

## **Do *Kinder-und Hausmächen* no romantismo alemão tardio: tradução e melancolia**

O capítulo anterior terminou com a quimérica cena de um pequeno volume sob o pinheiro de Natal, presente de Wilhelm e Jacob Grimm a Bettina Armin, dedicado porém, ao pequeno Johannes, filho do casal. Com ela, quis assinalar a dupla significação do quadro, pois se de um lado sustenta a recepção eleita para a obra, também subscreve e orienta o modelo de leitura, calcado na voz emitida pela autoridade materna, de modo a mediatizar os textos contidos no acervo. Na cena cristaliza-se, pois, a mudança no curso da recepção das narrativas, à qual já fiz menção – o trânsito do oral para o escrito que, logo se verá, regressará ao oral, e migrará dos camponeses e outros estratos da população não alfabetizados, para as residências burguesas do século XIX. Cumpre, pois, nas próximas páginas concentrar-se nessa passagem – ou seja – ao processo pelo qual um certo corpus lido e/ou escutado (as fontes dos Grimm são orais e escritas, ver-se-á adiante) é trasladado para o alemão oficial no registro escrito, relido, corrigido, reelaborado, ajustado em diferentes e sucessivas edições, visando o horizonte do novo público leitor.

Para quem se depara com a aliciante imagem de tais correções, seja na edição com anotações de próprio punho dos autores, seja nos manuscritos editados, correspondência, ou ainda no cotejo das edições publicadas entre os anos de 1812-1857, duas alternativas se oferecem para lidar com a sedução do material.

A primeira delas seria perscrutar os bastidores da obra, seguindo a tênue e sutil linha entre o desejo da origem e a consciência de ser esta apenas o desenho de um horizonte almejado, ainda que inescrutável.<sup>56</sup> A longa tradição de estudos de uma obra canonizada, seja no panorama amplo da literatura germânica, seja no estreito círculo da literatura denominada infantil, tornariam ociosa qualquer

---

<sup>56</sup> A referência aqui é ao “mal de arquivo” que, como observa Marília Rothier (2001) é tentação sempre à espreita dos inadvertidos e mesmo dos mais cautelosos. “O ponto de partida para o trabalho com os arquivos é o conhecimento de sua estrutura lacunar. Para além das eventuais perdas e extravios de registros, a própria atividade de arquivamento resulta tanto da falibilidade da memória (sempre à beira do esquecimento) quanto da distância intransponível entre a impressão e sua gravação. Por isso, o arquivo não guarda a verdade, nem muito menos sua origem; nossa insistência em buscá-las explica-se pelo ‘mal de arquivo’, que acomete todos os pesquisadores e interessados.” (p. 71)

tentativa no gênero, conferindo-lhe o travo amargo dos caminhos já percorridos (embora os paradigmas de investigação que dominaram a pesquisa relativa à gênese do *Kinder-und Hausmärchen* difiram dos atuais, mais atentos ao problemático conceito de origem). Não obstante, os resultados dessa extensa trajetória não devem passar inadvertidos para quem lida com uma obra cujo flagelo parece residir no movimento de renovação e reparação constante.

O outro recorte, de cunho interdisciplinar, visa compreender o empreendimento dos Grimm a partir da elaboração de um conceito de leitura que dê conta da especificidade do traslado descrito. Se a exigência resulta da singularidade dessa passagem, ela também anuncia a insuficiência do quadro teórico até agora utilizado, vale dizer dos estudos culturais de Chartier e Ariès, para definir a natureza do traslado, radicada ou não na leitura dos Grimm, que permitiu, dois séculos depois, a sobrevivência da obra. Donde, a necessidade de enveredar por trilhas onde se entrecruzam caminhos oriundos de diferentes disciplinas, como, aliás, aconselham as investigações atuais acerca da leitura.<sup>57</sup>

De fato, ao leitor que percorrer as correções manuscritas de Jacob e Wilhelm, as mudanças progressivas entre as edições do acervo, os cortes, acréscimos, não lhe será mais possível afastar-se da impressão de leituras obsessivamente sobrepostas. Esta imagem, parecendo sugerir uma pulsão que sem descanso move a pena, intriga e interroga o leitor quanto aquilo que a impele. O texto de Larrosa, já mencionado anterioremente, pode oferecer uma provisória resposta.

Em seu livro *La experiencia de la lectura*, o Autor (1996) estuda a dupla articulação existente entre leitura e formação. Como decorrência de uma experiência, a leitura resultará em formação conforme a singularidade da relação estabelecida entre o texto e seu leitor. Se historicamente foram traçadas fronteiras entre o objeto do conhecimento e o sujeito que sobre ele se debruça, Larrosa busca borrar os contornos da linha divisória, ao refletir sobre a leitura como formação, vale dizer, como experiência que atravessa o sujeito movendo-o de suas posições. Quando, porém, inverte a proposição, passando a examinar a formação como leitura, o autor aponta para a possibilidade de se compreender o primeiro dos termos

---

<sup>57</sup> Ao referir-se ao Projeto Memória de Leitura, Lajolo (1999) insiste na natureza interdisciplinar dos estudos contemporâneos sobre a leitura, envolvendo a história, antropologia, análise do discurso, linguística, psicologia. Outrossim, Yunes (2001) no já citado ensaio “Leitura, a complexidade do simples” insiste na importância da articulação dos saberes de modo a tornar suas fronteiras mais permeáveis garantindo uma produção de conhecimento que visa a transdisciplinaridade. Por outro lado, as reflexões contemporâneas sobre a tradução têm balizado a natureza multidisciplinar deste campo teórico recém-inaugurado, da qual dão testemunho os artigos organizados por Marcia A. P. Martins (*Tradução e multidisciplinaridade*, 1999).

como decorrente da produção de sentido esboçada pelo sujeito em interação com os textos. Desse modo, o texto compreende tudo aquilo que envolve o leitor demandando dele sua capacidade de ouvir e olhar a partir de uma alteridade – o texto e o que o transforma. (poder-se-ia acrescentar que se o mundo elabora-se como um Outro que demanda leitura, o leitor, por decorrência, constitui-se, em relação aquele igualmente como texto, solicitando leitura). Se para Larrosa (ibid) formação implica uma experiência que antepõe ao termo o prefixo indicador de travessia, *trans-*, portanto, mudança, a relação com a alteridade representada pelo texto, verbal ou não, implicará, ao invés da redução não-familiaridade – a desfamiliarização, o acolhimento radical do outro em toda sua estranheza e singularidade. É nesse sentido, isto é, a partir da dupla articulação entre os dois pólos, leitura e formação que Larrosa procede a estudar as metáforas comuns aos discursos pedagógicos em torno da leitura, quais sejam, a do fãrmaco, da viagem e da tradução. É, pois, sobre esta última que a pesquisa quer agora se deter, uma vez que parece eficaz para a compreensão da relação dos Grimm com o texto que leram na constituição do acervo intitulado *Kinder-und Hausmärchen*.

Se é correta a premissa eleita – os Grimm foram leitores e mediatizadores de um acervo extraordinariamente vigoroso – o viés oferecido pelo pensador espanhol, pode, efetivamente, ser proveitoso. Seguindo, conseqüentemente sua pista caberia indagar qual a concepção norteadora do projeto dos Irmãos e como esta se comporta face às noções vigentes sobre narrativas de proveniência oral e popular. Dentre as metáforas sugeridas por Larrosa a que concebe leitura como operação de tradução parece enunciar, como procurarei evidenciar nos próximos capítulos, o processo pelo qual o acervo é conduzido da voz de narradores a uma escrita particular. Significa isso dizer que, doravante, o acervo que recebe o título *Kinder-und Hausmärchen* será abordado pelo viés da leitura, por ora considerada aqui como operação que traduz um dado corpus narrativo de um universo a outro (a proposição, ver-se-á, pode igualmente ser invertida). Todavia, importa ressaltar que a retórica de Larrosa, e por extensão a que sustenta até aqui o trabalho, edifica-se sobre a acepção metafórica do termo, explorando na tradução o processo de re-significação, não restrito ao traslado de idiomas, mas pertinente à toda leitura.

La traducción, por tanto es inherente a la comprensión humana, y hay traducción de una lengua a otra, de un momento a otro de la misma lengua, de un grupo de hablantes a outro y, en el límite, de cualquier texto (oral o escrito) a su receptor. Leer es traducir. (ibid, p.38)

De fato, o pensador espanhol principia sua argumentação reportando-se ao clássico livro de Steiner, *After Babel* (2001).<sup>58</sup> A articulação, leitura e tradução como viés de formação do sujeito funda-se, portanto, sobre a relação sondada por Steiner entre linguagem e a re-significação implicada nos atos de comunicação. De fato, conquanto reconheça que o sentido mais amplo de tradução resida no contato entre idiomas distintos, Steiner sustenta que, se entender está diretamente associado ao ato de decifrar mensagens, no limite, “el ser humano se entrega a un acto de traducción en el sentido cabal de la palabra cada vez que recibe de otro un mensaje hablado”<sup>59</sup>.

Malgrado o modelo darwiniano sobre o qual repousa, a força retórica da argumentação do *After Babel* erige-se em parte, sobre a observação da movimentação no espaço e no tempo de uma ou mais línguas, de tal modo que o ato da tradução se faz necessário, por exemplo, para lidar com as transformações no seio de um mesmo idioma.

El proceso de traducción diacrónica en el seno de la propia lengua es tan constante y es llevado a cabo de modo tan inconsciente, que solo en muy raras ocasiones hacemos una pausa para observar su complejidad o para reparar en el papel decisivo que desempeña en la existencia misma de la civilización. (p. 50)

O viés dado por Steiner permite, pois, a Larrosa enlaçar tradução e leitura e, reivindicar a partir deste par conceitual o valor metafórico da tradução, acentuando nela a carga semântica de transformação.

Translado, transformación mutua, familiarización de lo extraño y extrañamiento de lo familiar, inter-mediación. En la traducción, como en la lectura, siempre es cuestión de un juego de diferencias. Entre las lenguas, entre el libro y el lector, entre cada lengua y ella misma por mediación de la lengua extranjera, entre el libro y él mismo a través del lector, entre el lector y si mismo gracias al libro, entre las palabras y las cosas, entre la biblioteca y el mundo, entre todos ellos y la inestabilidad y la productividad permanente del sentido. La traducción, como la lectura, tienen su lugar propio en un entre. (Larrosa, *ibid.*, p. 303)

O parágrafo citado tem para a investigação do acervo diversas conseqüências. Em primeiro lugar porque sublinha o estado limiar da tradução que, como se afirmou inicialmente, é situação igualmente peculiar dos contos compilados, servindo, por conseguinte, também em relação às narrativas como metáfora. Ademais, a reflexão recorta o jogo das diferenças, seja ele entre os

<sup>58</sup> Utilizar-se-á aqui a edição em espanhol, *Después de Babel*.

<sup>59</sup> As relações entre interpretação e tradução também são estudadas, embora no plano da teoria literária, por Heidrum Krieger Olinto (1999).

idiomas, seja na relação estabelecida entre texto e leitor. Também sob este aspecto, a concepção de leitura como tradução parece referendar a tarefa dos Grimm – leitores e tradutores de um acervo, como já se afirmou, provindo de uma mentalidade radicalmente distinta que foi devidamente ajustado ao horizonte de expectativas da família burguesa. Donde, eis por ora o argumento central – a leitura dos Grimm constituiu-se como tradução, entendida aqui na acepção dada por Larrosa.

