

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
LETRAS MODERNAS
DEPARTAMENTO DE ALEMÃO

MARIANA RIBEIRO DE SOUZA

**Tradução anotada de *Der blinde Geronimo und sein Bruder* de
Arthur Schnitzler segundo a abordagem de Jiří Levý**

Versão corrigida

São Paulo
2012

MARIANA RIBEIRO DE SOUZA

TRADUÇÃO ANOTADA DE *DER BLINDE GERONIMO UND SEIN BRUDER* DE ARTHUR SCHNITZLER SEGUNDO A ABORDAGEM DE JIŘÍ LEVÝ

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: A tradução como transferência cultural: metodologias de pesquisa, construção de aportes teóricos e análise da recepção no Brasil

Orientadora: Prof.a. Dra. Tinka Reichmann

De acordo:

Versão corrigida

São Paulo
2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Souza, Mariana Ribeiro de

S729t Tradução anotada de Der blinde Geronimo und sein Bruder de Arthur Schnitzler segundo a abordagem de Jirí Levý / Mariana Ribeiro de Souza ; orientador Tinka Reichmann. - São Paulo, 2012. 118 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua e Literatura Alemã.

1. Tradução. 2. Literatura de expressão alemã - Áustria. 3. Schnitzler, Arthur, 1862 - 1931. 4. Levý, Jirí, 1926 - 1967. I. Reichmann, Tinka, orient. II. Título.

Mariana Ribeiro de Souza
Tradução anotada de *Der blinde Geronimo und sein Bruder* de Arthur Schnitzler
segundo a abordagem de Jiří Levý

Dissertação apresentada à
Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade
de São Paulo para obtenção do título
de Mestre em Letras.
Área de concentração: Tradução

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

São Paulo, _____ de _____ de 2012

A Manuela (*in memorian*), meu encantamento.

A meus pais, Dulcenéa e Jaldemar, perto da água tudo é feliz.

A André, amor na alma dos olhos.

AGRADECIMENTOS

A Deus, com Deus existindo, tudo dá esperança.

A minhas irmãs, Carolina e Natália, e minhas sobrinhas, Valentina, Isadora e Júlia, meus olhos.

À professora Tinka Reichmann, minha orientadora, pela jornada compartilhada.

À Câmara dos Deputados, pelo apoio e incentivo.

Aos professores João Azenha, Claudia Dornbusch, Juliana Perez, Heloísa Cintrão, Helga Araújo e Edith Nortrut, pelo estímulo intelectual.

Aos professores Tercio Redondo e Pedro Tavares, pelos valiosos reparos no trabalho.

A Lorena e Márcia, amizade dada é amor.

A Filipe e Juliana, meus anjos da guarda.

A Beatriz, pelas conversas e caronas.

A Armando, Maria Augusta, Filomena e Alexandra, minha família paulistana.

A Yolanda, Lumi, Bel, Gigi, Ana Parenta, Vere, Vovô Janjão e Tio Lique, pelo reencontro.

A Flávia, muitos momentos.

RESUMO

Este trabalho trata da tradução do conto *Der blinde Geronimo und sein Bruder* (1900) [*O cego Geronimo e seu irmão*] de Arthur Schnitzler segundo a abordagem de Jiří Levý. O primeiro capítulo analisará a teoria geral da tradução literária descrita pelo teórico tcheco em sua obra *Die literarische Übersetzung – Theorie einer Kunstgattung* [*A tradução literária – teoria de um gênero artístico*] de 1963. No segundo capítulo haverá a leitura crítica do conto. O terceiro capítulo trará a tradução do conto na íntegra. O quarto, os comentários, os quais visam esclarecer as decisões do tradutor.

Palavras-chaves: Tradução Literária, Jiří Levý, Schnitzler, Literatura Austríaca.

ABSTRACT

This work deals with the translation of the tale *Der blinde Geronimo und sein Bruder* (1900) [*Blind Geronimo and his brother*], written by Arthur Schnitzler, according to Jiří Levý's approach. The first chapter will examine the general theory of literary translation described by the Czech theoretician in his book *Die literarische Übersetzung – Theorie einer Kunstgattung* (1963) [*The literary translation – theory of an artistic genre*]. The second chapter will comprise a critical reading of the tale. The third chapter will bring the translation of the tale in full. The fourth will present the notes, which aim to clarify the translator's decisions.

Keywords: Literary Translation, Jiří Levý, Schnitzler, Austrian Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
PRIMEIRO CAPÍTULO A ABORDAGEM DE LEVÝ.....	5
1.1. CONCEPÇÃO DE TRADUÇÃO.....	6
1.2. PROCESSO DE TRADUÇÃO.....	11
1.2.1. COMPREENSÃO.....	11
1.2.2. INTERPRETAÇÃO.....	13
1.2.3. TRADUÇÃO.....	16
1.3. O LEITOR.....	18
1.4. A IMPORTÂNCIA DA TRADUÇÃO COMO PARTE DA TEORIA LITERÁRIA.....	19
1.5. A ESCOLHA DESTA ABORDAGEM.....	21
SEGUNDO CAPÍTULO LEITURA CRÍTICA: <i>DER BLINDE GERONIMO UND SEIN BRUDER</i>	23
2.1. A OBRA E SEU TEMPO: VIENA FIN-DE-SIÈCLE.....	24
2.2. AUTOR E OBRA.....	26
2.3. PERSONAGENS.....	33
2.4. ESPAÇO.....	49
TERCEIRO CAPÍTULO TRADUÇÃO.....	53
QUARTO CAPÍTULO COMENTÁRIOS À TRADUÇÃO.....	77

CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	91
ANEXO <i>DER BLINDE GERONIMO UND SEIN BRUDER</i>	95

INTRODUÇÃO

“Tem que ser escritor para traduzir literatura.” Quantas vezes ouvimos esse comentário dos leitores. Soa tão preconceituoso quanto dizer que poesia é intraduzível. A tarefa do tradutor não é apenas traduzir, mas transpor preconceitos, desde o mais antigo deles: o de que somos traidores. É uma luta extenuante, mas extasiante ao mesmo tempo ao buscar provar que somos capazes não apenas de traduzir, mas de aproximar culturas, de expor o outro.

Nesse sentido, o objetivo central da presente dissertação é apresentar a tradução do conto *Der blinde Geronimo und sein Bruder* (1900) [*O cego Geronimo e seu irmão*] de Arthur Schnitzler com base na abordagem do teórico tcheco Jiří Levý e tentar demonstrar que traduzir literatura é tarefa de tradutor, sendo ele escritor ou não, e que o tradutor literário iniciante pode, a partir de uma abordagem de tradução literária, começar a trilhar o caminho da tradução não sem equívocos, desvios ou ilusões, mas com consciência do próprio ofício.

Schnitzler nasceu em Viena no dia 15 de maio de 1862 e morreu na mesma cidade em 21 de outubro de 1931. Foi médico, dramaturgo, contista, novelista e romancista. Ao lado de Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus, Robert Musil, Thomas Bernhard e Elfriede Jelinek é considerado um dos maiores nomes da literatura austríaca do século XX. Viveu em Viena na passagem do século XIX para o XX, época da decadência política e do apogeu cultural da capital do Império Austro-Húngaro. Em suas obras, Schnitzler dissecou a hipocrisia moral e a frivolidade da sociedade burguesa vienense. Essa dissecação se deu por meio da análise psicológica e social profunda e arguta de seus personagens, antecipando os temas e a forma da ficção moderna.

Nascido em uma família burguesa de ascendência judaica, Schnitzler foi educado para ser médico, a carreira de seu pai. Mesmo assim, desde a adolescência, sua vocação literária veio à tona, tendo escrito alguns textos já aos dezoito anos. Durante muito tempo conciliou a carreira de médico com a de escritor, mas com o sucesso de suas peças pôde abdicar da profissão médica e se dedicar apenas à literatura. O sucesso financeiro veio mais com suas peças do que com sua prosa, mas a polêmica, que algumas de suas obras provocaram, era igual tanto no teatro quanto na prosa. Entre alguns de seus textos “escandalosos” está a peça *Reigen* (1918) [*Ciranda*], cuja primeira encenação foi em Berlim e não em Viena, pois a censura vienense não permitiu sua

apresentação, uma vez que seu tema tratava da troca de casais. Outra obra literária que causou furor foi a novela *Leutnant Gustl* (1900) [*Tenente Gustl*], cuja repercussão causou a Schnitzler a perda do título de oficial-médico do Exército do Império Austro-Húngaro, porquanto tal instituição não gostou de se ver retratada de maneira avultante.

A Viena retratada por Schnitzler era a dos cafés, das operetas, dos jogos, das “mocinhas de vida fácil”, mas também a Viena das doenças venéreas e mentais, das relações amorosas fugazes e egoístas, de uma sociedade burguesa conservadora, dos conflitos sociais e econômicos que levariam a Europa a experimentar um período de barbárie durante o século XX. Não à toa, os temas mais recorrentes em Schnitzler são a pulsão sexual e a morte, sobretudo na forma do suicídio. Schnitzler personifica o fim da esperança do homem moderno.

No entanto, em meio a tanta turbulência, Schnitzler escreve o conto *Der blinde Geronimo und sein Bruder*, obra de desfecho redentor e comovente, tornando-o raro no conjunto de suas obras em prosa. O conto resume a concepção recorrente da literatura do autor, a radicalização da subjetividade e a tragédia do indivíduo, e traz elementos novos de análise crítica. No ano de sua publicação, outra narrativa de Schnitzler obteve enorme sucesso: *Leutnant Gustl*, o que pode ter contribuído para o “esquecimento” da primeira.

Der blinde Geronimo und sein Bruder permanece inédito em língua portuguesa, sendo sua tradução relevante para introduzir a obra no sistema literário brasileiro. Ademais, a tradução poderá contribuir para tornar Schnitzler mais conhecido do público brasileiro. Passamos por um momento de verdadeira redescoberta da obra de Schnitzler. Na Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) foi defendida recentemente dissertação de Mestrado sobre o *Leutnant Gustl* por Vicini (2011). A partir de 2011, ano do 80º aniversário de morte do escritor, a editora Record pretende lançar de 12 a 14 volumes entre contos, novelas, romances e peças de teatro. Fora do âmbito editorial, Fernando Meirelles, diretor de cinema brasileiro, deve lançar em 2012 o filme *360 graus*, baseado na peça *Reigen* de Schnitzler. Percebe-se, portanto, uma aproximação da obra de Schnitzler.

Mas como traduzir *Der blinde Geronimo und sein Bruder*? Ao se colocar essa questão, a presente dissertação começou a se dedicar à pesquisa de abordagens de tradução literária que servissem tanto a tradutores experientes quanto a tradutores

iniciantes. Lendo textos de teóricos dos Estudos da Tradução alemães, chegou-se ao nome do teórico tcheco Jiří Levý (1926-1967) e à sua obra de 1963 *Die literarische Übersetzung – Theorie einer Kunstgattung* [A tradução literária – teoria de um gênero artístico], traduzida para o alemão em 1969.

Tal obra é voltada para a tradução de poesia e de dramaturgia, mas sua teoria geral da tradução permite ao tradutor de prosa literária utilizá-la. Nesta obra veremos como Levý, com base no Estruturalismo de Praga, cria sua teoria de tradução literária tanto ligada à linguística quanto à teoria literária.

Levý é herdeiro do Círculo Linguístico de Praga (CLP). O CLP, fundado em 1926 e fortemente influenciado pelo Formalismo Russo, desenvolve a concepção de análise da obra literária dentro de um sistema dialético, em que a obra literária pode ser medida como nas ciências exatas sem se perder a compreensão de seu valor estético. Com isso, o CLP cria a ideia de estrutura, e é esta ideia que mais influencia a obra de Levý, pois este teórico concebe a tradução literária tanto ligada ao campo da abstração teórica quanto ao pragmatismo de sua aplicação. A importância da análise do valor estético na tradução literária é outra influência fundamental do Estruturalismo de Praga na obra de Levý (cf. GUINSBURG 1978).

Pertinente ainda notar que o pensamento de Levý aponta para alguns temas, como a discussão sobre a função e o papel do leitor do texto-alvo, que os Estudos da Tradução abordarão nos anos oitenta do século XX. Sua preocupação com o tradutor e suas escolhas antecipa questões dos Estudos da Tradução que tratam não apenas da individualidade do tradutor, mas também da sua criatividade. Para a teoria de Levý, a decisão é um dos elementos mais importantes. Por isso, o tradutor a toma com base na leitura crítica da obra literária, pré-requisito imprescindível para a tradução literária, sendo consciente que existe uma pluralidade de opções, mas que ele escolherá apenas uma.

Embora Levý tenha escrito outros textos sobre tradução, como *Translation as a decision process* e *Will Translation Theory be of use to Translators?*, os quais podem ser aplicados a quase boa parte dos tipos textuais, foi sua obra sobre teoria de tradução literária que o tornou conhecido como grande teórico, ao menos no Ocidente: “Seu exuberante espírito pioneiro é ainda mais notável quanto o fato de que suas ideias inovadoras não foram refutadas essencialmente nem se tornaram desatualizadas ao

longo dos últimos quarenta anos.” (SNELL-HORNBY 2006: 23) ¹ Vale frisar que seu livro sobre tradução literária ganhou recentemente (2011) versão para o inglês e possivelmente sairá em espanhol.

A teoria de tradução literária de Levý é o fundamento para a tradução comentada de *Der blinde Geronimo und sein Bruder* de Schnitzler. Portanto, outro objetivo do presente trabalho, além da tradução do conto de Schnitzler, é apresentar a abordagem de Levý e demonstrar a atualidade de sua aplicação. Além disso, por meio da apresentação de um capítulo dedicado aos comentários, pretende-se tornar transparentes as decisões do tradutor, permitindo, com isso, uma leitura mais profunda da citada obra literária.

A dissertação se encontra dividida em quatro capítulos. O primeiro é dedicado à análise da obra de Levý. O segundo traz a leitura crítica do conto de Schnitzler seguindo a abordagem de Levý. O terceiro apresenta a tradução propriamente dita. O quarto mostra os comentários à tradução, ou seja, a aplicação da abordagem de Levý. A disposição da tradução e dos comentários em capítulos distintos seguiu o modelo da dissertação de Mestrado de Cesar (1999), cujo tema foi a tradução do conto *Bliss* [*Êxtase*] de Katherine Mansfield. Todas as citações foram traduzidas por mim com exceção das citações da obra de Levý em alemão, as quais foram realizadas por Neckel (2011). Cumpre esclarecer que a tradução foi feita com base na edição de Schnitzler (2001a). Por fim, o texto-fonte em anexo, embora retirado do site do projeto Gutenberg, é idêntico ao da edição utilizada para a tradução.

¹ “His exuberant pioneer spirit is all the more remarkable, as is the fact that his innovative ideas have in essence neither been refuted nor become outdated over the last forty years.”

PRIMEIRO CAPÍTULO

A ABORDAGEM DE LEVÝ

“Halbe Theorie führt von der Praxis ab – ganze zu ihr zurück.”
Novalis

A obra de Levý *Die literarische Übersetzung – Theorie einer Kunstgattung* [A tradução literária – teoria de um gênero artístico] foi publicada em tcheco em 1963 e, posteriormente, traduzida para o alemão por Schamschula em 1969 e que teve o próprio Levý como co-autor. Isso não quer dizer que Levý seja um autor de expressão tcheca em língua alemã como Kafka. Pelo contrário, Levý escreveu a maior parte de seus textos em tcheco. Durante muito tempo, a tradução de sua principal obra para o alemão representou para os teóricos dos Estudos da Tradução na Europa, principalmente, o único meio de se entrar em contato com seu pensamento. No Brasil, só recentemente foi realizada a tradução da primeira parte do livro por Neckel (2011) em dissertação de Mestrado defendida na Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, o que demonstra uma tentativa de discutir as ideias de Levý no nosso País.

Segundo Snell-Hornby (2006: 22), o livro de Levý cumpre o papel de preencher o espaço entre a teoria e a prática, discutindo linguística e teoria da literatura para mostrar como a tradução literária, além do caráter de reprodução linguística, é um meio de compreensão da obra literária, pois trabalha com a leitura crítica da mesma, portanto pode ser usada, por exemplo, como material de análise na literatura comparada. Sendo assim, a tradução literária é um gênero de arte a meio caminho entre a reprodução e a criação, tendo como base o texto-fonte. “A tradução como obra é uma reprodução artística, a tradução como processo, uma criação original, a tradução como gênero artístico, um caso limite na separação entre a arte reprodutiva e original.” (LEVÝ 1969: 66)¹

Para Levý (1969: 21), o texto-fonte deve valer como um sistema e não como uma soma de elementos. Desse modo, não cabe ao tradutor apenas reproduzir os elementos, mas apreender sua função formal e utilizar tais elementos a fim de, tanto quanto possível, poder conservar a mesma função semântica do texto-fonte (“é preciso

¹ “Die Übersetzung als Werk ist eine künstlerische Reproduktion, das Übersetzen als Vorgang ein originales Schaffen, die Übersetzung als Kunstgattung ein Grenzfall an der Scheide zwischen reproduzierender und original schöpfender Kunst.”

preservar as formas que possuam uma determinada função semântica. Por outro lado, não seria necessário insistir na manutenção das formas linguísticas.” LEVÝ 1969: 37)². A função para Levý está relacionada ao significado, ou seja, ela está ligada à obra da língua de partida, por isso Levý procura manter a função do texto da língua de partida no texto da língua de chegada. Contudo, vale observar como sua obra considera a importância de se pensar sobre a função na tradução. Como pontua Snell-Hornby:

A tradução é então dependente de sua função como um texto "implantado" na cultura de destino, em que há a alternativa de se preservar a função original do texto de origem ("constância funcional"), ou de mudar a função para se adaptar às necessidades específicas da cultura alvo. (SNELL-HORNBY 2006: 52)³

A teoria de tradução literária de Levý se enquadra, portanto, na primeira parte desta citação, ou seja, quando ele fala de função, fala de função do texto-fonte. Mas isso é apenas um dos pontos inovadores da obra de Levý. Veremos ainda como a sua concepção de tradução, o seu processo tradutório e a análise do papel do leitor do texto-alvo são elementos novos trazidos ao debate dos Estudos da Tradução na sua época que repercutem até hoje.

O livro de Levý se divide em duas partes. Na primeira parte, Levý trata de uma teoria geral da tradução literária, sendo que um dos seis capítulos é sobre tradução de dramaturgia. A segunda parte, por sua vez, é inteiramente dedicada à tradução de poesia, praticamente um terço do livro. Embora sua obra não trate especificamente da tradução de prosa literária, sua teoria geral pode ser útil ao tradutor desta última.

1.1 CONCEPÇÃO DE TRADUÇÃO

Levý concebe a tradução em dois tipos: uma ilusionista e a outra antiilusionista. Antes de explicar propriamente sua concepção de tradução, vale a pena mencionar de onde ele retirou os termos. Por várias vezes em sua obra, Levý aproxima a tradução

² “Man muß die Formen bewahren, die eine bestimmte semantische Funktion haben. Andererseits sollte man nicht auf die Bewahrung sprachlicher Formen bestehen.”

³ “The translation is then dependent on its function as a text ‘implanted’ in the target culture, whereby there is the alternative of either preserving the original function of the source text (‘functional constancy’), or of changing the function to adapt to the specified needs of the target culture.”

literária à interpretação do texto pelo ator e pelo diretor teatral. Chega mesmo a sugerir que o tradutor literário estude teatro a fim de traduzir melhor:

Meios pedagógicos concretos que pudessem levar a esta compreensão da realidade só conseguem ser alcançados através do trabalho. Constituirá, certamente, um deles, o exercício de interpretação dramática de peças de teatro, a meditação intensiva sobre obra literária. (LEVÝ 1969: 46)⁴

Propõe também que o tradutor exercite sua imaginação tal qual um diretor teatral: “a imaginação é, para o tradutor, tão indispensável quanto para o diretor e sem ela aquele dificilmente consegue chegar a uma compreensão total de uma obra.” (LEVÝ 1969: 44)⁵

Cabe notar aqui um ponto de contato entre Schnitzler e Levý, pois para eles o teatro tem um papel fundamental em suas obras. Para Levý, a aproximação de sua teoria de tradução literária com a teoria teatral confere um caráter particular a sua abordagem. Para Schnitzler, a fama chegou primeiro com o teatro, tendo sido reconhecido mais como dramaturgo do que como prosador em sua época.

