Wolfgang Koeppens*. LIT Verlag Münster.
- Pütz, Wolfgang. 2010. *Lektüreschlüssel. Wolfgang Koeppen: Tauben im Gras*. Reclam Verlag.
- Reich-Ranicki, Marcel. 1966. *Deutsche Literatur im West und Ost*. R. Piper & Co. Verlag.
- Reich-Ranicki, Marcel. 1961. “Der Fall Wolfgang Koeppen” *Die Zeit*, 8 de setembro. <https://www.zeit.de/1961/37/der-fall-wolfgang-koeppen>. Última consulta a 8 de setembro de 2025.
- Reiss, Katharina. 2014. *Translation Criticism – the Potentials and Limitations*. Traduzido por Erroll F. Rhodes. Routledge.
- Rodrigues, Susana da Silva (2005). “Estudo comparativo da formação das palavras compostas nas línguas portuguesa e alemã.” Dissertação de mestrado. Universidade do Minho.
- Schlant, Ernestine. 1999. *The Language of Silence: West German Literature and the Holocaust*. Routledge.
- Schnell, Ralf. 1994. “A Literatura da República Federal Alemã.” In *História da Literatura Alemã. Das origens à atualidade. Volume 2*, editado por Beutin, Wolfgang et al. Edições Cosmos.
- Teubert, Wolfgang. 1998. *Neologie und Korpus*. Gunter Narr Verlag Tübingen.
- Van Vechten, Carl. 1946. *Selected Writings of Gertrude Stein*. Random House.
- Vilas-Boas, Gonçalo. 1987. “A Trilogia de Wolfgang Koeppen: Um Discurso de Resistência”. Dissertação de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Vilas-Boas, Gonçalo. 1990. “Intertextualität in Wolfgang Koeppens Tauben im Gras.” *RUNA: Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos* 13-14/1990: 119-126.
- Vilas-Boas, Gonçalo. 1998. *Literatura alemã III*. Universidade Aberta.
- Vinay, Jean-Paul e Darbelnet, Jean. 1995. *Comparative Stylistics of French and English. A methodology for translation*. Traduzido e editado por Sager, Juan C. e Hamel, M.-J. John Benjamins Publishing Company.
- Watson, Steven. 1998. *Prepare for Saints: Gertrude Stein, Virgil Thomson, and the Mainstreaming of American Modernism*. Random House New York.

## BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

Abrams, Lynn. 2004. "Contexts of the Novel: Society, Politics and Culture in German-Speaking Europe, 1870 to the Present." In *The Cambridge Companion to the Modern German Novel*, editado por Bartram, Graham. Cambridge University Press.

Altenhofer, Norbert. 1983. "Wolfgang Koeppen: Tauben im Gras." In *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen*, editado por Paul Michael Lützeler. Athenäum.

Baumgarten, Stefan. 2012. "Ideology and Translation". In *Handbook of Translation Studies: Volume 3*, editado por Gambier, Yves e Van Doorslaer, Luc. John Benjamins Publishing Company.

Barnouw, Dagmar. 2004. "History, Memory, Fiction after the Second World War." In *The Cambridge Companion to the Modern German Novel*, editado por Bartram, Graham. Cambridge University Press.

Bartram, Graham. 2004. *The Cambridge Companion to the Modern German Novel*. Cambridge University Press.

Benjamin, Walter. 1996. "The Task of the Translator". In *Walter Benjamin Selected Writings, Volume 1, 1913-1926*, editado por Bullock, Marcus e W. Jennings, Michael. The Belknap Press of Harvard University Press.

Boase-Beier, Jean. 2011. "Stylistics and Translation". In *Handbook of Translation Studies: Volume 2*, editado por Gambier, Yves e Van Doorslaer, Luc. John Benjamins Publishing Company.

Cragie, Stella e Pattison, Ann. 2020. *Translation: A Guide to the Practice of Crafting Target Texts*. Routledge.

Delabastia, Dirk. 2011. "Literary Translation." In *Handbook of Translation Studies: Volume 2*, editado por Gambier, Yves e Van Doorslaer, Luc. John Benjamins Publishing Company.

Eggert, Stefan. 1998. *Wolfgang Koeppen*. Edition Colloquium.

Egyptien, Jürgen. 2009. *Wolfgang Koeppen: neue Wege in die Forschung*. Wissenschaftlichen Buchgesellschaft.

Erlach, Dietrich. 1973. "Wolfgang Koeppen als zeitkritischer Erzähler". Dissertação de doutoramento. Uppsalia, Acta Universitatis Upsaliensis.

Flynn, Peter. 2013. "Author and Translator." In *Handbook of Translation Studies: Volume 4*, editado por Gambier, Yves e Van Doorslaer, Luc. John Benjamins Publishing Company.

Gambier, Yves. 2013. "Genres, Text-Types and Translation." In *Handbook of Translation Studies: Volume 4*, editado por Gambier, Yves e Van Doorslaer, Luc. John Benjamins Publishing Company.

Jähner, Harald. 2021. *Aftermath*. Penguin Random House UK.

Koeppen, Wolfgang. 1958. *Amerkafahrt*. Suhrkamp.

Koeppen, Wolfgang. 1992. *Reisen nach Frankreich*. Suhrkamp.

Koeppen, Wolfgang. 2018. *Nach Rußland und anderswohin*. Suhrkamp.

Koeppen, Wolfgang. 2020. *Pigeons on the Grass*. Traduzido por Michael Hofmann. New Directions.

Koeppen, Wolfgang. 2023. *Das Treibhaus*. Suhrkamp.

Koeppen, Wolfgang. 2025. *Der Tod in Rom*. Suhrkamp.

Kollschen, Claudia. 2004. "Analyse und Interpretation von Wolfgang Koeppens "Tauben im Gras" (1951): Eine destabilisierte Gegenwart als Ursache gesellschaftlicher Perspektivlosigkeit und die Suche des Individuums nach psychischem, geistigem und sozialem Halt zwischen neuen Illusionen und alten Strukturen." Dissertação de mestrado. Universität Hannover.

Laiho, Leena. 2013. "Original and Translation." In *Handbook of Translation Studies: Volume 4*, editado por Gambier, Yves e Van Doorslaer, Luc. John Benjamins Publishing Company.

Marcel Reich-Ranicki. 1998. *Wolfgang Koeppen: Aufsätze und Reden*. Ammann.

Müller-Waldeck, Gunnar e Gratz, Michael. (1998). *Wolfgang Koeppen: mein Ziel war die Ziellosigkeit*. Europäische Verlagsanstalt.

Nagel, Mira. 2020. »...das Herz ging unruhig, verzagt, japste, ein gehetztes Wildtier«. *Körpersemantiken in Wolfgang Koeppens Romanen*. Aisthesis Verlag.

Nord, Christiane. 2010. "Functionalist Approaches." In *Handbook of Translation Studies: Volume 1*, editado por Gambier, Yves e Van Doorslaer, Luc. John Benjamins Publishing Company.

Ribeiro da Costa, Maria Clara. "A América de Wolfgang Koeppen: As viagens de um observador." Dissertação de mestrado. Universidade do Porto.

Schütz, Erhard e Vogt, Jochen. 1980. *Einführung in die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts, Band 3: Bundesrepublik und DDR*. Westdeutscher Verlag GmbH.

Stolze, Radegundis. 2010. "Hermeneutics and Translation". In *Handbook of Translation Studies: Volume 1*, editado por Gambier, Yves e Van Doorslaer, Luc. John Benjamins Publishing Company.

Stühler, Friedbert. 1996. Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz, Wolfgang Koeppen, *Tauben im Gras: der moderne deutsche Großstadtroman*. Beyer.

Tahir Gürçağlar, Şehnaz. 2011. "Paratexts." In *Handbook of Translation Studies: Volume 2*, editado por Gambier, Yves e Van Doorslaer, Luc. John Benjamins Publishing Company.

Vilas-Boas, Gonçalo. 1985. "Wolfgang Koeppen: Um Escritor Político?". *RUNA: Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos* 4/1985.

Vilas-Boas, Gonçalo. 1996. "Unglückliche Lieben: zu zwei Texten von Annemarie Schwarzenbach und Wolfgang Koeppen" *RUNA: Revista Portuguesa de Estudos* 25/1996: 239-245

Weidenfeld, Christiane. 2013. *Poetiken des Zufalls: in Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz und Wolfgang Koeppens Tauben im Gras*. Königshausen & Neumann.

Wojtczak, Emilia. 2024. *Die Auswirkung der Vaterlosigkeit auf das Werk Wolfgang Koeppens und Thomas Bernhards: eine literaturpsychologische Studie*. Peter Lang.

## **ANEXO 1: PROPOSTA DE TRADUÇÃO, *POMBOS SOBRE A RELVA***

Aviões sobrevoavam a cidade, aves de mau presságio. O barulho dos motores era trovão, era granizo, era tempestade. Tempestade, granizo e trovão, todos os dias e todas as noites, aterragem e descolagem, exercícios da morte, um ruído oco, um tremor, uma memória nas ruínas. Os compartimentos de bombas nos aviões ainda estavam vazios. Os áugures sorriam. Ninguém olhava para o céu.

Óleo das veias da terra, óleo de xisto, sangue de alforreca, banha de dinossauro, carapaças dos lagartos, o verde das florestas de fetos, as equissetáceas, natureza submersa, tempo antes do ser humano, terra enterrada, guardada por anões, avarenta, mágica e má, as lendas, os contos, o tesouro do diabo: foi trazido para a luz, foi colocado ao serviço. O que escreviam os jornais? GUERRA PELO PETRÓLEO, AGRAVAMENTO DO CONFLITO, A VONTADE DO POVO, O PETRÓLEO DOS INDÍGENAS, A FROTA SEM PETRÓLEO, ATAQUE AO OLEODUTO, TROPAS PROTEGEM TORRE DE PERFURAÇÃO, O XÁ CASA-SE, INTRIGAS EM TORNO DO TRONO DO PAVÃO, OS RUSSOS EM PLANO DE FUNDO, PORTA-AVIÕES NO GOLFO PÉRSICO. O petróleo mantinha os aviões no céu, mantinha a imprensa sem fôlego, assustava as pessoas e fazia circular com detonações leves as motorizadas dos jornaleiros. Com as mãos húmidas, de mau humor, a praguejar, sacudidos pelo vento, encharcados pela chuva, entorpecidos pela cerveja, instigados pelo tabaco, sem terem dormido o suficiente, atormentados por pesadelos, na pele ainda o hálito do companheiro, do parceiro de vida, dores no ombro, reumatismo no joelho, os vendedores recebiam a mercadoria acabada de imprimir. O início do ano era frio. As notícias não aqueciam. TENSÃO, CONFLITO, vivia-se na zona de tensão, mundo de leste, mundo ocidental, vivia-se no ponto de contacto, talvez no ponto de rutura, o tempo era precioso, era uma pausa para respirar no campo de batalha, e ainda nem se tinha recuperado o fôlego, já se tornava a rearmar, o rearmamento encarecia a vida, o rearmamento limitava a felicidade, aqui e acolá estavam a armazenar pólvora para fazer o planeta ir pelos ares, ENSAIOS NUCLEARES NO NOVO MÉXICO, FÁBRICAS DE ARMAS NUCLEARES NOS URAIS, perfuravam-se câmaras de explosão nos pilares das pontes, remendados provisoriamente, falava-se de construção enquanto se preparava a destruição, permitia-se que se despedaçasse ainda mais o que já se começara a fraturar: a Alemanha estava partida em duas partes. O papel dos jornais cheirava a máquinas sobreaquecidas, a notícias de calamidades, morte violenta, sentenças erradas, bancarrotas

cínicas, a mentiras, correntes e sujidade. As páginas borradas colavam-se umas às outras, como se exsudassem medo. As manchetes berravam: EISENHOWER INSPECIONA NA REPÚBLICA FEDERAL ALEMÃ, EXIGIDO CONTRIBUTO PARA A DEFESA, ADENAUER<sup>1</sup> CONTRA A NEUTRALIZAÇÃO, CONFERÊNCIA NUM IMPASSE, EXPATRIADOS APRESENTAM QUEIXAS, MILHÕES DE TRABALHADORES FORÇADOS, A ALEMANHA COM O MAIOR POTENCIAL DE INFANTARIA. As revistas viviam das memórias dos aviadores e dos comandantes, das confissões dos simpatizantes convictos, das recordações dos corajosos, dos justos, inocentes, surpreendidos, enganados. Eram sombrios os seus olhares, sobre colarinhos com folha de carvalho e cruz de ferro das paredes do quiosque. Estavam a adquirir jornais ou a recrutar um exército? Os aviões ruidosos no céu eram os aviões dos outros.

O Arquiduque era vestido, era montado. Aqui uma medalha, ali uma fita, uma cruz, uma estrela brilhante, alamares do destino, correntes do poder, as dragonas reluzentes, a faixa de prata, o velo dourado, Ordem del Toison de oro, Aureum Vellus, a agnelina sobre o sílex, em honra e renome do redentor, da Virgem Maria e de Santo André, como que para proteção e promoção da fé cristã e da Santa Igreja, para a virtude e o estabelecimento de bons costumes. Alexander suava. Atormentava-o a náusea. A chapa, os enfeites de natal, o uniforme bordado, tudo o apertava e restringia. O assistente de guarda-roupa mexia-se a trabalhar sob os seus pés. Estava a pôr os esporos no Arquiduque. O que era um assistente perante as impecáveis botas de cano alto do Arquiduque? Uma formiga, uma formiga no pó. A luz elétrica do quarto de vestir, essa gaiola de madeira que se haviam atrevido a oferecer a Alexander, debatia-se com o amanhecer. Que manhã esta, mais uma vez! A cara de Alexander estava pastosa debaixo da maquilhagem; era uma cara como leite coalhado. A aguardente e o vinho e a falta de sono fermentavam e envenenavam o sangue de Alexander; faziam latejar o seu crânio a partir de dentro. Tinham-no vindo buscar demasiado cedo. A gigante ainda estava na cama, Messalina, a sua esposa, a cavalona do desejo, como lhe chamavam nos bares. Alexander amava a sua mulher. Quando pensava no seu amor por Messalina, parecia-lhe bom o casamento que tinham. Messalina dormia, a cara inchada, a maquilhagem borrada, as pálpebras como se tivessem sido esmurradas, os poros dilatados, a tez de um cocheiro, destruída pela bebida. Que personalidade! Alexander curvou-se perante a personalidade. Caiu de joelhos, curvou-se perante a Górgona adormecida, beijou a boca torta, inspirou a bebida que lhe escapava pelos lábios quando expirava, como álcool destilado: «Que foi? Já vais? Deixa-me! Ai, não me sinto bem!». Era apenas isso que recebia dela. A caminho da casa de banho pisou cacos. No sofá dormia Alfredo,