Mas há ainda outros elementos anotados no *La expérience de la lecture* que merecem atenção, uma vez que exploram terreno em que se insere o *Kinder-und Hausmächen*. Larrosa destaca a importância da tradução na formação da cultura alemã, erigida sobre o conflitante contato entre o estranho e o familiar, bem como seu papel central no romantismo, especialmente naquele situado entre fins do século XVIII e XIX. Outrossim, Berman (1984), Lages (2002), Lacoue-Labarthe e Nancy (1978) corroboram a tese, segundo a qual a procura por uma consciência nacional alemã começa a partir do traslado do latim e do grego para o alemão, efetivada na tradução da Bíblia por Lutero, entre 1521 e 1534. Nesse sentido, a obra efetiva-se duplamente como afirmação da língua alemã face ao latim e como momento de instauração de uma consciência própria, além, é claro, de instituir uma maneira peculiar de leitura dos textos sagrados. O fato, igualmente recordado por Yves Chevrel (1989), quem ademais observa a inexistência na França de um texto com caráter igualmente fundador, testemunha o lugar central da tradução na circulação das idéias em um período em que a escrita ganhava importância crescente. Se este aspecto tem sido enfatizado pela literatura comparada, especialmente a que se dedica aos estudos sobre o impacto oriundo dos textos traduzidos na cultura receptora, ele ganhará em relevo quanto reportado ao século dos Grimm, período em que a atividade tradutora é intensamente debatida.

Toutes ces traductions, faites à l'orée du XIXe siècle [referência sobretudo ao grupo reunido em torno da revista *Athenäum*], renvoient historiquement à un événement qui a été décisif par la culture, la langue et l'identité allemandes : la traduction, au XVIe siècle, de la Bible par Luther. (Berman, op. cit, p. 25)

Considerando, pois, o fato de que a constituição do acervo ocorre num período logo a seguir da efervescente discussão romântica acerca da conformação da literatura nacional a partir de textos estrangeiros, bem como a importância da

leitura, enquanto tradução de um dado corpus narrativo na elaboração desta pesquisa, talvez não seja ocioso deter o olhar sobre alguns aspectos da discussão sobre o ofício do tradutor. Isso deverá permitir o enlace, nas páginas seguintes, com a concepção de tradução que preside a coletânea, por um lado, e, por outro, verificar o embate estabelecido entre esta concepção e noções capitais para a elaboração da obra dos Grimm, tais como, literatura popular, literatura nacional, povo, nação, origem.

#### 4.1

##### **Da tradução: algumas reflexões**

Se, como advertiu Larrosa (op.cit.), toda leitura é um ato de tradução, o inverso também é verdadeiro: toda tradução é um ato de leitura. Não é, pois, fortuito que Rosemary Arrojo (1986), ao tomar a personagem borgeana, Pierre Menard, como alegoria do tradutor tradicionalmente concebido, assinala não apenas ser a leitura uma forma invisível da tradução, mas também, e principalmente, o fato de que uma e outra não se desvinculam de atos de interpretação. Verifica-se, assim, que a introdução do leitor no cenário das teorias contemporâneas acerca da tradução realiza um corte que, se não alterou inteiramente ainda o quadro, modificou em boa medida as reflexões teóricas sobre o ofício. Com efeito, se as leituras decorrem da interação entre os horizontes cedidos pelo texto e as expectativas dos diferentes públicos, como afirmava a estética da recepção e do efeito, a tradução não poderia escapar das contingências impostas pela mudança do público a que se dirige. Propugnando, o intercâmbio entre os estudos relativos aos textos traduzidos e as reflexões em torno da leitura e dos sistemas de circulação literária no âmbito da literatura comparada, Yves Chevrel (op. cit.) salienta:

Il emporte en effet, quand il s'agit de textes traduits, de ne pas considérer le système littéraire comme un mecanisme, ou un organisme, autonome, mais au contraire d'établir les liens d'interdépendance, sinon de dépendance, qu'il entretien avec d'autres systèmes. (p. 38-40)

Por via diversa e de contorno mais radical, dado que enfatiza a soberania das comunidades interpretativas de Fish, Arrojo (1993) postula que a entrada em cena

dos leitores com suas convenções reconfigura a noção de tradução, centrada na tradição logocêntrica. Assim, categorias caras à modernidade como original, identidade, raiz, que assinalam o desejo de criar uma ilusão de estabilidade são redimensionadas.

Aplicadas à tradução essas conclusões [os significados derivam de atos interpretativos e como tais são provisórios] necessariamente reformulam os conceitos tradicionais de texto original e de fidelidade. Assim, nenhuma tradução pode ser exatamente fiel ao 'original' porque o 'original' não existe como objeto estável, guardião implacável das intenções originais de seu autor. (p. 19)

Contudo, nem sempre foi assim. Os depoimentos e julgamentos sobre o ofício do tradutor têm demonstrado, afirma-o Lages (op. cit.), uma curiosa aporia que enfatiza a impossibilidade da tradução, malgrado a constrangedora e teimosa existência de traduções e tradutores. Ela parece, com efeito, derivar da lei imposta pela autoridade do original, de um lado e, por outro, do desejo de totalidade. Desse modo, a discussão em torno da atividade tem oscilado desde a afirmação da impossibilidade da tradução, ao menos teoricamente, (como testemunha Steiner, mas também, ver-se-á, Jacob Grimm) até a convicção de que, como ato de leitura ou transcrição, para usar o termo cunhado por Haroldo de Campos, toda tradução é possível. Dada a complexidade da polêmica, quero apenas destacar a carga imposta pela noção de origem, como categoria estável, a que se prende, por sua vez a da fidelidade, bem como a almejada totalidade que assombra o tradutor. Com esse par, e sob o marco da discussão contemporânea sobre o tema, pretendo avançar no estudo do acervo, examinando doravante a concepção de tradução que preside o acervo. O enfoque incide agora, portanto, sobre o reverso da fórmula definida por Larrosa, de modo a articular os conceitos de leitura e tradução conforme proposto inicialmente.

Vale, entretanto, mais uma vez recordar com Rothier que se da parte do investigador o desejo de alcançar a totalidade deriva do *mal arquivo*, devo me lembrar reiteradamente que não apenas lido com fragmentos esparsos de uma obra (manuscritos, anotações marginais, cartas trocadas, edições publicadas) mas me vejo, eu mesma, na dupla obrigação de ler e traduzir os fragmentos, aos quais tenho apenas parcialmente acesso.

Donde, se foram os Grimm, como julgo, leitores de um acervo em que se podia ainda ouvir, sob e apesar de toda interferência do século XIX, ecos da vida

em sua formatação pré-industrial – a imagem da choupana na floresta, os desvios no bosque, a precária e frugal vida de lenhadores –, sabem que seu público, agora composto por leitores da palavra impressa, difere do público anterior (espargado e multifacetado entre costureiras, farmacêuticos, donas-de-casa, amas-secas, mas todos reunidos sob o emblema povo). Onde, a necessidade atroz de ajustar aquilo que parece jorrar da fonte original para a especificidade dos destinatários que desejam alcançar (os componentes do lar, da *Haus*, que vem assinalada no frontispício da obra) A noção de origem, tão cara aos parâmetros modernos de tradução – e que assombra ainda boa parte dos que se dedicam ao ofício – parece ter jogado aí um papel crucial. De fato, a pressão exercida pela idéia de origem não apenas atravessa os prefácios que acompanham as edições da obra<sup>60</sup>, mas ela surge também, por exemplo, no cotejo que Jacob Grimm (1991) faz entre certa tradução de canções islandesas, datada de 1819, e a que fora editada um ano antes. Sobressai aí a preferência clara de Jacob pela tradução feita do Edda, por Saemund, dado que “esta deixa supor exaustiva familiaridade com o difícil original; ela alia fidelidade e clareza (...)” (p.144)

Uma tal perspectiva parece, pois, radicar naquela concepção, anotada por Arrojo, segundo a qual as palavras são impermeáveis às leituras, estabilizadas na representação certa dos objetos assinalados. Logo, se são estáveis os significados, pois representam na língua concebida como origem aquilo que designam, impossível a tarefa de transferir significados presos ao texto original para uma desejada cópia (Arrojo, com, razão, compara a tarefa do tradutor à missão de que se imbuíu Pierre Menard). Desse modo, após comentar a tradução de certo termo que no alemão tanto poderia significar encaminhar (*senden*) quanto disseminar (*ausstreuen*), conclui de forma categórica: “aqui não há tradução possível”. (loc. cit.)

A idéia aí enunciada parece, pois, provir do julgamento de que palavra e objeto referido acomodam-se nas línguas tão plenamente que logram uma relação de perfeita correspondência. Segundo Arrojo (1993), esta visão, corrente na modernidade, deixará lastros ainda hoje perceptíveis para a tarefa imposta ao tradutor. O primeiro deles, e o mais importante para o desenvolvimento do

---

<sup>60</sup> Cf. tradução do prefácio de 1812, no fim do texto, bem como o já assinalado trecho da edição de 1819.

argumento central da tese, é a noção de origem, como categoria, vale frisar, supostamente estável, a ser dolorosamente perseguida.

Enquanto a pós-modernidade se associa à renúncia do desejo impossível da restauração de uma suposta origem perdida, a melancolia dolorosamente cultivada pelo que se ‘perdeu’ e não se consegue recuperar traz a marca indelével da modernidade. (p. 10)

O fragmento aponta para pelo menos três fios. Dois deles, pedem por ora que sejam apenas anotados, pois ainda não é chegado o momento de puxá-los do novelo e deslindar suas tramas. A afirmação segundo a qual a modernidade se dobra sobre a ilusão de uma perda identificada com a origem, parece ser especialmente sentida pela Alemanha fragmentada, aspecto que examinarei logo adiante ( ). Um segundo fio, diz respeito à vocação melancólica do tradutor que se respalda na concepção tradicional de tradução, concebida como traslado de significados estáveis na língua de origem. O terceiro, sinaliza a diferença capital entre as teses contemporâneas e aquelas que orientaram os irmãos no processo de leitura, coleta, seleção e adaptação do material que viria a compor o acervo. Com efeito, se o pensamento moderno acerca da tradução respondia à crença na união indissolúvel entre coisas e palavras, afirmando a impossibilidade do gesto de traduzir, as teses contemporâneas sobre a tradução têm, efetivamente, convertido o signo da impossibilidade em “corolário de possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos” (Campos, 1976, p. 24). A tradução aqui recusa a reprodução servil para afirmar-se como lugar de recriação, ou de *transcrição* para usar a expressão cunhada por Campos. Também Octavio Paz (1991) tem assinalado a larga distância que separa as traduções movidas pelo anelo de totalidade e suposta fidelidade, acentuado que estas não passam de “dispositivo, geralmente compuesto por una hilera de palabras para ayudarnos a leer el texto en su lengua original” (p. 66), e a tradução que, para o ensaísta e poeta mexicano, implica sempre transformação e criação.

Contudo, demonstra-o Foucault (1990), a atração exercida pela origem carrega a sombra lançada por Babel.

Sob sua forma primeira, quando foi dada aos homens pelo próprio Deus, a linguagem era um signo das coisas absolutamente certo e transparente, porque se lhes assemelhava. Os nomes eram depositados sobre aquilo que designava, assim

como a força está escrita no corpo do leão, a realeza no olhar da águia, como a influência dos planetas está marcada na fronte dos homens: pela forma da similitude. Essa transparência foi destruída em Babel para punição dos homens. (p. 52)

A referência ao interdito original, ao corte que aterroriza a história dos homens, obriga-me à releitura, vale dizer, à tradução do Gênesis, recordando, “E toda a terra é um só lábio, / Palavras uniformes” De fato, se a sentença *uma língua, um só lábio (lâshôn*, diz o tradutor) sugere a remissão para a sempre desejada unidade, perdida em alguma origem da humanidade, ao orgulho de se fazer um nome e elevar aos céus a torre, YHWH responde com o veto que dispersa as palavras e os povos.