Com base em tais ideias ligadas à teoria teatral, Levý cria sua concepção da tradução ilusionista e antiilusionista. A ilusão então se refere a criar uma atmosfera no palco para que o espectador pense que aquilo é real. A antiilusão consiste em mostrar ao espectador que aquilo é uma simulação da realidade. Nas palavras de Levý (1969: 31), “os métodos ilusionistas exigem que a obra seja vista como o modelo, como a realidade.”⁶ Isso pressupõe que o tradutor crie a ilusão para o leitor de que este está lendo o texto-fonte. Muito embora o leitor tenha a consciência de que se trata de uma tradução, ele demanda que a tradução conserve as mesmas qualidades do texto-fonte (LEVÝ 1969: 31-32). Com isso, o leitor acredita que realmente lê Schnitzler e pode discutir a prosa de Schnitzler, mas talvez não nuances linguísticas da língua alemã.

⁴ “Konkrete pädagogische Mittel, die zu diesem Erfassen der Wirklichkeit hinführen könnten, müssen erst erarbeitet werden. Eines von ihnen wird sicher die Übung in der dramaturgischen Interpretation von Schauspielen bilden, das intensive Durchdenken literarischer Werke.”

⁵ “Die Vorstellung ist für den Übersetzer ebenso unentbehrlich wie für den Regisseur, und ohne sie kann er nur schwer zu einem umfassenden Verständnis eines Werks gelangen.”

⁶ “Die illusionistischen Methoden verlangen, das Werk solle aussehen wie die Vorlage, wie die Wirklichkeit.”

Para Levý, a tradução antiilusionista é rara, pois mostra apenas uma simulação da realidade, em que o tradutor, tal como o ator, revela seu ponto de vista e não pretende apresentar o texto-fonte, mas sim comentá-lo a fim de que o leitor perceba que se trata de uma tradução. Ainda de acordo com Levý, a tradução antiilusionista só existe como paródia ou pastiche, pois:

a tradução tem, em primeiro lugar, um objetivo representativo, ela deve “compreender” o original. Uma tradução abstrata e atemática seria, em verdade, uma antitradução. [...] Nosso livro pretende, portanto, elaborar uma teoria “ilusionista” da tradução. (LEVÝ 1969: 32)⁷

A concepção ilusionista de tradução tenta encontrar o equilíbrio dos dois polos entre os quais o tradutor oscila: a literalidade e a liberdade de criação. “A tradução deve ser, evidentemente, uma reprodução mais exata possível da obra original, mas, sobretudo, uma obra literária de grande valor, pois, do contrário, a mais perfeita fidelidade literal seria em vão.” (LEVÝ 1969: 68)⁸ Esta passagem introduz o pensamento de Levý sobre a teoria de tradução literária que busca unir a linguística à teoria da literatura e reconhecer o caráter híbrido da tradução literária. Por isso, esta segue duas regras: uma da reprodução e outra da criação, como exposto acima. A concepção de Levý seria sua resposta para a discussão proposta por Schleiermacher e os tradutores do Romantismo alemão, em que tal teórico alemão sintetiza seu pensamento da seguinte maneira:

Mas, agora, por que caminhos deve enveredar o verdadeiro tradutor que queira efetivamente aproximar estas duas pessoas tão separadas, seu escritor e seu leitor, e propiciar a este último, sem obrigá-lo a sair do círculo de sua língua materna, uma compreensão correta e completa e o gozo do primeiro? No meu juízo, há apenas dois. Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá ao seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro. (SCHLEIERMACHER 2010: 57)

Schleiermacher escolhe o primeiro caminho e defende fortemente o procedimento hermenêutico da tradução literária. Levý, por sua vez, reconhece a

⁷ “Die Übersetzung hat in erster Linie ein repräsentatives Ziel, sie soll die Vorlage ‘erfassen’. Eine abstrakte, athematische Übersetzung wäre eigentlich eine Antiübersetzung [...] Unser Buch versucht also, eine ‘illusionistische’ Theorie der Übersetzung aufzubauen.”

⁸ “Die Übersetzung muß selbstverständlich eine möglichst genaue Wiedergabe des Originalwerks, vor allem aber ein hochwertiges literarisches Werk sein, den sonst wäre die vollkommenste Worttreue vergebens.”

existência destes dois caminhos, mas prefere trilhar o seu próprio, ou seja, em vez de o pêndulo pender mais para o lado da necessidade da compreensão da obra literária para a tradução literária, Levý defende o hibridismo desta última. A tradução literária é leitura crítica da obra literária, mas também está ligada a aspectos linguísticos. Seu pensamento expressa, assim, a ideia de um pêndulo equilibrado.

Mister se faz refletir, ainda neste tópico, sobre a relevância de uma concepção da tradução ilusionista mesmo em tempos do vigor das teorias descritiva (Toury e Even-Zohar) e analítica (Berman) dos Estudos da Tradução. A singularidade da concepção ilusionista elaborada por Levý em 1963 é admitir que a tradução literária possui tanto aspectos linguísticos quanto aspectos ligados à análise da obra literária. No seu tempo, diante da hegemonia da teoria linguística para a tradução, Levý defendeu a teoria da literatura como necessária para se combinar a uma tradução de cunho linguista.

Em relação à problemática da tradução, trata-se, sobretudo, da conexão

- a) da língua original e tradução – [...] linguística comparativa;
- b) de conteúdo e forma no modelo [...] e na tradução [...] – aqui trabalha-se com métodos da ciência literária, da estilística comparada e poética;
- c) do valor efetivo do original e da tradução na aplicação de métodos da crítica literária. (LEVÝ 1969: 41)⁹

Hoje se pode utilizar a proposta de Levý de modo inverso. Com o fortalecimento da teoria descritiva e da analítica e o enfraquecimento da teoria linguística no âmbito dos Estudos da Tradução, o caráter pragmático de uma obra como a de Levý impressiona. O próprio Berman ressalta que:

O fato de haver interpretação em toda tradução não significa que toda tradução seja apenas interpretação ou se baseie essencialmente na interpretação. A relação com a obra e a língua estrangeira que se trava na tradução é *sui generis*, só pode ser compreendida a partir de si mesma. (BERMAN 2002: 278)

O que Levý propôs há quase cinquenta anos é a não preponderância da linguística sobre a compreensão da obra literária ou vice-versa na tradução literária, mas o equilíbrio entre ambas, daí o caráter híbrido que a tradução literária assume em sua

⁹“Bei der Problematik des Übersetzens geht es vor allem um das Verhältnis: von Originalsprache und Übersetzung [...] Sprachwissenschaft; von Inhalt und Form in der Vorlage [...] und in der Übersetzung [...] – hier wird mit den Methoden der Literaturwissenschaft, der vergleichenden Stilistik und Poetik gearbeitet; vom Wirkungswert des Originals und der Übersetzung in Anwendung der Methoden der Literaturkritik.”

obra. No Brasil, Haroldo de Campos também possui projeto de tradução semelhante ao defender a harmonia entre a linguística e a teoria literária na tradução literária, como vemos na seguinte citação:

O problema da tradução criativa só se resolve, em casos ideais, a nosso ver, com o trabalho em equipe, juntando para um alvo comum lingüistas e poetas iniciados na língua a ser traduzida. É preciso que a barreira entre artistas e professores de língua seja substituída por uma cooperação fértil, mas para esse fim é necessário que o artista (poeta ou prosador) tenha da tradução uma idéia correta, como labor altamente especializado, que requer uma dedicação amorosa e pertinaz, e que, de sua parte, o professor de língua tenha aquilo que Eliot chamou de ‘olho criativo’, isto é, não esteja bitolado por preconceitos acadêmicos, mas sim encontre na colaboração para a recriação de uma obra de arte verbal aquele júbilo particular de uma beleza não para a contemplação, mas de uma beleza para a ação ou em ação. (CAMPOS 1992: 46)

O que cabe ressaltar no projeto de Campos é a necessidade de se pensar a tradução literária como um processo literário e ao mesmo tempo linguístico. Isso já se pode notar no delineamento da concepção de tradução ilusionista elaborada por Levý. A tradução deve parecer como a realidade. Mas que realidade é essa? A realidade objetiva da obra literária, o que envolve a compreensão do todo literário. É como se o texto estrangeiro, devido às estranhezas que traz em si, como por exemplo nomes topográficos, grafia de nomes próprios, traços culturais, pudesse ser acessível ao leitor da língua de chegada de tal modo que este saiba tratar-se de uma tradução, mas, mesmo assim, suspende esse conhecimento para ler e fruir o texto. Para o leitor da tradução, é como se houvesse uma suspensão do conhecimento de que se trata de uma tradução, por isso ele pode lê-lo como se fosse uma realidade na língua de chegada.

Uma possível crítica que se pode fazer a Levý no que concerne a sua concepção ilusionista da tradução literária é o fato de o tradutor se “esconder” atrás do texto-fonte. No entanto, esse “esconder” é apenas um pacto de ilusão, pois na medida em que se compreende o processo de tradução de Levý, veremos que a visibilidade do tradutor existe: “... um bom tradutor determina seu ponto de vista interpretativo na maioria das vezes conscientemente, e sabe o que quer dizer ao leitor com sua tradução.” (LEVÝ 1969: 51) ¹⁰ Ademais, vale sublinhar que para Levý a obra traduzida se insere no

¹⁰ “... bestimmt ein guter Übersetzer seinen Interpretationsstandpunkt meist bewußt, und er weiß, was er mit seiner Übersetzung dem Leser sagen will.”

sistema literário nacional, o que significa dizer que o tradutor em algum momento terá sua poética analisada assim como um escritor do mesmo sistema.

1.2 PROCESSO DE TRADUÇÃO

1.2.1 COMPREENSÃO¹¹

O processo de tradução de Levý (1969: 42) se divide em *Erfassen, Interpretation und Umsetzung* [compreensão, interpretação e conversão]. A compreensão da obra literária diz respeito ao tradutor como leitor. Ela está dividida em três momentos: o primeiro é o filológico. Levý defende claramente a compreensão filológica do texto por parte do tradutor a fim de se evitar enganos como: escolha equivocada de palavras com diferentes significados; confusão de palavras, cuja grafia na língua de partida é a mesma que na língua de chegada; engano de palavras entre línguas próximas. Além disso, a compreensão filológica impede que o tradutor apreenda o contexto de modo equivocado também, como falsa ordenação das palavras em frases de um longo parágrafo; falsa escolha de palavras em relação ao contexto da época em que a obra foi escrita; ordenação incorreta das palavras em relação ao sistema literário do autor.

O segundo momento da primeira fase do processo tradutório de Levý trata especificamente do tradutor como leitor. Enquanto o leitor apenas percebe o valor estilístico da expressão linguística, atmosfera, tons trágicos ou irônicos, apelos, o tradutor deve reconhecer tais características racionalmente. Esta é a grande diferença entre leitor e tradutor.

O leitor médio não necessita tomar consciência destas características, porém, o tradutor deve ser capaz de reconhecê-las racionalmente e determinar a partir de quais meios o autor chegou a elas. A tradução exige uma percepção não só mais profunda, mas também, e acima de tudo, mais consciente da obra, do que uma simples leitura. (LEVÝ 1969: 43)¹²

¹¹ As ideias sobre a primeira fase do processo tradutório estão em LEVÝ 1969: 42-47.

¹² “Der Durchschnittsleser braucht sich diese Qualitäten nicht mit dem Verstande bewußt zu machen, doch der Übersetzer sollte fähig sein, sie rational zu erkennen und zu bestimmen, mit welchen Mitteln der Autor sie erzielt. Die Übersetzung erfordert nicht nur ein gründliches, sondern vor allem ein bewußteres Erkennen des Werks als die bloße Lektüre.”

O terceiro e último momento, o da compreensão do todo literário, será abordado no segundo capítulo, quando for esmiuçada a leitura crítica do conto *Der blinde Geronimo und sein Bruder*. Cabe destacar, no entanto, que este é um dos pontos centrais da teoria da tradução literária de Levý, e aqui reside sua maior contribuição aos Estudos da Tradução literária. Para ele, a compreensão da obra literária é condição indispensável na tradução literária. É uma compreensão artística e conteudística. Na época do predomínio da teoria linguística no âmbito dos Estudos da Tradução afirmar a necessidade de se pensar em outros aspectos no ato de traduzir, que não apenas o da equivalência linguística, foi realmente inovador.

Para a formação artística dos tradutores, haveria a exigência de que a fórmula do processo psicológico: *Texto original – Texto da tradução* fosse alterada para uma mais complexa, porém artisticamente mais válida: *Texto original – Realidade representada – Texto da Tradução*. Naturalmente, o tradutor tende ao primeiro esquema, visto ser este mais fácil. A reconstrução da realidade, pelo contrário, requer criatividade e uma interpretação ponderada do texto. (LEVÝ 1969: 44-45)¹³ [grifos do autor]

Além de Levý, Eco também sustenta a imprescindibilidade da análise textual para a tradução literária e defende a compreensão da obra literária como fase preliminar à tradução literária.

Uma interpretação sempre precede a tradução. [...] Com efeito, os bons tradutores, antes de começar a traduzir, passam um bom tempo lendo e relendo o texto e consultando todos os subsídios que permitam a melhor compreensão de passagens obscuras, termos ambíguos, referências eruditas – ou, como no último exemplo, alusões quase psicanalíticas. Nesse sentido, uma boa tradução é sempre uma contribuição crítica para a compreensão da obra traduzida. Uma tradução conduz sempre a um certo tipo de leitura da obra, assim como faz a crítica propriamente dita. (ECO 2007: 291)

¹³ “Für die künstlerische Erziehung der Übersetzer würde sich hieraus die Forderung ableiten, daß die Formel des psychologischen Prozesses: *Originaltext – Text der Übersetzung*, in eine schwierige, aber künstlerisch allein gültige: *Originaltext – vorgestellte Wirklichkeit – Text der Übersetzung*, abgeändert werden muß. Der Übersetzer neigt natürlicherweise zum erstgenannten Schema, da es das bequemere ist. Die Rekonstruktion der Wirklichkeit hingegen erfordert Vorstellungskraft und eine durchdachte Interpretation des Textes.”

1.2.2 INTERPRETAÇÃO¹⁴

Segundo Levý, a interpretação se divide em três partes: a busca pelo sentido objetivo da obra, o estabelecimento do ponto de vista de interpretação do tradutor e a interpretação do valor objetivo da obra a partir deste ponto de vista (LEVÝ 1969: 48). A primeira diz respeito à necessidade do tradutor de reprimir tanto quanto possível sua compreensão subjetiva da obra como simples leitor, ou seja, evitar o sentimentalismo ou o partidarismo em relação a algum personagem ou situação do texto literário da língua de partida. No caso de *Der blinde Geronimo und sein Bruder*, por exemplo, o fato de se saber que a mentira sobre a moeda de ouro inventada pelo jovem abastado é injusta em relação a Carlo não permite tomar o partido deste último. Aliás, todos os personagens devem caber no coração do tradutor. Não pode haver desequilíbrios.

A segunda parte se refere ao tipo de leitura que o leitor-tradutor fez da obra, quando na fase de compreensão. Este pode fazer uma leitura estética, histórica, social, biográfica ou psicológica. O que interessa nesse nível de interpretação é que o tradutor deixe claro para o leitor seu ponto de vista, como tratado acima. É aqui que o tradutor se torna “visível”, para usar um termo corrente nos Estudos da Tradução. Na tradução do conto de Schnitzler em análise, pretende-se realizar uma tradução, cuja leitura crítica foi baseada na análise psicológica dos personagens. Isso não quer dizer, no entanto, que o leitor do texto-alvo não possa tender a um outro tipo de leitura.

A terceira parte consiste na interpretação do valor objetivo da obra a partir do ponto de vista estabelecido pelo tradutor. Nesta fase, o tradutor une sua compreensão objetiva da obra ao ponto de vista de leitura escolhido para chegar à interpretação do valor objetivo da obra. Sendo assim, Levý impõe limites à interpretação. O parâmetro será sempre a compreensão da obra literária. “Se o tradutor, em seu trabalho, inserir a própria ideia em detrimento da ideia da obra, estará encobrindo o sentido original com uma nova interpretação.” (LEVÝ 1969: 53)¹⁵ Não se pode esquecer, contudo, que todas as três partes da fase interpretativa do processo tradutório se referem à decisão que o tradutor tem de tomar diante de tantas possibilidades de escolha.

¹⁴ As ideias sobre a segunda fase do processo tradutório estão em LEVÝ 1969: 47-55.

¹⁵ “Wenn der Übersetzer in seiner Arbeit die eigene Idee gegenüber der Idee des Werks durchsetzt, dann überdeckt er die ursprüngliche Bedeutung mit einer neuen Interpretation.”

O que vale notar aqui é a distinção entre compreender e interpretar, porquanto, muitas vezes, os conceitos se encontram misturados e não se pode distinguir entre um e outro. Pragmático como é, Levý se preocupa com a distinção a fim de deixar claro como a tradução se processa.

Compreender é analisar a obra literária exaustivamente, e é justamente nesta fase que a crítica literária, a crítica textual e a literatura comparada têm maior utilização a fim de que o tradutor seja capaz de conceber a realidade da obra.

... por conta da incongruência do material linguístico, uma perfeita harmonia de significados nas expressões da tradução e do original não é possível, de forma que uma tradução apenas linguística não é suficiente. É muito mais exigida uma interpretação. Frequentemente ocorre o fato de a língua materna não possuir expressões com sentidos tão amplos e diversos, quanto às utilizadas no original. Nesta situação, o tradutor precisa especificar o sentido e decidir-se por um dos sentidos mais estritos. (LEVÝ 1969: 47) ¹⁶

Na passagem acima, pode-se ver um ponto fundamental da teoria de Levý: tradução como processo de decisão, ou seja, uma vez que há uma pluralidade de sentidos para o tradutor utilizar, cabe a este interpretá-los a partir da compreensão da realidade do texto para poder, dentre os sentidos disponíveis, escolher o melhor naquele momento.

Para ele, tradução é comunicação e, por consequência, decisão. “Tradução é comunicação. A rigor, o tradutor decodifica a comunicação que está contida no texto do autor original e a reformula (codifica) em sua língua.” (LEVÝ 1969: 33) ¹⁷ Essa ideia da tradução como comunicação e decisão é tão cara para Levý, que ele a retomará em um artigo de 1967 intitulado “*Translation as a Decision Process*”, publicado em um volume para homenagear Jakobson.

O texto é pertinente na medida em que se percebe o quanto seu projeto de tradução literária amadureceu entre 1963 e 1967. O artigo é basicamente uma síntese e

¹⁶“... weil wegen der Inkongruenz des Sprachmaterials eine vollkommene Bedeutungsübereinstimmung im Ausdruck der Übersetzung und der Vorlage nicht möglich ist und daher eine nur sprachlich richtige Übersetzung nicht ausreicht. Es ist vielmehr eine Interpretation erforderlich. Oft tritt der Fall ein, daß die Muttersprache keinen in der Bedeutung so weiten und vielsagenden Ausdruck kennt, wie ihn die Vorlage benutzt. Dann muß der Übersetzer die Bedeutung spezifizieren und sich für eine der engeren Bedeutungen entscheiden.”

¹⁷ “Übersetzen ist Mitteilen. Genau gesagt entschlüsselt der Übersetzer die Mitteilung, die in dem Text des Originalautors enthalten ist, und formuliert (chiffriert) sie in seine Sprache um.”

um aprofundamento das ideias contidas no livro acerca da segunda fase no processo tradutório, a interpretação. Levý é bastante explícito já na sentença de abertura do artigo.