a pintora, pequena, desgrenhada, afundada, doce, com a cara marcada pelo cansaço e pela desilusão, pés de galinha à volta dos olhos fechados, de meter dó. Alfredo era divertida quando estava acordada, uma tocha que arde depressa; brilhava, brincava, contava, suspirava, com a língua aguçada, impressionante. A única pessoa sobre a qual se podia rir. Como chamavam os mexicanos às lésbicas? Algo como arepas, tortilleras, certamente algum tipo de bolo liso e seco. Alexander já não se lembrava. Que pena! Poderia ter dado jeito. Na casa de banho estava a rapariga que ele havia desencantado, que tinha atraído com a sua fama, com esta cara desconfiada que todos reconheciam. Manchetes das revistas de cinema: ALEXANDER NO PAPEL DO ARQUIDUQUE, A GRANDE PRODUÇÃO ALEMÃ, O ARQUIDUQUE E A PESCADORA, tinha-a pescado, apanhado, despachado. Como se chamava ela? Susanne! Susana no banho. Já estava vestida. Um vestido barato de pronto-a-vestir. Passou sabão na malha da meia de vidro. Tinha-se borrifado com o Guerlain da sua mulher. Estava de mau humor. Resmungona. Estavam sempre assim depois. «Então, satisfeito?». Ele não sabia o que havia de dizer. Na verdade, estava constrangido. «Ordinário!». Era isso. Elas queriam-no. Alexander, o grande amante. Ora essa! Tinha de ir tomar duche. Lá em baixo, o carro buzina que nem um louco. Estavam dependentes dele. Quem mais seria capaz? Apenas ele. ALEXANDER, O AMOR DO ARQUIDUQUE. As pessoas estavam pelos cabelos, estavam fartas destes tempos, fartas das ruínas; as pessoas não queriam as próprias preocupações, o próprio medo, o próprio quotidiano, não queriam ver as suas misérias refletidas. Alexander despiu o pijama. A rapariga, Susanne, olhava, curiosa, desapontada e zangada com tudo o que era insuficiente em Alexander. Ele pensava “vê, conta o que quiseres, não vão acreditar em ti, eu sou o seu ídolo”. Suspirou. A água fria do duche atingiu-lhe a pele mole como um chicote. Lá em baixo já estavam a buzinar outra vez. Estavam com pressa, precisavam do seu arquiduque. No apartamento gritava uma criança, Hillegonda, a menina de Alexander. A criança berrava «Emmi!». Será que estava a pedir ajuda? Medo, dúvida, abandono ecoavam no grito da criança. Alexander pensava “tenho de cuidar dela, tenho de arranjar tempo, está pálida”. Gritou: «Hille, já estás acordada?». Porque é que tinha acordado tão cedo? Ofegou a pergunta para a toalha. A pergunta sufocou na toalha. A voz da criança calou-se ou foi abafada pelo buzinar furioso do carro à espera. Alexander foi no carro para o ateliê. Vestiram-no. Calçaram-no e puseram-lhe os esporos. Estava à frente da câmara. Todos os holofotes se acenderam. As medalhas reluziam à luz de mil lâmpadas. O ídolo endireitou-se. Filmava-se o Arquiduque UMA SUPERPRODUÇÃO ALEMÃ.

Os sinos anunciavam a missa da manhã. Ouves-os-sinos-a-tocar? Os ursos de peluche escutavam, as bonecas escutavam, um elefante de lã com rodas vermelhas escutava, a Branca de Neve e Ferdinando o Touro, no papel de parede colorido, escutavam a canção triste que Emmi, a ama, cantava, num lamúrio fúnebre e arrastado, enquanto esfregava o corpo magro da menina com uma escova áspera. Hillegonda pensava “Emmi estás a magoar-me, Emmi estás a arranhar-me, Emmi estás a puxar-me os cabelos, Emmi a lima das unhas está a picar-me”, mas não se atrevia a dizer à ama, uma pessoa rude da terra, em cujo rosto a devoção dos camponeses se havia consolidado em algo de mau, que estava a ser magoada, que estava a sofrer. A canção da ama, ouves-os-sinos-a-tocar, era um aviso perpétuo que anunciava: não te queixes, não te questiones, não te alegres, não te rias, não brinques, não gracejes, faz bom uso do tempo, porque estamos todos destinados a morrer. Hillegonda preferia ter continuado a dormir. Preferia ter continuado a sonhar. Gostaria de estar a brincar com os brinquedos, mas Emmi disse-lhe: «Como podes brincar, se Deus te está a chamar!». Os pais de Hillegonda eram más pessoas. Fora Emmi quem o dissera. É necessário expiar os pecados dos pais. Assim começou o dia. Foram à igreja. Um elétrico travou por causa de um cão pequeno. O cão estava desgrenhado e sem coleira, um cão sem dono, vadio. A ama apertava a pequena mão de Hillegonda. Não era um aperto amigável ou reconfortante; era a garra apertada de um guarda. Hillegonda olhou para o pequeno cão sem dono. Preferia ter corrido atrás do cão em vez de ir com a ama à igreja. Hillegonda pressionava os joelhos um contra o outro, medo da Emmi, medo da igreja, medo de Deus afligiam-lhe o coração; fazia-se pesada, deixava-se ficar para trás para prolongar o caminho, mas a mão do guarda arrastava-a para a frente. Ainda era tão cedo. Ainda estava tanto frio. Tão cedo e Hillegonda já estava a caminho de Deus. As igrejas têm portais de pranchões grossos, madeira dura, armações de ferro e pilares de cobre. Será que Deus também tem medo? Ou será que também Deus está preso? A ama agarrou o puxador de ferro forjado e abriu um pouco a porta. Conseguiram passar para dentro, para Deus. Perto de Deus cheirava a velas que fazem faísca, como no dia de Natal. Será que se preparava aqui o milagre, o horrível e anunciado milagre, o perdão dos pecadores, a absolvição dos pais? “Filha de atores”, pensava a ama. Os seus lábios finos e exangues, lábios de asceta numa cara de camponês, eram como um traço rígido e eterno. “Emmi tenho medo”, pensava a criança. “Emmi a igreja é tão grande, Emmi as paredes vão desabar, Emmi já não gosto de ti, Emmi querida Emmi, Emmi odeio-te!”. A ama salpicou água benta na criança que tremia. Entrou um homem pelo pequeno espaço da porta entreaberta. Tinha cinquenta anos de esforço, trabalho e sofrimento em cima, e agora tinha o rosto de uma ratazana perseguida. Tinha vivido duas guerras. Dois dentes amarelos decompunham-se por detrás dos lábios, que não paravam de murmurar; estava sempre absorto

num diálogo consigo mesmo; falava sozinho: quem mais o ouviria? Hillegonda seguia de perto a ama. Os pilares eram sombrios, as paredes estavam feridas pelos estilhaços. O ar frio, como de uma sepultura, passava pela criança. “Emmi não me deixes, Emmi Hillegonda medo, Emmi boa, Emmi má, querida Emmi” rezava a criança. “Encaminhar a criança para Deus, Deus castiga até à terceira ou quarta geração”, pensava a ama. Os crentes estavam ajoelhados. Naquela sala alta, pareciam ratos angustiados. O padre lia o cânone romano. A transfiguração dos elementos. O sininho tocou. Perdoai-as-nossas-ofensas. O padre gelava. Transfiguração dos elementos! O poder concedido à Igreja e aos seus seguidores. Sonho vão dos alquimistas. Fanáticos e vigaristas. Eruditos. Inventores. Laboratórios na Inglaterra, na América e até na Rússia. Destruição. Einstein. Um olhar para a cozinha de Deus. Os sábios de Göttingen<sup>2</sup>. Fotografar o átomo: ampliação de dez mil milhões. O padre sofria de tanta sobriedade. Os murmúrios dos ratos ajoelhados choviam sobre ele como areia. Areia da sepultura, não a areia do Santo Sepulcro, areia do deserto, a missa no deserto, o sermão no deserto. Santa-Maria-rogai-por-nós. Os ratos benzeram-se.

Philipp saiu do hotel onde passara a noite e mal conseguira dormir, o *Hotel zum Lamm*, numa pequena rua do centro histórico. Estivera acordado, deitado sobre o colchão duro, a cama dos caixeiros-viajantes, prado sem as flores da cópula. Philipp havia-se entregado ao desespero, a um pecado. O destino tinha-o encurralado. As asas das Erínias batiam com o vento e a chuva contra a janela. O hotel era um edifício novo; a decoração acabada de sair da fábrica, madeira envernizada, limpo, higiénico, reles e barato. Uma cortina, demasiado curta, estreita e fina para proteger do barulho e da luz da rua, tinha estampado um padrão *Bauhaus*. A distâncias regulares resplandecia pelo quarto o brilho de um letreiro luminoso, que tinha o objetivo de atrair clientes para o clube de *ecarté*: um trevo de quatro folhas abria-se sobre Philipp e desaparecia novamente. Debaixo da janela praguejavam os jogadores que haviam perdido dinheiro. Os bêbedos cambaleavam a sair da *Bräuhaus*<sup>3</sup>. Mijavam contra as casas e cantavam A-infantaria-a-infantaria, conquistadores reformados e derrotados. Na escadaria da casa havia um ir e vir constante. O hotel era uma colmeia do diabo e qualquer um nesse inferno parecia condenado à insónia. Por detrás das paredes finas gritava-se, arrotava-se e limpava-se a imundice. Depois, a lua espreitava por entre as nuvens, a suave Luna, *rigor mortis*.

O proprietário perguntou-lhe: «Ainda fica?». Perguntou-o de forma rude, e os seus olhos frios, amargos como a morte na gordura lisa e rançosa da gula satisfeita, sede saciada, na cama de casal da luxúria azedada, fitavam Philipp com desconfiança. Phillip chegara ao hotel ao final da tarde, sem bagagem. Estava a chover. O seu guarda-chuva estava encharcado e não trazia

mais nada consigo. Será que ainda ia ficar? Não sabia. Disse «Sim, fico». «Pago por duas noites», disse. Os olhos frios e amargos como a morte largaram-no. «Mora aqui na *Fuchsstraße*», disse o proprietário. Olhou para o cartão de residência de Philipp. “O que é que isso lhe interessa”, pensou Philipp, “o que é que isso lhe interessa, se vai ser pago?”. Respondeu: «O meu apartamento está a ser pintado». Era uma desculpa ridícula. Qualquer um perceberia que era uma desculpa esfarrapada. “Vai pensar que me estou a esconder, vai começar logo a pensar o que se passará, vai pensar que sou procurado”.

Já não estava a chover. Philipp saiu da rua da *Bräuhaus* para a *Böttcherplatz*. Hesitou à porta da entrada principal da *Bräuhaus*, que pela manhã era uma cratera fechada a tresandar a vômito. Do outro lado da praça estava o *Café Schön*, o clube dos soldados americanos negros. As cortinas das grandes janelas espelhadas estavam abertas. Os bancos estavam sobre as mesas. Duas mulheres despejavam para a rua o lixo da noite anterior para a rua. Dois velhos estavam a varrer a praça. Bases para canecas, serpentinas, barretes de bobo dos bêbedos, maços de tabaco amarrotados, balões rebentados rodopiavam pelo ar ao serem varridos. Era uma maré de sujidade que se ia aproximando cada vez mais de Philipp à medida que os homens varriam. O cheiro e o pó da noite, o lixo vazio e morto do prazer envolviam Philipp.

A Frau Behrend estava confortável. No fogão de sala crepitava uma acha. A filha da porteira trouxe o leite. A filha não havia dormido e tinha fome. Tinha fome de vida, da vida como a mostravam nos filmes, era uma princesa enfeitada, presa a este serviço indigno. Aguardava o Messias, o apito da carruagem do príncipe que a viria salvar, o filho do milionário num automóvel desportivo, o dançarino de fraque no bar, o génio da tecnologia, o construtor visionário, o vencedor que com um *knockout* derrotou os que se deixaram ficar para trás, os inimigos do progresso, o jovem Siegfried. Tinha o peito esguio, membros raquíticos, uma cicatriz na barriga e uma boca contraída. Sentia-se explorada. A sua boca tensa sussurrou: «O leite, Frau *Obermusikmeister*<sup>4</sup>».

Sussurrado ou chamado, este título trazia à memória a visão de dias bonitos. Direito, o maestro marchava pela cidade à frente do regime. A pele e o metal faziam ressoar a marcha. Os sinos soavam. Bandeira alçada. Pernas alçadas. Braço alçado. Os músculos do Herr Behrend roçavam no tecido do uniforme justo. A música no coreto! O mestre dirigia o *Freischütz*. Sob as ordens da sua batuta estendida, os tons românticos pianíssimo da ópera de Carl Maria von Weber subiam pela copa das árvores. O peito da Frau Behrend subia e descia como as ondas do mar, sentada à mesa do jardim da estalagem. As suas mãos com luvas de renda descansavam sobre a toalha de mesa. Durante esta hora de arte, a Frau Behrend viu-se integrada no círculo

das senhoras do regimento. Lira e espada<sup>5</sup>, Orfeu e Marte confraternizavam. A Frau Major oferecia amavelmente o que trouxera, pastelaria caseira, o bolo em camadas com três variedades de doce, levado ao forno, enquanto o Major estava sentado no cavalo, comandava o pátio da caserna, o Marchai-marchai e consigo o rufar dos tímpanos do *Wolfsschlucht*<sup>6</sup>.

Não nos podiam ter deixado em paz? A Frau Behrend não desejara a guerra. A guerra contaminava os homens. A máscara mortuária de Beethoven, pálida e dura, examinava as estreitas águas-furtadas. Wagner, amargurado, com a barba de bronze e boina, estava equilibrado sob um monte de partituras de piano, a herança amarelecida do maestro que, nalguma região da Europa que o *Führer* ocupou e mais tarde perdeu, se amancebrou com uma galdéria pintada qualquer e que agora tocava em sabe Deus que cafés para negros e Veronikas<sup>7</sup> *Wenn-ich-nach-Alabama-komm*<sup>8</sup>.