Por isso, ele chama seu nome: Babel,  
 Pois lá, YHWH<sup>61</sup> embaralhou o lábio de toda a terra,  
 E de lá YHWH os dispersou  
 Sobre as faces de toda a terra.

Donde, sob o peso e o fardo dessa ordem, Babel, a união entre seres e nomes é interrompida. Ao tradutor, que ceder à força da miragem desta origem, caberá confrontar-se melancólica e reiteradamente com a experiência de signos que insistem em lhes escapar por entre os dedos. A imagem do tradutor, qual Narciso, capturado pelo rosto da origem, empurra o texto em direção àquele que reviu a tarefa dos que se voltam à língua anterior a Babel, em seu estado puro. A referência é, pois, ao sempre revisitado ensaio de Walter Benjamin (*Die Aufgabe des Übersetzers*), mas também à leitura e articulação que dele faz Derrida (2002) com o trecho já aludido do Gênesis. Assim, anota Benjamin a afinidade que liga as línguas:

A par de qualquer relação histórica, as línguas não são estranhas entre si, mas são a priori aparentadas, naquilo que querem dizer. (Benjamin, 1972)<sup>xx</sup>

Principia-se evocando dois fragmentos dado que o trecho acima recortado abriga outro que lhe é anterior e o atravessa. A menção às línguas que não são estranhas, estrangeiras, entre si, reporta-se a um tempo de comunhão, quando a terra, vale reler, *era*

<sup>61</sup> Adota-se a transcrição hebraica do tetragrama, sugerida pelo texto citado, embora a tradução de Chouraqui prefira ainda coroar as consoantes internas, ora com o nome Adonai, ora com Elohim, pelas quais os hebreus se referiam ao nome de Deus, impronunciável.

*um só lábio*. Rememora – ação que só é possível pelo esquecimento – o desejo ou o orgulho de alcançar aquele que paira sobre o destino dos homens. Logo, interrompido pelo mesmo pecado que está na origem da expulsão do paraíso. No entanto, lúcida a fagulha vinda do pensamento de Derrida (op.cit.), o que atinge como um raio a Torre, aquilo que a destrói é um nome. Nome próprio, impronunciável e intraduzível,<sup>62</sup> que é simultaneamente o lugar do interdito, da separação irrevogável entre palavras, coisas e homens. De fato, anunciar “eles cessam de edificar a cidade/ por isso, ela chama seu nome: Babèl / pois lá, IHVH embaralhou o lábio de toda a terra “é indicar o lugar e a nome do interdito em uma única palavra que é, ela, o próprio veto. Babèl é pois, a imposição de um nome próprio, sem tradução possível, a torre apontada – falicamente apontada, acrescentaria, talvez Derrida –, e a narrativa, isto é, o acontecimento em que YHVH clama seu nome.

Logo, seguindo os “*tours*” de Derrida em torno de Benjamin, a imposição do nome significará um corte, ou uma retalhação – que institui doravante uma dívida. Vale retornar ao texto de Benjamin, e propor, além de Derrida, mais um volteio em torno das torres (porque me vem a imagem fálca dos textos à memória?)

Render [*erlösen*] aquela língua pura, acorrentada na obra estrangeira, libertando-a [*befreien*] em sua própria língua pela circunciação [*Umdichtung*], eis aí a tarefa do tradutor. (Benjamin, op. cit., p. 19)<sup>63</sup> xxi

Portanto, a tarefa atribuída ao tradutor é não só libertar (*be-freien*) a língua pura, mas fazê-lo por um ato de resgate, de redenção. Vale uma parada.

Para quem se habituou ao universo do *Märchen*, certa palavra aí no fragmento recortado sobressai das demais. Resgatar, render, libertar, soltar, mas

<sup>62</sup> O tetragrama IHVH assinalaria, segundo Chouraqui, o segredo que envolve a pronúncia do nome, vetada aos hebreus, e aos mortais de modo geral. Ainda segundo o tradutor, - quem, diga-se de passagem, parece crer firmemente na reprodução fiel da origem “meu objetivo era lançar um novo olhar sobre o texto bíblico, lê-lo como se fôssemos seus contemporâneos, encontrar seu verdadeiro rosto (...)” (p. 07) –, a leitura YAHWE pronunciada por judeus e católicos decorre da tentativa de recuperação,- equivocada para o autor –, da escrita original, interrompida desde o Jeová erroneamente imposto pela tradição cristã a partir do século XIV. Ademais de ser a que ampara o ensaio de Derrida, preferiu-se a tradução do Gênesis de Chouraqui por aventurar-se numa interpretação, malgrado deseje apagar os traços de sua leitura, que ressalta certas ressonâncias (e silêncios) além dos deslocamentos desconcertantes das palavras de seus lugares convencionais.

<sup>63</sup> Optou-se por traduzir *Umdichtung* por *Circunciação*, como forma de referir-se à idéia de círculo presente no prefixo um. A preferência, como se pode depreender, também se deve pela leitura de Derrida que atrai para a órbita do ensaio benjaminiano o termo *tours* (Des tours de Babel), além de também evocar a *circuncisão* (*Mal de arquivo*) que assombra os leitores dos arquivos próprios e alheios. Ademais, circunciação sugere o espaço lúdico e brincalhão abrigado pelas lonas - lugar aberto pelo ensaio. Todavia, reconhece-se a tradução de Kretschmer que emprega transcrição, possivelmente referindo-se à importância do pensamento de Benjamin para o conceito de tradução como transcrição, desenvolvido por Campos. Cf., outrossi, tradução de Lages (2001)

também desencantar – vocábulos que giram em torno de um verbo, *lösen*, *erlösen*. Há definitivamente algo na palavra que me põe em estado de alerta.

“<<Quem reconhece e arrepende-se de seus pecados, estes lhes serão perdoados>>, e então, **soltou-lhe a língua**. (*löste ihr die Zunge*)” (p. 41)”, narra o conto “A Filha de Maria” (“*Marienkind*”, p. 41).<sup>xxii</sup> “<<Graças a Deus, ele foi **desencantado** (..) (*erlöst*) >>”, conta a sorte do fiel João (“*Der treue Johannes*”, p. 63).<sup>xxiii</sup> “Então disse a menina em seu coração, << Tenho certeza que conseguirei **desencantar** (*erlösen*) os meus irmãos.>>” (“*Die zwölf Brüder*”, p. 76).<sup>xxiv</sup> Donde, sentença recorrente nos contos pela qual parece o verbo *lösen/erlösen* sinalizar a execução do *mirabilia* – a potência de uma miragem. Assim, palavra que é a coisa representada pode, no ato da enunciação, efetivar aquilo que enuncia.

É, pois, no mínimo curioso que a palavra, tão familiar ao mundo das narrativas tradicionais, fosse empregada por Benjamin (op.cit.), ao definir a tarefa do tradutor. Pois, de fato, *erlösen* – render, libertar, e desencantar –, também são substantiváveis. Nesse caso, *Erlöser* é o Redentor, o Salvador. Logo, o único capaz de efetivamente quitar a dívida com Javé – dado que é o retorno da palavra sobre si mesma.

Chega-se assim à imagem, quiçá à miragem, de uma tarefa, cujas proporções excedem a medida humana. Ultrapassar os limites impostos pelo veto implica entrar na resplandecente zona do orgulho vetada aos mortais. Donde, não é fortuito que Benjamin refira-se aos limites da tarefa, cuja possibilidade reside muito mais em deixar reconhecer a língua em seu estado puro (*die reine Sprache*), do que reproduzir o sentido do original. O desenho da ânfora recomposta é eloqüente e não ocasionalmente lembrado.

Assim como pelos estilhaços de um vaso, reunidos nos mínimos detalhes, reconhece-se o original que não são, assim também deve a tradução, muito mais do que se assemelhar ao sentido original, aproximar em sua própria língua até o detalhe, daquele modo de intencionar [die Art des Meinens] do original; pois como nos cacos se reconhece o vaso, nos fragmentos, a língua maior. (p. 18)

Mas eis a questão que cintila nos *tours* feitos por Derrida (op.cit.), em torno do ensaio. Se a tarefa do tradutor está no ato de ligadura, no *binden*, pela qual se reconhece a existência da língua pura, a dívida é exatamente de quem? Contraídos pela tradução, submetidos ao contrato e a uma “dívida que não se pode mais quitar” (p. 25 e passim), o homem é obrigado a um resgate (*Erlösung*)

além de suas forças. Porém, se todo texto reclama potencialmente uma tradução, a consequência não pode ser outra senão a fórmula que afirma o reverso. Desencanta. Dado que o tradutor está obrigado a quitar a dívida daquele que reclama sua ingerência, o grande devedor é o original.

Assim, o texto de Benjamin, levado às últimas consequências por Derrida, teve como se viu implicações profundas para a revisão do trabalho do tradutor. De fato, ele redimensiona noções como autoria, fidelidade, original, invertendo as posições consagradas pela modernidade, depositária da representação indissolúvel de palavras e objetos.

Contudo, premidos pela busca da origem em uma nação, logo se verá, retalhada e perseguida pelo fantasma da identidade, coagidos pela imagem do lar dominante no cenário para o qual escrevem, e situados, enfim, em pleno vigor da modernidade ressentida com seus avanços, qual terá sido a concepção de tradução norteadora do acervo? Pois se a noção de almejada origem, e o veto de Babel atravessam tradicionalmente as traduções como poderia o acervo recusar o peso deste fardo? Abdicar da origem assumir com deleite seu lugar de autor-tradutor, ou perseguir incansavelmente a miragem da origem? Quiçá os próximos capítulos se destinem a alguma resposta. Antes ainda um último elo, pois a dor que perpassa a busca dessa origem irremediavelmente perdida parece esconder-se nos cômodos da *Haus*.

## 4.2

### **Da tradução e da melancolia: a hemorragia da escrita**

Dos primeiros dias, não saberia dizer-te nada além da minha grande tristeza, que ainda estou muito melancólico, e quero chorar sempre que penso que foste embora. Logo que saíste, pensei então que meu coração fosse se rasgar – não poderia suportar – tu certamente não sabes o quanto eu te quero bem. À noite, quando estava sozinho, imaginava que poderias aparecer de qualquer canto da casa. No entanto, silêncio. (Brüder Grimm, 2001, p. 30)<sup>xxv</sup>

As paredes estão mudas, silenciadas diante de uma partida, cujo sofrimento mal pode ser pronunciado. E, no entanto, ele é dito, revelado para espanto do leitor que indiscretamente folheia ao acaso a correspondência dos Irmãos. O ano é de 1805, os longos dias são os que se estendem de 02 a 13 de fevereiro e o destinatário da carta é a outra parte que partira, rompendo um laço que parecera

indissolúvel. Resta, solitário e perdido entre os cômodos inexpressivos da casa em Marburg, quem sentira o dor da parte arrancada de si – o coração rasgado. Quem escreve é o triste Wilhelm e os lamentos dirigem-se ao irmão Jacob, que seguira, acompanhando seu Prof. Savigny, para Paris. Assina-os sombriamente, “Seu fiel irmão, até a morte” (“Dein treuer Bruder bis in den Tod”) (ibid, p. 34). O fecho remete, pois, a uma aliança inquebrantável, *in perpetuum*, talvez, pois prometida de modo sagrado. Não será assim impertinente a recordação que assalta o leitor de uma outra aliança, celebrada ao pé do altar – lembrança de uma comunhão também prometida até que a morte os separe.