A tradução é um PROCESSO DE COMUNICAÇÃO: o objetivo da tradução é transmitir o conhecimento do original para o leitor estrangeiro. [...] Traduzir é um PROCESSO DE DECISÃO: uma série de um certo número de situações consecutivas que se move como em um jogo, situações que impõem um certo número de alternativas (e muitas vezes exatamente definíveis). (LEVÝ 2000: 148) ¹⁸ [grifos do autor]

Levý reafirma sua posição em defesa da comunicação e da decisão, define regras e instruções seletivas e aponta para a existência da lei do menor esforço na tradução.

A teoria da tradução tende a ser normativa, instruir tradutores sobre a MELHOR solução, mas o atual trabalho de tradução é pragmático, o tradutor decide dentre uma das soluções possíveis, a qual promete um máximo de efeito com um mínimo de esforço. (LEVÝ 2000: 156) ¹⁹ [grifo do autor]

Acerca do tema da decisão, da escolha e da regra do menor esforço no processo tradutório proposto por Levý, Pym (2003: 492) ²⁰, em estudo recente sobre a definição de competência tradutória, afirma que “a abordagem minimalista vê a tradução basicamente como um **processo de produção e seleção entre hipóteses**” [grifo meu], ou seja, pode-se perceber aqui o quanto o pensamento de Levý reverbera até hoje.

Dessa forma, torna-se claro que, segundo Levý, a segunda fase do processo tradutório é a interpretação, envolvendo decisão e escolha por parte do tradutor. E embora esta decisão e esta escolha sejam de caráter histórico e estilístico, muitas vezes fundadas nos usos e costumes experimentados pelo tradutor, o que importa é que elas sejam fundamentadas na compreensão da realidade objetiva da obra literária. Com isso,

¹⁸ “Translation is a PROCESS OF COMMUNICATION: the objective of translating is to impart the knowledge of the original to the foreign reader. [...] translating is a DECISION PROCESS: a series of a certain number of consecutive situations – moves, as in a game – situations imposing a certain (and very often exactly definable) number of alternatives.”

¹⁹ “Translation theory tends to be normative, to instruct translators on the OPTIMAL solution; actual translation work, however, is pragmatic; the translator resolves for that one of the possible solutions which promises a maximum of effect with a minimum of effort.”

²⁰ “The minimalist approach basically sees translating as a process of producing and selecting between hypotheses.”

Levý admite o caráter subjetivo do tradutor literário, mas lhe oferece um ponto de apoio objetivo: a leitura crítica da obra literária.

Visto que a maioria das línguas não possui uma expressão ambígua semelhante ao *foppish* do inglês, o tradutor precisa estreitar o significado, interpretando-o. Isto só é possível, contudo, se, através do romance no todo, ele adquirir uma ideia clara da realidade. (LEVÝ 1969:47) ²¹

1.2.3 TRADUÇÃO²²

A terceira fase do processo tradutório de Levý é a conversão, ou a tradução propriamente dita, na qual se demanda uma reformulação criativa do texto-fonte por parte do tradutor. Como a tradução diz respeito à interpretação a partir da compreensão da realidade da obra literária, o tradutor precisa “sentir” o estilo do texto-fonte. Por esta razão, a tradução se divide em três etapas que o tradutor considera antes de traduzir. A primeira trata da relação entre os dois sistemas linguísticos; a segunda, dos traços da língua de partida na tradução; a terceira, da relação de tensão dos estilos do autor e do tradutor durante a tradução.

Na primeira etapa, o tradutor sabe que a língua de chegada e a de partida são sistemas distintos, logo não equiparáveis, por isso ele não consegue traduzir mecanicamente. Sendo assim, a tradução se torna tanto mais complicada quanto mais intrincado for o texto. Ademais, o tradutor nota que essa impossibilidade de equiparação entre as línguas se reflete na incongruência das relações de sentido entre elas, ou seja, o equivalente direto muitas vezes não é possível, lançando mão da compensação em alguns momentos.

A segunda etapa se reporta aos traços da língua de partida na tradução, o que envolve processo de decisão. “O estilo do tradutor sempre trará, em última análise, traços da tomada de decisão sob a influência do original.” (LEVÝ 1969: 59) ²³ Essa

²¹ “Da die Mehrzahl der Sprachen eines ähnlich doppeldeutigen Ausdrucks wie das englische *foppish* nicht fähig ist, muß der Übersetzer hier die Bedeutung einengen und damit interpretieren. Dies ist jedoch nur möglich, wenn er aus dem ganzen Roman eine klare Vorstellung von der Wirklichkeit gewonnen hat.”

²² As ideias sobre a terceira fase do processo tradutório estão em LEVÝ 1969:55-64.

²³ “Der Stil der Übersetzer trägt letztlich immer die Spuren des Sich-entscheiden-Müssens unter dem Einfluß der Vorlage.”

influência do texto-fonte sobre o texto-alvo pode ser direta ou indireta e pode ter tantos efeitos positivos quanto negativos. A influência direta está relacionada às construções inorgânicas (LEVY 1969: 59) do texto-fonte, que são aquelas criadas seguindo o texto-fonte devido à ausência na língua de chegada de recursos expressivos análogos. A influência indireta se refere a como o tradutor trabalha com o estilo do texto-fonte. No caso, o tradutor, em lugar de considerar as particularidades estilísticas do texto literário da língua de partida, leva em conta apenas as singularidades de ordem gramatical do mesmo. Com isso, ele se afasta da reprodução artística destas particularidades estilísticas do texto-fonte.

A terceira etapa fala da relação de tensão dos estilos do autor e do tradutor durante a tradução que surge quando o texto é reformulado em uma língua para qual ele não foi escrito. Por isso, é que a expressão traduzida não é absoluta, pois ela representa apenas uma das muitas possibilidades existentes de reprodução/criação artística. Mais uma vez encontra-se presente a ideia de tradução como processo de decisão. Na terceira e última etapa da tradução pode aparecer o problema das soluções estereotipadas, decorrentes dos vícios do tradutor. Em lugar de uma solução criativa, o tradutor habitua-se a repetir uma fórmula que já funcionou antes. O exemplo de Levy (1969: 62) é esclarecedor, vale citá-lo: “... como arcaísmos da língua utiliza o tradutor um número limitado de recursos padronizados (por exemplo, a terminação – eth em inglês) como caricatura linguística, geralmente, sempre o mesmo dialeto etc.”²⁴ Para solucionar tal problema, o tradutor deve exercitar a inventividade para, dentre as diversas possibilidades de escolha, ele poder decidir com mais segurança.

Lá, onde o tradutor possui mais **possibilidades estilísticas** à disposição e onde precisa **decidir**, segundo as exigências do contexto, entre elas, começam a descoberta e a **escolha**. Neste momento acaba o artesanato e começa a arte. Aqui o caráter do trabalho artístico do tradutor pode ser definido precisamente. Para ele, trata-se de uma criatividade, na qual a descoberta é subordinada à escolha, a capacidade inventiva à seletiva. O tradutor precisa de uma intensa imaginação e inventividade linguística, para, com a ajuda destas, criar um grande número de recursos expressivos, tendo a possibilidade de

²⁴ “... zur Archaisierung der Sprache verwendet der Übersetzer eine begrenzte Zahl von Standardmitteln (z.B. im Englischen die Endungen -eth), für die sprachliche Karikatur in der Regel immer den gleichen Dialekt usw.”

escolher entre estes o mais preciso. (LEVÝ 1969: 63) ²⁵ [grifo meu]

Por fim, vale destacar que as três fases do processo tradutório (compreensão, interpretação, tradução) não formam uma hierarquia nem são estanques. Elas ocorrem de modo simultâneo e, por vezes, inconsciente (LEVÝ 1969: 42). O conhecimento delas serve para o tradutor tomar consciência do processo tradutório, mas não para transformá-las em fórmula de trabalho ou um passo a passo de aplicação imediata.

Cabe, ainda, analisar aqui como o processo tradutório proposto por Levý se verifica. A tradução do título do conto *Der blinde Geronimo und sein Bruder* é um bom exemplo. O problema neste momento se concentra na grafia do nome Jerônimo em língua portuguesa ou na preservação do nome Geronimo como no texto-fonte. Uma vez que se sabe que os personagens são italianos (compreensão da realidade da obra literária) e que nenhum outro nome terá sua grafia alterada, porquanto são nomes compreensíveis para o leitor de língua portuguesa (interpretação – decisão), o título será traduzido por *O cego Geronimo e seu irmão* (conversão – tradução), ou seja, optou-se por manter a grafia do nome do texto-fonte.

1.3 O LEITOR

A obra de Levý é inovadora também no que concerne ao tratamento dado ao leitor. Para ele, a obra literária só se concretiza no leitor: “... a relação de três componentes forma o núcleo da problemática do traduzir: o conteúdo objetivo da obra e suas duas concretizações, através do leitor do original e do leitor da tradução.” (LEVÝ 1969: 41) ²⁶ Nesse sentido, enfatiza a necessidade de o tradutor ser leitor, “o tradutor é, em primeiro lugar, leitor” (LEVÝ 1969: 37) ²⁷, e indica a diferença entre o leitor-leitor e

²⁵ “Dort, wo dem Übersetzer mehrere stilistische Möglichkeiten zur Verfügung stehen, und wo er nach den Erfordernissen des Kontextes zwischen ihnen entscheiden muß, beginnt das Auffinden und Auswählen. An dieser Stelle endet das Handwerk und beginnt die Kunst. Hier läßt sich der Charakter der schöpferischen Arbeit des Übersetzers genauer bestimmen. [...] Der Übersetzer braucht eine lebhafte sprachliche Phantasie und Erfindungsgabe, um sich mit ihrer Hilfe eine große Zahl von Ausdrucksmitteln zu schaffen und die Möglichkeit zu erhalten, aus ihnen das treffendste auszuwählen.”

²⁶ “... das Verhältnis dreier Komponenten den Kern der Problematik des Übersetzens bildet: des objektiven Inhalts des Werks und dessen zwei Konkretisierungen durch den Leser des Originals und den Leser der Übersetzung.”

²⁷ “Der Übersetzer ist in erster Linie Leser.”

o leitor-tradutor: “a diferença entre o simples leitor e o tradutor consiste que o tradutor dá expressão à sua concepção através da língua. [...] Um bom tradutor deve ser, sobretudo, um bom leitor.” (LEVÝ 1969: 38 e 42)²⁸

Cabe observar ainda que Levý não se limita apenas a pensar no leitor do texto-fonte e no leitor-tradutor, mas também no leitor do texto-alvo e confere a este último um status de importância. Sem ele, a obra não se realiza, porquanto “tal qual o original a tradução só tem relevância social quando é lida.” (SNELL-HORNBY 2006: 23)²⁹ Dessa forma, a tradução deve ser “a concretização no contexto de uma outra língua e de uma outra tradição literária.” (LEVÝ 1969: 37)³⁰

1.4 A IMPORTÂNCIA DA TRADUÇÃO COMO PARTE DA TEORIA LITERÁRIA

A concepção de tradução e o processo tradutório de Levý estão impregnados do caráter híbrido da reprodução linguística e da criação literária. Portanto, linguística e teoria literária estão unidas nessa abordagem da tradução literária. Nesse sentido, tal abordagem defende explicitamente a tradução literária como parte da teoria literária. Com este pensamento em mente, pode-se depreender o sentido da segunda parte do título da obra de Levý (*Theorie einer Kunstgattung - Teoria de um gênero artístico*). Além de apresentar uma teoria para a tradução literária, ele se detém na questão da tradução literária como um gênero artístico, ou seja, tanto quanto a crítica literária, a crítica textual e a literatura comparada, também a tradução literária tem valor para a teoria literária.

Pode-se considerar a tradução como a manifestação ou expressão da individualidade criativa do tradutor e, por conseguinte, analisar a participação do estilo pessoal e da interpretação pessoal do tradutor na configuração final da obra. O tradutor é um autor de seu tempo e seu país. Pode-se investigar sua poética como exemplo da diferença no

²⁸ “Der Unterschied zwischen dem bloßen Leser und dem Übersetzer besteht darin, daß der Übersetzer seiner Konzeption noch mit der Sprache Ausdruck verleiht.[...] Ein guter Übersetzer muß vor allem ein guter Leser sein.”

²⁹ “Like the original, the translation only has social relevance when it is read.”

³⁰ “Die Konkretisation im Kontext einer anderen Sprache und einer anderen literarischen Tradition.”

desenvolvimento literário de dois povos, da diferença das poéticas de duas épocas. (LEVY 1969: 25) ³¹

Mais recentemente, Zilly, em um ensaio sobre a tradução de *Os Sertões* de Euclides da Cunha para o alemão, retoma o tema de a tradução literária ser parte da teoria literária, o que demonstra o quanto o pensamento de Levý repercute nos Estudos da Tradução ainda hoje.

Se a história da recepção de uma obra não pode prescindir dos atos de leitura e da crítica literária que os acompanha, dificilmente pode prescindir da tradução que também é crítica, comentário, exegese, marcando fortemente a fortuna dos livros, seu papel na vida literária fora do seu âmbito lingüístico, mas freqüentemente com repercussões dentro dele. [...] Sendo assim, é particularmente esdrúxula a opinião, muito difundida entre ‘cientistas da literatura’ na Alemanha, de que só deve ler traduções quem não conhece a língua do original. [...] Deixam-se guiar pela ingênua idéia de que a tradução seria apenas uma imperfeita reduplicação do original, muleta daquele coitado deficiente cultural que não lê fluentemente as grandes obras nos idiomas originais. Se, não na literatura, mas também na filosofia, [...] na própria crítica literária por vezes, os clássicos campos da hermenêutica, é praxe corrente e elucidativa usar, na leitura de textos difíceis, polissêmicos, herméticos, um comentário descritivo ou analítico, por que não se valer também de um comentário palavra por palavra, frase por frase, em forma de tradução que quase sempre é uma elucidação, uma atualização e universalização. (ZILLY 2000: 93-94)

A defesa da tradução literária como parte da teoria literária é baseada no fato de a tradução literária ser uma operação literária e não apenas linguística. Ora, por que não usar a tradução literária como comparação entre o texto-fonte e o texto-alvo e estudar como autor e tradutor fizeram suas escolhas? Como este processo de escolha literária se faz quando se analisa a mesma obra tanto na língua de partida como na língua de chegada? Tais questões são sugestões tanto de Levý quanto de Zilly, ou seja, pensar a tradução literária como uma função especializada da literatura. “Exatamente como a literatura é uma função especializada da linguagem, a tradução é uma função especializada da literatura.” (PAZ 1995: 290) ³²

³¹ “Die Übersetzung kann man als Äußerung oder Ausdruck der schöpferischen Individualität des Übersetzers betrachten und infolgedessen den Anteil des persönlichen Stils und der persönlichen Interpretation des Übersetzers an der endgültigen Gestaltung des Werks erforschen. Der Übersetzer ist ein Autor seiner Zeit und seiner Nation. Seine Poetik kann man als Beispiel für die Unterschiede in der literarischen Entwicklung zweier Völker, für die Unterschiede der Poetiken zweier Zeitepochen untersuchen.”

³² “Esattamente come la letteratura è una funzione specializzata del linguaggio, la traduzione è una funzione specializzata della letteratura.”

1.5 A ESCOLHA DESTA ABORDAGEM

O que mais chamou atenção, portanto, na obra de Levý foi seu caráter pragmático no que diz respeito a sua teoria geral da tradução literária, sobretudo para tradutores principiantes. Tomar consciência da leitura crítica da obra literária, da tradução como decisão e escolha e do papel do leitor do texto-alvo, por exemplo, é fundamental na aprendizagem da tradução literária.

Enfim, faz pensar o quanto o trabalho do tradutor não se aproxima apenas ao do ator, como Levý tanto defende, mas também ao do músico, que muitas vezes é só intérprete e não compositor. Difícil lermos uma crítica, por exemplo, com o seguinte teor: “pianista interpreta mal Beethoven, pois não sabe compor.” Raro, senão improvável. Pode-se discordar de sua interpretação, mas nunca se vincula sua capacidade de interpretar a sua capacidade de compor. Por que não se adota esta postura em relação ao trabalho do tradutor? O tradutor é um intérprete tal como o ator e o músico. Assemelha-se ainda no que tange ao exercício permanente do próprio ofício. Antes de subir ao palco quanto de esforço e de dedicação foram necessários ao músico, mesmo ao mais experiente deles. Também para o tradutor, o exercitar-se continuamente é fundamental não só para adquirir o ofício como para aperfeiçoá-lo ao longo da vida profissional.

Além disso, a obra de Levý possui temas que revelam os rumos que os Estudos de Tradução tomariam nos anos oitenta do século XX. Levý traz à baila temáticas que não eram correntes em sua época, como a necessidade do conhecimento da teoria da literatura para a tradução literária, a importância do leitor do texto-alvo e a possibilidade de a tradução literária ser um campo de estudos dentro da teoria literária.

Muito embora a obra de Levý não seja voltada especificamente para a tradução de prosa literária, mas sim para a tradução de poesia (segunda parte de seu livro) e de teatro (quinto capítulo da primeira parte), sua teoria geral da tradução literária é de grande valia para tradutores iniciantes se conscientizarem de como a tradução literária se processa. Uma abordagem híbrida como a de Levý permite ao tradutor aprendiz ver que o texto não é o único fator considerável em uma tradução, mas que existem outras etapas (compreensão e interpretação) do processo tradutório, o que lhe possibilitará escapar da literalidade e trilhar seu próprio caminho, talvez não com certezas, mas com responsabilidade.

Em seu ensaio *Will Translation Theory be of Use to Translators?*, o próprio Levý nos dá a resposta sobre a importância da existência de abordagens que introduzam o tradutor a esse ofício sem musas. “... Na minha opinião, escrever sobre os problemas da tradução só faz sentido se contribuir para o conhecimento dos agentes que influenciam o trabalho e a qualidade do tradutor.” (LEVÝ 1965: 77)³³

³³ “... In my opinion, writing on problems of translation has any sense at all only if contributes to our knowledge of the agents which influence the translator’s work and quality.”

SEGUNDO CAPÍTULO

LEITURA CRÍTICA: *DER BLINDE GERONIMO UND SEIN BRUDER*

“Narrar algo significa, na verdade, ter algo especial a dizer.” Adorno

Como vimos no primeiro capítulo, o processo tradutório, segundo Levý (1969: 42), possui três fases: compreensão, interpretação e tradução. O presente capítulo se dedica à primeira fase da tradução literária: sua compreensão. Para tanto, seguiremos algumas sugestões apresentadas por Levý, utilizando, ademais, instrumentos da teoria da literatura, tais como: ensaios críticos a respeito do conto e de aspectos formais na obra de Schnitzler, material de crítica textual como cartas e análise de outros contos de Schnitzler.

Percebe-se que, para Levý, a compreensão da obra literária é imprescindível no processo tradutório, a qual deve ser mais refinada do que a do leitor comum. A tomada de consciência desse leitor-tradutor é fundamental para Levý, pois somente assim se pode evitar a tradução mecânica, aquela baseada apenas nas palavras.

A principal diferença entre o tradutor criativo e o mecânico consiste no fato que o tradutor criativo, em seu caminho do original à tradução, apresenta a realidade sobre a qual escreve, indo além do texto, até os personagens, situações e ideias; enquanto o tradutor não criativo concebe o texto apenas mecanicamente, simplesmente traduzindo palavras. (LEVÝ 1969: 44)¹

A compreensão do todo literário é a terceira etapa da primeira fase do processo tradutório de Levý e abrange a análise dos personagens, suas relações uns com os outros, o espaço onde a ação se passa, a época em que a obra foi escrita, em que cultura literária ela se insere. Tudo isso serve para que o leitor-tradutor comece a imaginar essa realidade literária, sem a qual ele se torna apenas um tradutor mecânico, como citado acima. Com o desenvolvimento da capacidade de imaginação, o tradutor, não mais o leitor-tradutor, será capaz de, na terceira fase do seu trabalho - a tradução, reconstruir na língua de chegada a realidade literária da língua de partida. Este intenso pensar a fundo a obra literária, para que de leitor-leitor se passe a leitor-tradutor e finalmente a tradutor,

¹“Der Hauptunterschied zwischen dem schöpferischen und dem mechanischen Übersetzer besteht darin, daß sich der schöpferische auf dem Wege vom Original zur Übersetzung die Wirklichkeit, von der er schreibt, vorstellt, daß er also über den Text hinaus zu den Gestalten, Situationen und Ideen vordringt, während der unschöpferische Übersetzer den Text mechanisch aufnimmt und lediglich Wörter übersetzt.”

pode ser feito mediante a observância de algumas sugestões apresentadas por Levý para uma leitura mais minuciosa e atenta da obra literária.