Ele não foi para o Alabama. Não fugiu. Os tempos da anarquia terminaram, os tempos que anunciavam *GRUPPENFÜHRER*<sup>9</sup> TORNA-SE RABI NA PALESTINA, BARBEIRO É DIRETOR DE CLÍNICA OBSTÉTRICA. Os culpados tinham sido presos, cumpriam atrás das grades as suas penas recentes e demasiado brandas: responsáveis pelos campos de concentração, perseguidos, desertores, falsificadores de diplomas de doutoramentos. Já havia novamente juízes na Alemanha. O maestro pagava pelas águas-furtadas, pagava pela acha no fogão de sala, pelo leite na garrafa, pelo café na cafeteira. Pagava-o com o salário dos pecados do Alabama. Um tributo à honra! De que adiantava? Tudo encarecia e só clandestinamente se conseguia uma existência cómoda. A Frau Behrend bebia café Maxwell. Comprava o café na loja dos judeus. Aos judeus, gente de cabelo preto, que falava um alemão macarrónico, estrangeiros, indesejados, inadaptados, que lançavam olhares acusadores com os olhos escuros e refulgentes, entrelaçados com a noite, que queriam falar de gás e de valas comuns e dos locais das execuções ao amanhecer, crentes, salvos, que não sabiam fazer mais nada com as suas vidas salvas senão andar pelas praças em ruínas das cidades bombardeadas (porque foram bombardeadas? meu Deus, porque foram destruídas? por que pecado foram castigadas? os cinco quartos em Würzburg, um lar na encosta sul, vista sobre a cidade, vista sobre o vale, com o Meno a reluzir, o sol na varanda pela manhã, *FÜHRER VISITA O DUCE*, porquê?) em pequenas barracas, montadas à pressa, para vender bens isentos de taxas e de impostos nas lojas de emergência ventosas. «Não nos deixam nada», disse a merceeira, «nada, querem acabar connosco». Na casa de campo da merceeira moravam os ianques. Viviam há quatro anos na casa ocupada. Passavam a casa uns aos outros. Dormiam na cama de casal de madeira mosqueada, o quarto do enxoval. Sentavam-se no salão alemão antigo, nas cadeiras clássicas, no meio do esplendor da década de 1880, com os pés em cima da mesa, e esvaziavam as suas

latas de conservas, alimentação de linha de montagem CHICAGO EMBALA MIL BOIS POR MINUTO, um júbilo na sua imprensa. No jardim brincavam crianças estrangeiras, azuis como sacos, amarelas como gemas, vermelhas como o fogo, vestidas como palhaços, meninas de sete anos com os lábios pintados como prostitutas, as mães com calças de serralheiro arregaçadas até aos gêmeos, gente errante, pouco séria. O café na loja da merceira enchia-se de bolor, com as taxas e os impostos altos. A Frau Behrend acenou que sim com a cabeça. Nunca se esqueceu do respeito que devia à merceira, do medo aprendido na dura escola do tempo dos marcos APELO SESSENTA E DUAS GRAMAS E MEIA DE QUEIJO AMANTEIGADO. Agora já havia tudo novamente. Para nós, pelo menos. Quem é que o conseguia comprar? 40 MARCOS POR HABITANTE. Valorização das poupanças a seis por cento e os restantes noventa e quatro levados pelo vento. A própria barriga em primeiro lugar. O mundo era duro. Mundo de soldados. Os soldados tinham mão de ferro. Provavam-se. O peso voltava a estar certo. Por quanto tempo? O açúcar desaparecia das lojas. Na Inglaterra havia falta de carne. Onde está o vencedor, para eu o coroar? Bacon significa toucinho. Ham é o mesmo que presunto. Os fumados cheios de gordura na montra do talhante Schleck. «Por favor, um pedaço da carne magra». A faca do talhante separava a gordura gelatinosa, amarela e esbranquiçada da carne avermelhada do núcleo. Onde está o vencedor, para eu o coroar? Os ianques eram ricos. Os seus carros pareciam navios, caravelas de Colombo de regresso a casa. Fomos nós que descobrimos a terra deles. Que populámos o continente deles. Solidariedade da raça branca. Era bom pertencer aos ricos. Os familiares enviavam encomendas. Frau Behrend abriu o livro que lera no dia anterior antes de adormecer. Uma história entusiasmante, um romance inspirado na vida real O DESTINO PERSEGUE HANNELORE. Frau Behrend queria saber como acabaria. A folha de rosto com três cores mostrava uma mulher jovem, corajosa, enternecedora e inocente, e no fundo amontoavam-se os patifes, a cavar a própria cova, ratos do destino. A vida era perigosa, cheia de armadilhas pelo caminho dos dignos. O destino não perseguia apenas Hannelore. Mas no último capítulo triunfam os bons.

Philipp não conseguia lidar com o tempo. Cada momento era como uma pintura viva, o objeto curioso de uma cena congelada, a existência mergulhada em gesso, em redor da qual pairava, como um arabesco, um fumo que provocava tosse, e Philipp era um rapaz pequeno que vestia um fato de marinheiro, com S.M. SCHIFF GRILLE<sup>10</sup> escrito no chapéu; estava sentado numa pequena cidade num banco no salão alemão, e as senhoras da Liga da Rainha Luísa<sup>11</sup> encenavam no palco, com um cenário de floresta como pano de fundo, cenas da história da pátria, Germania e os seus filhos, adorava-se essas coisas na altura, ou alegava-se que sim, a

filha do reitor segurava o caldeirão com alcatrão a ferver, que deveria conferir à cena algo de solene, permanente, que transcendesse aquele dia. A filha do reitor já tinha morrido há algum tempo. Eva, ele costumava atirar-lhe bardanas para o cabelo. Os rapazes tinham morrido, todos os que se sentavam ao seu lado nos bancos do salão alemão. A cidade era uma cidade morta, como tantas cidades a este, uma cidade algures na Masúria, mas já não era possível ir até à estação e pedir um bilhete para esse lugar. A cidade tinha-se extinguido. Curioso: não havia ninguém na rua. As salas de aula das escolas estavam silenciosas e vazias. Os corvos faziam ninhos nas janelas. Ele tinha sonhado, tinha sonhado durante o tempo de aulas: que a vida na cidade morria, que as casas estavam vazias, as ruas, o mercado silencioso e vazio, e que ele, o único que restava, tinha percorrido a cidade morta com um dos carros deixados à berma da estrada. A cena do seu sonho tinha sido encenada na vida real, mas Philipp já não atuava nesse palco. Sofreria ele, quando pensava nos defuntos, nos lugares mortos, nos companheiros enterrados? Não. A sensibilidade tinha endurecido, tal como perante as pinturas vivas da Liga da Rainha Luísa, a ideia era, de alguma forma, pomposa, triste e horrível, uma *Siegesallee*<sup>12</sup> de estuque e de louro prensado, mas era sobretudo aborrecida. Simultaneamente, aquele tempo que, por um lado, estava parado e que era o agora, este momento que parece quase durar para sempre, passava a correr, a voar, se se visse o tempo como a soma de todos os dias, as sequências de luz e escuridão que nos são dadas na terra, era como o vento, era algo e nada, mensurável com artimanhas, mas ninguém conseguia dizer ao certo o que era que se media, jorrava pela pele, moldava as pessoas e fugia, impalpável e imparável: de onde? para onde? Mas ele, Philipp, ainda estava fora deste decorrer do tempo, não propriamente expulso do seu fluxo, mas naturalmente chamado para uma posição, talvez uma posição honrável por dever observar tudo, mas o ridículo era que sentia tonturas e não conseguia observar absolutamente nada, via apenas uma onda, em que alguns anos se iluminavam como sinais, não sinais naturais, mas bóias colocadas artificialmente no mar de tempo, a espécie humana instável sobre as ondas indomáveis, mas às vezes o mar congelava e da água da eternidade erguia-se uma imagem gélida, muda, que já se havia entregado ao riso.

No *Engellichtspiele* pode fugir-se à luz do dia logo de manhã. O último bandido é um sucesso de bilheteira. O dono do cinema transmite por telégrafo o número de visitantes ao distribuidor de filmes. Recordes da casa, números acrobáticos, como uma vez o comunicado extraordinário TONELAGEM DE ARQUEAÇÃO BRUTA AFUNDADA. Wiggerl, Schorschi, Bene, Kare e Sepp estavam debaixo do altifalante, sob a cascada de palavras, vitória e fanfarra, rapazes da juventude hitleriana, crianças-soldados, camisa castanha, calções, gémeos à mostra. Abanavam

os mealheiros, abanavam os cêntimos para os acordar, batiam com os emblemas de chapa. «Para a *Winterhilfe*<sup>13</sup>! Para a frente de guerra! Para o *Führer*!». Durante a noite soavam as sirenes. Os canhões antiaéreos estavam calados. Agora voavam os atiradores para a caça. Jóias na cruz de ferro. Minas. A luz falhava. Baixa-te! Nos canos das caves corria a água. Na casa ao lado, afogaram-se. Afogaram-se todos na cave. Schorschi, Bene, Kare e Sepp estão sentados à frente do último bandido. Têm os traseiros magros afundados nos assentos desfeitos e duros do cinema. Não estão a estudar nem têm trabalho. Não têm dinheiro, mas têm o marco para o bandido; o marco voou até eles, um passarinho no campo. Estão a faltar às aulas da escola profissional, porque não têm qualquer profissão, ou aliás, têm uma profissão que não se aprende nas escolas, mas sim nas esquinas, na porta de entrada dos cambistas do dólar, nos becos das meninas, nas avenidas dos namorados à sombra do Palácio da Justiça, o ofício das mãos ágeis, que tiram e não dão, o trabalho dos punhos fortes, que batem e roubam, e o jeito caloroso, a profissão do olhar suave, das ancas a balançar, do rabo a abanar. Wiggerl está na Legião, pelo mar afora, com os anamitas na selva, cobras e lianas, templos abandonados, ou com os franceses no forte, raparigas e vinho em Saigão, fumo do alojamento, as celas nas casamatas, lagartixas ao sol. Tanto faz. Wiggerl combate. Canta: bandeiras ao alto. Morre em combate, A MORTE DE UM SOLDADO É A MORTE MAIS BONITA. Palavras tantas vezes ouvidas, decoradas na infância, vividas pelos pais e pelos irmãos, consolo das lágrimas das mães, nunca esquecidas as palavras. Schorschi, Bene, Kare e Sepp aguardam pelo tamboreiro. Aguardam no crepúsculo do cinema. O último bandido. Estão prontos; prontos para seguir, prontos para lutar, prontos para morrer. Não é preciso ser nenhum deus a chamá-los, basta um cartaz em todos os muros, uma cara completamente vulgar, uma barbicha com marca registada, nenhum áugure sorridente, a máscara-robô de chapa prensada, um rosto abaixo da média, nenhuma promessa de olhos nos olhos, águas vazias, espelhos polidos que te mostram sempre a ti, Caliban, de quem os génios desviam o olhar, o flautista de Hamelin sintético, o seu chamamento: RECONHECIMENTO, sangue, dores e morte, conduzir-te-ei até ti mesmo, Caliban, não precisas de ter vergonha de ser um monstro. Ainda lá está o cinema; na caixa jorra o dinheiro. Ainda lá está a câmara municipal; o imposto sobre o entretenimento é registado. A cidade ainda está a crescer.

A cidade cresce. PROIBIÇÃO DE ENTRADA NO PAÍS LEVANTADA. Afluem-lhe em massa, uma enchente que foi abrandando, que escoou para o campo, para as casas dos camponeses, quando as cidades ardiam, quando o asfalto derretia nas ruelas em que se andava todos os dias e se tornava água estígia, corrosiva e ardente, lá, onde os pequenos sapatos

corriam para a escola, onde se ia como noivo e noiva, a pátria de pedra tremia, e depois ficavam nas aldeias, perdiam o que tinham em casa, perdiam o ninho, onde os filhotes chegaram ao mundo, perdiam aquilo que sempre protegeram, o aquilo-que-eras, a juventude exilada na gaveta do fundo do armário, uma fotografia da infância, a turma da escola, o amigo embriagado, a escrita desvanecida de uma carta, vai-com-Deus-Fritz, adeus-Marie, um poema, terei sido eu que o fiz rimar?

O pequeno corpo delicado e hirto do doutor, bem treinado com exercícios físicos e de agilidade, estava estendido sobre a mesa tapada com um oleado, e de uma veia do braço fluía o seu sangue para outra pessoa, que não estava por perto, não havia um olhar caloroso do recetor de nova energia de vida para agradecer ao dador, o doutor Behude era um samaritano abstrato, o seu sangue era transformado numa cifra, numa fórmula química, expresso pela linguagem numérica da matemática, escorria para um frasco, era etiquetado, sumo de framboesa, compota de morango, o grupo sanguíneo estava na etiqueta, o sumo era esterilizado e a conserva podia ser enviada, para algures, pelo ar, atravessando oceanos, para lá onde ficava agora o campo de batalha, e isso encontrava-se sempre, uma paisagem originalmente inofensiva, natureza com a passagem das estações, campo com rebentos e colheitas, onde agora se marchava, pessoas que tinham viajado e voado até ali, para se magoarem e matarem. Lá ficavam, pálidos, deitados na maca, com o galhardete da Cruz Vermelha a esvoaçar ao vento estrangeiro, lembrando as ambulâncias que se apressavam pelas ruas da cidade congestionada com um turbilhão de sirenes, a cidade de onde vinham, a vacina do tétano ardia, e o sangue do doutor Behude ser-lhes-ia bombeado para dentro do corpo estropiado. O doutor Behude recebia dez marcos pela doação de sangue. O valor era pago em dinheiro na caixa da clínica. Os jovens médicos, que já tinham aberto, serrado, injetado e cosido os soldados da Segunda Guerra Mundial, e que agora estavam presos em posições não remuneradas como voluntários e assistentes, por serem desnecessários e demasiados, demasiados médicos de guerra, acotovelavam-se para vender o seu sangue, que era o único bem que tinham para vender. O doutor Behude também precisava dos dez marcos, mas não era apenas o pagamento, dinheiro por sangue, que o levara a este negócio. O doutor Behude castigava-se. Era uma autoflagelação monástica a que se sujeitava, e a doação de sangue era uma tentativa, tal como o exercício, a corrida matinal, os abdominais, os exercícios de respiração, de criar um equilíbrio entre as forças e exigências do corpo e da alma. O doutor Behude analisava-se enquanto estava deitado sobre o oleado frio da mesa de transfusão. Não era nenhum benfeitor, nenhum doador; o sangue saía dele, passava a ser um medicamento como qualquer outro, podia ser enviado, vendido, usado para salvar vidas, nada

disso comovia o doutor Behude; ele purificava-se, preparava-se. Brevemente, as divisões da sua clínica encher-se-iam, encher-se-iam de gente que lhe queria sacar a força e a vontade de viver. O bando de semiloucos adora e pressiona o doutor Behude, os neuróticos, os mentirosos que não sabem porque mentem, os impotentes, os homossexuais, os pedófilos que se apaixonam por crianças, que perseguem as saias curtas, as pernas expostas, os letrados que não se encaixam em lado nenhum, os pintores, para quem as cores da vida convergem em pinceladas geométricas, atores, que se sufocam com palavras mortas, Pã estava morto, morto pela segunda vez, vinham todos eles, os que precisavam dos seus complexos como do pão de cada dia, os assustados e os inaptos, demasiado inaptos até para se inscreverem na caixa de previdência ou para pagarem uma conta...

Tinham-lhes salvado a vida, uma existência inútil, viviam precariamente em aldeias, pelos campos e montanhas, em cabanas e nas quintas, o fumo dissipava-se, escutavam as escavadoras que remexiam nas ruínas, escutavam à distância, expulsos de Nínive, da Babilónia, de Sodoma, das cidades amadas, das grandes chaleiras a aquecer, refugiados condenados às estadias de verão, turistas que não conseguem pagar, olhados de lado pelos camponeses, loucos de saudades das pedras da sua casa. Regressaram a casa, as barreiras levantaram-se, a odiada ordem da proibição de entrada caiu, terminara a expulsão, regressavam em massa, em torrente, o nível das águas subia A CIDADE É O FOCO DAS NECESSIDADES DE HABITAÇÃO. Estavam novamente em casa, juntavam-se, apertavam-se, aproveitavam-se uns dos outros, negociavam, criavam, construía, fundavam, testemunhavam, sentavam-se na antiga taberna, inspiravam os companheiros familiares, observavam a zona, os locais de acasalamento, os descendentes das ruelas de asfalto, gargalhadas e rixas e o rádio dos vizinhos, morriam no hospital da cidade, eram levados pela funerária, jaziam no cemitério no cruzamento sudeste, rodeados das campainhas dos elétricos, envoltos na névoa da gasolina, felizes na sua terra. SUPER-BOMBARDEIRO POSICIONADO NA EUROPA.

Ulisses Cotton saiu da estação. No braço que balançava, na mão escura, baloiçava uma pequena mala. Ulisses Cotton não estava só. Uma voz acompanhava-o. A voz vinha da mala, branda, calorosa, suave, uma voz grossa, respiração agradável, um bafo como veludo, pele quente por debaixo de um tapete de carro antigo e rasgado de uma cabana de chapa ondulada, gritos, coaxar da rã do titicaca, noite no Mississipi. O júiz Lynch cavalga pela terra, oh, dia de Gettysburg, Lincoln toma Richmond, esquecido o navio dos escravos, eterna a marca queimada na carne, África, terra perdida, a mata das florestas, a voz de uma negra. A voz cantava Night-

and-day, com a sua melodia protegia aquele que carregava a mala da praceta à frente da estação, abraçava-o como os braços de uma amante, aquecia-o no estrangeiro, abrigava-o. Ulisses Cotton estava indeciso. Olhava para a praceta de táxis, observava o armazém Rohn do outro lado, via crianças, mulheres, homens, os alemães, quem eram? no que pensavam? como é que sonhavam e amavam? Seriam amigos? Inimigos?