Desse modo, o manuseio antes displicente das cartas, feitos ao sabor da curiosidade, me obrigou a uma parada diante do que, se não era um obstáculo, constituía um elemento que, por viés até então impensado, confirmava a tese. A leitura dos Irmãos das narrativas processava-se por um mecanismo que conceitualmente pode ser explicado pela noção de tradução. O elo, entretanto, ainda está frouxo e mal pode ser percebido pela sugestão do título que ordena este capítulo. Contudo, chamei anteriormente atenção para a imagem de escritas sobrepostas, qual palimpsestos, deflagrada na edição revista pelos irmãos. Outrossim, sugeri a idéia de um trabalho compulsivo, movido pela pena de quem reiteradas vezes se esforça por alcançar o que permanentemente se move do lugar: a idéia de origem, que obseda o tradutor. Cumpre, portanto, doravante e sob o impacto da carta enlaçar as duas pontas do novelo – tradução e melancolia parecem definir a árdua tarefa de Jacob e Wilhelm por traduzir as narrativas orais para a leitura do público que compõe a *Haus* burguesa. Malgrado a extrema complexidade teórica que envolve o termo melancolia – absorve a filosofia, a psicanálise, a medicina – é necessário, para que o laço se desenhe, um breve percurso pela teorização em torno da palavra. O ponto de chegada deverá ser o ensaio freudiano e sua leitura por Kristeva.

Sua história, de fato, não aparece dissociada da história da loucura como assinalam a pesquisa de Pessotti (1994) e o monumental, talvez para o dissabor de quem o escreveu, estudo de Foucault (2004). Se na Antigüidade grega pré-socrática sua origem é atribuída às entidade divinas – “a etiologia da loucura é mitológica”, afirma-o Pessotti (p. 19) – o pensamento de Hipócrates representa uma reviravolta. Com efeito, ao alijar as explicações míticas, coloca em cena os processos orgânicos como instâncias que dominariam a fisiologia e os estados de

ânimo do homem. Logo, será vista a loucura como suposto desarranjo no quadro orgânico, resultando daí as afecções que atingem aquilo que se crê ser a razão e o controle das emoções. A teoria de Hipócrates está ancorada no pressuposto segundo o qual o corpo humano relaciona-se intimamente com o universo que o envolve. Donde, os quatro elementos essenciais do mundo natural – calor, frio, secura, umidade – encontram correspondência no corpo humano sob a forma dos quatro humores – sangue, pituíta, bÍlis amarela e bÍlis escura (atrabÍlis). Se a saúde decorre da relação harmoniosa entre os humores e o ambiente, a doença deriva do desequilÍbrio surgido interna – isto é, entre os humores no organismo – ou externamente – entre os humores e o ambiente circundante. Portanto, concebida a melancolia como uma das formas da loucura, ela é definida no *Corpus Hippocraticum* (Pessotti, op.cit.) como produção desordenada da bÍlis negra, humor produzido pelo baço. O sujeito se torna triste; ensombrecido e desvitalizado, percorre as franjas da morte. A terapia para os humores acumulados é expurgar, via katársis, o que está em excesso.

Contudo, a cosmologia da Antigüidade tardia prosseguirá na Idade Média a vincular as afecções humanas à ordenação do cosmos. Assim, se é sob a influência de Saturno, planeta que rege o espírito e o pensamento, que nascem os melancólicos, não é fortuito que seja atribuída às personalidades de exceção a propensão à queda. De fato, anota Foucault (op. cit.), se a Misoponia, a Preguiça, se apóia sobre os cotovelos e cruza as mãos, é porque caminha lado a lado com a loucura. A imagem, com efeito, reproduz não apenas a *Malincolia*, de Cesare Ripa, mas também a pose de quem é dado aos devaneios da imaginação e da escrita, como testemunha o célebre quadro de Dürer, *Melencolia I* (1514).<sup>64</sup> Com razão, lembra Kristeva, “(...) não existe imaginação que não seja, aberta ou secretamente, melancólica.” (1989, p. 13) Mas se o recolhimento triste conduz o melancólico a uma fusão que se acerca temporária ou definitivamente à morte, quem está sob seu jugo apenas pode resistir ao fascínio que o domina. Resistência que não deixará de guardar sob sua fisionomia triunfalista uma aparência paradoxal:

---

<sup>64</sup> O livro de Lages recorta, a partir do *Iconologia*, de Cesare Ripa, uma série iconográfica da melancolia.

(...) Estamos aqui diante de um paradoxo enigmático que não deixará de nos interrogar: se a perda, o luto, a ausência desencadeiam o ato imaginário e o nutrem permanentemente, tanto quanto o ameaçam e o danificam, é também notável que ao renegar-se essa mágoa mobilizadora erija-se o fetiche da obra. O artista que se consome com a melancolia é, ao mesmo tempo, o mais obstinado em combater a demissão simbólica que o envolve... Até que a morte o atinja ou que o suicídio se imponha para alguns (...). (Ibid., p. 15-16)

Porém, o século de Dürer é o século em que à loucura vai se reservando, primeiro, o lugar traçado pela consciência crítica humanista, para logo depois, sob a Europa absolutista, lhe serem consagradas as diferentes formas de confinamento: casas de correção, Hospitais Gerais, e, enfim, os manicômios. As doenças da alma, da moral e mais tarde as regidas pelos sintomas de origem nervosa não escaparão a este cerco lentamente erigido. A palavra aqui empregada, denotando simultaneamente exclusão e isolamento, remete a lembrança de quem dirige o olhar para a melancolia, assentada entre as formas da loucura, para outros cerceamentos aparentemente tão apartados do que agora se fala. Com efeito, ao começar este trabalho notou-se ao longo do intento de traduzir a língua alemã, que fixou suas balizas nas páginas dos dicionários, a tradução e concomitante redução de um dos termos da palavra *Märchen* – justamente aquele que na mesma palavra apontava na vizinhança entre o terreno da notícia (*Mär*), o da fábula (*Märe*) e o do simples falatório (*Märe*). Talvez não seja fortuita a convivência numa mesma época, entre a elaboração de um discurso em torno da loucura que solapa, sob regime dos sonhos, sua feição mais trágica <sup>65</sup>, e a construção, de outro discurso que aparta, baixo a lei ordenadora dos dicionários, a significação ambígua, quiçá também inquietante, da palavra *Märchen*. Como, porém, ao pesquisador cumpre escolher rotas, desta vereda ficará apenas a ponta do caminho, dolorosamente abandonado. Importa voltar à tradução.

Por sorte, porém, a digressão não me levou tão além como parecia, pois retomando o fio largado lá atrás – o fio emaranhado em torno do *Märchen* – esbarrei no esforço da língua alemã por firmar-se a partir da tradução do latim.

<sup>65</sup> Cf. Foucault (2004, p. 20 e passim). O autor distingue entre os séculos XV e XVI, a conformação lenta, porém incisiva, de duas percepções de loucura que irão progressivamente se afastar. De um lado a preocupação ameaçadora e trágica da loucura como alteridade humana (vide a pintura de Bosch), de outro, a percepção crítica e moral da loucura presidida pela consciência humanista, como no *Elogio da Loucura*. Se a separação entre ambas se acirra no período, isso não implica no desaparecimento de um dos rostos da loucura. Ao contrário, sua fisionomia mais aterradora manter-se-á oculta sob a vigilância da segunda, até eclodir a partir de fins do século XIX.

Empresa esta situada, portanto, num século que, marcado pela invenção da imprensa, relaciona-se ainda de modo singular com a escrita. Se a invenção de Gutenberg deixara a impressão, ainda que ilusória de um texto finalmente fixo, o trabalho do gravurista e copista, ao testemunhar a possibilidade de cópias do texto matriz, sempre reinterpretado, mantinha certa vizinhança com o trabalho do tradutor. Como observei anteriormente, a prática dos copistas, especialmente dos anglo-saxões, situados na periferia das áreas da língua romana, implicava um exercício simultâneo de tradução e exegese, como forma de responder às necessidades de leitores para os quais o latim constituía uma segunda língua. Onde, não é fortuito, como anota com argúcia Lages (op. cit.), que o mesmo período assista à leitura reiterada da melancolia. Uma época de transitoriedade, entre a Idade Média que se esvai e as novas formas de conhecimento ainda em gestação, produz uma gama de significações discursivas em torno da melancolia que constituem elas próprias operações similares à tradução. De fato, como anota a autora (ibid.) em seu estudo sobre Benjamin, o significado atribuído à melancolia, como doença da alma traduzida no corpo é ele mesmo um mecanismo de tradução.

Ao longo de sua história, o tema da melancolia tende a ocupar regiões de fronteira: é tratado sobretudo em reflexões que levam em conta as doenças do corpo e da alma humana como intimamente interligadas e, muitas vezes, por um elo que é ele mesmo um mecanismo de tradução, isto é, a afecção do corpo como sendo tradução de uma disposição anímica, e vice-versa. (p. 33)

Assim, o corpo se transforma em ambiente no qual afloram as afecções psíquicas resultando talvez daí os diferentes matizes atribuídos à melancolia que, na história de seu tratamento, ora enfatiza o aspecto orgânico-corporal, ora os de ordem mecânico-nervosa. Desse modo, a afecção transitando entre o corpo e a mente ganha uma significação multifacetada ao longo de sua história que se estende desde a inclinação a vagas de tristeza até os casos mais graves de psicose, ou ainda os de ordem psicossomática. Em sua trajetória plena de sentidos ambíguos, obscuros como a própria sombra que desce sobre seu sujeito, o ensaio de Freud (1996), “Luto e melancolia”, representa um marco por inseri-la no quadro da psicanálise buscando elos até então não considerados. Escrito em 1915, mas publicado dois anos após, foi precedido pela conceituação do narcisismo, da qual aliás não se afasta. Observando inicialmente a gama de descrições existentes

na psiquiatria clínica sobre o tema, parte da constatação que luto e melancolia compartilham entre si o sentimento de perda.

O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim, por diante. Em algumas pessoas, as mesmas influências produzem melancolia em vez de luto; por conseguinte, suspeitamos de que essas pessoas possuem uma disposição patológica. (p. 249)

Mas se no primeiro caso, o objeto perdido possui contornos mais ou menos claros, para o melancólico este é feito de linhas difusas, quase indiscerníveis. Significa isso dizer que ainda que o melancólico tenha a noção de quem perdeu, não logra significar aquilo que exatamente perdeu. Se a diferença reside no fato de que aquilo que foi perdido retira-se da consciência, se há, portanto, *uma demissão simbólica do objeto perdido* (Kristeva, op.cit.) o sujeito melancólico ver-se-á partido, fragmentado. Abre-se uma ferida e por ela uma hemorragia do ser que se desvitaliza.<sup>66</sup>

No entanto, o processo de luto é transitório, passível de superação ao longo de um embate em que o sujeito busca substituir o oco deixado pela perda. No melancólico, à diferença do trabalho de luto definido pela psicanálise de Freud, persistirá a dor, conduzindo-o a uma profunda perturbação da auto-estima, uma desvitalização do ser, “uma cessação de interesse pelo mundo externo” e “desânimo profundamente penoso”. (Freud, op.cit, p. 250). Assim, a melancólica carta de Wilhelm ao irmão:

Sabe Deus como irei dispor meus planos para o futuro; novidades, não tenho nenhuma para te escrever, pois tudo me é indiferente e não guardo nada.  
.....Outra semana se passou! (...) São quatorze dias desde que partiste, mas posso dizer sem afetação que meu coração ainda sangra. (Brüder Grimm, 2001, p. 31)<sup>xxvi</sup>

Cumpre, porém, uma pausa imposta pelo sobrecenho fechado deste leitor imaginário que me acompanha. Pois se inúmeras são as passagens entre a correspondência trocada no ano de 1805 que sugerem um estado melancólico – o encontro com gravuras de Dürer que Jacob ambiciona (p. 71), o estado de inquietação que apenas a escrita poderia reparar (p. 47, p. 69), e o sempre repetido

<sup>66</sup> Freud efetivamente fala de uma *ferida aberta* pela qual o ego *se esvazia e se empobrece*. (Cf. Freud, ibid., p. 258)

lamento sobre o estado de tristeza (cf. ainda p. 34, p. 38) – há que se esquivar da senda fácil das explicações causalistas, tendenciosas na redução dos testemunhos literários e biográficos aos pressupostos da clínica da psicanálise. Malgrado a referência ao caráter doentio (*kränklich*) de Wilhelm encontrado na literatura sobre a biografia dos irmãos, as passagens indicadoras de um trabalho que parece servir de contrapeso à profunda apatia sentida e manifestada nas cartas, o sentido evidente de perda derivado da quebra da aliança, cumpre evitar a redução do acervo a um caso individual de patologia melancólica. O que pretendo é referendar, pelo viés da compreensão psicanalítica da melancolia, um trabalho de leitura e de escrita singular que se processa como tradução, ancorada, entretanto, no sentido de perda, no envilecimento do sujeito, e na busca narcísica da origem – sentimentos, portanto, profundamente ligados à melancolia. Contudo, para que a articulação se torne mais nítida, convém prosseguir ainda mais um pouco com o pensamento de Freud no referido ensaio.