Um componente desta formação consistiria na análise detalhada das características internas e externas do herói, em descrições do local da ação e das situações, em análises precisas das relações entre personagens, entre a ação e o cenário, autor e obra, obra e tempo, em uma análise do reflexo de um lugar estranho na obra, em uma análise da ideia da obra etc. (LEVÝ 1969: 46) ²

Tratar, pelo menos, parte destes elementos elencados por Levý é o que propõe o presente capítulo.

2.1 A OBRA E SEU TEMPO – VIENA FIN-DE-SIÈCLE

Schnitzler, autor austríaco-judeu na Viena da virada do século XIX para o século XX, escreveu *Der blinde Geronimo und sein Bruder* em 1900. Contemporâneo de Mahler e Schönberg, na música, Klimt e Schiele, na pintura, Freud, na Psicanálise, Schnitzler é exemplo de uma época, cuja efervescência cultural resultou na mudança de paradigma das artes ocidentais no século XX. Experimentação e impulso pela fronteira, muitas vezes para cruzá-la e não mais voltar, são as palavras de ordem desse tempo.

Para Janik (1986: 45-55), as razões desta efervescência cultural são três: o crescimento populacional da cidade de Viena, Viena como centro cultural e administrativo do Império e o deslocamento permanente entre a capital do Império e a periferia. Os três fatores reunidos contribuíram para que Viena fosse, ao mesmo tempo, lugar da renovação e da decadência.

Renovação porque existiam os meios intelectuais devido ao tamanho da população e à reforma educacional no final do século XIX, a qual enfatizou a formação clássica. Segundo Janik (1986: 48), “a educação clássica rigorosa foi essencial para transformar a antiga Viena em ambiente criativo.” ³ Ademais, a renovação está ligada

² “Ein Bestandteil dieser Ausbildung würde in eingehenden Analysen der inneren und äußeren Charakteristiken der Helden bestehen, in Beschreibungen des Orts der Handlung und der Situationen, in feinsinnigen Analysen der Beziehungen zwischen Gestalten, zwischen Handlung und Szenerie, Autor und Werk, Werk und Zeit, in einer Analyse der Widerspiegelung eines fremden Milieus im Werk, in einer Analyse der Idee des Werkes usw.”

³ “Die strenge klassische Bildung war absolut entscheidend, um Alt-Wien zu dem kreativen Umfeld zu machen.”

também aos meios financeiros, via mecenato cultural, que possibilitaram o apogeu cultural e artístico de Viena.

Mesmo assim, a decadência rondava o Império Austro-Húngaro, pois este não mais suportava tal tamanho, tal concentração de poder em uma única cidade e tal diversidade de nacionalidades, sem contar as importantes derrotas militares que sofreu no final do século XIX (em 1866 para a Alemanha e 1867 para os nacionalistas húngaros). Por isso, quanto mais o Império resistia em reconhecer a Modernidade, o que significaria seu fim, mais sua força se esvaía. Como um ator que decide morrer no palco, de pé, atuando, em um último ato desta morte anunciada, o Império resolve reformar em estilo eclético os prédios mais importantes da Administração central na *Ringstrasse* em uma tentativa desesperada de recuperar um passado de glória, que não mais existia.

Toda essa atmosfera culminou no surgimento de movimentos culturais como o Atonalismo na música, a Secessão nas artes plásticas e o *Jung Wien* na literatura, movimento ao qual pertenciam Schnitzler, Hofmannsthal, Beer-Hofmann, Bahr, dentre outros. Obra emblemática dessa fase é *Lord Chandos* de Hofmannsthal, a qual trata da crise da linguagem e da busca por uma nova maneira de se expressar. Viena foi palco dessa mudança radical que afetaria profundamente o pensamento do século XX.

É sabido que a questão da linguagem e da crítica à linguagem à luz da filosofia, da ciência e da literatura da época representasse um tipo de *Evergreen* permanente. No entanto, pouco se sabe que as origens deste desenvolvimento não estão apenas em âmbito anglo-saxônico, mas em boa parte em território austríaco, especialmente na Viena da virada do século. (KAMPITS 1986: 119) ⁴

A razão principal da crise da linguagem na Modernidade seria para Kampits a diversidade de línguas faladas no interior do Império. Ele cita a situação da cidade de Praga como exemplo.

Fritz Mauthner, que redige sua ‘*Beiträge zu einer Kritik der Sprache*’ em Berlim, apontou como uma das raízes do desespero em relação à linguagem a ‘situação linguística de Praga’. A convivência entre alemães e tchecos, incrementada pelos judeus, levou-o – segundo seu

⁴ “Daß das Thema Sprache, daß Sprachkritik auf der philosophischen, wissenschaftlichen und literarischen Bühne der Gegenwart eine Art Dauerbrenner oder *Evergreen* darstellt, ist allgemein bekannt. Weniger bekannt ist aber, daß die Ursprünge dieser Entwicklung nicht bloß im angelsächsischen Bereich, sondern zu einem Gutteil im österreichischen Raum, vor allem aber in Wien um die Jahrhundertwende zu orten sind.”

próprio depoimento – a se perguntar quando era criança: ‘porque é que esta expressão está correta e a outra não? (KAMPITS 1986: 120)’⁵

Tal afirmação se confirma na observação de Sperber (1995: 42) de que “oficialmente eram reconhecidas dezessete nacionalidades. O hino nacional era cantado em treze línguas e os soldados juravam fidelidade ao imperador nessas mesmas treze línguas.” O que dizer nessa Babel linguística? Essa situação de crise da linguagem levou à criação da expressão cunhada por Mach da “Dissolução do Eu.” (KAMPITS 1986: 121)⁶ Como escrever quando o eu se dissolveu? O monólogo interior é um caminho. De acordo com Tavares:

Quanto a este grupo de literatos [*Jung Wien*], o modo de expressão que eles encontraram foi o desenvolvimento de novas técnicas de escrita como o monólogo interior, uma escrita solta, que conduzia o leitor pelos devaneios e pensamentos das personagens. Outra técnica comum era a do tratamento de questões de alta importância subjetiva em contraste com situações sociais de menor importância e vice-versa. (TAVARES 2007: 67)

Estas novas técnicas de escrita literária desenvolvidas pelo *Jung Wien* eram fruto do desejo de superar o Naturalismo, movimento literário paralelo, pois os representantes do *Jung Wien* sentiam a necessidade de expressar o secreto que habitava dentro de si mesmos em lugar de retratar o mundo exterior. Nas palavras de Bahr (2000: 199), um dos membros do *Jung Wien*: “Abandonar o mundo externo das imagens e buscar preferencialmente o mistério da alma solitária - esta foi a solução.”⁷

2.2 AUTOR E OBRA

Der blinde Geronimo und sein Bruder surge então nesse contexto histórico e revela em suas linhas o quanto está impregnado dessa atmosfera de inovação literária. Existem datas distintas em relação a sua primeira publicação. Segundo Scheible (1976: 140), a primeira publicação ocorreu em 25 de dezembro de 1900 na *Neue Freie Presse*

⁵ “Fritz Mauthner, der seine ‘Beiträge zu einer Kritik der Sprache’ freilich in Berlin ausarbeitet, hat als eine der Wurzeln seiner Verzweiflung an der Sprache die ‘Prager Sprachsituation’ genannt. Das Nebeneinander von Deutsch und Tschechisch, vermehrt durch das Jüdische, führte ihn – nach eigenem Bekenntnis – schon als Kind zur Frage ‘warum ist dieser Ausdruck richtig und der andere nicht?’”

⁶ “Auflösung des Ich”

⁷ “Die Bilder der äußeren Welt zu verlassen und lieber die Rätsel der einsamen Seele aufzusuchen – dieses wurde die Lösung.”

em Viena. Já de acordo com a edição da *Fischer Verlag* (2001a: 222), a primeira publicação teve como título *Der blinde Hieronymo und sein Bruder* e ganhou a designação de conto em *Die Zeit*, em Viena, nos dias 22 e 29 de dezembro de 1900 e nos dias 5 e 12 de janeiro de 1901. Sua publicação coincide com o lançamento em 1900 de *Leutnant Gustl* [*Tenente Gustl*].⁸ São obras, portanto, da virada do século XIX para o XX e exemplos singulares da prosa de Schnitzler desta fase.

O conto *Der blinde Geronimo und sein Bruder* apresenta dois irmãos italianos, o cego Geronimo e Carlo, que sobrevivem à custa das esmolas recebidas por Geronimo, que canta e toca violão. A cegueira é resultado de um acidente provocado por Carlo quando ainda eram crianças. Na juventude, ficam órfãos e começam a perambular e mendigar pelo norte da Itália em estâncias de férias frequentadas pela alta burguesia e pela nobreza. Um dia encontram um viajante que joga uma moeda de baixo valor no chapéu dos irmãos-mendigos, mas diz para o cego que tinha dado uma moeda de ouro e que Carlo lhe contaria que recebera uma moeda de menor valor, o que de fato ocorre. A mentira do viajante é o estopim para que a dor, a mágoa, o remorso e a culpa venham à tona. Tudo isso é remoído no interior dos protagonistas durante um dia, tempo da narrativa, e leva a um reencontro comovente entre eles no final. Uma narrativa sobre homens que se tornam irmãos.

O conto é uma das quatro obras favoritas de Schnitzler, como atesta o comentário de Berlin a uma carta não-publicada de Schnitzler: “é instrutivo lembrar que em determinado momento o próprio Schnitzler considerou *Der blinde Geronimo und sein Bruder* como uma das suas quatro obras favoritas. Certamente seus críticos têm reconhecido a maestria desta obra prima.” (BERLIN 1987: 227)⁹

Contudo, Hofmannsthal, ao opinar sobre o conto, não gostou do final: “... o desfecho de ‘Der blinde Geronimo’ [permanece] em sua forma atual falho, desapontador.” (apud BERLIN 1987: 227)¹⁰

⁸ SCHNITZLER, 1988a.

⁹ “It is instructive to recall that at one time Schnitzler himself regarded *Der blinde Geronimo und sein Bruder* as one of four works that were dearest to him. Certainly Schnitzler critics have recognized the excellence of this masterpiece.”

¹⁰ “... der Schluß des ‘blinden Geronimo’ [bleibt] in der gegenwärtigen Form mangelhaft, enttäuschend.”

Será por causa do desfecho da narrativa que o conto foi esquecido? De fato, não apenas o final inusitado, mas a publicação concomitante de *Tenente Gustl*, o que pode ter ofuscado a publicação de *Der blinde Geronimo und sein Bruder*, são possíveis razões para este conto ter sido esquecido pela crítica schnitzleriana. *Tenente Gustl* conta a história de um oficial do Exército Austro-Húngaro, que, após um desentendimento tolo em um teatro vienense, passa toda uma noite pensando em suicídio por ter descumprido o código de honra militar ao não desafiar seu desafeto, um padeiro, portanto, um pequeno burguês, a um duelo. A obra provocou um verdadeiro escândalo, porquanto não era nada agradável para uma das instituições de maior prestígio político do Império se ver retratada como fraca e vil. A comoção foi tão grande que Schnitzler perdeu o título de oficial-médico do Exército Austro-Húngaro.

Hoje a narrativa é considerada de vanguarda não apenas por conta de seu conteúdo, à época, bombástico, mas, sobretudo, pela forma como a obra é narrada, empregando a técnica do monólogo interior ao longo de toda a novela, utilizada antes de Schnitzler apenas pelo escritor francês Dujardin no romance *Les Lauriers sont coupés* de 1888 (SCHEIBLE 1976: 80) e por Dostoiévski na novela *Uma criatura dócil* de 1876¹¹ (VICINI 2011: 18). Não há interferência do narrador em terceira pessoa, daí seu alto grau de experimentação literária. “Em *Tenente Gustl*, Schnitzler atacou a representação da totalidade social por meio da radicalização dos meios formais de subjetivação.” (SCHEIBLE 1976: 79)¹²

Tenente Gustl radicaliza, assim, a forma de se contar uma história e talvez por isso seja uma das obras mais estudadas de Schnitzler, já *Der blinde Geronimo und sein Bruder* não teve a mesma repercussão. Outra razão que pode ter contribuído para o esquecimento deste último conto foi a mudança de espaço de Viena para a Itália e a apresentação de protagonistas que estão à margem da sociedade. Como a elite vienense poderia ler virtudes humanas, como a abnegação e o sacrifício, em personagens pobretões e estrangeiros?

Para Cook (1972: 120), o fato de *Der blinde Geronimo und sein Bruder* ter sido negligenciado pela crítica não é justificável, pois a obra seria a síntese do primeiro ápice

¹¹ DOSTOIÉVSKI, 2009.

¹² “In Leutnant Gustl stößt Schnitzler zur Darstellung der gesellschaftlichen Totalität vor, in dem er die formalen Mittel der Subjektivierung radikalisiert.”

de maestria literária, do final do XIX e do início do XX, alcançado por Schnitzler. O conto representaria, assim, o que Schnitzler tinha consolidado como estilo literário anteriormente em sua prosa em *Sterben* de 1892 [*Morrer*] ¹³ ou *Die Toten schweigen* de 1897 [*Os mortos calam*] ¹⁴ e apontaria para novos caminhos em seus trabalhos futuros, como em *Flucht in die Finsternis* de 1912-17 [*Fuga para a escuridão*] ¹⁵, outra narrativa de Schnitzler, cujos protagonistas são irmãos.

Der blinde Geronimo und sein Bruder (1900) tem sido negligenciado pela crítica literária. Uma vez que esta novela contém temas e elementos estilísticos refletidos em obras anteriores de Schnitzler, empregados de maneira que sua eficácia se expanda e conduza a posteriores desdobramentos em sua prosa, funciona como o ponto culminante do que se passou antes e, ao mesmo tempo, aponta para a inovação em trabalhos futuros. (COOK 1972: 120) ¹⁶

Afinal, é *Der blinde Geronimo und sein Bruder* um paradigma ou uma exceção na prosa schnitzleriana? É paradigmático na análise dos personagens e do espaço, revelando a consolidação de um estilo: o de perscrutar o eu interior. No entanto, é uma exceção quando apresenta características de ordem de conteúdo que justamente apontam para aquilo que Schnitzler ainda escreveria.

Uma das características formais paradigmáticas de *Der blinde Geronimo und sein Bruder* é o uso de focos narrativos variados, a mistura dos estilos de discurso narrativo. Para o tradutor, o desafio é mantê-los independentes a fim de que as hesitações de Carlo bem como as assertivas de Geronimo sejam percebidas pelo leitor.

... a combinação empregada aqui reflete um maior nível de maestria do que em obras anteriores. Em todas as suas obras, a função principal de várias técnicas e experimentos estilísticos de Schnitzler é o de facilitar uma perspectiva intimista sobre o funcionamento da rica e variada mente humana. Este é sem dúvida o motivo de sua rápida adoção do monólogo interior em suas ramificações diversas. Em *Der blinde Geronimo*, ele emprega uma combinação da narração tradicional em terceira pessoa (com discurso direto entre os personagens) com o monólogo interior modificado (em que os

¹³ SCHNITZLER, 1988.

¹⁴ SCHNITZLER, 2001 e 2004.

¹⁵ SCHNITZLER, 2001.

¹⁶ “*Der blinde Geronimo und sein Bruder* (1900) has been neglected by critical commentary. Since this novella contains themes and stylistic elements reflected in Schnitzler’s earlier works, while employing them in ways that expand their effectiveness and lead to developments in his later prose, it functions as a culmination of what has gone before, while simultaneously breaking ground for future work.”

pensamentos interiores de Carlo são representados diretamente, mas durante o fluxo dos acontecimentos são expressos pela narração em terceira pessoa). (COOK 1972: 132)¹⁷

Sendo assim, poderia dizer-se que o conto é narrado segundo a técnica da onisciência seletiva, aquela em que:

... o leitor se prende à mente de um dos personagens, mas, apesar disso, a história é narrada por uma terceira pessoa, o narrador. [...] Trata-se, portanto, de uma história com um 'centro' ou 'foco' narrativo e, no entanto, sem que se abandone a terceira pessoa e os diálogos, a ação é delineada pela maneira de ser (ou pela consciência) de um dos personagens da história. Ao adotar esse ponto de vista, o autor busca limitar as funções de sua intervenção pessoal e a quantidade de informações a que ele poderia ter acesso. Esse tipo de narração faz com 'o leitor sinta que a ação está sendo filtrada através da consciência de um dos personagens e, ao mesmo tempo, se aperceba disso diretamente, paralelamente ao que acontece com o personagem em questão, assim se evita um movimento de distanciamento exigido pela narração retrospectiva em primeira pessoa. (CESAR 1999: 292-293)

Prendemo-nos à mente de Carlo por meio do discurso indireto livre ou monólogo interior, no entanto, é nítida a existência de um narrador mediante discursos em estilo indireto e direto, que nos falam de Geronimo, do jovem viajante e dos demais personagens. Essa alternância de estilos de discurso narrativo é bastante interessante e já tinha sido experimentada por Schnitzler em *Morrer*.

Para o fluxo de consciência Schnitzler usou uma técnica mista, ele narra em parte tradicionalmente, mas utiliza em muitos momentos o monólogo interior e o discurso indireto livre, de modo a garantir uma melhor visão sobre a vida interior dos protagonistas. (GROTE 1996: 60)¹⁸

Outra característica paradigmática é a alternância dos tempos verbais¹⁹ entre o presente e o passado. Isso se deve, sobretudo, à recusa de Carlo de viver o presente, sua

¹⁷ "... the combination employed here reflects a higher level of mastery than his earlier works display. In all his works, the major function of Schnitzler's various stylistic techniques and experiments is to facilitate an intimate perspective into the richly varied workings of the human mind. This is undoubtedly the reason for his early adoption of the inner monologue in its various ramifications. In *Der blinde Geronimo*, he employs a combination of traditional third-person narration (with direct discourse between characters) and modified inner monologue (in which Carlo's inner thoughts are represented directly, but during which the flow of events is reported by reversion to third-person narration)."

¹⁸ "Für die Bewußtseinsabläufe hat Schnitzler eine gemischte Technik verwandt, er erzählt z.T. traditionell, schiebt aber an verschiedenen Stellen Partien mit erlebter Rede und innerem Monolog ein, um so ein besseren Einblick in das Innenleben der Protagonisten zu gewährleisten."

¹⁹ Cook (1972) também escreve sobre a alternância de tempos verbais.

insistência em relembrar o passado luminoso da infância, o acidente em que Geronimo perde a visão, toda sua existência dedicada ao irmão cego, os sacrifícios. Tudo isso impregna o conto de uma atmosfera de passado, de uma narrativa com muitas camadas temporais, embora tudo transcorra em apenas um dia. Essa oscilação entre passado – o acidente que provocou a cegueira de Geronimo – e presente – a mentira do jovem viajante e o furto da moeda de ouro por Carlo – é ressaltada pelas constantes idas e vindas dos viajantes, que conferem ao conto uma mobilidade tanto espacial quanto temporal. Sendo assim, as alternâncias de vozes narrativas bem como as de tempos verbais não incomodam o leitor, pois estamos diante de protagonistas que não tem descanso em lugar algum, em tempo nenhum. “Também Geronimo não tinha paz em lugar nenhum; queria sempre estar perambulando.” (SCHNITZLER 2001a: 46) ²⁰

Grote resalta essa técnica na novela *Der Andere* de 1889 [*O outro*] e afirma que Schnitzler usa o tempo verbal passado para as falas em monólogo interior. “Por isso, para Schnitzler é possível usar na novela [*Der Andere*] não apenas o presente, mas o pretérito para o flashback como tempos verbais do monólogo interior.” (GROTE 1996: 52) ²¹

O subjuntivo é outro tempo verbal usado por Schnitzler no conto e serve para criar as pausas e as hesitações de Carlo.