A porta pesada da cabine telefónica fechou-se atrás de Philipp. O vidro isolava-o do movimento na praceta da estação, o barulho já não passava de um sussurro, os automóveis um jogo de sombras na superfície ondulada das paredes. Philipp ainda não sabia como haveria de passar o dia. A hora prolongava-se. Sentia-se como uma das embalagens vazias que a vassoura varrera para o lixo, inútil, roubado do seu propósito. Que propósito? Estaria destinado a algo, ou teria sido ele próprio a retirar-se deste propósito, e seria sequer possível retirar-se de um propósito, se este existisse? O SÉCULO ASTROLÓGICO, O HORÓSCOPO DA SEMANA, AS ESTRELAS DE TRUMAN E STALIN. Podia ter ido para casa. Podia ter ido para a sua casa na Fuchsstraße. A primavera fazia-se sentir. No jardim negligenciado da moradia cresciam as ervas daninhas. Para casa? um abrigo sujeito à intempérie: Emilia ter-se-ia acalmado entretanto, com o nascer do dia. Eram arranhadas as portas, feitos buracos nas paredes, destruía-se a porcelana. Emilia, exausta da sua fúria, esgotada dos seus sonhos, arruinada pelo seu medo, estava deitada sobre a cama rosa herdada, leito de morte da mãe primordial, que ainda vivera uma vida agradável, Heringsdorf, Paris, Nice, o padrão-ouro e o brilho do título de conselheiro comercial<sup>14</sup>. Os cães, os gatos, o papagaio, ciumentos e inimigos entre si, mas unidos na frente do ódio contra Philipp, uma falange de olhares maliciosos, como tudo nessa casa o odiava, os familiares da sua mulher, os co-herdeiros, os muros despedaçados, o piso de tacos baços, as tubagens gorgolejantes e murmurantes do aquecimento avariado, as casas de banho há muito abandonadas, os animais ocupavam os móveis como torres de combate e observavam o sono da sua dona através das pálpebras entreabertas, o sono da sua vítima, à qual estavam presos e que protegiam. Philipp ligou ao doutor Behude. Em vão! O psiquiatra ainda não tinha voltado à clínica. Philipp não esperava nada do encontro com o doutor Behude, nem explicação, nem esclarecimento, nem confiança nem ânimo, mas tinha-se tornado um hábito ir ao psiquiatra, deitar-se no consultório escuro e deixar os pensamentos correr livremente, uma série de imagens que o assoberbavam quando ia ao doutor Behude, uma mudança caleidoscópica de tempo e lugar, enquanto o terapeuta lhe tentava livrar a alma de culpa e penitência com uma voz suave que lhe dava sono... O doutor Behude fechou a camisa na sala da clínica. O seu rosto brilhava, pálido, no espelho com moldura branca na parede. Os seus olhos, que deveriam

ter uma força hipnótica, estavam baços, cansados e um pouco apagados. Cem centímetros cúbicos do seu sangue repousavam agora no frigorífico da clínica.

*Night-and-day*. Ulisses Cotton riu-se. Alegrou-se. Abanava a sua mala. Mostrava os dentes fortes e brilhantes. Tinha confiança. Tinha um dia perante si. O dia era de todos. Sob o telheiro da estação esperava Josef, o bagageiro. O barrete vermelho de bagageiro assentava forte e com aspeto militar sobre a sua cabeça careca. O que curvara as costas de Josef? As malas dos viajantes, a bagagem das décadas, meio século de pão ganho com o suor do rosto, a queda de Adão, marchas em botas militares, a espingarda ao ombro, o cinturão, a saca com as granadas de mão, o capacete pesado, o peso de matar. Verdun, floresta de Argonne, Chemin des Dames, saíra ileso, e novamente malas, viajantes sem armas, turismo às estâncias na montanha, visitas ao hotel, os jogos olímpicos, a juventude do mundo, e novamente bandeiras, novamente marchas, carregou as malas dos oficiais, os filhos iam sem bilhete de regresso, a juventude do mundo, sirenes, a velha morria, mãe dos filhos devorados pela guerra, os americanos vinham com malas coloridas, mochilas de pano, malas leves, o cigarro como moeda de troca, o novo marco, as poupanças desapareciam, joio, quase setenta anos, o que é que restava? O posto à frente da estação, o número estampado no barrete. O corpo estava mirrado, os olhos, ainda alegres, pestanejavam por detrás dos óculos com armação em aço, pequenas rugas curiosas iam da pálpebra até à pele do rosto, afluíam com o tom cinzento da idade, nos tons de castanho do ar, a vermelhidão da cerveja no rosto. A companhia dos colegas substituíam a família. Deixavam para o papá os trabalhos mais leves que chegavam entre as malas pesadas, o enviar de uma carta, o ir buscar flores, o levar uma mala de senhora. Josef aceitava as tarefas com humildade, mas também com astúcia. Conhecia as pessoas. Sabia conquistá-las. Por vezes, recebia malas que não lhe haviam querido dar. Confiava no dia. Viu Ulisses Cotton. Fez olhinhos à pequena mala de onde vinha a música. Disse: «Mister, eu levar». Não se incomodou com a música que formava uma tenda em torno de Ulisses, entrou no mundo desconhecido, o mundo-*Night-and-day*, tirou a mão negra da pega da mala, encostou-se, pequeno, humilde, firme, amigável, ao gigante negro, King Kong, que o sobranceava, insondáveis são as florestas anciãs, nunca derrotadas. Josef não se deixou enfeitiçar pela voz, voz do rio largo, lento e quente, voz de se ser entretecido, voz da noite secreta. Como madeira sobre o rio, deslizava de um para o outro; animais totem em redor do kraal, um tabu dos desertores da tribo, Josef não sentia nem desejo nem falta dele, nada o interessava e nada o assustava; nenhum desejo libidinoso, Ulisses não tinha qualquer ligação afetiva com Josef, Josef não era a máscara de Édipo para Ulisses, nem

o ódio, nem o amor o moviam, Josef achava que era generosidade, avançou, suave e persistentemente, viu uma pausa para comer, viu uma cerveja *Night-and-day*...

O papagaio grasnava, um pássaro do amor, Kama, o deus do amor, montava um papagaio, os contos do livro do papagaio, fantásticos e obscenos, a menina tirou-os da estante do pai, escondeu-os debaixo da cama, o papagaio nas representações antigas da Sagrada Família, símbolo da Imaculada Conceção, era um periquito-omnicolor pacato, rechonchudo como uma velha atriz de sucesso, a sua plumagem vermelha, amarela, verde como a agave, azul aço, o vestido que abanava furiosamente, a liberdade havia sido esquecida, era um sonho esquecido e que já não era real, a ave grasnava, não grasnava pela liberdade, estava a lamuriar-se por luz, pelo abrir das persianas, pelo afastar das cortinas pesadas, por arrancar o quarto da escuridão, pelo fim da noite artificialmente prolongada. Até os cães e os gatos começavam a ficar inquietos. Saltavam para junto da adormecida na cama, zangavam-se com ela, puxavam a seda esfarrapada da coberta e as penas rodopiavam como neve pelo quarto, invisíveis na escuridão. Emilia ainda estava deitada sob a coberta da noite, que lá fora já terminara há horas. A sua consciência ainda estava tapada pela noite. Os seus membros jaziam nas profundezas da noite como numa sepultura. A língua cor de rosa do gato preto lambeu a orelha da jovem morta. Emilia mexeu-se, abanou os braços, virou-se da barriga para as costas, tateou o pelo eriçado do gato, agarrou a cabeça de um cão, sibilou «o que se passa, o que é que foi agora?», de onde veio? de que abismo escuro do sono? Ouvia o murmurar eterno dos canos da casa, o desfazer do revestimento, o bufar, o resmungar, o andar e abanar da cauda dos animais. Os animais eram seus amigos, os animais eram seus parentes, eram os parentes da infância feliz, de que Emilia havia sido expulsa agora, eram os companheiros na solidão em que Emilia vivia, eram brincadeira e alegria, eram inofensivos, dedicados e presentes apenas no momento, eram as criaturas inofensivas e presentes no momento sem falsidade nem calculismo, e conheciam apenas a Emilia boa, uma Emilia que era realmente boa para os animais. A Emilia má virava-se contra as pessoas. Sentou-se e gritou «Philipp!». Escutou, com os traços do rosto entre o choro e a amargura. Philipp tinha-a deixado! Acendeu o candeeiro de cabeceira, levantou-se, correu nua pelo quarto, rodou o interruptor da luz do teto, lâmpadas-vela prateadas baloiçando em ramos de nespereira cobertos de verdete e fazendo incandescer os candeeiros de parede acesos, luz que se refletia em espelhos, que se multiplicava e tinha a cor do *abatjour*, amarela e avermelhada, e caía como sombras amarelas e avermelhadas sobre a pele da mulher, sobre o seu corpo quase ainda infantil, as pernas altas, o peito pequeno, as ancas estreitas, a barriga lisa e elástica. Correu até ao quarto de Philipp e a luz natural do dia enevoado que espreitava pela

janela descoberta fez subitamente a sua bonita silhueta empalidecer. Os olhos tinham um brilho febril, com olheiras em redor, a pálpebra esquerda estava descaída, como se não tivesse força própria, a pequena testa teimosa estava franzida, tinha partículas de pó na pele, o cabelo preto pendia em tufo à frente do rosto. Olhou para a mesa com a máquina de escrever, o papel branco sem nada escrito, os adereços do trabalho que ela repudiava e dos quais esperava milagres, fama, riqueza, segurança, ganhos de um dia para o outro, numa noite de embriaguez em que Philipp escreveria um trabalho notável, numa noite, e não ao longo de vários dias, não em modo de serviço, não com o constante bater das teclas da máquina de escrever. «É incapaz. Odeio-te», sussurrou, «odeio-te!». Ele tinha-se ido embora. Tinha-a desertado. Ele voltaria. Para onde é que poderia ir? Mas tinha realmente ido; tinha-a deixado sozinha. Seria ela assim tão insuportável? Estava nua no escritório, nua à luz do dia, na rua passou um elétrico, os ombros de Emilia afundavam-se, as clavículas ficavam salientes, a sua carne perdeu a frescura e a sua pele, a sua juventude, parecia estar ensopada de leite estragado e coalhado, por um momento caseosa, a azedar, grumosa. Deitou-se sobre o sofá de pele gasta, que era duro e frio como uma cama de hospital e lhe parecia sinistro, e pensou em Philipp, enfeitiçou-o com o pensamento para que voltasse, obrigou-o a regressar à divisão, o ridículo, o incapaz, o não-homem de negócios, o companheiro, o amado e o odiado, o violador e violado. Pôs um dedo na boca, lambeu-o, humedeceu-o, uma menina, pensativa, abandonada, perdida, acaricia-me, tirou o dedo, tocou-se, colocou-o dentro de si e caiu na profunda dormência do desejo que, apesar de já estar exposta ao dia e coberta pela sua luz hostil, ainda lhe concedia um bocadinho de noite interior, uma margem de secretismo e amor, um adiamento...

*Night-and-day.* Ulisses olhou para o barrete vermelho do bagageiro, para o pano gasto e manchado, viu na placa o grau militar acima dos óculos e dos olhos, viu o número de latão, reconheceu os ombros cansados, a lã velha do casaco, a fita de desfiada do avental e observou por fim a pequena barriga, demasiado pequena para valer sequer a pena mencionar. Ulisses riu-se. Riu-se como uma criança, que rapidamente conhece pessoas novas, infantilmente sentiu que o velho era uma criança velha, um companheiro de brincadeira na rua. Ulisses ficou contente, estava de bom humor, cumprimentou o companheiro, deu-lhe algo da sua abundância momentânea, deu-lhe algo da sua posição como vencedor, entregou-lhe a mala: a música, a voz, estavam na mão do velho bagageiro. Corajoso, uma sombra franzina, Josef caminhava pela praça da estação ao lado da figura alta e larga do soldado. Da mala ressoava, chiava, guinchava: *Blues Limehouse*. Josef seguiu o homem negro para a cidade, seguiu o libertador, o conquistador, a força de proteção e de ocupação.

Os salões estavam apinhados. A comunidade do povo e dos povos<sup>15</sup>, o muito louvado e frequentemente elogiado conforto da *Bräuhaus* bramia. De grandes barris jorrava e espumava a cerveja; jorrava e espumava numa torrente ininterrupta. Os empregados nem fechavam as torneiras; seguravam as canecas de litro debaixo do fluxo, puxavam-nas de volta, cortavam a espuma do topo e seguravam logo a caneca seguinte debaixo da torrente. Não se desperdiçava nem uma gota. As empregadas carregavam de uma vez só oito, dez, uma dúzia de canecas para as mesas. Celebrava-se a festividade do deus Gambrinus. Brindava-se, bebia-se, pousava-se a caneca sobre a mesa, esperava-se que tornasse a ser enchida. A *Oberländerkapelle*<sup>16</sup> tocava. Eram senhores de idade em *Lederhosen*<sup>17</sup> curtos, que mostravam os joelhos peludos e avermelhados. A banda tocava o *Glühwürmchen*<sup>18</sup>, tocava *Sah-ein-Knab-ein-Röslein-stehn*<sup>19</sup>, e todos no salão cantavam em conjunto, davam o braço, punham-se de pé, subiam aos bancos, erguiam as canecas e berravam de forma arrastada e sentimental *Röslein-auf-der-Hei-hei-den*. Voltavam a sentar-se. Voltavam a beber. Bebiam os pais, bebiam as mães, bebiam as crianças pequenas; os velhos rondavam o tanque e procuravam restos de cerveja nas canecas postas de lado e bebiam-nos avidamente, sedentos. Falava-se do homicídio do taxista. Um soldado negro tinha matado um taxista. Era da morte de Josef que se falava; mas a deusa Fama fizera do bagageiro um taxista. Um bagageiro parecia ser uma vítima demasiado pobre para Fama. O ambiente não era nada favorável aos americanos. Insultava-se, resmungava-se; era preciso queixar-se. Na Alemanha, a cerveja levanta a consciência nacional. Noutros países é o vinho, nalguns talvez o uísque, que incitam ao orgulho nacional. Na Alemanha, é a cerveja que estimula o patriotismo: um entorpecimento toldado e pouco esclarecedor. Os membros individuais da ocupação que iam dar ao pandemónio da *Bräuhaus* eram encarados com familiaridade e simpatia. Muitos americanos adoravam a *Bräuhaus*. Achavam-na grandiosa e confortável. Achavam-na mais grandiosa e confortável até do que tudo o que acerca dela haviam lido ou ouvido. A *Oberländerkapelle* tocava a marcha de Badenweiler, a marcha preferida do *Führer* defunto. Bastava oferecer uma rodada à banda e ela tocava a marcha que acompanhara a entrada de Hitler nas assembleias dos nacional-socialistas. A marcha era a música da história recente e fatídica. O salão levantava-se dos seus lugares, como um só peito cheio de entusiasmo. Os que se levantavam não eram nazis. Eram bebedores de cerveja. Era todo aquele ambiente que os fazia levantarem-se. Era só uma brincadeira. Para quê tanta seriedade? Porquê pensar no passado, no enterrado, no esquecido? Os americanos também eram arrastados pelo ambiente. Os americanos também se levantavam. Os americanos também cantarolavam a marcha do *Führer*, marcavam o ritmo com os pés e com os punhos. Soldados americanos e soldados alemães que haviam escapado abraçavam-se. Era uma irmandade