Ao observar o menosprezo que nutre por si o melancólico, Freud chega a uma articulação, à primeira vista contraditória, com o narcisismo. Deslocado o objeto amado para o seio do ego que o acolhe, e sendo, portanto, absorvido, vale dizer, engolido pelo ego melancólico, ele, após garantir a identificação narcísica, ver-se-á degradado, fragmentado quando parte de si se esvai.<sup>67</sup> Não há pois, amor-próprio possível.

Mostramos em outro ponto que a identificação é uma etapa preliminar da escolha objetual, que é a primeira forma – e uma forma expressa de maneira ambivalente – pela qual o ego escolhe um objeto. O ego deseja incorporar a si esse objeto, e, em conformidade com a fase oral ou canibalista do desenvolvimento libidinal, em que se acha, deseja fazer isso devorando-o. (Freud, op. cit., p. 255)

A esta altura já deve começar a clarear para o leitor, em qual via se cruzam melancolia e tradução. De fato, anota Lages (op.cit.), o tradutor preso às malhas da origem, reatualiza a cada palavra traduzida a experiência canibal de apropriação de textos anteriores. Se esta vivência de modo geral, é compartilhada

---

<sup>67</sup>Sem pretender estender-se demasiadamente sobre a complexa trama desenhada não apenas no ensaio em questão – efetivamente ela se articula com outros pontos da tese freudiana, explicitada particularmente no Totem e tabu, e no Ego e Id (?) -, anote-se apenas que o deslocamento da libido para o ego vem acompanhado de um profundo rancor nutrido por este outrem com o qual se funde, derivando daí a matriz extremamente severa, responsável por seu julgamento e punição. De fato, observa, “é assim que encontramos a chave do quadro clínico: percebemos que as auto-recriminações são recriminações feitas a um objeto amado, que foram deslocadas desse objeto para o ego do próprio paciente. (Freud, *ibid.*, p. 254)

pelo intelectual, no tradutor, ela constitui premissa mesma de seu trabalho. De fato, assombrado pelo fantasma da apropriação, do débito sempre repetido com uma origem ameaçadora, não será fortuito o envilecimento que o atormenta. Se acrescido à dinâmica o peso da tradição dos textos canônicos, ter-se-á a medida da ameaça representada, pois o mesmo movimento que engole o texto traduzido é o que engole quem o traduz. A angústia da influência de que fala Schneider (1990) encontra aí um de seus mais evidentes testemunhos.

Sob esta perspectiva, a questão quanto aos conflitos envolvidos na reunião de um o acervo que, ver-se-á, constituía ele mesmo a própria tradição e manifestação da origem da nação alemã, exigindo de quem os compilava uma tradução, ganha relevo. Com efeito, o fardo deste contrato inextinguível, porque nunca alcançável a origem que se persegue, parece evidenciar-se na sucessão de edições em busca desta entidade movediça, como o é, aliás, também a voz que a representa. Sucessivas correções sugerem assim o embate e o esforço reiterado da pena que percorre melancolicamente a origem numa tentativa de traduzi-la, quiçá convertê-la em monumento, na escrita. Uma escrita que traria, fatalmente, o nome de quem as traduz. Doravante, o peso estaria no nome, *die Brüder Grimm*.

Contudo, a empresa – e de qual se está efetivamente tratando? – orientada pelo consórcio firmado com o Original será supra-humana, de proporções prodigiosas, dado que interrompe o veto imposto desde Babel. Entra aí, portanto, a outra face da melancolia. O mesmo ofício que avilta o tradutor é simultaneamente aquele que garante sua supremacia, expressado na retórica de um trabalho gigantesco. A propalada impossibilidade da tarefa reverte-se num trabalho compulsivo, maníaco. Surge aí mais uma articulação entre o discurso melancólico e aquele que correntemente define o ofício do tradutor. Pois, se a dinâmica ambivalente da melancolia contrapõe aos momentos de profunda apatia, fases de extrema euforia, mediante a qual o auto-aniquilamento é combatido, o tradutor contesta o menosprezo que define seu ofício com a busca titânica pela origem. Com efeito, assinala Kristeva, “o artista que se consome com a melancolia é ao mesmo tempo o mais obstinado em combater a demissão simbólica que o envolve” (op. cit., p. 15)

Desse modo, também aqui, enlaça-se a lógica melancólica com as reflexões que tradicionalmente acompanham o trabalho do tradutor.

Esse complexo de inferioridade do tradutor (que apresenta sempre seu averso no da superioridade, que propala a necessidade de o tradutor possuir capacidades sobre-humanas para poder levar a cabo sua tarefa) tem seu correlato teórico no axioma da impossibilidade da tradução *tout court* (...). (Lages, op. cit., p. 69)

Assim, eis a ambivalência da tradução, o desejo de indiferenciação do tradutor que se quer absorvido no texto traduzido, termina por reverter a fórmula numa escrita que devora o texto que o absorve. Não fortuitamente, o acervo carregará doravante o peso também de um nome, *Die Brüder Grimm*. Uma comunhão que, não casualmente, camufla as individualidades de quem as assina. Wilhelm e Jacob convertem-se, por fim, no acervo, e por intermédio da tradução, na unidade perdida de que se lamentara Wilhelm, em 1805.

O processo, entretanto, é longo. Entre os anos de 1805 e 1857, quando sai a última edição publicada em vida – está já a cargo de Wilhelm – a Alemanha também vivencia a experiência melancólica da fragmentação.

#### 4.2.1

##### Da melancolia no romantismo alemão tardio

A Alemanha desfrutava no cenário das nações em modernização uma situação peculiar. Com razão, pontua Wehler, “No início, nenhuma revolução” (1987, p. 36). Enquanto a história da Inglaterra, da França, dos Estados Unidos da América do Norte, encenava um corte dramático entre os séculos XVIII e XIX que iria fundar o desenvolvimento moderno de suas instituições, a história alemã carecia do sentido desse corte. E não poderia ser de outra forma, pois se a França, a exemplo de outras nações, já gozava de uma relativa unidade, o *Heilige Römische Reich Deutscher Nation* (Sacro Império Romano da Nação Alemã) constituía um aglomerado de principados e territórios - Bayern, Österreich, Sachsen, Hessen – formado por uma rede feudal de relações verticais de dependência entre senhores e vassalos que, em parte, perduraria até a entrada do século XIX.

Desse modo, a indagação, “O que é Alemanha”, por volta de 1800, adquire aqui relevância, uma vez que se entretetece à formulação da estética romântica nos territórios de língua alemã, por um lado e, por outro, à intensa discussão em torno da atividade tradutora no período assinalado. Efetivamente, o Estado alemão

inexistia como unidade política e geográfica. Mesmo as fronteiras dos territórios de língua germânica, assinala Wehler (ibid.), eram fluidas e, com frequência, cohabitavam num mesmo domínio falantes da língua alemã e de outras línguas, para não citar os dialetos. Nesse sentido, a pergunta lançada por Goethe e Schiller na Revista *Musen Almanach* em 1797<sup>68</sup> escarnece e denuncia a fragilidade mal camuflada sob o signo que pretende nomear a nação. “Alemanha ? Mas onde fica isso ? (...) Não sei encontrar esse país; onde começa a erudição, termina a política.” E conclui ; “Formar-vos em nação, esperais alemães, em vão.” (Goethe apud Wehler, p. 44)<sup>69</sup>

Com efeito, à par da condenação da história política em proveito da formação culta do indivíduo, nela imiscui-se o testemunho, ressentido ou não, de uma nação que se desconhece como tal. Aquilo que a caracteriza é antes uma conformação profundamente plural e heterogênea em todos os aspectos: geográfica, política e lingüisticamente.

A fragmentação agravar-se-ia, porém, com a dissolução (1806) do Sacro Império Germânico, e com a capitulação de Francisco II após a invasão das tropas napoleônicas. O já retalhado mapa seria, pois, subjugado e ocupado por principados representantes do domínio francês, a exemplo da região de Hessen, onde foram anotadas muitas das narrativas do acervo.

Embora possa parecer que o talvez longo preâmbulo orientara-se pelo interesse de espargir informações de teor histórico, pretendeu antes testemunhar um quadro de profundas cisões na mentalidade alemã dos séculos XVIII-XIX. Esse cenário, é o que pretendo sugerir, assumiria formas variadas na elaboração estética do período e repercutiria, sobretudo, na conformação do acervo. Não implica isso, porém, formular explicações causalistas, ingenuamente ancoradas na crença cega às muitas direções que têm os fenômenos. Meu intento é ressaltar um cenário de profundas fissuras com a qual interagiria a elaboração poética de fins do século XVIII e início do seguinte.

Convém, porém, desde logo assinalar que a designação Romantismo, com a qual convencionalmente se pretende abarcar desde Goethe a Hoffmann, passando pelos Grimm, constitui uma descrição periodológica de difícil sustentação. As

<sup>68</sup>Wehler situa a publicação do artigo um ano antes; de qualquer modo, a data localiza-se na última década do século XVIII

<sup>69</sup>Bahr (op.cit) anota, todavia, que a crítica dirigia-se igualmente à condução da Revolução Francesa; daí o escritor enfatizar a importância da formação (*Bildung*) acima do debate político.

cisões no domínio da periodologia literária, sabe-se, são discutíveis e os paradigmas criados com base na dicotomia antigo/moderno, a partir do qual pretendeu-se formular a criação romântica por antinomia ao classicismo, não se mantém diante do olhar atento às interpretações.<sup>70</sup> Se como destaca Bahr (1988), a geração do *Sturm und Drang* celebrizada por *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774, 2ª ed. 1787) manifesta uma nova dinâmica e estágio, situados, entretanto, dentro das tendências iluministas de crítica e reordenação das posições sociais – por isso alguns autores situam o movimento no quadro do iluminismo tardio, propugnando a revisão de uma estética que recolocava o efeito do sentimento –,<sup>71</sup> por outra via, testemunha a melancolia de toda uma geração e a colocava sob o foco das atenções de seu tempo. Não obstante, e apesar do que possa haver de pertinente nas teses favoráveis à natureza preambular do grupo<sup>72</sup>, preciso centrar a pesquisa no período situado entre o chamado alto romantismo (*Hochromantik*, para uns, *Mittlere Romantik*, para outros (Kremer, 2001) e o romantismo tardio. E isso por algumas razões. Se de um lado efetivamente, o romantismo em sua fase de maior plenitude desenvolve uma poética que encena o fantástico – a exemplo d’*O Homem de areia* e *O elixir do Diabo*, de Hoffmann – e o maravilhoso, por outro, pesquisa e explora literariamente os gêneros provindos da literatura oral (*Des Knaben Wunderhorn*, Clemens Brentano; o *Kinder- und Hausmärchen*, Grimm), além do acentuado interesse filológico, exemplificado no dicionários da língua alemã, elaborado pelos irmãos. Seria, pois, legítimo centrar-se no período que abrange as atividades do grupo de Heidelberg (Armin, Brentano, Grimm) e Berlim (Hoffmann) que se estende, para localizar com datas, entre 1805 e 1808 (Kremer, *ibid*). E efetivamente, o trabalho de Jacob e Wilhelm principia nesta fase dado o contato travado com Clemens Brentano, quem reunia canções populares à época. Contudo, é preciso recordar que o trabalho dos Irmãos ao menos como concebido aqui – i.e. como leitura que traduz um dado acervo – percorre uma

<sup>70</sup> Olinto destaca no ensaio “Pequenas dúvidas acerca da cultura contemporânea” ( ) o fato de que com o século XIX inaugura-se uma compreensão do presente que é passível de ser encarada como instância temporal de constante renovação. O caráter de auto-flagelação ou auto-voragem da palavra moderno é discernido ainda por Paz (1987) em “La tradición de la ruptura”.