A surpreendente frequência do uso do subjuntivo (e criadores de dúvida similares) na narrativa é um dos meios estilísticos que Schnitzler emprega para expressar ambiguidade. Frases como ‘so gut wie’, ‘wie mit einem Ausdruck’, ‘wie irr’, ‘beinahe’, e ‘es war, als’.
(COOK 1972: 133) ²²

Ainda a respeito daquilo que torna *Der blinde Geronimo und sein Bruder* paradigmático destaca-se sua estrutura em forma de uma narrativa contrapontística, em que o início é o oposto do final, como veremos adiante. Esta se contrapõe à narrativa circular, cujo exemplo máximo é *Tenente Gustl*, em que o personagem passa a narrativa toda refletindo sobre sua vida para, ao final, não evoluir e voltar ao ponto de partida. A

²⁰ “Auch hatte Geronimo nirgend Ruhe; er wollte immer auf dem Wege sein.”

²¹ “Deshalb ist es Schnitzler in dieser Novelle [Der Andere] auch möglich, als Tempusart für den inneren Monolog nicht nur das Präsens zu benutzen, sondern für die Rückblende auch das Präteritum.”

²² “The startling frequency of subjunctive (and similar doubt-creating) usages in the story is one of the stylistic means Schnitzler employs to express ambiguity. Phrases like ‘so gut wie,’ ‘wie mit einem Ausdruck,’ ‘wie irr,’ ‘beinahe,’ and ‘es war, als’.”

mistura entre estas duas formas de narrar será um dos caminhos que Schnitzler seguirá em sua prosa futura.

Tal modificação no modo de narrar de Schnitzler pode ser observada em *Doktor Gräsler, Badearzt* de 1918 [*O médico das termas*] ²³, em que o doutor Gräsler começa solteiro e termina casado, isto é, início diferente do final, característica da narrativa contrapontística, mas internamente permanece egoísta ao longo de toda a narrativa, ou seja, nada é capaz de mudá-lo, embora passe por experiências que poderiam modificar seu caráter, o que demonstra ser um traço da narrativa circular. Esta construção narrativa é exemplo do fato de Schnitzler ter escrito, no mesmo ano, uma narrativa absolutamente experimental que é *Tenente Gustl* e um conto representativo da consolidação de um estilo que é *Der blinde Geronimo und sein Bruder*.

Um primeiro ponto que torna o conto uma exceção no conjunto da prosa de Schnitzler é a ausência do tema da sexualidade, tão exaustivamente abordado pela crítica schnitzleriana. É difícil perceber esse tema no conto a não ser por algumas menções do cego em relação a Maria e de Carlo a uma criada de La Rosa. “O cego se inclinou em direção a seu copo, o ergueu do chão e fez um brinde a Maria. Às vezes, ela se sentava perto dele à noite na taberna; ele sabia que era bonita.” (SCHNITZLER 2001a: 47) ²⁴

Em *Der blinde Geronimo und sein Bruder*, o tema é a relação fraternal e não a sexualidade. Munk defende que interpretar a obra de Schnitzler apenas pela vertente da teoria psicanalítica, e por consequência pelo viés da sexualidade, é um redutor. Schnitzler e Freud não são pensadores de um único tema, nem dependentes um do outro na investigação do eu interior.

No entanto, ver o trabalho de Schnitzler apenas como fruto de uma óbvia influência da reflexão freudiana seria algo extremamente redutor. [...] a obra de Arthur Schnitzler nasceu paralela às descobertas científicas de Freud e não, como se poderia pensar, sob a influência daquelas. (MUNK 2008: 86)

²³ SCHNITZLER, 2011a.

²⁴ “Der Blinde bückte sich nach seinem Glas, hob es vom Boden auf und trank es Maria zu. Sie saß manchmal abends in der Wirtsstube neben ihm; er wußte, daß sie schön war.”

No entanto, a maior exceção é o final, justamente aquele que não agradou a Hofmannsthal. O desenlace redentor torna *Der blinde Geronimo und sein Bruder* realmente singular no conjunto da obra em prosa de Schnitzler. Os irmãos abrem mão da própria liberdade em nome do amor fraternal. A narrativa não termina com separação, solidão ou mesmo morte dos irmãos, como no desfecho de *Fuga para a escuridão*, mas com a esperança de resgatarem a amizade e a confiança um do outro. Mesmo assim, é inevitável não pensar que há uma profunda ironia²⁵ neste final, pois os irmãos enfrentarão todo um porvir de miséria e agressão ainda maior do que já experimentavam, afinal na prisão ainda serão mais mal tratados do que são por essa dura existência. Vale lembrar o tapa que Carlo leva do policial nas costas quase no final da narrativa. “- Adiante! - gritou o policial. – Vocês vão ou não vão?! - E bateu nas costelas de Carlo.” (SCHNITZLER 2001a: 69)²⁶

Mas em uma passagem um pouco anterior a essa, o próprio Carlo tem consciência da escolha da perda da liberdade física se em troca finalmente resgatar o amor de seu irmão. “Era como se não compreendesse mais nada de tudo que acontecera e soubesse apenas uma coisa: ficaria na cadeia por um ano com prazer... Ou por dez, se apenas Geronimo soubesse que se tornara ladrão só por causa dele.” (SCHNITZLER 2001 A: 68)²⁷

2.3 PERSONAGENS

Quem são então esses irmãos que no final da narrativa optam pelo amor fraternal em detrimento da própria liberdade? Os protagonistas do conto em análise são o cego Geronimo e seu irmão Carlo. Há um antagonista, o jovem viajante, que provoca a erupção de mágoa em Geronimo e de culpa em Carlo. Além deles, há também uma série de viajantes que passam pela estalagem e que nos descrevem suas impressões, sobretudo, sobre o cego. Vale mencionar aqui a passagem no início da trama sobre um

²⁵ “There is, then, profound irony in the story’s ending. [...] Both end up exchanging physical freedom for an emotional one.” (COOK 1972: 126) [Há então uma profunda ironia no desfecho da narrativa. [...] Ambos terminam trocando a liberdade física pela emocional.]

²⁶ “-Vorwärts!’ schrie der Gendarm. “Wollt ihr endlich-!” Und er gab Carlo eins zwischen die Rippen.”

²⁷ “Es schien ihm, als verstünde er überhaupt nichts mehr von der ganzen Sache, und wußte nur eines: daß er sich gern auf ein Jahr in den Arrest setzen ließ... oder auf zehn, wenn nur Geronimo wüßte, daß er für ihn allein zum Dieb geworden war.”

jovem casal de viajantes: “ Obrigado disse o rapaz, mas a moça afastou-o de lá, pois para ela o cego era horripilante.” (SCHNITZLER, 2001a: 44) ²⁸

Por meio dos vários personagens-viajantes, o leitor tem acesso a opiniões sobre os irmãos, sobre o clima, sobre a estalagem e ao passado dos irmãos. Uma criança de uma família alemã ruidosa faz com que Carlo se lembre do momento do acidente em que Geronimo perde a visão. É de um viajante também que Carlo, quase no fim da narrativa, furta a moeda de ouro.

Além dos personagens-viajantes, há também Maria, uma serviçal, o dono da estalagem, criados, cocheiros e um policial. Convivem no conto, portanto, os viajantes ricos e os que vivem à margem da sociedade. Isto não quer dizer, porém, que estes últimos sejam menos trabalhados do ponto de vista do estudo do eu interior, aspecto que transformou Schnitzler em mestre.

No conto, em que convivem personagens de classes sociais distintas, a desilusão social existe, como lemos na seguinte fala de Carlo em relação à mentira do jovem viajante.

Não conseguia compreender!... Que tipo de pessoas poderia existir lá fora no mundo que ele [Carlo] não conhecia?... Elas vinham de toda parte... O que sabia sobre elas?... Para esse estranho houvera com certeza algum sentido em dizer a Geronimo: eu dei vinte francos a teu irmão... Pois bem... (SCHNITZLER 2001a: 53) ²⁹

Mesmo assim, não há um retrato de luta de classes, mas apenas de desilusão social. A narrativa se concentra mais na apresentação de personagens que vivem em um estado de indiferença em relação ao mundo e ao outro. Isso ocorre não só entre os irmãos, unidos na mendicância e alienados na fraternidade, mas também entre os irmãos e o jovem viajante, que conta a mentira sobre a moeda de ouro e não se importa com seus efeitos.

²⁸ “Danke, sagte der junge Mann; aber die junge Frau zog ihn fort, denn ihr war dieser Blinde unheimlich.”

²⁹ “Es war nicht zu begreifen!...Was mochte es da draußen in der Welt, die er nicht kannte, für Menschen geben?...Von überall her kamen sie... Was wußte er von ihnen?... Für diesen Fremden hatte es wohl irgendeinen Sinn gehabt, daß er zu Geronimo sagte: Ich habe deinem Bruder zwanzig Franken gegeben... Nun ja...”

Cook (1972: 121) ressalta que a aparente simplicidade da narrativa linear de dois irmãos à margem da sociedade esconde camadas de subjetividade e complexidade de ambos. Tavares também possui pensamento semelhante ao de Cook a respeito deste tema.

Nos textos de Schnitzler, esta preocupação com o político-social mescla-se com a subjetividade. O que se dá a ver não são os efeitos da política na sociedade e vice-versa, mas sim como estes se manifestam em suas incongruências com o indivíduo. (TAVARES 2007: 62-63)

Os irmãos vivem uma vida pequena, miúda, precária, uma espécie de não-vida dadas as condições de suas existências. Lukas detalha as características por meio das quais se podem reconhecer a vida e a não-vida nas obras de Schnitzler.

O que marca então uma tal “vida” enfática e metaforicamente como de qualidade? Enfatizo cinco características que têm especial relevância na obra de Schnitzler e se condicionam largamente de modo recíproco: uma crescente *intensidade* e *imediatismo* da experiência, uma elevada *auto-estima* da pessoa, uma bem sucedida *autodescoberta* psicológica, uma experiência de felicidade bem como uma *resposta positiva à questão de sentido*. Por outro lado, uma “não-vida” burguesa significa geralmente falta de intensidade, ausência de felicidade, um estado de auto-alienação bem como crise da auto-estima e do sentido. (LUKAS 1996: 37) [grifos do autor]³⁰

Em *Der blinde Geronimo und sein Bruder* podem-se perceber traços da apatia diante da existência ou da não-vida, segundo a expressão de Lukas. As condições econômicas de subsistência de Geronimo e Carlo são tão limitadas que se pode inferir que eles possuem uma existência sem sorte, sem felicidade, o que leva a uma indiferença (estado de auto-alienação) não só perante o mundo, mas também perante o outro. A expressão não-vida de Lukas não significa que eles sejam personagens esvaziados interiormente, resignados, ressentidos, eles são apenas apáticos em relação ao mundo e ao outro. Não têm casa, não têm emprego, não têm família, esmolam, transitam, subsistem. “Por esse tempo, o cego ainda não imaginava que a arte

³⁰ “Was zeichnet nun ein solches metaphorisch-emphatisches “Leben” qualitativ aus? Ich hebe fünf Merkmale hervor, die im Schnitzlerschen Oeuvre besondere Relevanz einnehmen und sich weitgehend gegenseitig bedingen: eine gesteigerte *Intensität* und *Unmittelbarkeit* des Erlebens, ein gesteigerter *Selbstwert* der Person, eine gelungene psychische *Selbstfindung*, eine Glückserfahrung sowie eine *positive Beantwortung der Sinnfrage*. Umgekehrt bedeutet ein bürgerliches “Nicht-Leben” in der Regel mangelnde Intensität, Absenz von Glück, einen Zustand der Selbstentfremdung sowie eine Selbstwert- und Sinnkrise.”

recentemente aprendida serviria para a sua **subsistência**.” (SCHNITZLER 2001a: 46)³¹
[grifo meu]

A não-vida, contudo, extrapola a condição social dos irmãos. Ela abrange também sua relação fraternal (falta de intensidade). Para Lukas, a não-vida começa no momento do acidente que vitima Geronimo. Para este, é a perda da luz, uma perda biológica mesmo, que o levará a cultivar o ressentimento em relação ao irmão. Para Carlo, é a perda do controle da própria vida (crise da auto-estima), uma vez que toda ela é dedicada ao irmão cego.

Carlo destruiu a luz dos olhos do seu irmão há 20 anos em um acidente infeliz, o que significou para ambos uma "não-vida". Para Geronimo, devido à deficiência, que o reduziu socialmente seja na mendicância seja na quase ausência de erotismo; para Carlo, devido à obrigação altruísta, o sacrifício da sua vida ao irmão e a partilha da "não-vida". (LUKAS 1996: 209)³²

A não-vida culmina ainda com a invisibilidade de Carlo (falta de uma bem sucedida *autodescoberta* psicológica). De tanto se abnegar e se sacrificar, passa a não viver, mas a tão-somente reagir, como o primeiro parágrafo deixa entrever. Após uma longa descrição de uma série de ações de Geronimo, a única coisa que Carlo faz é segui-lo. “... Seu irmão o seguiu.” (SCHNITZLER 2001a: 43)³³

Embora seja por meio da descrição da não-vida de Carlo que se desvende boa parte do desenrolar da narrativa, a ele é negada a escrita de seu nome no título do conto. Por quê? Por que se sabe tanto de Geronimo já na leitura do título do conto: seu nome, sua condição física – a cegueira – e sua condição familiar – possui um irmão, e tão pouco de Carlo? Por que ele é invisível não só para Geronimo, mas também para os demais personagens? Tão invisível que em uma edição de *Der blinde Geronimo und sein Bruder* de 1915 há uma ilustração de Geronimo feita por Schmutzer, artista plástico

³¹ “Damals ahnte der Blinde freilich noch nicht, daß die neuerlernte Kunst einmal zu seinem Lebensunterhalt dienen würde.”

³² “Carlo hat dem Bruder vor 20 Jahren durch einen unglücklichen Spielunfall das Augenlicht zerstört, was für beide ein “Nicht-Leben” zur Folge hat: für Geronimo aufgrund des defizienten biologischen Lebens, das ihn sozial auf ein Bettlerdasein mit weitgehender Absenz von Erotik reduziert, für Carlo aufgrund der altruistischen Verpflichtung, dem Bruder seinerseits sein Leben zu opfern und dessen “Nicht-Leben” zu teilen.”

³³ “Sein Bruder folgte ihm.”

amigo de Schnitzler, mas nem um único esboço de Carlo, ou seja, se não é visto por nenhum dos personagens, como retratá-lo?

Não há descrições físicas de Carlo nem menções agradáveis ou desagradáveis sobre seu comportamento. Se ninguém o vê, por que possuir um nome no título do conto? A nomeação é desnecessária a partir do momento em que Carlo é invisível. Na passagem seguinte, os cocheiros o veem pelos olhos de seu irmão cego, ou seja, aqui percebemos a ironia de Schnitzler em relação à personagem. Carlo é tão invisível que apenas o personagem cego do conto é capaz de vê-lo.

Acham que preciso dos meus olhos para ver? Eu sei, por exemplo, onde Carlo está agora. Ah, lá em pé perto do fogo, tem as mãos no bolso e está rindo. [...] Todos olharam para Carlo que, como para não ter que desmentir o irmão, se apoiava perto do fogo com a boca aberta como se realmente estivesse rindo. (SCHNITZLER 2001a: 54)³⁴

Se o cego não vê, ao menos é ouvido, pois canta e toca violão, fala alto, se embebeda. A Carlo nada restou, além da não-vida. Por isso, o leitor só descobre seu nome no segundo parágrafo do conto. Mas se Carlo é tão invisível assim, por que sabemos de sua existência no título do conto? Porque ele é, dentre todos os personagens, a expressão mais acabada da experiência do eu interior no conto. É o único eu interior que se deixa penetrar para mostrar toda sua fragilidade, muito mais que o irmão cego. A cegueira acaba sendo um escudo para Geronimo, ao passo que Carlo é um personagem perplexo com o momento em que vive. A passagem seguinte ilustra a perplexidade de Carlo diante da atitude de Geronimo após a conversa com o jovem viajante e diante da mentira deste último.

Carlo ficou sem compreender o que acontecera. Será que Geronimo enlouquecera de repente? Na verdade, Geronimo se enraivecira com facilidade, mas nunca falara dessa maneira. [...] O que realmente acontecera?... Ainda não conseguia compreender. Que tipo de pessoa poderia ter sido essa? Dá um franco e diz que eram vinte! Será que ele teve alguma razão?... (SCHNITZLER 2001a: 50 e 52)³⁵

³⁴ "Glaubt ihr, ich brauche meine Augen, um zu sehen? Ich weiß auch, wo Carlo jetzt ist - eh! - dort am Ofen steht er, hat die Hände in den Hosentaschen und lacht. [...] Alle schauten auf Carlo, der mit offenem Munde am Ofen lehnte und nun wirklich das Gesicht zu einem Grinsen verzog, als dürfte er seinen Bruder nicht Lügen strafen."

³⁵ "Carlo begriff nicht, was geschehen war. War Geronimo plötzlich verrückt geworden? Denn, er auch leicht in Zorn geriet, in dieser Weise hatte er noch nie gesprochen. [...] Was war denn nur geschehen?... Er konnte es noch immer nicht fassen. Was für ein Mensch mochte das gewesen sein? Einen Franken schenkt er her und sagt, es waren zwanzig! Er mußte doch irgendeinen Grund dazu gehabt haben?..."

O trecho acima é significativo, pois mostra como o leitor-tradutor pode começar a imaginar a realidade deste personagem, invisível e perplexo. Mas ao mesmo tempo um personagem desesperado e egoísta no início da narrativa. Desesperado, pois chegou a contemplar a possibilidade do suicídio para aplacar sua culpa quando do acidente que cegou o irmão, e egoísta, porquanto só considerou a hipótese de uma existência devotada ao irmão depois que um padre lhe disse que era sua obrigação viver e dedicar sua vida a seu irmão. “Carlo, que conhecia a verdade, vagava dia e noite pela estrada entre os vinhedos e as florestas e estivera a ponto de se matar. Mas o padre, com quem se confessava, o iluminou, dizendo que **sua obrigação era viver e dedicar sua vida a seu irmão.**” (SCHNITZLER 2001a: 45) ³⁶ [grifo meu]

O egoísmo se revela também no fato de Carlo viver a expensas de seu irmão cego, como a seguinte fala de Geronimo atesta: “...você vive às minhas custas – e você é um ladrão!” (SCHNITZLER 2001a: 57). ³⁷ Carlo cogita procurar um serviço que pudesse alimentar a ele e ao irmão, mas não dá certo. Desiste também de aprender um ofício, o que preocupa seu pai. “No início, Carlo pensou em encontrar algum tipo de serviço que pudesse alimentar os dois; mas não conseguiu.” (SCHNITZLER 2001a: 46) ³⁸

No entanto, esse desespero e esse egoísmo inicial são abandonados em favor da abnegação e do sacrifício. Ao se entregar a essa incessante compaixão que o corrói, Carlo constrói para si uma redoma de sofrimento e culpa que o leva a ter uma existência de não-vida tal qual o irmão cego.

A não-vida de Carlo se manifesta também em sua fala hesitante, pois a culpa o deixa vulnerável. Essa fala hesitante, muitas vezes interior e cadenciada por reticências, demonstra a perplexidade de Carlo diante da situação. Revela ainda que ele se comporta

³⁶ “Carlo, daß die Wahrheit wußte, irrte damals tage- und nächtelang auf der Landstraße, zwischen den Weinbergen und in Wäldern umher, und war nahe daran, sich umzubringen. Aber der geistliche Herr, dem er sich anvertraute, klärte ihn auf, daß er seine Pflicht war, zu leben und sein Leben dem Bruder zu widmen.”

³⁷ “... von mir lebst du – und du bist ein Dieb!”

³⁸ “Anfangs hatte Carlo daran gedacht, irgendeinen Verdienst zu finden, der zugleich ihn und den Bruder ernähren könnte; aber es wollte nicht gelingen.”

como culpado, daí porque sua expressão é tolhida, entrecortada. Há no personagem uma impotência da expressão.