calorosa, pura e humana, sem objetivo político nem contenda diplomática. FRATERNIZAÇÃO PROIBIDA, FRATERNIZAÇÃO PERMITIDA, A SEMANA DA BOA VIZINHANÇA. Christopher achou que era incrível. Pensou “porque é que a Henriette se opõe a isto? porque é que não é capaz de esquecer? devia ver isto, são pessoas magníficas”. Ezra observava a banda, observava as pessoas. A sua testa tinha-se enrugado ainda mais; estava estreita e enrugada. Teria querido gritar! Estava numa floresta sombria. Cada homem ali era uma árvore. Cada árvore era um carvalho. E cada carvalho era um gigante, um gigante malvado dos contos, um gigante com uma clava. Ezra sentia que não conseguia aguentar mais estar nesta floresta. Não conseguia afastar o medo por muito mais tempo. Se o rapaz com o cão não voltasse depressa, Ezra começaria a gritar. Iria gritar e fugir dali. A Frau Behrend furou pelas fileiras. Estava à procura de Richard, o jovem parente americano, o filho de quem enviava as encomendas, nunca que sabe, se calhar aproximava-se mais um tempo difícil, CONFLITO AGRAVA-SE, os parentes tinham de se apoiar. Que parvoíce a do rapaz chamá-la para a Bräuhaus! Em quase todas as mesas havia um americano. Estavam lá sentados como os nossos soldados, como os soldados da *Wehrmacht*<sup>20</sup>; só que não tinham boa postura, estavam sentados de forma descontraída em vez rígida. «A liberdade a mais torna-os selvagens», pensou a Frau Behrend. Meteu conversa com uns jovens americanos: «És tu, Richard? Sou a tia Behrend!». Colheu incompreensão ou troça. Alguns gritavam «senta-te, velha» e passavam-lhe as canecas de cerveja. Um rapaz gordo, quase uma pipa, deu-lhe uma palmada no traseiro. “Que soldados, estes! Foram só os seus carros e aviões que venceram”. A Frau Behrend continuou. Tinha de encontrar Richard! Richard não podia contar em casa o que a merceeira má-língua lhe dissera. A Frau Behrend tinha de encontrar Richard. Viu-o sentado com uma rapariga, uma galdéria bastante bonita, de caracóis pretos. Estavam os dois a beber da mesma caneca. A mão esquerda da rapariga estava sobre a mão direita do jovem. A Frau Behrend pensou “será ele? podia ser, pela idade podia ser, mas não pode ser, não é possível que seja ele, se combinou encontrar-se com a tia, não ia trazer uma galdéria”. Richard reparou que a mulher o observava. Assustou-se. Pensou “deve ser ela, a mulher com cara de peixe é a tia que tem a filha que namora com um negro, não estou curioso, não me quero impor”. Virou-se para a sua rapariga, agarrou-a pelo braço e beijou-a. A jovem pensou “tenho de ter cuidado, é mais impetuoso do que eu pensava, julguei que só me beijasse à porta de casa”. Os lábios da rapariga sabiam a cerveja. Os lábios de Richard também sabiam a cerveja. A cerveja era muito boa. “Não é ele”, pensou a Frau Behrend, “não se comportaria assim, mesmo que tenha crescido na América, jamais se comportaria assim”. Sentou-se num banco e, com alguma hesitação, pediu uma cerveja. A

cerveja era um gasto desnecessário. A Frau Behrend não ligava muito a cerveja. Mas tinha sede e estava demasiado cansada para enfrentar a empregada, para enfrentar o salão, sem pedir nada.

Carla e Washington tinham ido ao clube dos negros para celebrar o futuro, o futuro em que ninguém voltaria a ser indesejado. Nessa noite, acreditavam no futuro. Acreditavam que viveriam esse futuro, o futuro em que ninguém, independentemente de quem fosse e de onde vivesse, seria indesejado. Carla tinha ouvido para a música. Ainda antes de o ver, tinha reconhecido o pai, o antigo maestro da *Freischütz*, pela forma de tocar *jazz*. Ontem, ainda teria sido desagradável para Carla encontrar o maestro aqui num clube de negros, e ainda pior lhe se fosse vista lá com Washington. Agora, via o encontro de outra forma. Eram pessoas. As pessoas pensavam de formas diferentes. Quando a música parou, Carla cumprimentou o pai. O Herr Behrend ficou feliz por ver Carla. Estava um pouco constrangido, mas lutou contra o embaraço e apresentou Vlasta a Carla. Vlasta também estava constrangida. Estavam os três constrangidos. Mas não pensavam mal uns dos outros. «O meu namorado está ali sentado», disse Carla. Apontou para Washington. «Vamos para Paris», disse ela. Uma vez, o maestro também esteve quase para ir para Paris. Era para ter sido transferido para Paris durante a guerra. Mas foi transferido para Praga. O Herr Behrend considerou “É aceitável que a Carla ame um negro?”. Não se atreveu a responder à pergunta. O negro até devia ser boa pessoa, se Carla vivia com ele. Por um momento, o veneno da dúvida pairou sobre todos. Pensavam “nós damos uns com os outros porque fomos todos postos de parte”. Contudo, como neste final de tarde se sentiam alegres, foram capazes de reprimir a dúvida, de matar as sensações maliciosas. Mantiveram-se amigáveis e amaram-se. O Herr Behrend disse «Agora, vais admirar-te. Vais ver que o teu pai também sabe tocar o *hot*, o verdadeiro *hot jazz*». Voltou para o palco. Carla sorriu. Vlasta também sorriu. Coitado do pai. Tinha-se convencido de que era capaz de tocar *jazz* a sério. Só os negros eram capazes de tocar *jazz* a sério. A banda do Herr Behrend começou a chocalhar os metais e a rufar os tambores. Depois entraram os trompetes. Era barulhento, e também era bonito. Susanne tinha encontrado Ulisses. Ele atrevera-se a ir ao clube. Por causa dela, atrevera-se a sair do esconderijo e a passar pela polícia para ir ao clube, Susanne sabia que Ulisses viria; entenderam-se com uma palavra, uma chamada, e ele tinha vindo. Susanne, que era Circe e as Sereias e talvez também Nausica, prendeu Ulisses num abraço. Ao som do *jazz* do maestro deslizaram pela plateia como um só corpo a dançar, como uma cobra que avança sobre quatro pés. Estavam ambos agitados. Tudo o que haviam vivido hoje tinha-os agitado. Ulisses tivera de fugir, Ulisses tivera de se esconder, não tinha sido encontrado, o grande e astuto Ulisses havia escapado aos perseguidores, havia enfeitado a Susanne Circe

as Sereias, ou era ela que o tinha enfeitado a ele, e talvez tivesse conquistado Nausica. Será que isso não agitava uma pessoa? Agitava, sim. Agitava-os aos dois. A cobra com as quatro pernas, a cobra que tão suavemente avançava, era admirada por todos. Nunca se conseguiriam libertar deste abraço. A cobra tinha quatro pernas e duas cabeças, um rosto branco e um negro, mas nunca as cabeças se virariam uma contra a outra, nunca as línguas se agrediriam: nunca se trairiam, a cobra era um só ser contra o mundo.

Ele não era a Cobra Vermelha, era o Caçador. O rapaz americano de cabelo ruivo é que era a Cobra Vermelha. O Caçador aproximou-se sorratamente da Cobra Vermelha. Heinz tinha subido às ruínas de uma loja. Do cimo de um muro destruído conseguia ver o salão da *Bräuhaus*. A pradaria ondulava. Manadas de búfalos moviam-se sobre a erva. A luz das lâmpadas do salão, penduradas de rodas de carroça gigantes, esbatia-se com a exalação das pessoas e da cerveja, como num nevoeiro. Heinz não conseguia reconhecer ninguém. O Caçador tinha de abandonar as montanhas azuis. Tinha de se movimentar por caminhos secretos pela pradaria. Acocorou-se sob as mesas e os bancos. Aí, descobriu um inimigo que não esperava encontrar. Para sua surpresa, a Frau Behrend estava sentada na *Bräuhaus* a beber cerveja. Heinz não gostava da avó. A Frau Behrend queria que Heinz fosse para uma casa de correção. A Frau Behrend era uma mulher perigosa. O que estava ela a fazer na *Bräuhaus*? Será que vinha cá todas as tardes? Ou só teria vindo hoje, para estar de olho em Heinz? Teria adivinhado que o neto estava pronto para a guerra? Heinz não podia deixar que ela o visse. Contudo, sentiu-se tentado a pregar uma partida à Frau Behrend. Era uma prova de coragem. Não podia escapar-lhe. A banda tocava *Fuchs-du-hast-die-Gans-gestohlen*<sup>21</sup>. O salão voltou a erguer-se. Estavam todos de braço dado a cantar a canção. Dois comerciantes calvos deram o braço à Frau Behrend, que cantou *gib-sie-wieder-her*. Heinz quis derramar a cerveja da Frau Behrend. Posicionou-se atrás da Frau Behrend e dos dois comerciantes calvos. Mas, quando estava encostado à Frau Behrend, já não se sentiu capaz de pegar na caneca e entornar a cerveja. Pegou apenas no copo de aguardente que estava ao lado da caneca e despejou-o para dentro da cerveja. Depois, desapareceu. Era novamente o Caçador, em busca da Cobra Vermelha.

Ezra suave. Tremia. Achava que ia sufocar. O pai dele também se tornara agora um gigante, um dos gigantes alemães no bosque encantado alemão. Christopher estava junto dos outros e cantava *sonst-wird-dich-der-Jäger-holen-mit-dem-Schießgewehr*. Não conhecia as palavras, não as conseguia pronunciar, mas esforçou-se por cantá-las e de vez em quando o alemão que estava ao seu lado ajudava-o, encostava-se a ele e cantava as palavras mais claramente,

dividindo as sílabas para lhe ensinar, *Schieß-ge-wehr*, e Christopher acenava com a cabeça e ria e erguia a caneca de cerveja na direção dele, e depois Christopher e o alemão pediram salsichas e rabanetes, e comeram juntos as salsichas e os rabanetes, e Christopher não fazia ideia de que o seu filho estava com medo. O Caçador tinha-o encontrado. Procurou o olhar da Cobra Vermelha e fez-lhe sinal. Estava na hora. Ezra não podia escapar à luta. O jovem alemão era o seu adversário, escolhido pelos gigantes do bosque. Era com ele que tinha de medir forças. Era com ele que tinha de lutar. Se o rapaz vencesse, conquistava o bosque. «Vou para o carro», disse Ezra. Christopher disse: «O que é que vais fazer para o carro? Fica aqui». «Prefiro ficar no carro», disse Ezra. «Despacha-te também. Temos de ir para casa. Temos de ir para casa depressa». Christopher pensou “O Ezra tem razão, não gosta de aqui estar, isto não é sítio para uma criança, ele ainda é muito pequeno, vou acabar a minha cerveja e depois levo-o para o hotel, ainda posso voltar se quiser continuar a beber cerveja, se o Ezra adormecer posso voltar e continuar a beber cerveja”. A ideia agradou-lhe. A *Bräuhaus* agradava-lhe muito. Agradava-lhe pensar que podia voltar e continuar a beber cerveja.

Fama chegou à Frau Behrend. Um negro havia matado alguém, os negros eram criminosos, as sirenes da polícia chiavam, procurava-se o negro. «É uma vergonha», disse a Frau Behrend. «Eles são como animais selvagens. São como animais selvagens e violentos. Dá para vê-los neles. Podia contar-lhe tantas histórias». O comerciante à esquerda da Frau Behrend suspeitava que ela tinha bebido a aguardente dele às escondidas. Pensou “olha, a velha, toda animada, bebe a minha aguardente às escondidas e finge que não foi nada”. Mas achou que a Frau Behrend tinha princípios respeitáveis. Mesmo que tivesse bebido a aguardente, tinha princípios respeitáveis, e ele ainda lhe ia oferecer mais uma. A Frau Behrend pensou “eu não o conseguiria contar, não seria capaz, mas se o pudesse contar...”. Imaginou o choque e a indignação dos comerciantes. Pensou “o pai com uma galdéria estrangeira e a filha com um negro”. E o sobrinho americano? O sobrinho tinha-se escapado. Tinha-a enganado. Não aparecera na *Bräuhaus*. Zangada, a Frau Behrend bebeu um trago da sua cerveja. Não dava para perceber os estrangeiros. As canecas de barro não permitiam ver quanta cerveja ainda restava. Seria possível que já tivesse mesmo acabado a cerveja? Era verdade; o salão, a música, as pessoas, o cantar, a exaltação, a raiva, os crimes dos negros – tudo dava sede. O outro comerciante também achava que os princípios da Frau Behrend eram corretos. A caneca dela estava vazia. Ia convidá-la a beber mais uma. A mulher ainda tinha bom aspeto. Mas, sobretudo, tinha os princípios corretos. Era isso que importava. O que queriam os negros aqui? Era uma vergonha! Os comerciantes não tinham clientes negros.

«Onde está o cão?», perguntou Ezra, «quero vê-lo». A Cobra Vermelha queria ver o cão. O Caçador recebera isso. Ainda podia falhar tudo por causa do raio do cão que tinha fugido. Heinz tinha de ganhar tempo. Disse: «Entre nesta casa. Já lhe vou mostrar o cão». As crianças cumprimentaram-se de forma rígida e com distinção. Falavam uma com a outra como se tivessem tirado frases de um dicionário de viagens para pessoas de classe alta. Heinz levou Ezra para a loja em ruínas. Subiu a um muro em ruínas. Ezra seguiu-o. Não se admirou de Heinz o levar para as ruínas. Ezra também queria ganhar tempo. Ainda não tinha estabelecido um plano. Tinha receio de que Christopher não aparecesse com o carro no momento certo. No momento certo tinha de entrar no carro e sair dali depressa. Tudo dependia de Christopher conduzir dali para fora no momento certo. Estavam sentados no muro destruído e olhavam para o interior da *Bräuhaus*. Durante um bocado, estavam bastante confortáveis. “Podíamos fazer uma catapulta e disparar pedras para a janela, pedras para a pradaria, pedras contra os búfalos”, pensou Heinz. “Daqui de fora os gigantes não parecem tão assustadores”, pensou Ezra. “Não faz sentido arrastar isto mais tempo”, pensou Heinz. Estava com um medo doido. Preferia não se ter envolvido nisto sequer. Perguntou: «Tem os dez dólares consigo?». Ezra acenou que sim. Pensou “agora é que vai ser, tenho de vencer”. Disse «Se lhe mostrar o dinheiro, vai chamar o cão?» Heinz fez que sim com a cabeça. Recuou um pouco na direção da beira do muro. Daí conseguia facilmente saltar. Assim que tivesse guardado o dinheiro, podia saltar. Podia saltar para o muro abaixo e correr pelas ruínas até à *Bäckergasse*. O rapaz americano não o seguiria. Cairia nas ruínas. Perderia tempo e já não o conseguiria apanhar na *Bäckergasse*. Ezra disse: «Quando o chamar, posso levar o cão comigo para a *Bräuhaus* e mostrá-lo ao meu pai?». Pensou “quando tiver o cão, temos de nos ir embora, o Christopher tem de conduzir daqui para fora”. Heinz disse: «Primeiro tem de me dar os dez dólares». Pensou “mostra o que quiseses, eu é que já te vou mostrar”. Ezra disse «Primeiro o meu pai tem de ver o cão». «Você não tem o dinheiro sequer!», berrou Heinz. «Eu tenho o dinheiro, mas só lho posso dar depois de o meu pai ver o cão». “Troca-tintas”, pensou Heinz. Ele era esperto. A Cobra Vermelha era mais esperta do que Heinz pensara. «Não vai ficar com o cão antes de eu ter o dinheiro». «Então, nada feito», disse Ezra. Tinha a voz a tremer. Heinz continuou a gritar: «Você não tem o dinheiro!». Estava perto de começar a chorar. «Tenho sim!» gritou Ezra. Estava com a voz esganiçada. «Então mostre-o! Mostra-o lá, cão burro, burro cão, mostra-o lá, se o tens!». Heinz não aguentou mais a tensão. Desistiu do tom de conversa educado e agarrou Ezra. Ezra empurrou-o para trás. Os rapazes começaram à luta. Lutaram em cima dos muros das ruínas, que começaram a desfazer-se debaixo dos movimentos da sua luta amarga, da comoção dos

seus golpes furiosos. A argamassa que secara com o calor do incêndio caía pelas brechas entre as pedras e o muro desmoronou-se enquanto os rapazes lutavam. Eles gritaram. Clamaram por ajuda. Clamaram em alemão e em inglês por ajuda. Os polícias alemães ouviram os gritos e os polícias militares americanos ouviram os gritos. Os polícias negros também ouviram os gritos. Tocaram as sirenes estridentes do jipe da polícia americana. As sirenes do carro-patrolha alemão responderam-lhes.