<sup>71</sup> Também Kaiser prefere situar o grupo entre os iluministas : „Auch Sturm und Drang und Aufklärung sind nicht einfach als Gegensatzpaar zu begreifen. (...) Sie verhalten sich viel mehr zueinander wie Evolution und Revolution, deren Neues eine stürmische Erfüllung und Verwandlung des Alten Ist (...)“ (1991, p. 178)

<sup>72</sup> Cf. o breve porém arguto estudo de história literária ocidental de Merquior (1979), que prefere associá-los à vaga pré-romântica.

faixa temporal que implode os recortes tradicionais da periodologia literária. De fato, estende-se pelo alto romantismo e receberá fortes influxos do conservadorismo instaurado com a Restauração. Será, pois, necessário romper a rigidez das estancas que demarcam fronteiras, transitando no espaço que vai mais ou menos do alto romantismo ao romantismo tardio.

Explicitados os limites da pesquisa, devo ainda salientar que o termo romantismo chega à Alemanha em torno do século XVIII e constitui também ele uma tradução do já empregado *romantic* inglês (Kremer, 1998; Aguiar e Silva, 1991; Peter, 1988). Tomado este último de empréstimo do vocábulo francês *romanz* – do qual derivou por sua vez, o *rommant* – palavra com a qual se designou primeiramente a língua vulgar por oposição ao latim, e a seguir certas composições provençais – elabora um desvio até chegar a apreciação do século XVIII. E, se por *rommant* subentende-se não apenas certo emprego da língua, mas logo também, enredadas aventuras heróicas com temas de cavalaria, é compreensível que a palavra na atmosfera racionalista do século XVIII manifestasse certa carga depreciativa. Desse modo, romântico (*romantisch*) é identificado com romanesco (*romanhaft*) na acepção de narrativas inverossímeis, recheadas de prodígios maravilhosos e assim se mantém até meados do século. (Kremer, op. cit.).

Com a emancipação do gênero, em fins do século XVIII e, pode-se acrescentar, do gosto da classe social que o ampara <sup>73</sup>, modifica-se a acepção depreciativa, rompendo a equivalência criada entre romanesco e romântico. Assim, se romance passa a designar uma dada forma de composição literária, *romantik*, *romantic*, passou, nas palavras de Aguiar e Silva, a exprimir sobretudo “aspectos **melancólicos** e selvagens da natureza.” (Aguiar e Silva, op. cit., p. 538; grifo nosso)

Se a expressão em negrito sinaliza o norte que se quer perseguir, ela não deve obliterar a prudência de mais uma vez frisar que o título “romantismo” não abrange uma feição homogênea de elaboração literária. Contudo, ressalva Kremer (op. cit.), a recepção do romantismo na crítica e história literária tem construído desde o século XIX a imagem de um período edificado, de um lado, sobre a antinomia ao clássico e, de outro, assentada sobre o esforço de recuperação da idade média. Uma tal imagem embaraça a visão de certo aspecto capital da estética romântica, que vale ressaltar dada sua importância na rota da pesquisa: a percepção do tempo histórico que conduzia à dolorosa constatação de que ser moderno implicava simultaneamente o fado de logo tornar-se antigo. Durante o século XIX

<sup>73</sup> Para uma avaliação da autonomia do romance em sintonia com a emancipação do indivíduo, v. Watt (1990).

não se manifesta apenas uma compreensão renovada do presente, a partir da transformação do moderno em movimento temporal, mas o novo denominador da consciência alterada do presente passa a ser a própria experiência da aceleração acompanhada pela convicção de que a própria modernidade, em última análise, era fadada a ser superada. (Olinto, 2005). Outrossim, Kremer (op. cit.) anota estar a faixa temporal situada entre os anos de 1770-1839 marcada por uma aguda percepção da aceleração do tempo, testemunhada nos diferentes programas e ideários da época, fossem eles de caráter essencialmente político ou poético. Não é pois fortuito o lamento de Goethe diante da aceleração dos meios de comunicação que fazem do presente vivido um sempre renovado palco de despedidas.

Os jovens são demasiadamente cedo excitados e logo arrastados a um turbilhão de tempo (*Zeitstrudel*). Riqueza e velocidade é o que maravilha o mundo, e pelo que cada um anseia. Estrada de ferro, correio veloz, máquina a vapor, e todas as possíveis facilidades da comunicação é o que tem em vista o mundo culto – e disso sobrepujar-se, saturar-se, e assim permanecer na mediocridade. Permita que mantenhamos tanto quanto possível nossas opiniões e sentimentos (*Gesinnung*) com os quais até aqui chegamos – nós seremos, com talvez alguns poucos, os últimos de uma época que cedo não retornará (Goethe apud Kremer, *ibid.*, p. 07)<sup>xxvii</sup>

Se a queixa e a postura adotada repercutiria numa estética de teor mais reflexivo, como sustenta Kremmer<sup>74</sup>, ela também denuncia, na despedida, a pena diante de uma período que falece. De fato, o luto diante da devastação de uma época manifesta-se num crescente mal-estar diante da aceleração que atingiria não apenas o mercado, sempre alvissareiro por novidades, mas também as relações e o convívio humano.

O processo de civilização tomado em seus diferentes aspectos, a crescente individualização e racionalização no âmbito econômico, no emprego da técnica e das ciências em torno do século XVIII confluiu não apenas para o progressivo recuo das formas de organização social pré-industrial, mas para um “crescente medo face à perda do sentido da experiência, na engrenagem do progresso (*Erfahrungs-und Sinnverlust im Räderwerk des Fortschritts*).” (Kremer, *ibid.*, p. 05). Assim, se as intensas transformações assistidas pelo homem moderno terminavam por pressagiar a perda de uma almejada identidade, “os esforços românticos devem, ser entendidos como compensação a esse quadro” (Kremer, *loc. cit.*) – melancólico, poder-se-ia, desde logo acrescentar.

---

<sup>74</sup> O Autor observa que, a exemplo dos muitos artigos publicados na Revista *Athenäum*, a primeira fase do romantismo esboçou um movimento de reação elegendo uma poética de teor reflexivo. Insistindo em textos cuja leitura exigia do corpo a pausa, contrapunha-se desse modo à leitura rápida e voraz.

Antes, pois, de proceder ao definitivo enlace entre o romantismo e a afecção melancólica, convém deter o olhar sobre este mal que acomete o homem moderno. Seria quase ocioso pronunciar o nome do ensaio de Freud, não fosse sua premência na condução do argumento. Precedido pelo “O futuro de uma ilusão” (no original, *Die Zukunft einer Illusion*) (Freud, 1996a), “O Mal-estar na civilização” (*Das Unbehagen in der Kultur*) (Freud, 1996b) constitui capítulo central no pensamento de Freud acerca dos fundamentos da cultura ocidental moderna. Nele, estão expostas as malhas que cerceiam a civilização, tecendo intrincado dilema para o qual o ensaio não aponta saída.

Com efeito, se os mecanismos desenvolvidos pelo homem ao longo de sua experiência comunitária visaram a superação das adversidades provindas, entre outras coisas, das forças da natureza, exigiu como contraparte e para efeito de sua própria segurança, a criação de regras que regulassem, a vida coletiva. Foram assegurados assim, as instituições e mecanismos psíquicos que, conquanto regessem a vida dos homens, reprimindo impulsos de natureza sexual e agressiva, também promoveram uma fonte constante de frustração.

Esse argumento sustenta que o que chamamos de nossa civilização é em grande parte responsável por nossa desgraça e que seríamos muito mais felizes se a abandonássemos e retornássemos às condições primitivas. Chamo esse argumento de espantoso porque, seja qual for a maneira porque possamos definir o conceito de civilização, constitui fato incontroverso que todas as coisas que buscamos a fim de nos protegermos contra as ameaças oriundas das fontes de sofrimento, fazem parte dessa mesma civilização. (Freud, *ibid.*, p. 93)

Desse modo, o impulso de agrupar indivíduos em esferas cada vez mais amplas, conquanto feito em nome do prazer original, isto é, em nome de Eros, nele logo se alojou Ananke (necessidade). A segurança garantida pela vida comunitária, se era bem-vinda, também tornou-se um transtorno à medida que privava os homens de sua liberdade. Com efeito, “a liberdade do indivíduo não constitui um dom da civilização.” (*ibid.*, p. 102) No entanto, importa frisar, não é apenas a liberdade que é mutilada. O trabalho de preservação da coletividade exige que os impulsos de agressividade sejam devidamente contidos para o bem comum. Se o fardo que o homem civilizado teria que doravante trazer sempre consigo em prol da sua segurança seria, pois, a privação de sua cota de felicidade, para Freud, ele camufla mal a luta de Tanatos e Eros.

Evocar o nome de Tanatos faz despontar a linha do horizonte que atrai o argumento desta pesquisa. Efetivamente, Freud não foi o único a perceber a sombra que o signo da morte imprimiu ao século XIX. Benjamin anota que o lento trabalho da modernidade de forjar obstáculos é o mesmo que conduz à negação heróica de transpô-los. Massas de trabalhadores suicidam-se e muito vagamente recordam a onda de leitores contagiados pelo destino do jovem Werther. A lembrança contudo pode apenas ser vaga pois separa-os não apenas quase um século de distância, mas as condições de vida geradas pela mesma civilização. Em comum, apenas este gesto de desesperança, de despedida, mas que é simultaneamente também gesto que atende a um apelo.

As aglomerações de pessoas são ameaçadas; o homem precisa de trabalho, isto está certo, mas também tem outras necessidades. Entre outras necessidades tem o suicídio, inerente a ele e à sociedade que o forma. (Benjamin, 1975, p. 20).

Com efeito, o suicídio aqui não constitui uma renúncia, é antes *paixão heróica* – que(m) abraça (é) o sujeito moderno. Gesto, portanto, aliciado pela sedução irrecusável do que lhe é prévio; necessidade movida pela recuperação de uma desejada unidade anterior à vida. De fato, a fórmula invertida de Benjamin – o suicídio antes de ser renúncia, é *paixão heróica* – revela o quanto a sedução por este espaço lacunar que no âmbito dos mitos é regido por Nix – Noite que gerara além de Hipno (Sono) também a Tanatos (Morte), – assombrou o século XIX.