- Pois é - replicou Carlo, - só pode ter sido assim como te disse. - **Sua voz tremia um pouco.**

- O que você disse mesmo? – perguntou Geronimo.

- Talvez fosse um louco.

- Um louco? Mas isso viria a calhar! Quando alguém diz: “eu dei vinte francos para teu irmão”, então ele é louco! – Ah, e por que ele disse: “não te deixes enganar” – hein?

- Talvez não fosse louco..., mas tem gente que brinca com pessoas pobres como nós...

- Ah! - gritou Geronimo. – Brincadeira? – Claro, era só o que faltava você dizer. – Eu já esperava por isso! Ele bebeu de uma vez todo o copo de vinho que estava a sua frente.

- Mas Geronimo! – exclamou Carlo, e sentiu que de tanta consternação quase não conseguia falar. - Por que eu faria... como pode acreditar...?

- **Por que sua voz treme... hein...Por quê...?**

(SCHNITZLER 2001a: 50-51) [grifo meu]³⁹

Aqui vale a pena enfatizar a menção ao tema da crise da linguagem ou o ceticismo em relação à linguagem, como também a expressão é conhecida. Os sinais dessa crise já se manifestam desde meados do século XIX, segundo Tavares.

Mesmo se não formos citar Nietzsche, Mallarmé, Roussel, Hölderlin, Bataille, Blanchot especificamente, esses autores estão por trás daquilo que se constata como uma torção no modo de lidar com a linguagem face à morte de Deus e, posteriormente, a do Homem. O último, Blanchot, irá dizer que ‘trata-se de escrever para não morrer’[...], a linguagem sobrevive ao homem, e o sujeito não pode lidar com a morte senão através da linguagem. (TAVARES 2007: 52-53)

Brecht, por sua vez, defende que, em Schnitzler, é como se a linguagem não fosse apenas insuficiente ou limitada para expressar o que se passa nos lugares mais recônditos da alma humana, mas simplesmente incapaz.

O que se pode chamar de ceticismo em relação à linguagem em Schnitzler refere-se, a princípio, à incapacidade do meio para

³⁹ “Nun”, erwiderte Carlo, “es kann nur so sein, wie ich dir gesagt habe.” Seine Stimme zitterte ein wenig. “Was hast du gesagt?” fragte Geronimo. “Es war vielleicht ein Wahnsinniger.” “Ein Wahnsinniger? Das wäre ja vortrefflich! Wenn einer sagt: ‘Ich habe deinem Bruder zwanzig Franken gegeben’, so ist er wahnsinnig! – Eh, und warum hat er gesagt: ‘Laß dich nicht betrügen’ – eh?” Vielleicht war er auch nicht wahnsinnig... aber es gibt Menschen, die mit uns armen Leuten Späße machen...” “Eh!” schrie Geronimo. “Späße”? – Ja, das hast du noch sagen müssen – darauf habe ich gewartet!” Er trank das Glas Wein aus, das vor ihm stand. “Aber, Geronimo!” rief Carlo, und er fühlte, daß er vor Bestürzung kaum sprechen konnte. “Warum sollte ich... wie kannst du glauben...?” “Warum zittert deine Stimme... eh... warum?”

comunicar algo verdadeiro e com uma representação completa. [...] Mas isso requer que a verdade, embora inefável, seja, pelo menos, reconhecível. (BRECHT 1998: 36)⁴⁰

A incapacidade de expressão existe mesmo quando se tem conhecimento dos fatos. Conhecer a verdade não significa necessariamente que exista a capacidade de expressá-la. Tavares (2007: 83) alude a essa questão quando afirma que: “o Saber de si revela-se pouco acessível e põe o sujeito em face de sua impotência.” Esta impotência, contudo, será rompida não pela palavra, mas pela ação. “Bastou uma única oportunidade para Geronimo desconfiar dele!... Isso Carlo não podia suportar! Tinha que fazer algo contra aquilo...” (SCHNITZLER 2001a: 53)⁴¹

Carlo romperá sua redoma de sofrimento e culpa para finalmente recuperar o amor do irmão. Este rompimento será o meio pelo qual Carlo redefinirá sua não-vida e a transformará em vida. O crime, o furto de uma moeda de ouro, é a ponte que permitirá a passagem da não-vida para a vida não só de Carlo, mas também de Geronimo. Aqui se justifica mais uma vez o final redentor do conto: a troca da própria liberdade pelo amor fraternal. A recuperação do amor fraternal experimentado na infância e na adolescência (vida) é mais preciosa do que a liberdade na maturidade (não-vida). “[Carlo] Compreendeu que o conteúdo da sua vida consistiu no amor por esse irmão. [...] Sentiu que tinha tanta necessidade do irmão quanto o irmão dele. Não conseguia, não queria abandoná-lo.” (SCHNITZLER 2001a: 58)⁴²

É em nome deste amor fraternal que Carlo descumpra a norma burguesa de maneira radical. Carlo vive como culpado segundo a norma burguesa, esta sim manifesta em seu comportamento, mas a descarta quando percebe que ela não é suficiente para expressar o que sente pelo irmão.

A respeito da sucessão de acontecimentos narrativos, a fase de partida A de crise latente, em que o sujeito vive de acordo com a norma e está integrado à sociedade burguesa, passa para a fase B, em que o sujeito,

⁴⁰ “Was in Schnitzlers Texten Sprachskepik heißen kann, bezieht sich prinzipiell auf diese Untauglichkeit des Mediums zu wahrer Mitteilung und vollständiger Repräsentation.[...] doch setzt er immerhin voraus, daß Wahrheit, wenn auch unaussprechlich, wenigstens erkennbar ist.”

⁴¹ “Mit einemmal war es offenbar geworden, daß Geronimo ihm mißtraute!... Daß konnte er nicht ertragen! Irgend etwas mußte er dagegen unternehmen...”

⁴² “Er [Carlo] verstand, daß die Liebe zu diesem Bruder der ganze Inhalt seines Lebens war, [...] Er fühlte, daß er den Bruder gerade so notwendig brauchte als der Bruder ihn. Er konnte nicht, er wollte ihn nicht verlassen.”

pelo menos a respeito da consciência psicológica, deixa a sociedade e a cultura burguesas, e isso de modo muito mais radical do que na fase pré-psicológica. (LUKAS 1996: 79) ⁴³ [grifos do autor]

A longa descrição do furto da moeda de ouro no quarto de dois viajantes que dormem na estalagem é fundamental por quatro razões. A primeira é que a narrativa muda seu rumo justamente à noite, que representa o momento adequado para a transgressão à norma. Segundo Tavares (2007: 137), para quem Schnitzler seria herdeiro da tradição do Romantismo germânico, a noite possui um simbolismo muito grande. É justamente na escuridão que se faz luz na narrativa. Para Cook (1972: 131) ⁴⁴, “luz e escuridão também oscilam [...] como símbolos da narrativa.”

A segunda razão é a comunicação pelo gesto. O primeiro gesto de Carlo, o furto, leva ao segundo gesto do irmão, o beijo que Geronimo dá na boca de Carlo no final da narrativa, como sinal da compreensão de tudo o que aconteceu. A comunicação pelo gesto de um engendra a do outro, ao passo que a falta de comunicação entre eles foi a responsável pela explosão de ressentimento de Geronimo.

*A linguagem é um problema para os protagonistas - que foi quebrada em sua função básica, comunicação. [...] Quando a linguagem não consegue comunicar, resta apenas a esfera dos gestos (*Gestik*), [...] evidentemente na convicção de que [eles] podem comunicar um humor específico de forma mais precisa do que apenas a narração verbal. (COOK 1972: 134) ⁴⁵*

A terceira razão é que Carlo furta a moeda de **dois** viajantes para poder recuperar não só a sua vida, mas a de Geronimo também. Os dois viajantes no quarto, onde Carlo furta a moeda, são um espelho dos dois mendigos na água-furtada.

A quarta razão é a recuperação dos **vinte anos** de não-vida por meio do furto de uma moeda de ouro que vale exatamente **vinte** francos. As palavras recuperação, resgate, redenção são adequadas para a compreensão do conto, pois houve um tempo na

⁴³ “Auf der Ebene der narrativen Ereignissukzession geht die Ausgangsphase A der latenten Krise, in der das Subjekt normkonform lebt und in die bürgerliche Gesellschaft integriert ist, über in die Phase B, in der das Subjekt *zumindest auf der Ebene des psychischen Bewußtseins* aus der Gesellschaft und bürgerlichen Kultur “aussteigt” und dies in sehr viel radikaler Weise als in der präpsychologischen Phase.”

⁴⁴ “Light and dark also fluctuate [...] as symbols in the story.”

⁴⁵ “Language is a problem for the protagonists – it has broken down in its basic function, communication. [...] When language fails to communicate, there remains only the sphere of gestures (*Gestik*), [...] evidently in the conviction that [they] can communicate a specific mood more accurately than verbal narration alone.”

vida dos irmãos em que eles foram felizes juntos. É essa lembrança de antes do acidente que faz Carlo agir a fim de revivê-la.

Tinha que pensar em tudo, no ontem, no anteontem e em todos os dias que existiram antes, especialmente nos dias quentes de verão e nas estradas brancas do interior, pelas quais ele e seu irmão vagaram. Tudo era tão distante e incompreensível, como se nunca mais pudesse voltar a ser. (SCHNITZLER 2001a: 55) ⁴⁶

A questão temporal dos vinte anos estar relacionada aos vinte francos (valor da moeda de ouro) é fundamental, porquanto marca exatamente o tempo de vida e não-vida de Carlo. Carlo tinha vinte anos quando o acidente ocorreu. Desses anos, suas lembranças são de vida. Depois se passaram mais vinte anos de perambulação, de culpa, de não-vida. O furto dos vinte francos, portanto, representa uma compensação entre os dois polos (infância/adolescência versus maturidade) em que a existência de Carlo oscila.

... esta crise do “roubo” de 20 anos da vida de Geronimo ocorrido no passado é simbolicamente reencenada no (pretense) roubo de 20 francos. Carlo tem que redesenhar outra "vida" como alternativa para a "não-vida" e estar disposto a deixar esta última. [...] Carlo tem 40 anos, há 20 anos ocorreu o acidente decisivo. Assim, para 20 anos “vivididos” correspondem exatamente 20 anos “não vivididos.” (LUKAS 1996: 209 e 211) ⁴⁷ [grifos do autor]

Se Carlo é o eu-interior mais nítido do conto, quem é Geronimo? Geronimo é personagem que passa pela epifania ao longo do conto. Daí seu nome figurar no título. Ao contrário de Carlo, cujo amor pelo irmão é o mesmo ao longo de toda a narrativa, Geronimo parte da indiferença sentimental em relação a Carlo e, ao beijá-lo no desfecho do conto, chega ao amor fraternal.

Mas para saber quem é Geronimo vale a pena uma análise detalhada do primeiro parágrafo do conto, quando o personagem é introduzido. Já de antemão sabemos seu nome. O título nos revela como se chama e que é cego. A primeira sentença do conto

⁴⁶ “Er mußte an allerlei denken, an gestern, vorgestern und alle Tage, die früher waren, und besonders an warme Sommertage und an weiße Landstraßen, über die er mit seinem Bruder zu wandern pflegte, und alles war so weit und unbegreiflich, als wenn es nie wieder so sein könnte.”

⁴⁷ “... wobei diese Krise den in der Vergangenheit erfolgten “Diebstahl” an 20 Jahren von Geronimos Leben zeichenhaft reinszeniert im (vermeintlichen) Diebstahl von 20 Franken; Carlo muß wiederum ein “Leben” als Alternative zum gelebten “Nicht-Leben” entwerfen und zum Ausstieg bereit sein. [...] Carlo ist 40, vor 20 Jahren fand der entscheidende Unfall statt; somit stehen 20 Jahre vorhergehendes “Leben” exakt 20 Jahren “Nicht-Leben” gegenüber.”

reforça essa informação e nos apresenta duas outras, que são valiosas ao longo da narrativa. Uma é que ele tem um violão, a outra, o instrumento se encontra ao lado do copo de vinho. No decorrer do conto, descobrimos que Geronimo ganha a vida justamente cantando e tocando violão e que a embriaguez assim como a cegueira é uma condição permanente na sua existência. Sendo Schnitzler um escritor médico, ele não poderia deixar de apresentar já no primeiro parágrafo os sentidos mais desenvolvidos por um cego: a audição e o tato. “[Geronimo] **Percebera o longínquo ruído** dos primeiros coches. Foi **tateando** então o já conhecido caminho até a porta aberta e desceu os estreitos degraus de madeira que conduziam diretamente ao pátio coberto lá embaixo.” (SCHNITZLER 2001a: 43) ⁴⁸ [grifo meu]

Isso revela duas características marcantes no personagem. Primeiro: com uma audição tão aguçada, tantas vezes ressaltada ao longo do conto, ele percebe todas as hesitações de Carlo, o que o leva cada vez mais a acreditar na mentira do jovem viajante sobre a moeda de ouro. Segundo: o tato tão desenvolvido o torna parcialmente independente do irmão Carlo. No caso, Carlo é o irmão dependente, como a continuação do primeiro parágrafo demonstra, inclusive financeiramente, como vimos acima. O contraste entre Carlo e Geronimo fica evidente já no primeiro parágrafo.

Rieckmann (1985: 173), ao analisar o conto *Morrer* de Schnitzler, assinala que a escrita contrapontística era corrente nas narrativas da prosa do *Jung Wien*. Dessa forma, o primeiro parágrafo está em contraste com o último como vimos acima. No último parágrafo, vemos o irmão Carlo nomeado, conduzindo o irmão cego pelo braço, ao passo que Geronimo não está nomeado, mas apenas designado pela palavra irmão, e se torna dependente de Carlo.

Entretanto, essa escrita contrapontística pode ocorrer também no interior do parágrafo: “quando se examinam o princípio e o fim da narrativa dentro de um único parágrafo, percebe-se que tal escrita contrapontística não concerne apenas à estrutura da

⁴⁸ “Er hatte das ferne Rollen der ersten Wagen vernommen. Nun tastete er sich den wohlbekannten Weg bis zur offenen Türe hin, und dann ging er die schmalen Holzstufen hinab, die frei in den gedeckten Hofraum hinunterliefen.”

narrativa como um todo, mas também à estrutura narrativa dos parágrafos individualmente.” (RIECKMANN 1985: 173) ⁴⁹

Em *Der blinde Geronimo und sein Bruder*, o contraponto já aparece no título: o irmão cego com nome e o irmão sem nome. O contraponto estará presente ao longo de toda narrativa, pois veremos como Geronimo e Carlo não têm apenas características contrastantes, mas quase antagônicas. Geronimo é o personagem visível do conto, não vê, mas é visto, notado, percebido. Há descrições de sua aparência e de seu comportamento feitas pelo narrador ou por outros personagens. Há inclusive uma ilustração sua na edição de 1915, como acima mencionado. Trata-se aqui, portanto, de um conto entre o visível – Geronimo – e o invisível – Carlo – e de como estes dois polos se mesclarão ao longo da narrativa e mudarão de posição no final.

O contraponto se revela também na atitude dos personagens quando contrastes inesperados surgem em seus comportamentos. Por exemplo: não há uma passagem no texto que demonstre o ressentimento de Geronimo em relação a sua cegueira, mas a narrativa é abundante em reclamações de Geronimo sobre a exploração econômica que sofre. Seu comportamento contrasta com o comportamento esperado de um cego, ou seja, amargura diante da cegueira. Geronimo, ao contrário, se mostra amargo somente em relação à dependência de Carlo.

Ademais, Geronimo não percebe a angústia de Carlo, não consegue perscrutar a alma de seu irmão, porque, no fundo, não o conhece, nunca o conheceu. São dois estranhos, dois viajantes que dividem o mesmo coche durante a viagem, mas não se conhecem, não falam um com o outro. Calam, silenciam, a linguagem é incapaz de fazê-los se expressar, cada um permanece na sua própria escuridão.

Além dos contrastes como: Carlo/Geronimo, invisível/visível, luz/escuridão, dia/noite, muitos outros perpassam o conto: calar/agir, montanha/vale, frio/verão, transitoriedade/sentir-se em casa na estalagem. Entretanto, talvez o maior deles seja jovem viajante/Geronimo e Carlo. Em uma narrativa tão linear e aparentemente simples, o fato de aparecer um personagem com uma fala sobre o destino é desconcertante. Tão desconcertante que acaba por gerar a crise entre os protagonistas e mudar o curso não só

⁴⁹ “Untersucht man die Erzählaufakte und Erzählschlüsse der einzelnen Erzählabschnitte, so erweist es sich, daß eine solche Kontrapunktik nicht nur der Struktur der Erzählung als Ganzes, sondern auch dem Aufbau der einzelnen Erzählabschnitte zugrundeliegt.”

da narrativa, mas da vida deles. “O jovem se voltou com um movimento de cabeça, como se quisesse dizer: Destino, siga seu curso!” (SCHNITZLER 2001a: 48)⁵⁰

De acordo com Vicini (2011: 110), “o conceito de ‘acaso’ [*Zufall*], que muitas vezes se confundia com ‘destino’ [*Schicksal*], foi tema de intensa reflexão para Schnitzler, tanto em suas obras como em suas anotações.” Este é um tema que aparece em outras narrativas como *Tenente Gustl* e *Die Weissagung* [*A profecia*]⁵¹ de 1902. Na primeira, o acaso evita o suicídio de Gustl. Na segunda, o aparente controle do destino por parte do protagonista não é capaz de livrá-lo do acaso. Aqui vale a pena nos determos acerca da diferenciação entre destino e acaso na prosa de Schnitzler para compreendermos a sentença do jovem viajante.

“Acaso” significa, no texto, ao mesmo tempo, uma oferta de explicação natural, compatível com a realidade e relacionada à autonomia e à escolha do tema; “destino”, ao contrário, está relacionado tanto a uma oferta de explicação sobrenatural e incompatível com a realidade quanto [...] à necessidade. (LUKAS 1996: 28)⁵² [grifos do autor]

Schnitzler utiliza a palavra destino para tentar justificar a conduta inconsequente do jovem viajante. Por que mentiu? Não se sabe, e isso desconcerta Carlo, deixa-o perplexo. No entanto, a mentira é a mola propulsora que desencadeia o reencontro dos irmãos no final. Neste sentido, a mentira, embora incompatível com a realidade, adquire um caráter de necessidade.

Contudo, a partir do momento em que a mentira é pronunciada, os atos de Carlo são muito mais guiados pelo acaso do que pelo destino. Para cada ato supostamente sem sentido de Carlo durante a descrição do furto da moeda de ouro, há uma ação natural, autônoma, compatível com a realidade, ou seja, Carlo está muito mais próximo de aproveitar o acaso do que ser controlado pelo destino. Um exemplo do conto é quando Carlo vai furtar a moeda de ouro durante a noite no quarto dos dois viajantes e vê a porta entreaberta. Primeiro, ele pensa que isso é destino, ou seja, ele tem que furtá-la,

⁵⁰ “Der junge Mann lehnte sich zurück mit einer Bewegung des Kopfes, als wollte er sagen: Schicksal, nimm dein Lauf!”

⁵¹ SCHNITZLER, 2001.

⁵² “ ‘Zufall’ bedeutet im Text zugleich ein natürliches, realitätskompatibles Erklärungsangebot und wird mit Autonomie und Wahl des Subjekts korreliert, ‘Schicksal’ wird umgekehrt mit einem übernatürlichen, realitätsinkompatiblen Erklärungsangebot korreliert sowie mit [...] Notwendigkeit.”

para logo em seguida afirmar que a porta não fechava havia muito tempo, isto é, aproveita o acaso. Eis a passagem:

[Carlo] Ainda estava de pé no corredor. Fitou a porta... Que tipo de fresta era essa ali na porta? Era possível? A porta estava apenas encostada, não trancada?... Por que então se espantava? Havia meses que a porta não fechava. Para que também? Recordava-se de que pessoas tinham dormido aqui apenas três vezes durante o verão: duas vezes aprendizes de ofício e uma vez um turista que machucara o pé. (SCHNITZLER 2001a: 60)⁵³

Portanto, Carlo é um personagem que, paulatinamente, vai tomando consciência de si ao longo da narrativa. Por esta razão, o destino vai perdendo cada mais importância, e o acaso ganhando mais valor. Esta última passagem do texto ilustra a expressão de um mundo moderno, uma época em que Deus está morto e para quem o destino não pertence mais aos deuses, como nas tragédias gregas, mas está nas mãos do próprio homem, virou acaso.