Os gritos das sirenes chegaram ao salão da *Bräuhaus* e enfeitiçaram os espíritos da cerveja. Fama todo-poderosa, que tecia a catástrofe, erguia de novo a cabeça e espalhava o seu conto. Os negros tinham cometido mais um crime. Tinha atraído uma criança para as ruínas e tinham-na matado. A polícia estava no local do crime. O corpo estropeado da criança havia sido encontrado. A voz do povo coincidia com a de Fama. Fama e a voz do povo falavam em coro: «Por quanto tempo mais queremos assistir a isto? Por quanto tempo mais queremos deixar que isto nos aconteça?». Para muitos, o clube dos negros era um ultraje. Para muitos, as raparigas, as mulheres, que se envolviam com negros, eram um ultraje. Os negros de uniforme, o clube deles, as raparigas deles, não eram eles um símbolo negro da derrota, da vergonha de ter sido vencido, não eram eles um sinal da humilhação e da desonra? Por um momento, a multidão hesitou. Faltava o Führer. Alguns jovens avançaram primeiro. Depois, todos os seguiram, seguiram-nos com rostos vermelhos, ofegantes e agitados. Christopher quis ir logo para o carro. Perguntou: «O que se passa? Porque é que estão todos a correr?». O homem, com quem Christopher comera rabanetes, disse: «Os pretos mataram uma criança. Os pretos do seu país!». Levantou-se e lançou um olhar desafiador a Christopher. Christopher gritou: «Ezra!». Correu com a multidão até à praceta e gritou: «Ezra!». O seu grito foi abafado pela gritaria das vozes agitadas. Não conseguia chegar ao carro. Pensou “porque é que não está nenhum polícia na praceta?”. A entrada do clube dos negros não estava a ser vigiada. Atrás das vidraças brilhavam as cortinas vermelhas. Ouvia-se música. A música do Herr Behrend tocava *Hallelujah*. «Abaixo a música dos pretos!», gritava a voz do povo. «Abaixo, abaixo», gritava a Frau Behrend. Os dois comerciantes calvos apoiavam-na. A Frau Behrend tremia um pouco, mas os seus princípios continuavam excelentes. Havia que a apoiar. Havia que apoiar os princípios certos. Numa multidão nunca se sabe quem atira a primeira pedra. Quem atira a primeira pedra não sabe porque o fez, a não ser que alguém lhe tenha pago. Mas alguém atirou a primeira pedra. Depois, as outras pedras voaram rapidamente e sem dificuldade. As janelas do clube dos negros partiram-se com as pedras.

“Está tudo a destruir-se”, pensou Philipp, “já não nos conseguimos entender, não é Edwin quem discursa, é o altifalante que fala, Edwin também se serve da língua do altifalante ou, então, são os altifalantes, esses robôs perigosos, que mantêm Edwin refém: as palavras dele são comprimidas pelas bocas de chapa, transformam-se em língua de altifalante, no idioma mundial que todos conhecem e ninguém entende”. Sempre que Philipp ouvia um discurso, tinha de pensar em Chaplin. Todos os oradores o faziam lembrar Chaplin. Ele era, à sua maneira, um Chaplin. No discurso mais sério e triste, Philipp tinha de sorrir ao lembrar-se de Chaplin. Chaplin atrevera-se a expressar os seus pensamentos, a partilhar os conhecimentos, a dizer ao microfone palavras amigáveis e sábias, mas as palavras amigáveis e sábias saíam como os sons agudos da fanfarra, como mentiras barulhentas e lemas demagógicos do megafone. O bom Chaplin ao microfone só ouvia as suas palavras, ouvia as palavras amigáveis e sábias que dizia para o filtro de som, ouvia os seus pensamentos, escutava o som da sua alma, mas não se apercebia do rugido do amplificador de som, passavam-lhe despercebidas as suas simplificações e os imperativos tolos. No final do seu discurso, Chaplin acreditava ter levado o auditório à reflexão e tê-lo feito sorrir. Ficou embaraçado e surpreendido quando as pessoas se levantaram de rompão, gritaram *Heil* e começaram à pancada. Os ouvintes de Edwin não andariam à pancada. Dormiam. Aqueles que talvez brigassem dormiam. Quem não dormia também não andaria à luta. Eram os brandos quem não dormia. Se fosse outro Chaplin, os selvagens não dormiriam, e os brandos cabeceariam com sono. Os selvagens teriam acordado bruscamente os pacifistas. Na palestra de Edwin ninguém seria acordado. A palestra permaneceria completamente inconstante. O primeiro a adormecer fora Schnakenbach. Behude tinha-o afastado do microfone. Behude sentara-o entre ele e a turma de filosofia do seminário. Pensou “nem eles nem eu o podemos ajudar, está fora do nosso alcance”. Schnakenbach existia sequer? Para Schnakenbach, o salão, o poeta que lia e os seus ouvintes não eram mais do que um processo físico-químico que não atingira a reação certa. A perceção do mundo de Schnakenbach não girava em torno do ser humano. Era completamente abstrata. A sua formação como mestre-escola ainda transmitira a Schnakenbach uma perceção do mundo aparentemente intacta, a perceção do mundo da física clássica, em que tudo obedecia à causalidade e em que Deus vivia numa espécie de quatinho resguardado numa casa de campo, com um sorriso condescendente, mas paciente. A esta perceção do mundo Schnakenbach também se teria conseguido habituar. Os colegas do seu ano habituaram-se. Morreram na guerra e deixaram para trás mulheres e filhos. Schnakenbach não quis ir para a guerra. Não era casado. Começou a pensar e achou que a perceção do mundo que lhe fora transmitida já não fazia sentido. Sobretudo, descobriu que já havia eruditos que sabiam e anunciavam que essa

percepção do mundo não fazia sentido. Schnakenbach, para evitar a caserna, tomava comprimidos para ficar acordado e estudava Einstein, Planck, de Broglie, Jeans, Schrödinger e Jordan. Então, viu um mundo em que o quartinho de Deus já não existia. Deus ou não existia, ou estava morto, como dissera Nietzsche, ou também era possível, e era uma ideia tão velha quanto nova, que Deus estivesse em todo o lado, mas não tivesse forma, não fosse o Deus-avô com barba, e que todo o complexo paterno da humanidade desde os profetas até Freud nada fosse se não um erro autocrítico do homo sapiens, Deus era uma fórmula, um abstrato, talvez Deus fosse a teoria da relatividade geral de Einstein, o truque do equilíbrio num mundo em constante expansão. Onde quer que Schnakenbach estivesse, era o centro e a circunferência, era o início e o fim, mas não era nada de especial, todos eram centro e a circunferência, início e fim, qualquer ponto o era, a ramela no seu olho ensonado, dádiva generosa do Sandmann<sup>22</sup>, e era ainda uma coisa composta, um microcosmos por si só, com sóis atômicos e satélites, Schnakenbach via um mundo microfísico, repleto de coisas ínfimas até quase rebentar e que, com efeito, explodia, continuava a explodir, explodia para longe, escapava pelo espaço finitamente infinito. A dormir, Schnakenbach estava constantemente em movimento e transformação; recebia e irradiava forças; das mais ínfimas partes do todo vinham essas forças e tornavam a sair dele, viajavam acima da velocidade da luz e viajavam por milhões de anos-luz, dependia do ponto de vista, não dava para explicar, talvez pudesse ficar registado numa série de números, talvez fosse possível anotá-lo no invólucro rasgado de um pacote de comprimidos, talvez fosse preciso um cérebro de eletrões para conseguir uma cifra aproximada, o valor certo permaneceria desconhecido, talvez o ser humano tivesse desistido. Edwin falava da Summa Theologiae dos escolásticos «Veni creator spiritus, vinde, Espírito Criador, permaneçei, Espírito Criador, apenas em espírito somos nós». Edwin exclamou os grandes nomes: Homero, Virgílio, Dante, Goethe. Invocou os palácios e as ruínas, as cúpulas e as escolas. Falou de Agostinho, de Anselmo, de Tomás, de Pascal. Referiu Kierkegaard, que a cristandade não passa de uma aparência e, ainda assim, disse Edwin, talvez esta aparência, a última luz do dia da Europa cansada, seja a última luz que ainda aquece o mundo. Os costureiros dormiam. Os seus modelos dormiam. Alexander, o ator do Arquiduque, dormia. A sua boca estava aberta; o vazio jorrava para dentro e para fora. Messalina debatia-se com o sono. Pensava em Philipp e na encantadora rapariga de olhos verdes e se talvez ainda seria possível convencer Edwin a ir à festa. A Miss Wescott anotava o que não entendia, mas que lhe parecia importante. A Miss Burnett pensava “tenho fome, sempre que ouço uma palestra fico com uma fome terrível, algo não deve estar bem comigo: não me sinto elevada, sinto-me com fome”. Alfredo, a lésbica terna e velhota, tinha encostado a cara ao fato de confirmando de Hänschen e sonhava

com algo terrivelmente indecente. Hänschen pensava “será que tem dinheiro?”. Ele era uma pequena calculadora, mas ainda tinha pouca experiência, senão teria sabido que a pobre Alfredo não tinha dinheiro. Teria afastado o braço a que estava encostada. Hänschen era cruel. Jack tentava memorizar tudo o que Edwin dizia. Jack era um papagaio. Gostava de repetir o que era dito. Mas o discurso era demasiado longo. Cansava e confundia. Jack só conseguia concentrar-se por pouco tempo. Tinha preocupações. Pensava em Hänschen. Hänschen já queria outra vez dinheiro. Mas Jack não tinha dinheiro. Kay estava entorpecida pelo uísque que bebera com Emilia. Ela não compreendia o seu poeta. O que ele dizia era belo e sábio; mas era demasiado elevado e Kay não o compreendia. O doutor Kaiser tê-lo-ia certamente entendido. Estava desconfortável na cadeira de bombeiro e encostada ao braço do poeta alemão, que estava hirto no banco da polícia. Pensou “talvez um poeta alemão seja mais fácil de compreender, não deve ser tão inteligente como o Edwin, mas talvez tenha mais coração, os poetas alemães sonham, louvam a floresta e o amor”. Philipp pensou “eles dormem, mas há grandiosidade na sua palestra, o louco não tinha razão quando nos quis acordar? é um dos pacientes do Behude, o esforço do Edwin mexe comigo, honro-o, agora honro-o, a sua palestra é uma súplica vã, ele certamente também se apercebe de quão vã é a súplica, talvez seja isso que me comove, o Edwin é um dos visionários comoventes, indefesos e atormentados, não nos diz o que vê, o que vê é assustador, tenta tirar o véu do seu rosto, só às vezes é que levanta o véu perante o horror, talvez não haja horror, talvez não esteja nada por detrás do véu, fala apenas para si próprio, talvez fale também para mim, talvez para os padres, um diálogo de áugures, os outros dormem”. Pressionou o braço com mais força contra Kay. Ela não estava a dormir. Aquecia-o. Era vida quente e fresca. Philipp tornava sempre a aperceber-se da existência mais livre de Kay. Não era a rapariga, mas sim a liberdade que o seduzia. Olhou para os acessórios dela, uma joia pálida como a lua, de pérolas, esmalte e diamantes rosa. “Não combina com ela”, pensou ele, “onde é que a terá arranjado, se calhar foi herdada, não devia usar joias, estas joias antigas tiram-lhe a frescura, se calhar devia usar corais”. A joia parecia-lhe familiar, mas não reconheceu que pertencia a Emilia. Philipp não tinha olho para joias nem memória para o seu formato e composição, e, além disso, evitava olhar para as joias preciosas de Emilia; sabia que as pedras, as pérolas e o ouro a faziam chorar, lágrimas que o atormentavam; Emilia teve de vender as suas joias, chorou quando as levou ao joalheiro, e do rendimento das preciosidades e das lágrimas vivia também Philipp. Fazia parte das calamidades da sua existência que, sozinho, sem Emilia, viveria muito mais facilmente e se conseguiria sustentar, mas, como amava Emilia e vivia com ela, por partilhar com ela a mesa e o leito, roubava as suas posses e, como uma ave num ramo, estava preso à boémia luxuosa da herança do conselheiro comercial,

sem conseguir abrir as asas naturais para os pequenos voos que lhe eram possíveis e que o teriam alimentado. Era uma prisão, uma prisão de amor, os laços de Eros, mas o percurso de vida levava à dependência da má gestão de uma fortuna que se afundava nas ruínas, e essa era outra prisão, uma prisão que não queria, que pesava contra a percepção do amor. “Nunca vou ser livre”, pensou Philipp, “toda a minha vida procurei a liberdade, mas perdi-me”. Edwin também referiu a liberdade. O espírito europeu, disse ele, é o futuro da liberdade, ou a liberdade não terá mais futuro no mundo. Aqui, Edwin foi contra uma frase da poetisa americana Gertrude Stein, completamente desconhecida para os seus ouvintes e com quem se diz que Hemingway aprendeu a escrever. Edwin não simpatizava nem com Gertrude Stein nem com Hemingway, considerava-os uns intelectuais, colunáveis, espíritos de segunda categoria, e eles, por seu lado, devolviam-lhe abundantemente a inobservância e chamavam-lhe epígono e imitador da grande literatura morta do grande século morto. Como pombos sobre a relva, disse Edwin, citando Stein, e afinal algo que ela escrevera até ficara gravado nele, embora pensasse menos em pombos na relva e mais em pombos na Praça de São Marco em Veneza, certos génios da civilização viam as pessoas como pombos sobre a relva, como se esforçavam por expor aquilo que na existência humana não tem sentido e parece acidental, por descrever o ser humano como livre de Deus, para depois deixá-lo bater as asas livremente no vazio, sem sentido, sem valor, livre e ameaçado, entregue ao carniceiro, mas orgulhoso da liberdade que julga ter de Deus e da origem divina que o leva apenas à miséria. E, ainda assim, disse Edwin, cada pombo conhece o seu canto e cada um está na mão de Deus. Os padres aguçaram o ouvido. Estaria Edwin a arar o campo deles? Será que não passava de um pregador leigo? A Miss Wescott parou de anotar o discurso. Não tinha já ouvido o que Edwin dizia? Não eram mais ou menos os mesmos pensamentos que a Miss Burnett havia expressado na praça dos nacional-socialistas, não tinha comparado as pessoas com pássaros e descrito a sua existência como acidental e ameaçada? A Miss Wescott olhou, surpreendida, para a Miss Burnett. Seria o pensamento de que as pessoas estão ameaçadas e que são produto do acidental tão generalizado que o poeta respeitado e a professora colega, muito menos respeitada, eram capazes de o expressar quase da mesma forma? Esta ideia confundia a Miss Wescott. Ela não era um pombo nem qualquer outro pássaro. Era uma pessoa, uma professora, tinha uma profissão para a qual se preparara e se continuava a preparar, tinha deveres e procurava cumpri-los. A Miss Wescott achou que a Miss Burnett parecia ter fome; tinha uma estranha expressão de fome na cara, como se o mundo, as iluminações de Edwin a tivessem deixado horripelantemente esfomeada. Philipp pensou “agora mudou para Goethe, é quase alemã a forma como o Edwin invoca Goethe, segundo-a-lei-dessa-hora<sup>23</sup>, e, como Goethe, procura a liberdade nesta lei: nunca a

encontrou”. Edwin tinha dito a sua última palavra. Os altifalantes rangiam e crepitavam. Continuaram a ranger e a crepitar quando Edwin terminou, e o ranger e crepitar sem palavras nas suas bocas desdentadas arrancou os ouvintes do sono, do sonho e dos pensamentos que se desviavam da palestra.