Contudo, se é possível prevenir-se às objeções do leitor, deve-se recordar que a obsessão pela morte não é exclusividade dos românticos, sequer dos modernos. Embora seu fascínio tenha sido no período algo ruidoso, não se pode contestar a presença dos ritos que sempre testemunharam na história da humanidade a dolorosa lembrança de sua finitude. Mas o que interessa aqui não é a preocupação ou a revolta do homem diante da morte – revolta pela qual o homem encena sua singularidade diante das outras espécies – mas sua contagiante presença no momento em que o acervo é elaborado. Com efeito, esta parece ser uma época dominada pela inapetência e carência de desejos por viver a medíocre experiência do cotidiano.

No hay nada que merezca ser deseado, y todo afán y toda lucha es inútil: lo único sensato es el suicidio. Y la poesía y la prosa de la vida, la soledad, el desprecio del mundo y la misantropia, la existencia irreal, abstracta y desesperadamente egoísta que guían la naturaleza romántica del nuevo siglo son ya suicidio. (Hauser, 1994, p. 369)

Ilustra-o bem, não apenas os manuais de história e teoria literária dos já citados Aguiar e Silva e Hauser, o ensaio de Mário Eduardo Pereira (2001) sobre o *Aurélia* de Nerval, cuja publicação integral só poderia ser feita postumamente.<sup>75</sup> A edição após sua morte coloca, portanto, o romance sob o signo do suicídio de que falara Benjamin, e, por outra via, aponta para o rosto melancólico que anuvia o século XIX. Se o ato que ordena o fim é a entrega absoluta e derradeira do sujeito melancólico a si próprio, a imagem da flor nascida com Narciso não assoma à memória em vão.

Mas como a economia melancólica é traçada por uma sintomática ambivalência, e como o pacto efetivado pelo homem entre Eros e Tanatos comporta a ambigüidade dessas duas pulsões, o romantismo também é feito pelo (in)constante regozijo do que parece ser irrealizável e incomunicável. A tarefa gigantesca de compilar, ajustar, reescrever, interpretar, estilizar o imenso e disperso território dos *Märchen* - para não mencionar a igualmente hercúlea tarefa de elaborar o *Deutsches Wörterbuch* (*Dicionário da Língua Alemã*) – parece pois obedecer a esta lógica.

#### 4.2.2

#### **Da leitura e da tradução: a obsessão romântica pela origem**

Compreender o empreendimento dos irmãos Grimm, pelo vínculo leitura e tradução, significa trazer para o foco de debate a idéia de povo gerada pelo movimento romântico, uma vez que esta apareceria no centro da discussão em torno da conformação do acervo. Matriz telúrica, na arguta acepção de Martín-Barbero (2001), povo confundiu-se com Nação como organismo homogeneamente concebido, garantia de uma unidade que, no caso estudado, mais do que ser recuperada, necessitava ser conquistada. Com efeito, para o Romantismo do grupo de Heidelberg a que se vinculavam Clemens Brentano, Achim von Arnim, Jacob Grimm, Wilhelm Grimm –, o povo é investido de um valor que se contrapõe aqueles afirmados pelo Iluminismo.

Implica isso, portanto, afirmar que a noção de povo, longe de ser uma categoria fixa, constitui ponto movediço conforme os atributos que lhe são designados. Assim, nomear povo e seu derivado popular, como aquilo que por ele é realizado, implica uma leitura variável segundo o olhar que afirma o valor e o lugar daquilo que o ato mesmo de nomear institui.

---

<sup>75</sup> A primeira parte foi publicada pela *Revue de Paris* em 1855; algumas semanas após o autor suicidou-se.

Toda mirada sobre una concentración entraña una lectura y una definición que sobrepasan al acto de la concentración. Cada vez que se define pueblo, que se lo describe, se lo instituye como pueblo particular en detrimento de otras concentraciones que tienen el lugar al mismo tiempo. (Bollème, 1990, p. 35)

Desse modo, se até o Oitocentos significara tanto a massa de cidadãos – vale dizer, multidão que servia de legitimação para as instâncias de poder <sup>76</sup> – como também, *peuple*, cujo estado de barbárie cumpria ultrapassar, para o Romantismo, o povo converte-se em núcleo da nação e objeto – senão manifestação mesma – da própria poesia. Assim, por exemplo, a coletânea “Die teutschen Volksbücher” (1807) de Joseph Görres (1978) na qual repousaria “aquele espírito divino que vive no Povo.” (ibid, p. 121) <sup>77</sup>

Para Martín-Barbero (op. cit.), se o Romantismo efetiva um corte na concepção moderna de cultura, tal cesura se dá mediante três percursos distintos, mas que se entrecruzam no ponto em que se reconhece a resignificação do termo. A primeira delas se prende ao entusiasmo revolucionário que dota o povo de uma áurea em que se imiscui tanto a figura do herói quanto da coletividade combatente. A segunda via ressaltada pelo autor, à qual, aliás, já se fez alusão, é a idealização nostálgica do passado, atribuindo novos valores ao que se concebia como primitivo e irracional (situa-se aí o *Märchen*), como forma de fazer frente ao desgaste experimentado com a crescente racionalização. Um terceiro viés salientado – este capital para o estudo do acervo – refere-se à revisão romântica do termo povo intimamente relacionado com a imagem criada de Estados nacionais corporificados por um *Geist* – espírito do qual o povo e sua cultura representariam evidentes testemunhos.

Este enlace entre cultura e popular inaugurado pelo romantismo de modo ambivalente pode ser percebido, entre outros aspectos, no pensamento de Herder (Martín-Barbero, ibid.; Moser, 1989; Panzer, 1962), o qual por sua vez, exerceria um papel decisivo na elaboração do acervo. Cumpre, pois, examinar nas próximas páginas a concepção de Herder de povo e como esta aparece entrelaçada à discussão em torno da recepção e adaptação das narrativas tradicionais.

<sup>76</sup> Martín-Barbero (op. cit.) ressalta a ambivalência do termo povo que camufla mal a série de legitimações visada. Segundo o autor, a conformação de uma idéia de conjunto que deve repelir de sua esfera o populacho à sua margem, será tão mais benfazeja quanto necessária for para garantir noções tais como culto, erudito, contrapostas a popular ou inculto.

<sup>77</sup> Note-se ademais que a introdução ao livro de Görres traça ainda aquela linha divisória observada por Bollème e Martín-Barbero. “É deste espírito no Povo do qual estamos falando, muito diferente do ímpio populacho (...)” (Görres, ibid, p. 121) Trad. nossa de “ Von diesem heiligen Geiste, der im Volke wohnt und nichts zu schaffen hat mit unheil’gem Pöbel, reden wir jetzt (...)”

Com efeito, a publicação das *Volkslieder* (1778) ao propugnar que a poesia autêntica é aquela enraizada no povo exerceria não apenas a revitalização da poesia definida como popular, mas estenderia o elogio do primitivo ao âmbito do irracional e do maravilhoso, elementos contrapostos ao racionalismo cortês.

Efetivamente foi Herder, quem com tamanha vivacidade defendeu as canções populares, o mesmo que, já em 1777, no Deutsche Museum, também defendera manifestadamente o conto maravilhoso tradicional (*Märchen*), chamando atenção para sua singular simplicidade, e pleiteando sua coletânea. (Panzer, *ibid.*, p. 08) <sup>xxviii</sup>

É bem verdade que o valor doravante concedido ao *Märchen* – e diga-se de passagem, não foi imediato – só constituiria primazia dos românticos tardios pelo enfoque particular que estes dão ao gênero. De modo geral, o maravilhoso e o fantástico já foram objeto de interesse de outros românticos, a exemplo de Goethe, Tieck, Friedrich de la Motte-Fouqué. Todavia, o maravilhoso explorado pela estética romântica nesta primeira fase constituiria antes aproveitamento pessoal e artístico, comumente designado por *Kunstmärchen* por oposição ao *Volksmärchen*. O substantivo *Kunst*, anteposto ao nome *Märchen*, indica *per se* uma antinomia, como se viu, aliás, na análise de Martín-Barbero. Designando tratar-se de um artefato de cunho artístico, o termo não apenas se opõe a popular, considerado anônimo, mas sutilmente sugere que *Volksmärchen* não é *Kunst*, dado que se opõe à arte (Klotz, 2002). A contradição entre os termos não passou despercebida à visão romântica e, particularmente, ao olhar atento de Jacob Grimm em sua polêmica com Arnim em torno da exploração artística do material popular.

Discuta-se e diga-se o que se quiser mas há uma diferença, desde sempre existente entre os povos, entre Poesia da natureza e Poesia artística, seja ela dramática ou poética, poesia dos cultos ou dos incultos. A Poesia artística desnuda aquilo que está na sensibilidade do indivíduo, e irriga o mundo com sua opinião e experiência diante do movimento da vida. (Grimm, Jacob. 1978, p. 145) <sup>xxix</sup>

Note-se, entretanto, que da perspectiva de Jacob Grimm, a poesia popular equiparava-se, e mesmo sobrepunha-se à poesia culta (*gebildete Poesie*). Para o estudioso da língua e das narrativas tradicionais alemães, o divórcio se dera pela força aniquiladora da erudição que retirara a cultura popular do circuito do conhecimento, antes gerado pela comunhão, nas sagas, entre poesia e história.

Mas depois que intervier a formação, a qual sem cessar alargou seu domínio, foi então necessário que a velha Poesia largasse o círculo de sua nacionalidade, e que Poesia e História, separando-se mutuamente, se refugiassem entre o Povo comum, no meio do qual jamais desapareceram. Ao contrário, aí se reproduziram e se desenvolveram, embora confinadas e sem defesas face às inevitáveis influências das classes cultas. (Grimm, *ibid.*, p. 146)<sup>xxx</sup>

Tais orientações, entretanto, não contém ainda o enlace que se manifestaria na proposta de Herder e que teria a repercussão romântica aludida por Martín-Barbero, vale dizer, o povo mistificado simultaneamente como raça e como espaço de criatividade. De fato, ainda que Herder compreendesse povo como *populus*, como conjunto de cidadãos comuns, acrescia à esta noção a idéia de que nele se corporificava o *national Geist*. Onde, sua produção cultural, num sentido diametralmente oposto ao dado pela razão iluminista, é aliada à Natureza e transmuda-se em motivo inspirador e revelação do *genius*.