No entanto, a mentira infame do jovem viajante se explica apenas parcialmente por meio da compreensão da sentença sobre o destino. Ela possui também um viés de desprezo social do jovem viajante em relação aos irmãos mendigos como vemos no seguinte trecho: “O viajante se curvou para fora do coche e balançou a cabeça com uma expressão ao mesmo tempo de superioridade e tristeza.” (SCHNITZLER 2001a: 48)⁵⁴

Esta expressão de superioridade do jovem viajante é que o faz crer poder “brincar” com o “destino” dos outros. Reichert expõe uma possível razão que esclareça o desprezo do jovem viajante pelos irmãos mendigos.

Personagens-artistas na obra de Schnitzler [...] desdenham o homem comum, desrespeitam todos os homens e possuem uma esmagadora auto-estima. [...] É evidente que todos os personagens-artistas de Schnitzler com sua mistura peculiar de criatividade, sensibilidade, **crudade**, **egoísmo** e solidão têm um estreito parentesco espiritual com o Super-Homem criativo e solitário de Nietzsche em *Assim Falava Zaratustra*, o qual evita a moralidade convencional e age

⁵³ “Noch immer stand er auf dem Gang. Er blickte zur Tür hinüber...Was war das für ein Streif, der senkrecht von oben auf den Fußboden fiel? War es möglich? Die Tür war angelehnt, nicht versperrt?...Warum staunte er denn darüber? Seit Monaten schon schloß die Tür nicht. Wozu auch? Er erinnerte sich: nur dreimal hatten hier in diesem Sommer Leute geschlafen, zweimal Handwerksburschen und einmal ein Tourist, der sich den Fuß verletzt hatte.”

⁵⁴ “Der Reisende beugte sich zum Wagen heraus und schüttelte den Kopf mit einem Ausdruck von Überlegenheit und Traurigkeit zugleich.”

somente de acordo com seu comando interior próprio. (REICHERT 1975: 22 e 27) ⁵⁵ [grifo meu]

No caso do conto em análise não se trata de um artista, mas de um jovem viajante que nos faz pensar em outros tipos de Schnitzler com as características citadas por Reichert. O compositor Georg von Wergenthin de *Der Weg ins Freie* [*O caminho para a liberdade*] de 1908 ⁵⁶, o qual tem “um comportamento tão vago como o mundo” (BACKES 2011: 521) é um dos exemplos. Backes, o tradutor do romance, acrescenta ainda que Wergenthin é “um egoísta que gosta da segurança cheia de provisoriedade de um quarto de hotel, disposto a garantir sua liberdade e sua leviandade, um herói negativo imune a qualquer desenvolvimento, a qualquer evolução” (2011: 529-530).

É inevitável não pensar no jovem viajante como um personagem cruel e egoísta que brinca com o destino dos outros, como um *deus ex coelo* [vindo do céu], na expressão usada por Cook (1972: 128). Em seu ensaio sobre o homem e a mulher na Viena da virada do século XIX para o século XX na obra de Schnitzler, Doppler (1990: 95-109) defende que a relação amorosa entre eles estava impregnada do caráter do jogo. Jogavam um com o outro, sendo que a mulher, pouco a pouco, passa a assumir uma posição mais igualitária nas partidas. Peculiar é a obra *Der blinde Geronimo und sein Bruder*, pois o jogo não é de ordem amorosa, mas no plano da própria vida. A interpretação mais apropriada para o personagem do jovem viajante, então, seria a da figura do jogador, que trata a vida dos outros como se fosse um jogo. “Jogos e brincadeiras são os sucedâneos para o sentido da vida não descoberto [...] o jogo condensa este ‘sentimento melancólico e cínico em relação ao mundo’.” (DOPPLER 1990: 95-96) ⁵⁷

Pertinente ressaltar que os trechos do conto em que a palavra brincadeira aparece são aqueles em que Geronimo e Carlo discutem sobre a mentira do jovem viajante.

- O que você sabe? - perguntou Carlo.

⁵⁵ “Artists types in Schnitzler’s writings [...] have disdain for the common man, disregard for all men, and an overwhelming self-esteem [...] Clearly all Schnitzler’s artists with their peculiar admixture of creativity, sensitivity, ruthlessness, egotism, and loneliness bear a close spiritual kinship to the creative and lonely superman in Nietzsche’s *Thus Spoke Zarathustra*, who eschews conventional morality and acts only in accordance with his own inner command.”

⁵⁶ SCHNITZLER, 2011.

⁵⁷ “Spiel und Spielereien sind die Surrogate für den nicht auffindbaren Lebenssinn [...] kondensiert sich das Spiel dieses ‘melancholisch-zynischen Weltgefühls’.”

- Deixa de **brincadeira!** Coloca aqui na minha mão! Há quanto tempo não tenho uma moeda de ouro na mão!
- O que você quer? De onde vou tirar uma moeda de ouro? São duas ou três liras. [...]
Talvez não fosse louco... mas existe gente que **brinca** com pessoas pobres como nós... (SCHNITZLER 2001a: 49-50) ⁵⁸ [grifo meu]

O jovem viajante brinca com a vida de Geronimo e Carlo. Só um jogador pode pensar em termos de sorte ou azar, ou seja, brincar com o destino. Ademais, esse jogador (no caso o jovem viajante) pertence a uma época em que as contradições entre a alvorada de um novo mundo e o crepúsculo de um antigo convivem. Nas palavras de Gay:

Como o próprio escritor afirmou em *Paracelsus*, peça em um ato, de 1887, que pode ser considerada um texto-chave para a decifração de suas preocupações psicológicas, **a vida é um jogo misterioso**; a alma se deixa penetrar apenas raramente e, mesmo assim, somente pelo investigador atento e persistente. ‘O sonho e o despertar, a verdade e a mentira se misturam. Não há segurança em lugar algum.’ Não há segurança em lugar algum – este poderia ser o lema de Schnitzler [...] Schnitzler consolava-se com a idéia de que **a vida é assim: inconsistente, irracional, gera paradoxos que invadem toda existência humana.** (GAY 2002: 21 e 93) [grifo meu]

Assim podemos entender o jovem viajante como um jogador, gerador do conflito que atormenta os irmãos, mas, ao mesmo tempo, involuntariamente os reúne no final. Interessante ainda notar a importância do jogo não só na sociedade vienense da virada do século XIX para o XX, mas na europeia de um modo geral. Como bem recorda Vicini (2011: 49), há uma obra de Benjamin que se dedica a examinar as cada vez mais comuns práticas de jogo naquele período, um verdadeiro novo hábito do homem moderno. Gay reforça essa ideia quando trata da expansão das novas formas de entretenimento da classe média que surgia no final do século XIX, o jogo dentre elas. No caso do jovem viajante, pode-se pensar que como homem de seu tempo só o jogo justificaria sua atitude em relação aos irmãos.

Fica, no entanto, a questão: haveria o reencontro entre os irmãos, se não fosse o a mentira do jovem viajante? Impossível dizer. Mesmo assim, não se pode compreender

⁵⁸ “Was weißt du?” fragte Carlo. “So laß doch die Späße! Gib mir in die Hand! Wie lang hab’ich schon kein Goldstück in der Hand gehabt!” “Was willst du denn? Woher soll ich ein Goldstück nehmen? Es sind zwei Lire oder drei.” [...] “Vielleicht war er auch nicht wahnsinnig... aber es gibt Menschen, die mit uns armen Leuten Späße machen...”

a mentira ou o jovem viajante como a causa do desentendimento entre os irmãos. O jovem viajante e sua mentira foram apenas os catalisadores da crise entre eles, pois o ressentimento de Geronimo e a culpa de Carlo eram latentes, faltava apenas vir à tona. “A desconfiança do cego não podia ser algo recente, há muito ela devia estar adormecida nele, mas apenas lhe faltava o motivo, talvez a coragem, para desabafar. E tudo o que Carlo fizera por ele fora em vão, em vão o remorso, em vão o sacrifício de toda a sua vida.” (SCHNITZLER 2001a: 57) ⁵⁹

Estamos diante de personagens que causam grande perplexidade. Em *Der blinde Geronimo und sein Bruder* temos a oportunidade de nos defrontar com uma obra de Schnitzler que nos aflige e comove ao mesmo tempo.

2.4 ESPAÇO

O conto em análise é singular também no tratamento do espaço onde a trama se passa. Aqui não se veem a Viena da *Ringstraße* e seus cafés, o *Prater* primaveril, o Mediterrâneo ensolarado, os vilarejos de veraneio do interior da Áustria ou da Alemanha, os lagos italianos. Contempla-se aqui uma velha estalagem a caminho do passo de *Stilfser*, região montanhosa entre o norte da Itália e o sul do Tirol, no fim do verão.

A escolha deste espaço caracteriza o estado de ânimo dos personagens e significa uma espécie de suspensão da vida ou, só para reforçar, uma não-vida. É como se a vida que transcorre no vale com seu burburinho, seus afazeres cotidianos, amores e sofrimentos não lhes pertencesse mais. Estão acima disso, pairam no alto, na montanha, sentem o vento e a chuva frios. Porém, o passo de *Stilfser* guarda uma ideia ainda mais rica. No texto-fonte, a palavra para designar o nome da montanha é *Stilferjoch*. *Joch* pode significar cume, passo, desfiladeiro, mas também jugo, que é uma peça de madeira usada para atrelar uma parrelha de bois. Muito mais do que se sentirem suspensos da vida, sentem-se atrelados um ao outro, presos a essa não-vida. Mas é justamente neste espaço suspenso e desolador que os irmãos se sentem em casa. Mais ainda, é em uma estalagem, símbolo da transitoriedade segundo Cook (1972: 127), onde encontram refúgio. “Para os viajantes que queriam ir da Itália para o Tirol, ela [estalagem] era o

⁵⁹ “Nicht von heute konnte das Mißtrauen des Blinden sein, längst mußte es in ihm geschlummert haben, und nur der Anlaß, vielleicht der Mut hatte ihm gefehlt, es auszusprechen. Und alles, was Carlo für ihn getan, war vergeblich gewesen; vergeblich die Reue, vergeblich das Opfer seines ganzen Lebens.”

último refúgio antes do cume. [...] Nos meses de verão, o cego italiano e seu irmão Carlo se sentiam tão bem ali como se estivessem em casa.” (SCHNITZLER 2001a: 43)⁶⁰

Outro espaço de relevante valor no conto é o vale. Lá estão as melhores lembranças dos dias de sol, da infância e da adolescência. Deste espaço, que representa o passado, querem escapar, por isso vão para o alto, para as montanhas. Afinal para que a luz, o sol, a bela paisagem do campo para quem não vive? Mas é nesse mesmo vale que os irmãos se reconciliam. É na descida da montanha que ocorre o reencontro. A suspensão em que viviam - suspensão da comunicação, do amor fraternal - dá lugar ao gesto concreto, tanto o furto no caso de Carlo quanto o beijo no caso de Geronimo, que os aproxima. O contraste da descrição climática também está presente no conto. Quando cocheiros simples passam pela estalagem, eles reclamam do tempo ruim: “- Hoje à noite vocês vão ter neve - disse um deles. O segundo contou como nevou no passo há dez anos em meados de agosto e ele quase congelou.” (SCHNITZLER 2001a: 53)⁶¹

Neve em agosto? Isso fala muito sobre o estado de espírito dos irmãos: a frieza de seu relacionamento, a distância, o afastamento entre eles. Ausência de sol, ou melhor de luz, em suas vidas leva a essa permanente indiferença de um em relação ao outro. Contudo, a descrição climática verão/inverno diz respeito também ao jovem viajante, que, ao descer do coche, precisa esfregar as mãos para se aquecer. Também ele se revela um personagem frio, indiferente àquilo que está prestes a perpetrar. “[O jovem] Esfregava as mãos uma na outra sem parar para se aquecer.” (SCHNITZLER 2001a: 47)⁶²

Sobre o espaço e o clima nesse conto, vale reproduzir o comentário de Grote (1996: 61) ao analisar o conto *Morrer*: “Qualquer mudança de local comporta uma

⁶⁰ “Für die Reisenden, welche von Italien nach Tirol wollten, war es [Wirtshaus] die letzte Rast vor der Höhe. [...] Der blinde Italiener und sein Bruder Carlo waren in den Sommermonaten hier so gut wie zu Hause.”

⁶¹ “Heute nacht werdet ihr Schnee haben’, sagte der eine. Der zweite erzählte, wie er vor zehn Jahren Mitte August auf dem Joch eingeschneit und beinahe erfroren war.”

⁶² “Er rieb immerfort die Hände aneinander, um sich zu erwärmen.”

mudança interior e espiritual nos personagens, mas também uma mudança na relação de um com o outro.”⁶³

Este comentário se encaixa em *Der blinde Geronimo und sein Bruder*. Existem duas mudanças significativas de espaço. A primeira ocorre quando deixam o vilarejo e começam a perambular para sobreviverem até chegarem a essa estalagem, onde o ápice do rancor e da amargura domina Geronimo, e a culpa e o remorso, Carlo. Estar tão alto, também uma alusão ao estado de permanente bebedeira de Geronimo, faz com que extravasem o que sentem um pelo outro. A segunda acontece já quase no final do conto quando eles descem a montanha, e Geronimo se reconcilia com o irmão. Nesta descida percebem-se a mudança interna dos personagens e a mudança de um em relação ao outro.

A partir do momento que os irmãos começam a descer a montanha, o clima se torna mais quente. É em um dia quente de verão que resgatam o amor fraterno. Amor esse perdido em um dia quente de verão também, quando houve o acidente que cegou Geronimo. “Depois daquele triste dia de verão parecia que o infortúnio se instalara para sempre na casa do velho Lagardi.” (SCHNITZLER 2001a: 46)⁶⁴

Depois de vinte anos de sofrimento, o verão volta para suas vidas. O desfecho do conto é tocante porque é como se fosse o verão, com seus dias de alegria e o sol, que ressurgisse. Quando estiveram a ponto de perder um ao outro definitivamente, resolveram agir. Carlo furtou a moeda de ouro, Geronimo beijou o irmão como gesto de reconciliação. A vida só surge quando se sente ameaçada pela morte. Por essa razão, a sentença final do conto é tão significativa: “Ele tinha seu irmão de novo... Não, ele o tinha pela primeira vez...” (SCHNITZLER 2001a: 69)⁶⁵ Ter o irmão, possuir a vida finalmente, viajantes que se veem, viajantes que não são mais nem estranhos nem estrangeiros um para o outro, homens que se tornam irmãos.

Tanto se lê a respeito do pessimismo, do desencanto e da desilusão de Schnitzler diante do mundo que é difícil imaginar no universo literário deste escritor uma narrativa

⁶³ “Jeder Ortswechsel birgt darüber eine innerlich-seelische Veränderung der einzelnen Figuren, aber auch eine Veränderung der Beziehung beider zueinander.”

⁶⁴ “Mit jenem traurigen Sommertag schien das Unglück für immer in das Haus des alten Lagardi eingezogen zu sein.”

⁶⁵ “Er hatte sein Bruder wieder... Nein, er hatte ihn zum erstenmal...”

como *Der blinde Geronimo und sein Bruder*. Estamos diante dessa raridade. É como se Schnitzler deixasse entrever aqui aquela última esperança de que fala em carta a sua amiga Olga Weissnix (1862-1897).

Irremediavelmente nos tornamos estranhos. Antes de mais nada, isso causa uma sensação assustadora – de que duas pessoas devam sempre, sempre permanecer estranhas, e que nunca uma conheça a outra, que nunca uma realmente compreenda a outra. **Sentir a solidão da vida e encontrar-se - é realmente a última esperança.** (apud SCHEIBLE 1976: 76)⁶⁶ [grifo meu]

Essa última esperança nos remete a um caso semelhante na literatura brasileira, o escritor Machado de Assis. Em seu conto *O Escrivão Coimbra* (1906), Machado conta a história de um escrivão que passa a vida apostando na loteria sem nunca ganhar. Já velho, ganha o prêmio e tem algum tempo de usufruí-lo antes de morrer. Para um escritor pessimista em relação ao gênero humano como Machado, assim como Schnitzler, é surpreendente ler uma obra com um desfecho, embora igualmente irônico, em que se vislumbra a esperança.

Schnitzler, judeu assimilado, burguês, erudito, artista, refletiu em suas obras esse espírito de auge cultural entremeado à decadência moral. Como Schnitzler escreveu em sua peça *Paracelsus* (1887): “não há certeza em lugar algum.”⁶⁷ De fato, quando se lê Schnitzler, tem-se a sensação de que não há certeza nem nas relações humanas, nem nas ações, nem na linguagem. Estamos tão sós quanto seus personagens, quanto ele próprio, mas, quem sabe, podemos nos encontrar nesse momento especial que é a leitura. Talvez, como o próprio Schnitzler escreveu a Weissnix, esta seja a última esperança.

⁶⁶ “Unrettbar wird man sich fremd. Und dieses über alle Maßen schreckliche Gefühl kommt – daß zwei Leute sich immer, immer fremd bleiben müssen, daß man nie ganz ineinander hinein kann, daß man sich eigentlich nie wirklich versteht – In der Empfindung dieser Lebenseinsamkeit sich begegnen – das ist eigentlich die letzte Hoffnung.”

⁶⁷ “Sicherheit ist nirgends.” (apud SCHEIBLE 1976: 72)

TERCEIRO CAPÍTULO

TRADUÇÃO

O CEGO GERONIMO E SEU IRMÃO (SCHNITZLER, 2001a)

O cego Geronimo se levantou do banco e pegou o violão, que estava posto sobre a mesa bem ao lado do copo de vinho. Percebera¹ o longínquo ruído dos primeiros coches². Foi tateando então o já conhecido caminho até a porta aberta e desceu os estreitos degraus de madeira que conduziam diretamente ao pátio coberto no andar de baixo. Seu irmão o seguiu, e ambos se postaram ao lado da escada, com as costas contra a parede para se protegerem do vento úmido e frio, que roçava o chão molhado e sujo através dos portões abertos.

Sob o arco escuro da velha estalagem tinham que passar todos os coches que pegavam o caminho pelo passo Stilfser³. Para os viajantes que queriam ir da Itália para o Tirol, ela era o último refúgio⁴ antes do cume. A estalagem não convidava a longas estadias, pois justamente naquele ponto a estrada era plana, sem vista, e percorria elevações áridas. Nos meses de verão, o cego italiano e seu irmão Carlo se sentiam tão bem ali como se estivessem em casa.

O correio passou, e logo outros coches chegaram. A maioria dos viajantes permaneciam sentados, bem enrolados em mantas e casacos, outros desciam e passeavam, impacientes, entre os portões. O tempo piorava cada vez mais, uma chuva fria irrompeu. Depois de alguns dias bonitos, o outono parecia se precipitar cedo demais e de repente.

O cego cantava acompanhado pelo violão; cantava com uma voz irregular, por vezes inesperadamente aguda, como sempre ocorria quando bebia. De vez em quando virava a cabeça para cima como se suplicasse inutilmente. Mas os traços de seu rosto com sua barba negra e rala de dias e os lábios levemente arroxeados permaneciam totalmente imóveis. O irmão mais velho ficava em pé do seu lado, quase inerte. Quando alguém deixava cair uma moeda no chapéu, agradecia e encarava o doador com um olhar rápido e como que desvairado. Logo em seguida, quase angustiado⁸, desviava o olhar e fitava o vazio, assim como o irmão. Sem poder oferecer ao irmão cego um raio

de luz sequer⁵, era como se os olhos de Carlo se envergonhassem da luz, que lhe era concedida.