As pedras, as pedras que haviam atirado, o vidro a tilintar, os cacos a cair, assustaram a multidão. Os mais velhos sentiram que os fazia lembrar qualquer coisa; lembraram-se de outra cegueira, de uma ação anterior, de outros cacos. Fora com cacos que havia começado antes, e com cacos terminara. Os cacos com que terminara eram os cacos das suas próprias janelas. «Parem! Vamos ter de pagar isto», disseram eles. «Temos sempre de pagar quando algo se estraga». Christopher tinha passado pela multidão para chegar à frente. Não sabia bem o que se passava, mas tinha-se chegado para a frente. Subiu a uma pedra e gritou «Sejam razoáveis, pessoal!». As pessoas não o percebiam. Mas, por ter aberto os braços com um ar tão protetor, riram-se e disseram que parecia o São Cristóvão. Richard Kirsch também tinha avançado lá para a frente. A sua rapariga tinha-o avisado «não liguês a isto, não te metas, não tem nada a ver contigo», mas ele tinha ido para a frente na mesma. Estava pronto para defender a América juntamente com Christopher, a América negra que ficara atrás dele, a América escura, que se escondia por detrás de janelas partidas e cortinas vermelhas que ondulavam. A música tinha parado de tocar. As meninas berravam. Gritavam por ajuda, apesar de ninguém lhes ter feito mal. A corrente de ar que passava pelas janelas partidas agia como uma paralisia nos soldados negros. Não tinham medo dos alemães. O seu destino, que os perseguia, a perseguição perpétua, que nem na Alemanha os largava, assustava-os e paralisava-os. Estavam decididos a defender-se. Estavam decididos a defender-se no terreno do clube. Lutariam, lutariam no seu clube, mas a paralisia impedia-os de se atirarem ao mar, ao mar das pessoas brancas, a esse mar branco que rebentava contra a sua pequena ilha negra. As sirenes da polícia avançavam. Ouviam-se os seus gritos penetrantes. Ouviam-se apitos, gritos e gargalhadas. «Anda», disse Susanne. Conhecia uma saída. Pegou na mão de Ulisses. Conduziu-o por um corredor escuro, pelos caixotes do lixo, por um pátio até um pequeno muro colapsado. Susanne e Ulisses treparam sobre o muro. Tatearam pelas ruínas e chegaram a um beco abandonado. «Rápido!», disse Susanne. Correram pelo beco. O som dos seus passos era abafado pelos uivos intermináveis das sirenes. A polícia empurrava a multidão para trás. Uma barreira da polícia militar posicionou-se à entrada do clube. Quem quisesse sair do clube seria revistado. Christopher sentiu uma pequena mão a puxá-lo da sua pedra. À sua frente estava Ezra. Tinha o fato rasgado, as mãos e a cara estavam arranhadas. Atrás de Ezra estava um rapaz desconhecido; as suas

roupas também estavam rasgadas, as mãos e a cara também estavam arranhadas. Ezra e Heinz caíram nas pedras do muro que colapsara. Tinham-se magoado. Nos primeiros momentos de medo gritaram por ajuda. Mas, depois, quando ouviram as sirenes da polícia, ajudaram-se um ao outro a sair das pedras e fugiram para a *Bäckergasse*. Daí chegaram novamente à praceta. Não queriam mais nada um com o outro. Evitaram entreolhar-se. Tinham despertado dos contos de fadas e de índios e sentiam-se envergonhados. «Não pergunte», disse Ezra a Christopher, «não pergunte, quero ir para casa. Não foi nada. Caí». Christopher acotovelou-se pela multidão até chegar ao carro. Do clube saíam Washington e Carla. Estavam a ir para o carro. «É ele!» gritou a Frau Behrend. «Quem é?» gritaram os comerciantes calvos. A Frau Behrend ficou calada. Deveria gritar a sua desonra? «É o assassino do taxista?» perguntou um dos calvos. Lambeu os cantos da boca. «Está ali o assassino do taxista», gritou o segundo careca. «A senhora diz que é o assassino do taxista. Ela reconheceu-o!». O segundo careca tinha a cara a suar. Uma nova onda de raiva espumava entre a multidão. A janela partida tinha-os acalmado, mas agora que viam a presa humana, os seus instintos de caça haviam despertado a fúria da perseguição e o desejo de matar da matilha. Os apitos ressoavam, «o assassino e a sua puta!» gritaram, e as pedras tornaram a voar. As pedras voaram contra a carrinha azul-horizonte. Acertaram em Clara e Washington, acertaram em Richard Kirsch, que aqui defendia a América, a América livre e fraternal, em que se apoiava os que eram ameaçados, as pedras atrozmente atiradas acertaram na América e na Europa, danificaram o espírito europeu muito frequentemente evocado, feriram a humanidade, acertaram no sonho de Paris, no sonho da pousada de Washington, no sonho NINGUÉM É INDESEJADO, mas não conseguiram matar o sonho, que é mais forte do que qualquer pedra atirada, e acertaram num rapaz pequeno, que corria para a carrinha azul-horizonte gritando «Mãe».

O cão pequeno aninhou-se a Emilia. Ainda estava com medo. Estava com medo dos outros cães da moradia na *Fuchsstraße*, estava com medo dos gatos e do papagaio que guinchava, estava com medo do ar morto e frio da casa. Mas os animais não lhe haviam feito nada. Acalmaram-se. Rosnaram, uivaram, guincharam, farejaram-no, e depois acalmaram-se. Sabiam que o cão novo lá ficaria. Era um novo companheiro, um novo colega, podia ficar. Havia comida suficiente para os animais naquela casa, apesar de já não chegar para as pessoas. O cão habituar-se-ia ao ar frio e morto, e Emilia era uma promessa de amizade e calor. Mas Emilia gelava. Tinha esperança de que Philipp estivesse à espera dela em casa. Ainda era o Doutor Jekyll. Ainda não tinha bebido muito, queria continuar a ser o Doutor Jekyll. O Doutor Jekyll queria ser simpático para Philipp. Mas Philipp não estava lá. Tinha-se livrado dela. Não

quis o querido Doutor Jekyll. Como odiava a casa, Emilia, de onde nunca conseguiria ir-se embora! A casa era uma sepultura, mas era a sepultura da Emilia que ainda vivia, e não a conseguia deixar. Como odiava os quadros que Philipp pusera na parede! Um centauro, com uma mulher nua montada nas costas de cavalo, a imitação de um mural pompeiano, fitava-a com um sorriso sarcástico. Na verdade, o rosto do centauro não tinha expressão. Era tão inexpressivo como qualquer rosto das pinturas pompeianas, mas, para Emilia, parecia que o centauro troçava dela. Philipp também a tinha raptado, não exatamente às costas de um cavalo, mas jovem e nua havia-a arrancado da crença na propriedade, da bela e inocente crença no direito eterno à propriedade, e conduzido para o reino da intelectualidade, da pobreza, da dúvida e dos problemas de consciência. Numa moldura escura estava uma gravura de Piranesi, as ruínas de um antigo aqueduto em Roma, uma advertência para a queda e o declínio. Apenas o mofo rodeava Emilia, pedaços da herança de conselheiro comercial, livros mortos, espíritos mortos, arte morta. Não dava para aguentar aquela casa. Não tinha amigos? Não tinha amigos entre os vivos? Não podia ir ter com Messalina e Alexander? Em casa de Messalina havia música e bebidas, dançava-se, esquecia-se. «Se eu for agora», disse para si mesma, «vou voltar como Mister Hyde para casa». «Boa», disse, «o Philipp não está aqui. Se quisesse que eu mudasse, estaria aqui. Devo esperar aqui por ele? Serei viúva? Quero viver como uma eremita? E se o Philipp aqui estivesse? Como seria? Igual! Não haveria música nem dança. Ficariamos só tristes, sentados frente um ao outro. Ainda teríamos o amor, o desespero erótico. Porque não hei eu de beber, porque não hei de ser o Mister Hyde?».

Philipp levou Kay para fora do salão. Ainda viu Edwin a fazer uma vénia, como durante muito tempo afundou o rosto até ao chão, como fechou os olhos, envergonhado, como se os agradecimentos que recebia agora, os aplausos que em segredo invejara aos atores e protagonistas do seu tempo, fossem algo visível e detestável, provocados meramente por um mal-entendido, uma precipitação brutal devida à incompreensão, uma libertação dos ouvintes que não tinham entendido nada das palavras de Edwin e que agora, com o bater de palmas, ainda sacudiam, como se não passasse de uma teia de aranha incómoda, o vestígio do seu espírito delicado e terno, tornado grosseiro pelos altifalantes e que, quando chegara aos ouvintes, já estava morto, já estava extinto, já se tornara pó e mofo: era uma humilhação e, como entendeu a situação como troça e vergonha e vitória da atividade fútil e vazia, da simples convenção, da ingloria da fama e da ausência de espírito, o poeta fechou os olhos com vergonha. Philipp compreendia-o. Pensou “meu irmão infeliz, meu querido irmão, meu grande irmão”. Emilia diria: «E meu pobre irmão? Isso não dizes tu». «Certo. Também meu pobre

irmão», responderia Philipp, «mas isso não é importante. O que tu chamas de pobre é o coração do poeta, que cria a felicidade, o amor e a grandeza da existência poética, como a neve no olho da avalanche. Uma imagem fria, Emilia, mas o Edwin, a sua palavra, o seu espírito, a sua mensagem, que não deixam neste salão nenhum efeito visível nem nenhum abalo perceptível, fazem parte das grandes avalanches que deslizam pelo vale do nosso tempo». «E destroem», acrescentaria Emilia, «e propagam o frio». Mas Emilia não estava lá, estava em casa e criava com aguardente e vinho o temível Mister Hyde, que chorava pela destruição da propriedade, que bebia por causa da destruição da propriedade e que lutava contra a grande destruição do tempo com a destruição em ponto pequeno, com a raiva louca de bêbedo. Philipp levou Kay para fora do salão. Escaparam às professoras; pisgaram-se de Alexander e Messalina. As professoras americanas, cosmeticamente cuidadas, bem vestidas e comparativamente abastadas, estavam no salão com ar pobre, como professoras alemãs intimidadas. Nos seus livros de apontamentos tinham escrito palavras mortas, uma contagem de palavras mortas, sepultura do espírito; palavras que não podiam despertar para a vida nem para nenhum sentido. Aguardava-as uma viagem de autocarro até ao hotel, uma refeição fria no hotel, escrever cartas para Massachusetts visitamos-uma-cidade-alemã, ouvimos-Edwin-foi-maravilhoso, aguardava-as a cama da pousada, que não era muito diferente das camas dos outros sítios que haviam visitado. Que mais havia? Havia o sonho. E, além disso, a desilusão com Kay; atraente, sem vergonha, tinha fugido com o poeta alemão de quem nem sequer se sabia nada, quem era, nem como se chamava, e dava que pensar se não seria caso para informar a polícia, mas a Miss Burnett era contra, e assustou a Miss Wescott com o escândalo que seria se a polícia militar, com as carrinhas com sirenes, tivesse de ir à procura da pequena Kay desleal. A *Amerikahaus*, uma construção do *Führer* durante o nacional-socialismo, estava atrás de Philipp e Kay. Com as janelas simétricas em fileira iluminadas à noite, a casa parecia certos museus, um túmulo da antiguidade, como um edifício de escritórios onde se geria a herança da antiguidade, o espírito, as lendas heroicas, os deuses. Kay não queria acompanhar Philipp, mas algo dentro de si não se opunha a acompanhá-lo de qualquer forma, e este algo arrastava consigo a Kay que não queria ir com Philipp, de tão forte que era, era a ânsia pelo romance, a ânsia pelo invulgar, a ânsia pela experiência, pela vivência extraordinária, pela aventura, pela idade, pela degeneração e pelo declínio, pelo sacrifício, pela devoção e pelo mito de Ifigénia, era desobediência, era o tédio da companhia da viagem, era o entusiasmo pelo desconhecido, a pressa da juventude, era o uísque de Emilia, era estar cansada do amor enxameante e inibido da Miss Wescott e da Miss Burnett. Kay pensou “ele vai levar-me para sua casa, vou ver a casa de um poeta alemão, isso vai interessar ao doutor Kaiser, talvez o poeta alemão me seduza em

sua casa, o Edwin não me queria seduzir, claro que teria preferido deixar-me seduzir pelo Edwin, mas a palestra do Edwin foi aborrecida, para dizer a verdade, foi fria e aborrecida, vou ser e única do nosso grupo de viagem que pode contar em casa como é seduzir um poeta alemão”. Apoiou-se no braço de Philipp. A cidade estava preenchida pelos gritos das sirenes da polícia. Kay pensou “é uma selva, nesta cidade deve haver imensos crimes”. E Philipp pensou “onde é que a posso levar? podia ir para a *Fuchsstraße*, mas se calhar a Emilia já está bêbeda, é o Mister Hyde, se for o Mister Hyde não consegue receber convidados, será que devo ir com a americana para o *Hotel zum Lamm*? o hotel é reles, é deprimente, seria levar o cordeirinho ao *Lamm*<sup>24</sup>, o que é que quero dela? quero dormir com ela? talvez pudesse dormir com ela, para ela é um amor de viagem, para ela sou como um rapaz de aluguer mais velho, o poema sobre a Porta Nigra de Stefan George: será que sinto a presunção do velho rapaz de aluguer? A Kay é atraente, mas eu ainda não estou completamente convencido, não é ela que eu quero, quero a outra terra, quero a vastidão, quero a distância, um outro horizonte, quero a juventude, o país jovem, quero a despreocupação, quero o futuro e o efêmero, é o vento que quero, e seria um crime só querer isso?” Uns passos depois, Philipp pensou “quero o crime”.