Para Herder como para Hamann e os componentes do movimento do *Tempestade e Ímpeto* [Stürmer und Dränger], a poesia popular é poesia da Natureza. Compreendem-na no sentido de Rousseau, como manifestação do que é original, inocente, por oposição ao desenvolvimento da sociedade, à cultura e à razão. (Moser, *op. cit.*, p. 254-255)<sup>xxxii</sup>

É, portanto, segundo o autor, a partir de Herder que se bifurcam duas concepções de tradição popular: uma vertente estético-literária, a que se vinculam Brentano e Arnim, tem por pretensão o revigoramento artístico do material popular para a produção poética romântica; outra, de ordem metafísica, a que se liga sobretudo Jacob Grimm, concebe a tradição como testemunho mítico, como revelação (*Offenbarung*) para o divino.<sup>78</sup>

Assim, se a primeira obedece ao primado imposto pela criação artística, se subordina a tradição poética popular à considerações estética, a segunda pretende ver no povo não só o porta-voz legítimo da Natureza e do Mito, mas parte inconsciente da mesma – sua poesia é, pois, a poesia do Todo e como tal “não se dissocia da artística, senão que a precede.” (*ibid.*, p., 257)

A célebre controvérsia em que se envolvem Arnim e Jacob, capital para o desenvolvimento do *Kinder-und Hausmärchen*, expressa pois o fosso que separa o pensamento romântico. Partindo do pressuposto de que modificações conscientes alterariam os pilares do edifício erigido pelo imaginário popular, Jacob rejeita as adulterações que o

<sup>78</sup> Ilustra-o elogio a respeito de certo conhecido, quem também reconheceria na Poesia o potencial de revelação. “Ele também pensa que a Poesia, assim como a Mitologia, remonta e provém de uma direta Revelação divina.” (trad. nossa de Brüder Grimm, 2001, p. 106) “Er meint daß auch so die Poesie, wie Mythologie zuletzt auf eine unmittelbare göttliche Offenbarung zurückgeführt werden könne und aus dieser ausgegangen.“ (Brüder Grimm, 2001, p. 106)

amigo Clemens Brentano efetiva na sua coletânea de canções populares, *Des Knaben Wunderhorn*. Arnim, considerando, ao contrário, que a Natureza manifesta-se no *genius*, valida e julga mesmo inevitável a interferência da personalidade criativa na transcrição do material popular. A discussão, embora pareça marginal à constituição do acervo, evidencia um dos aspectos centrais à sua elaboração. Parece, com efeito, ter sido em 1806, quando travam contato com Clemens Brentano e Arnim por intermédio de Savigny, que os dois irmãos iniciam efetivamente a atividade de folcloristas, recolhendo da tradição oral canções para compor o *Wunderhorn*.<sup>79</sup> A julgar pela correspondência, o trabalho que principiara em Kassel, logo tomaria rumo próprio: em 1807, Wilhelm escreve ao já então amigo Prof. Karl von Savigny, comunicando-lhe a disposição de realizarem pesquisa independente. Atendendo, todavia, ao convite de Brentano de enviar-lhe os manuscritos dos *Märchen* coletados para uma possível publicação por seu editor, Jacob envia-lhes, em 1810, os originais que, malgrado a recomendação feita para serem devolvidos, nunca tornaria a rever – não fosse a prudência da cópia feita. Seriam estes os originais que, tendo chegado após a morte de Brentano às mãos do abade do convento de Öllenberg, na Alsácia, e publicados pela primeira vez por Leffz em 1927, consistiria a base dos estudos que obsessiva – e quiçá melancolicamente – buscam redesenhar a origem do *Kinder-und Hausmärchen*.<sup>80</sup> Com efeito, a sua descoberta sugere dever-se a Jacob a quase totalidade das primeiras transcrições, pautadas todas pela idéia de fidelidade – miragem perseguida pelo tradutor –, que defendera no debate com Arnim.

Se a submissão à origem é o fantasma que assombra o tradutor, percebe-se no debate entre Brentano, Arnim e Jacob, ao qual tampouco escapara Wilhelm, a angústia e o dilema que caracterizam, como se viu, o ofício do tradutor. De fato, a polêmica parece encenar os conflitos inerentes ao trabalho de quem lê e verte para a página, a voz numa operação que

<sup>79</sup> Segund Rölleke, em 22 de março de 1806, escreve Clemens Brentano ao Professor de História do Direito, e então já cunhado, Karl von Savigny : “ ‘O Sr não teria em Kassel algum amigo na Biblioteca que pudesse pesquisar se haveria aí pequenas canções antigas e copiá-las para mim?’ ” (Brentano apud Rölleke., 1982, p. 593). Trad. nossa de “Haben Sie in Kassel keinen Freund, der sich dort auf der Bibliothek umtun könnte, ob keine alten Liedlein dort sind, und der mir dieselben kopieren könnte ?”

<sup>80</sup> Cf. observação de Leffz a respeito do “indispensável tesouro da Antigüidade” [unentbehrlichen Schatz des Altertums] encontrado : “O manuscrito de Ölenberg, no qual está baseada nossa edição, revela a forma, o conteúdo e a extensão da compilação dos Grimm, segundo seu estágio em outubro de 1810. Este valioso manuscrito (...) origina-se dos bens de Clemens Brentano e hoje está guardado no Convento de Ölenberg, na Alta Alsácia” (Leffz, 1927, p. 12). Trad. nossa de “Das unserer Ausgabe zugrunde liegende Ölenberger Märchenmanuskript spiegelt Form Inhalt und Umfang der Grimmschen Sammlung nach dem Stande von Oktober 1810. Diese wertvolle Handschrift (..) stammt aus dem Besitze Clemens Brentano und wird heute im Trappistenkloster Ölenberg im Oberelsaß aufbewahrt.” Se o prefácio parece sinalizar a propensão arqueológica de quem o assina, também anuncia o trabalho de quem escava obsessivamente a origem do acervo. Nele revela-se, pois, o *mal de arquivo* já aludido com Rothier (op.cit) e Derrida (op. cit.)

necessariamente terá que traduzi-la para a escrita destinada ao público da *Haus* burguesa. Assim, esclarecem os irmãos, no prefácio que acompanha a edição de 1819:

Procuramos manter uma determinada oralidade. Pudessemos havê-la em toda parte, teria lucrado, sem dúvida, a narrativa. Aqui é uma daquelas ocasiões em que a exigida formação, a arte da linguagem, apropriada, clara e transparente em outros casos, torna-se nociva; onde se percebe que a língua escrita torna-se insípida, não aderindo, consistentemente, à semente. (Brüder Grimm, 1982, Vol. 1, p. 22) <sup>xxxii</sup>

Assinam o prefácio o nome Brüder Grimm. Todavia, os que perseguiram a gênese da obra (Rölleke, op. cit.; 1985; Panzer, op. cit.; Ginschel, 1963) anotaram que a unidade desenhada no nome Irmãos Grimm parece camuflar o embate em torno da concepção de tradução que deveria nortear o acervo. Se Jacob julgava que o parâmetro para o compilador deveria ser a fidelidade à origem, para Wilhelm, a interferência de quem as verte para a página é inevitável. A discussão evidencia-se na crítica de Jacob à estilização (*Bearbeitung*) que faz Schlegel do Tristão, a qual contesta Wilhelm :

Embora eu saiba que a Poesia não necessita de uma linguagem elaborada para se expressar, eu acredito que ela assim o possa, e isso porque na origem e na idéia ambas [a Poesia culta e a inculta] são uma única coisa (...). (Brüder Grimm, 2001, p. 112) <sup>xxxiii</sup>

A discussão não fica imune à coletânea do acervo e disso talvez seja testemunho a progressiva retirada de cena de Jacob que passa a se dedicar sobretudo ao *Deutsche Grammatik* (1819), a ao *Deutsche Mytologie* (1835). No entanto, a coletânea carrega até a última edição o nome dos irmãos apesar da divergência de opiniões quanto ao trabalho de traduzir para a escrita um corpo narrativo tradicionalmente ancorado na voz.

De modo geral, o estudo da gênese da obra atribui a Jacob a motivação inicial e transcrição das primeiras narrativas, a estilização a Wilhelm, e os apontamentos relativos às fontes publicadas como separatas nas edições de 1822 e 1856. Se efetivamente a redação final coube a Wilhelm desde o 2º volume da segunda edição (1815), conforme sublinha Heinz Rölleke no posfácio ao *Kinder- und Hausmärchen* (Rölleke, 1982), chama a atenção que o plano geral dado à obra encena, diante da recepção e críticas, não só a reelaboração do texto, mas o próprio dilema concernente à tradução das narrativas. Note-se que contrariamente

aos títulos em circulação naquela Alemanha que se forjava – o *Die teutschen Volksbücher* de Görres, *Die deutschen Sagen*, o *Deutsche Mythologie*, ambos do próprio Jacob – o acervo não ostenta em sua lombada o nome da nação a quem querem prestar tributo. No entanto, como assinala o próprio prefácio, o recorte, vale dizer, a retirada de narrativas de proveniência francesa (*Les fées*, *La belle au bois dormant*, *Blaubart*)<sup>81</sup>, demarca o lugar para onde se escreve. Conquanto não tenha observado o elo que o conflito parece sugerir entre a tradução de um *corpus* narrativo de feição universal para um *corpus* que deve adquirir a fisionomia germânica, H. Rölleke (ibid.) anota o dilema.

Embora os Irmãos Grimm renunciem no título ao vocábulo ‘alemão’, dado seu conhecimento quanto à origem internacional dos seus mais importantes colaboradores, a tendência do prefácio e a forte recepção nacional em tempos de lutas pela emancipação determinam o corte de partes que não procediam de origem alemã. (p. 604)<sup>xxxiv</sup>

Também o destinatário, mais especificadamente o lar com seu halo de inocência, exige, como se verá adiante, um versão adequada. O acervo, da compilação de 1810 feita por Jacob à direção atenta de Wilhelm a partir de 1815, vive a angústia entre a vassalagem às imposições da origem, e a tentação de ceder, sob a pena de quem as escreve, ao público para onde agora se orienta.

Ao todo, anota-o Ginschel (op. cit.), foram 47 anos, isto é, sete edições, “limando o estilo Märchen” (p. 431). Até o momento em que Jacob, após a morte do irmão tira-lhe das mãos o pequeno volume, e diz que “sente-se tocado e emocionado”, “em cada página está diante de mim sua imagem e posso reconhecer nelas seu rosto dominante”. (Jacob apud Ginschel, loc. cit.) Se o depoimento de Jacob enuncia a imagem dos vestígios deixados pela escrita de Wilhelm – aquele mesmo que caminhara solitário e partido pelos vãos da casa de Marburg – ele também testemunha aquela (in)visibilidade do tradutor de que fala Venuti (1994). De fato, se a tradução implica, em suas diferentes formas, uma prática produtiva que necessariamente transforma o original, a propalada invisibilidade do tradutor constitui mistificação que pretende aniquilar, apagar os

<sup>81</sup> Cf. anotações relativas a “Carl Perrault” (Brüder Grimm., 1982, p. 311-314). Faz referências às narrativas *Les fées*, que traduz por *Die weißen Frauen*; *La belle au bois dormant*, traduzem por *Die Schlafende Schöne im Walde*, observando entretanto que a narrativa corresponderia entre os alemães ao *Dörrn”schen*. Anotam ainda que o conto *La barbe bleue*, *Blaubart*, é substituído por *Fichtervögel*, reconhecendo, porém que “o desvio é grande.”

vestígios do tradutor. Embora o prefácio assinado pelos irmãos em 1819 (cf. p. 70) manifeste a intenção de traduzir e manter a oralidade, ele também assinala a impossibilidades desta tarefa. Com efeito, o depoimento aí escrito, mas também o comentário acima de Jacob, sublinham a visibilidade da escrita de Wilhelm, o desenho de sua pena sobre – a imagem do palimpsesto é inevitável – o texto narrado e sempre reescrito. Nesse sentido é que o acervo parece encenar nas suas edições a impossibilidade – e todas as possibilidades daí advindas – de traduzir a origem ambicionada. Parece, pois, não ser fortuito que a crítica à obra, conquanto não faça o elo entre o desejo melancólico que atinge o tradutor em busca de um horizonte inatingível e a tarefa de compilar as narrativas do *Kinder-und Hausmärchen*, anote a resignação de Jacob em face do trabalho, vale dizer, tradução produtiva de Wilhelm.

Julga-se que Jacob, após a primeira edição, retirou-se da redação dos Märchen, não apenas por razões exteriores à tarefa (excesso de outros trabalhos, especialmente a Gramática), mas também devido à resignada percepção de que seu ideal de reprodução, fiel e verdadeira [treuer, unverfälschter Wiedergabe], dos contos populares de transmissão oral não se deixava realizar. (Ginschel, *ibid.*, p. 132)<sup>xxxv</sup>

Reprodução (*Wiedergabe*) que poderia redundar em ato de renúncia, (*Aufgeben*), gesto tão próximo ao suicídio melancólico. Entretanto, a recusa de Wilhelm em ceder, o movimento exaltado da sua pena, contrapõe-se ao veto que imporá o silêncio. A pulsão que move sua escrita repele, como triunfo final, a assimbolia melancólica. O acervo tem voz, e o nome, apesar das tensões que poderiam representar um divórcio irreparável, continua a ostentar um ideal de unidade, pois quem os assina são os Irmãos Grimm.