Estavam deitados juntos, pele branca, pele negra, Ulisses Susanne Circe as Sereias e talvez Nausica, serpenteavam-se, pele negra pele branca, num quarto instavelmente sustentado por duas vigas e que pairava quase como um pequeno balão sobre as profundezas, uma vez que os alicerces da casa estavam arrancados desse lado, uma bomba tinha desfeito um dos lados, e nunca mais tornariam a ser erguidos. As paredes do quarto estavam cobertas com imagens de atores, os mais vistos, os rostos representativos do tempo olhavam-nos de cima com as suas belas feições parvas, com a sua beleza vazia, enquanto estavam deitados nas almofadas, negro e branco, nas almofadas, com forma de animais, de diabos e vampes de pernas longas, branco e negro nus, estavam deitados sobre uma jangada, no delírio da mistura estavam deitados sobre uma jangada, nus e belos e selvagens, estavam inocentemente deitados sobre uma jangada que velejava até à eternidade.

«Uma eternidade! Mas uma eternidade constituída pelas eternidades mais ínfimas, é isso que é o mundo. O nosso corpo, a nossa forma, isso que pensamos ser, isso são apenas meros pontinhos, pequenos e ínfimos pontinhos. Mas os pontinhos têm que se lhes diga: são estações de força, as mais ínfimas estações de força com a máxima força. Tudo pode explodir! Mas os mil milhões de estações de força são, pelo momento mais pequeno, pela nossa vida, como areia que paira nesta forma, a que chamamos o nosso Eu. Eu podia desenhar-lhe a fórmula».

Schnakenbach cambaleava até casa, meio adormecido, apoiado no braço de Behude. A sua pobre cabeça parecia a de uma ave depenada. “É um disparate”, pensou Behude, “mas o que é que lhe posso responder? É um disparate, mas talvez ele tenha razão, não nos compreendemos nem no grande nem no pequeno plano, já não estamos em casa neste mundo que o Schnakenbach me quer explicar mediante uma fórmula, será que o Edwin tinha alguma interpretação? Não tinha, a sua conferência deixou-me frio, também só levou a um beco frio, sombrio e sem saída”.

Edwin tinha-se livrado de toda a companhia, como uma velha enguia, tinha-se escapulado de todos os convites, também tinha fugido à viagem até casa no carro do consulado; pelas escadas da casa da América, os degraus largos de mármore do edifício do Führer, fugira para a noite, para o desconhecido e a aventura. Um poeta não envelhece. O seu coração batia como se fosse jovem. Tinha ido para as ruas. Foi sem plano, seguindo apenas o seu nariz, o seu grande nariz conduzia-o. Encontrou os becos escuros à volta da estação, as instalações em redor do palácio da justiça, as ruelas do centro histórico, a zona das cobras douradas de Oscar Wilde. Nesse momento, Edwin era Sócrates e Alcibíades. Gostaria de ser Sócrates no corpo de Alcibíades, mas era Alcibíades no corpo de Sócrates, apesar de estar direito e bem vestido. Eles esperavam-no. Bene, Kare, Schorschi e Sepp esperavam-no. Já o esperavam há muito tempo. Não viam Sócrates nem Alcibíades, viam um velho cliente, um velho tolo, uma tia velha e rica. Não faziam ideia de que eram belos. Não faziam ideia de que era possível estar rendido à beleza, nem que o amante pode amar, naquele que ama, no corpo de um rapaz rude, o reflexo da beleza eterna, do imortal, a alma, como Platão a adorara. Bene, Schorschi, Kare e Sepp não tinham lido Platen quem-contemplou-a-beleza-com-os-próprios-olhos-já-se-entregou-à-morte. Viam um cliente rico e elegante, uma transação estranha que não compreendiam bem, mas que sabiam pela experiência que, de vez em quando, dava lucro. Edwin viu os seus rostos. Pensou “são orgulhosos e belos”. Não reparou nos punhos, nos seus punhos grandes e violentos, mas focou-se nos seus rostos, orgulhosos e belos.

Era uma festa sem orgulho nem beleza. Seria uma festa? O que é que estavam a festejar? Festejavam o nada? Diziam «Estamos a festejar!». Mas apenas deixavam à solta os seus sentidos enevoados. Bebiam champanhe e deixavam viver o desespero, preenchiam o vazio da vida com ruídos, caçavam o medo com música à meia-noite e risos estridentes. Era uma festa horrível. A disposição não melhorava; nem sequer a disposição do desejo. Alexander dormia. Dormia de boca aberta. Alfredo também dormia, uma gatinha de língua aguçada, desapontada,

com pesadelos. Messalina dançava com Jack. Jack perdia, contrariado, numa luta livre. Häschen falava de negócios com Emilia. Queria saber se o dólar da ocupação ia ser retirado de circulação. Queria comprar ouro como investimento. Sabia que Emilia percebia alguma coisa de comércio. A pequena calculadora do pequeno Häschen zumbia. Emilia bebia. Bebia champanhe e gin forte que lhe queimava a garganta, bebia conhaque de alto teor alcoólico e uma colheita tardia de vinho do Palatinado. Sentia-se cheia. Bebia tudo misturado. Estava a construir o Mister Hyde. Estava a construí-lo com maldade e intenção. Bebia para prejudicar Messalina. Não estava a dançar com ninguém. Não deixava que ninguém lhe tocasse. Era uma bêbeda casta. Tinha posto para dentro o que conseguia. Porque é que haveria de querer companhia? Tinha vindo para beber. Vivia para si mesma. Era herdeira de um conselheiro comercial. Isso bastava. Tinham assaltado a herdeira; a humanidade tinha atentado contra a herdeira. Bastava-lhe. Estava farta da humanidade. Não precisava de saber mais sobre a humanidade. Quando já tivesse bebido o suficiente, iria para casa. Já tinha bebido o suficiente. A orgia não lhe interessava. Foi-se embora. Foi para casa ter com os seus animais. Philipp, o cobarde, não ia enfrentar o Mister Hyde, ia escapar-se à fúria, ela teve de se enfurecer com o porteiro, teve de gritar contra as portas fechadas, contra as portas atrás das quais só viviam o calculismo e o frio.

Ele fechou a porta do quarto e viu que ela estava gelada. O feio quarto individual, a divisão reles com móveis envernizados baratos, a mobília sem gosto produzida em fábrica, seria essa a residência poética, o lar do poeta alemão? Observou-a “está a pensar que é um hotel de segunda”. Não podia tentar ser carinhoso agora; tinha de a rebaixar, como um carneiro antes da matança; tinha de a rebaixar “para que sinta que está realmente num hotel de segunda”. Ressequido. Paralisado. Sentiu-se velho e sentiu o coração a gelar. Pensou “não me quero tornar mau: não quero ter um coração de pedra”. Abriu a janela. O ar do hotel estava abafado e azedo. Inspiraram a noite. Estavam à janela do *Hotel zum Lamm* e inspiraram a noite. A sua sombra saltava para a rua lá em baixo. Era a sombra do amor, uma aparição fugidia e que passava por eles rapidamente. Viam o letreiro luminoso do clube de *ecarté* aceso e o trevo de quatro folhas a abrir-se. Ouviam as sirenes da polícia. Ouviam gritar por ajuda. Uma voz estridente inglesa pedia ajuda. Foi apenas um grito, curto e pequeno, que logo morreu. «Era a voz do Edwin», disse Kay. Philipp não respondeu. Pensou “era o Edwin”. Pensou “que notícia para o *Neues Blatt*”. Até o jornal vespertino *Abendecho* poria o ataque a um poeta mundialmente conhecido na primeira página. Philipp pensou “sou um mau repórter”. Não se mexeu. Pensou “será que ainda consigo chorar? será que ainda tenho lágrimas? será que

choraria se o Edwin tivesse morrido?”. Kay disse «Quero ir embora». Pensou “ele é pobre, é tão pobre, tem vergonha de ser tão pobre, este quarto é tão pobre, ele é um pobre alemão”. Tirou as joias pálidas como a lua, a joalheria de pérolas, esmalte e de rosas de diamante, as velhas joias de avó que Emilia lhe oferecera. Pousou no parapeito da janela a tentativa de Emilia de fazer uma ação livre e sem objetivo. Philipp entendeu o gesto. Pensou “acha que sou um esfomeado”. A pequena Kay viu o trevo, a luz néon incandescente, e pensou “esta é a sua floresta, o seu bosque de carvalhos, a sua floresta alemã, por onde deambula e escreve poesia”.

Bate a meia-noite na torre. Termina o dia. Cai uma folha do calendário. Escreve-se uma nova data. Os redatores bocejam. As chapas de impressão dos jornais da manhã estão fechadas. O que aconteceu, foi falado, mentido, assassinado e destruído, está derramado em chumbo sobre as chapas da paginação como um bolo achatado. O bolo era duro por fora, e por dentro estava malcozido. Foi o tempo que fez o bolo. O pessoal dos jornais espalhou a catástrofe, o infortúnio, a miséria e o crime; pensaram os gritos e as mentiras nas colunas. As manchetes estavam escritas, o desespero dos políticos, o choque dos intelectuais, o medo da humanidade, a falta de fé dos teólogos, os relatos dos atos dos desesperados, estavam prontas para a multiplicação, iam ser mergulhadas num banho de tinta de impressão. As máquinas de impressão estavam a trabalhar. Os cilindros prensavam nas faixas de papel branco os motes do novo dia, os fanais da insensatez, as questões do medo e os imperativos categóricos da intimidação. Daqui a poucas horas, as mulheres cansadas e pobres vão levar as manchetes, os motes, os fanais, o medo e a fraca esperança para casa dos leitores; vendedores enregelados e de mau humor vão pendurar os adágios matinais dos áugures nas paredes dos quiosques. As notícias não aquecem. TENSÃO, CONFLITO, AGRAVAMENTO, AMEAÇA. No céu zumbem os aviões. As sirenes ainda estão silenciosas. As suas bocas de chapa ainda estão a ganhar ferrugem. Rebenta-se com os abrigos antiaéreos; os abrigos antiaéreos tornam a ser construídos. A morte pratica manobras. AMEAÇA, AGRAVAMENTO, CONFLITO, TENSÃO. Desce-então-suavemente<sup>25</sup>. Ainda assim, ninguém escapa ao seu mundo. O sonho é pesado e inquieto. A Alemanha vive na zona de tensão, mundo de leste, mundo ocidental, mundo despedaçado, duas metades de mundo inimigas e incompreensíveis uma para a outra, a Alemanha vive no ponto de contacto, no ponto de rutura, o tempo é precioso, é apenas um momento, um momento escasso, desperdiçado, um segundo para recuperar o fôlego, uma pausa para respirar no maldito campo de batalha.

---

Notas:

<sup>1</sup> *Adenauer*: Konrad Adenauer foi o primeiro chanceler da República Federal Alemã, que ocupou o cargo entre 1949 e 1963. Pertencia à União Democrata-Alemã.

<sup>2</sup> *Os sábios de Göttingen*, ou os sete de Göttingen, foram um grupo de sete professores da Universidade de Göttingen que protestou contra o anulamento da constituição do reino de Hanover pelo rei Ernesto Augusto I.

<sup>3</sup> *Bräuhaus*: cervejaria alemã.

<sup>4</sup> *Obermusikmeister*: “maestro superior”; corresponde a um título na hierarquia militar associado a um cargo de maestro durante o nacional-socialismo.

<sup>5</sup> *Lira e espada*: em alemão, *Leier und Schwert*, é o título de uma antologia de poemas de teor nacionalista de Theodor Körner publicada em 1814.

<sup>6</sup> *Wolfsschlucht*: título da cena final do segundo ato da ópera *Der Freischütz*.

<sup>7</sup> *Veronikas*: nome pejorativo dado às mulheres alemãs que se relacionavam e envolviam com soldados americanos negros durante a ocupação americana após a Segunda Guerra Mundial.

<sup>8</sup> *Wenn-ich-nach-Alabama-komm*: “quando-eu-for-para-o-Alabama”; versão alemã da música americana “Oh! Susanna”.

<sup>9</sup> *Gruppenführer*: neste contexto, designa uma posição hierárquica de “líder de grupo” das SS ou das SA durante o nacional-socialismo.

<sup>10</sup> *S. M. SCHIFF GRILLE*: título de um navio de guerra mandado construir na década de 1850 como parte da expansão naval da Prússia. Esteve em serviço durante 62 anos, sendo o navio com maior longevidade na frota prussiana e, mais tarde, alemã.

<sup>11</sup> *Liga da Rainha Luísa*: organização de mulheres de orientação monárquica, conservadora e antisemita estabelecida em 1923, cujo nome foi inspirado pela rainha Luísa da Prússia. Foi dissolvida em 1934 por conflitos com a Liga das Mulheres Nacional-Socialistas.

<sup>12</sup> *Siegesallee*: “alameda da vitória”; foi uma em Berlim mandada construir pelo imperador Guilherme II e que atravessava o *Tiergarten* e era adornada por estátuas de mármore.

<sup>13</sup> *Winterhilfe*: movimento anual de recolha de donativos para a prestação de ajuda social aos alemães, que era parcialmente feita pela juventude hitleriana.

<sup>14</sup> *Conselheiro comercial*: título honorífico atribuído a pessoas importantes e de destaque, sobretudo na área da economia, durante o Império Alemão.

<sup>15</sup> *Comunidade do povo e dos povos*: termos de cariz racista e xenófobo que designam a união do povo alemão, excluindo pessoas de outras etnias, de uma forma espiritual e profunda, incluindo alemães tanto dentro como fora da Alemanha.

- 
- <sup>16</sup> *Oberländerkapelle*: designa uma banda musical da região do norte da Alemanha.
- <sup>17</sup> *Lederhosen*: calções tradicionais alemães feitos de couro, usados por homens, que ficam geralmente acima ou pelo joelho.
- <sup>18</sup> *Glühwürmchen*: “pirilampo”; canção popular alemã.
- <sup>19</sup> *Sah-ein-Knab-ein-Röslein-stehn*: “viu-um-rapaz-uma-rosinha”; canção popular alemã.
- <sup>20</sup> *Wehrmacht*: forças armadas da Alemanha nacional-socialista.
- <sup>21</sup> *Fuchs-du-hast-die-Gans-gestohlen*: “raposa-roubaste-o-ganso”; canção popular alemã.
- <sup>22</sup> *Sandmann*: personagem mítica alemã que visita as crianças à noite e lhes passa areia pelos olhos para conseguirem adormecer. De manhã, essa areia acumula-se nos cantos dos olhos como ramelas.
- <sup>23</sup> *segundo-a-lei-dessa-hora*: citação de Goethe; tradução de João Barrento de “Palavras primordiais. Órficas” em *Música dos Séculos. Volume I*. Contracapa, 2024.
- <sup>24</sup> *levar o cordeirinho ao Lamm*: em alemão, “Lamm” significa cordeiro.
- <sup>25</sup> *Desce-então-suave-sono*: citação de Hölderlin; tradução de João Barrento de “Devaneio ao final de tarde” em *Todos os poemas seguido de Esboço de uma Poética*. Assírio & Alvim, 2021.