- Traz o vinho - disse Geronimo, e Carlo saiu, obediente como sempre. Enquanto subia a escada, Geronimo recomeçou a cantar. Há muito Geronimo não prestava atenção à própria voz, por isso conseguia perceber o que ocorria a seu redor. Agora há pouco notou duas vozes sussurrantes bem próximas, de um rapaz e de uma moça. Pensou quantas vezes esse casal não percorrera o mesmo caminho de lá para cá; pois em sua cegueira e em sua embriaguez tinha, às vezes, a impressão de passarem as mesmas pessoas pelo passo dia após dia, ora do norte para o sul, ora do sul para o norte. Por isso era como se conhecesse também esse jovem casal há muito tempo.

Carlo desceu e entregou um copo de vinho a Geronimo. O cego o ergueu em direção do casal e brindou, dizendo: À vossa saúde, meus senhores!

- Obrigado - disse o rapaz, mas a moça afastou-o de lá, pois para ela o cego era horripilante⁶.

Neste momento chegou um coche com um grupo bastante barulhento: pai, mãe, três filhos, uma ama.

- Família alemã - murmurou⁷ Geronimo para Carlo.

O pai deu uma moeda a cada uma das crianças, dizendo que cada uma delas podia jogar a sua no chapéu do mendigo. Geronimo inclinou a cabeça em sinal de agradecimento todas as vezes. O menino mais velho encarava o cego com uma curiosidade aflita⁸. Carlo observava o menino. Sempre que contemplava crianças assim, não podia deixar de pensar que Geronimo perdera o brilho do olhar em um infortúnio nessa mesma idade. Passados quase vinte anos, Carlo ainda hoje⁹ se recordava daquele dia com perfeita clareza. Ainda hoje ressoava em seus ouvidos o estridente grito infantil com o qual o pequeno Geronimo se afundara na relva, ainda hoje via o sol brincar e se enroscar no muro branco do jardim e ouvia de novo os sinos dominicais, que tinham tocado justamente naquele momento. Como fizera muitas vezes antes, atirara o dardo contra o freixo perto do muro, mas, quando ouviu o grito, pensou imediatamente que devia ter ferido seu irmão caçula¹⁰, que acabara de passar por ali. Carlo deixou a zarabatana escorregar de suas mãos, pulou pela janela indo para o jardim e se precipitou em direção do irmão caçula, que estava estendido e gemendo sobre a grama com as

mãos diante do rosto atingido. Escorria sangue sobre a bochecha direita e o pescoço. No mesmo minuto chegou o pai, vindo do campo, pelo pequeno portão do jardim, e os dois se ajoelharam, perplexos, diante da criança que gemia. Vizinhos apareceram correndo. A velha Vanetti foi a primeira que conseguira afastar as mãos do rosto do menino. O ferreiro, de quem Carlo era aprendiz naquela época e que entendia um pouco de curativos, chegou em seguida e viu logo que o olho direito estava perdido. O médico, que viera de Poschiavo à noite, também não pôde mais ajudar. De fato, ele então mencionou o perigo que pairava sobre o outro olho, o que se confirmou posteriormente. Um ano depois, o mundo de Geronimo mergulhou na escuridão. No início tentaram convencê-lo de que poderia ser curado mais tarde, e ele parecia acreditar. Carlo, que conhecia a verdade, vagava dia e noite pela estrada entre os vinhedos e as florestas e estivera a ponto de se matar. Mas o padre¹¹, com quem se confessava, o iluminou, dizendo que sua obrigação era viver e dedicar a vida ao seu irmão. Carlo conformou-se. Uma incomensurável compaixão o atingiu. Apenas quando estava junto ao menino cego, quando podia acariciar seus cabelos, beijar sua fronte, contar-lhe histórias, guiá-lo por passeios pelos campos atrás da casa e entre os vinhedos, sua dor se abrandava. Logo no início descuidara-se do seu aprendizado com o ferreiro, pois não queria absolutamente de se separar de seu irmão e não conseguia mais se decidir a retomar o ofício, embora o pai o admoestasse e se preocupasse. Um dia, Carlo percebeu que Geronimo parara totalmente de falar sobre seu infortúnio. Logo soube o porquê: o cego compreendera que nunca mais veria o céu, as colinas, as ruas, as pessoas, a luz. Carlo então sofria ainda mais do que antes, por mais que procurasse se acalmar com o fato de que perpetrara¹² o infortúnio involuntariamente. Às vezes, de manhã cedo, quando olhava para o irmão que repousava a seu lado, era invadido por um tal medo de vê-lo acordar que corria para o jardim, apenas para não precisar estar a seu lado e ver como seus olhos mortos pareciam a cada dia procurar de novo a luz, apagada eternamente para eles. Naquela época ocorreu a Carlo que Geronimo, cuja voz era agradável, devia estudar música. O professor de Tola, que aos domingos às vezes passava por ali, ensinou-o a tocar violão. Por esse tempo, o cego ainda não imaginava que a arte recentemente aprendida serviria para a sua subsistência.

Depois daquele triste dia de verão parecia que o infortúnio se instalara para sempre na casa do velho Lagardi. A colheita gorava ano após ano; ludibriado por um parente, o velho perdeu uma pequena quantia em dinheiro que economizara. E quando

morreu, acometido por um derrame ao ar livre, em um dia abafado de agosto, não deixou nada além de dívidas. A pequena propriedade foi vendida, os dois irmãos ficaram sem casa e pobres e deixaram o vilarejo.

Carlo tinha vinte anos, e Geronimo, quinze. Por aquele tempo começou a vida de mendicância e de perambulação que levavam até hoje. No início, Carlo pensou em encontrar algum tipo de serviço que pudesse alimentar os dois; mas não conseguiu de jeito nenhum, apesar das tentativas¹³. Também Geronimo não tinha paz em lugar nenhum; queria sempre estar perambulando.

Já havia então vinte anos que vagavam por estradas e desfiladeiros no norte da Itália e no sul do Tirol, sempre no lugar por onde grandes levas de viajantes passassem.

E mesmo após tantos anos, quando Carlo já não sentia mais aquele tormento que, no início, o queimava e o invadia com cada brilho do sol ou com cada vislumbre de uma bela paisagem, era incessante a compaixão que o corroía, constante e inconsciente, como o ritmo de seu coração e de sua respiração. E ficava aliviado quando Geronimo se embriagava.

O coche com a família alemã partira. Como sempre fazia, Carlo se sentou no degrau mais baixo da escada, Geronimo, contudo, permaneceu em pé, deixou os braços frouxamente pendentes e manteve a cabeça virada para cima.

Maria, a criada, saiu da taberna.

- Ganharam muito dinheiro hoje? – ela gritou para baixo.

Carlo não se virou. O cego se inclinou em direção a seu copo, o ergueu do chão e fez um brinde a Maria. Às vezes, ela se sentava perto dele à noite na taberna, e ele também sabia que era bonita.

Carlo se inclinou para frente e olhou a rua lá fora. O vento soprava, e a chuva era tão estrondosa que o som do coche mais próximo submergia no meio daquela algaravia¹⁴. Carlo se levantou e retomou seu lugar ao lado do irmão.

Geronimo começou a cantar, enquanto se aproximava o coche em que havia apenas um passageiro sentado. O cocheiro desatrelou as rédeas dos cavalos depressa e se precipitou taberna adentro. O viajante permaneceu sentado em seu canto por alguns

instantes, bem enrolado em uma capa de chuva cinzenta. Parecia que não reparava absolutamente na música. Contudo, depois de algum tempo, saiu de sobressalto e andou apressadamente de um lado para outro sem se afastar muito do coche. Esfregava as mãos uma na outra sem cessar para se aquecer. Parecia que só então notara os mendigos. Postou-se diante deles e os olhou como se os examinasse. Carlo curvou suavemente a cabeça, como para cumprimentá-lo. ¹⁵ O viajante era muito jovem, com um belo rosto sem barba e com um olhar inquieto. Depois de ter permanecido em pé por um longo tempo diante dos mendigos, apressou-se novamente em direção ao portão, por onde deveria partir, e balançou a cabeça, enfadado diante da visão inconsolável da chuva e da neblina.

- Então? – perguntou Geronimo.

- Nada ainda – retrucou Carlo. – Provavelmente vai dar quando partir.

O viajante voltou e se apoiou no timão do coche. O cego começou a cantar. De repente, parecia que o jovem o escutava com grande interesse. O criado apareceu e atrelou de novo os cavalos. E apenas agora, como se tomasse consciência ¹⁶ da existência dos mendigos, o jovem pegou a bolsa e deu um franco a Carlo.

- Oh, obrigado, obrigado ¹⁷ - disse Carlo.

O viajante sentou-se no coche e enrolou-se novamente no casaco. Carlo pegou o copo do chão e subiu os degraus de madeira. Geronimo continuou cantando. O viajante se curvou para fora do coche e balançou a cabeça com uma expressão ao mesmo tempo de superioridade e tristeza. De repente pareceu ocorrer-lhe um pensamento e sorriu. Então disse ao cego, que estava a apenas dois passos dele: - Como te chamas? ¹⁸

- Geronimo.

- Bem, Geronimo, não te deixes enganar. - Nesse momento o cocheiro surgiu no degrau mais alto da escada.

- Como assim enganar, caro senhor?

- Dei para teu acompanhante uma moeda de vinte francos.

- Oh, senhor, grato, muito grato!

- Bem, fica atento.

- Ele é meu irmão, senhor; ele não me engana.

O jovem se surpreendeu¹⁹ por um instante, mas, enquanto ainda refletia, o cocheiro subira em seu banco e dera rédea aos cavalos. O jovem se voltou com um movimento de cabeça, como se quisesse dizer: Destino, siga seu curso!²⁰ E o coche partiu.

Usando as duas mãos, o cego acenou com gestos calorosos em sinal de gratidão. Ouviu Carlo, que saía da taberna naquele momento. Carlo gritou: - Vem, Geronimo, aqui em cima está quente, Maria acendeu o fogo!

Geronimo aquiesceu, colocou o violão debaixo do braço e se apoiou no corrimão para subir os degraus. Na escada gritou: - Deixa eu pegá-la! Há quanto tempo não pego uma moeda de ouro!

- O quê? – perguntou Carlo. - Que conversa é essa?

Lá em cima, Geronimo segurou a cabeça de seu irmão com as mãos, gesto que sempre expressava alegria ou carinho. - Carlo, meu querido irmão, ainda tem gente de bom coração!²¹

- Certamente – disse Carlo. – Até agora são duas liras e trinta centavos. E aqui temos dinheiro austríaco, talvez meia lira.

- E vinte francos – e vinte francos! - gritou Geronimo. – Eu já sei de tudo! - Ele cambaleou na sala e caiu sobre o banco.

- O que é que você sabe? - perguntou Carlo.

- Deixa de brincadeira! Coloca aqui na minha mão! Há quanto tempo não pego uma moeda de ouro na mão!

- O que é que você quer? De onde vou tirar uma moeda de ouro? São duas ou três liras.

O cego deu um soco na mesa. - Agora basta, basta! Por acaso, quer escondê-la de mim?

Preocupado e espantado, Carlo olhou para o irmão. Foi sentar-se a seu lado bem perto dele e pegou seu braço como para acalmá-lo: - Eu não estou escondendo nada de você. Como pode acreditar nisso? Ninguém teve a ideia de me dar uma moeda de ouro.

- Mas ele me disse isso!

- Ele quem?

- Ora, o jovem que andava de um lado para o outro.

- Como assim? Eu não estou te entendendo.

- Assim ele me falou: “Como te chamas?” E depois: “presta atenção, presta atenção, não te deixes enganar!”

- Você só pode ter sonhado, Geronimo, isso é um absurdo!

- Absurdo? Mas eu ouvi, e tenho bons ouvidos. “Não te deixes enganar; eu dei para ele uma moeda de ouro...” - Não, ele disse: “Eu dei para ele uma moeda de vinte francos.”

O estalajadeiro entrou. - O que há com vocês? Desistiram do negócio? Acabou de chegar um coche puxado por quatro cavalos.

- Vem! - chamou Carlo - Vem!

Geronimo permaneceu sentado. - Por quê? Por que eu devo ir? Em que isso me ajuda? Você fica em pé do lado e –

Carlo tocou o braço dele. - Calma, desce agora!

Geronimo se calou e obedeceu ao irmão. Mas na escada disse: - a gente ainda vai conversar, ah, vai!

Carlo ficou sem compreender o que acontecera. Será que Geronimo enlouquecera de repente? Na verdade, Geronimo se enraivecia com facilidade, mas nunca falara dessa maneira.

No coche que acabara de chegar estavam sentados dois ingleses. Carlo passou o chapéu diante deles, e o cego cantou. Um dos ingleses desceu e jogou algumas moedas no chapéu de Carlo. Carlo disse: - obrigado – e acrescentou como para si²²: - vinte

centavos. – O rosto de Geronimo permanecia imóvel; mesmo assim, Geronimo entoou uma nova canção. O coche com os dois ingleses partiu.

Os irmãos subiram os degraus em silêncio. Geronimo sentou-se sobre o banco, Carlo ficou em pé perto do fogo.

- Por que você não está falando nada? – perguntou Geronimo.

- Pois é - replicou Carlo, - só pode ter sido assim como te disse. - Sua voz tremia um pouco.

- O que você disse mesmo? – perguntou Geronimo.

- Talvez fosse²³ um louco.

- Um louco? Mas isso viria a calhar! Quando alguém diz: “eu dei vinte francos para teu irmão”, então ele é louco! – Ah, e por que ele disse: “não te deixes enganar” – hein?

- Talvez não fosse louco..., mas tem gente que brinca com pessoas pobres como nós...

- Ah! - gritou Geronimo. – Brincadeira? – Claro, era só o que faltava você dizer. – Eu já esperava por isso! Ele bebeu de uma vez todo o copo de vinho que estava a sua frente.

- Mas Geronimo! – exclamou Carlo, e sentiu que de tanta consternação quase não conseguia falar. - Por que eu faria... como pode acreditar...?

- Por que sua voz está tremendo... hein...por quê...?

- Geronimo, eu te asseguro, eu –²⁴

- Ah – eu não acredito em uma só palavra! Você está rindo agora... Eu sei que está rindo agora!

O criado gritou lá de baixo: - Ei, ô seu cego, tem gente aqui!

Os irmãos se levantaram mecanicamente e desceram a escada. Dois coches chegaram ao mesmo tempo, um com três senhores, outro com um casal de idosos. Geronimo cantou; Carlo ficou do seu lado, desnortead²⁵. O que devia fazer? O irmão

não acreditava nele! Como isso era possível? – E olhou de soslaio para Geronimo, que cantava sua canção com voz despedaçada, angustiado. Era como se Carlo visse sair dessa cabeça pensamentos que nunca antes estiveram guardados ali.

Os coches já tinham partido, mas Geronimo continuava cantando. Carlo não ousou interrompê-lo. Não sabia o que dizer, temia que sua voz tremesse outra vez. Ouviam-se risadas lá em cima, e Maria gritou: - Por que você ainda está cantando? De mim não vai ganhar nada!

Geronimo interrompeu no meio da melodia; soou como se a sua voz e as cordas do violão tivessem se rompido ao mesmo tempo. Depois subiu a escada de novo, e Carlo o seguiu. No salão da taberna, Carlo se sentou perto dele. O que devia fazer? Não lhe restava nada a fazer a não ser tentar outra vez esclarecer tudo ao irmão.

- Geronimo – disse Carlo –, eu te juro... pensa bem, Geronimo, como você pode acreditar que eu...

Geronimo ficou quieto, seus olhos mortos pareciam olhar pela janela a neblina cinza. Carlo continuou falando. – Pois é, vai ver ele não é louco, pode ter se enganado... isso, ele se enganou... – Mas sentia plenamente que ele mesmo não acreditava no que dizia.

Geronimo se afastava impacientemente. Mas Carlo continuou falando com repentina vivacidade: - Para que eu faria – você sabe que não como nem bebo mais do que você, e quando compro uma roupa nova para mim, você fica sabendo... Portanto, para que eu preciso de tanto dinheiro? O que vou fazer com isso?

Nesse instante, Geronimo bradou por entre os dentes: - Não mente, eu percebo que você está mentindo!

- Eu não estou mentindo, Geronimo, não estou mentindo! – disse Carlo, assustado.

- Ah, você já deu a moeda para ela, não foi? Ou ela só vai recebê-la depois? – gritou Geronimo.

- Maria?

- Quem mais a não ser Maria? Ah, você é um mentiroso, um ladrão! - E como não queria mais estar sentado ao lado do irmão à mesa, empurrou-o com o cotovelo para o lado.

Carlo se levantou. Primeiro fitou o irmão, depois deixou o salão e foi para o pátio pela escada. Com os olhos bem abertos contemplou a estrada²⁶, que submergia diante dele na neblina parda. A chuva arrefecera. Carlo colocou as mãos dentro do bolso da calça e foi para o ar livre. Era como se Geronimo o tivesse afugentado. O que realmente acontecera?... Ainda não conseguia compreender. Que tipo de pessoa poderia ter sido essa? Dá um franco e diz que eram vinte! Qual teria sido a sua motivação?... E Carlo procurou, na sua lembrança, se não fizera nenhum inimigo em algum lugar e se esse inimigo não teria enviado alguém para vingar-se... Mas até onde ele conseguia lembrar, nunca ofendera ninguém, nem tivera uma briga séria com ninguém. Nos últimos vinte anos nada fizera a não ser ficar em pé, com o chapéu na mão, em pátios ou à beira das estradas... Será que chateara alguém por causa de alguma mulher?... Mas há quanto tempo não tinha nada com nenhuma delas... A serviçal em La Rosa fora a última, no início do ano passado... Mas por causa dela certamente ninguém tinha inveja dele... Não conseguia compreender!... Que tipo de pessoas poderia existir lá fora no mundo que ele não conhecia?... Elas vinham de toda parte... O que sabia sobre elas?... Para esse estranho houvera com certeza algum sentido em dizer a Geronimo: eu dei vinte francos a teu irmão... Pois bem... Mas o que fazer?... Bastou uma única oportunidade para Geronimo desconfiar dele!... Isso Carlo não podia suportar! Tinha que fazer algo contra aquilo... E retornou rapidamente.

Quando entrou no salão da taberna, Geronimo estava sentado, largado sobre o banco, e fingiu não perceber a chegada de Carlo. Maria lhes trouxe comida e bebida. Não trocaram nenhuma palavra durante a refeição. Enquanto Maria recolhia a louça, Geronimo riu de repente e disse para ela: - O que você vai comprar com ela?

- Com ela o quê?

- Ora, o quê? Uma saia nova ou um brinco?

- O que ele quer de mim? - indagou Maria, virando-se para Carlo.

Nesse ínterim, carroças carregadas ribombavam no pátio lá em baixo, vozes altas subiam, e Maria se apressou em descer. Depois de alguns minutos chegaram três

cocheiros e se sentaram à mesa; o estalajadeiro foi até eles e os cumprimentou. Eles reclamavam do tempo ruim.

- Hoje à noite vocês vão ter neve - disse um deles.

O segundo contou como nevara no passo há dez anos em meados de agosto e ele quase congelara. Maria se sentou perto deles. O criado também passou por ali para se informar sobre seus pais, que moravam em Bormio.

Outro coche com viajantes chegou. Geronimo e Carlo desceram, Geronimo cantou, Carlo estendeu o chapéu, e os viajantes lhes deram esmolas. Geronimo parecia agora bem tranquilo. Perguntava às vezes: - Quanto? – e aquiescia suavemente com a cabeça às respostas de Carlo. Nesse meio-tempo, Carlo tentava compreender seus próprios pensamentos. Mas sempre tinha a sensação sombria de que algo horrível ocorrera e que estava totalmente indefeso.

Quando os irmãos subiram novamente, ouviram os cocheiros lá em cima conversar e rir confusamente entre eles. O mais jovem gritou para Geronimo: - Canta algo para a gente, a gente paga! Não é mesmo? - dirigindo-se aos outros.

Maria, que neste momento trazia uma garrafa de vinho tinto, disse: - Não perturbem o Geronimo hoje, está de mau humor.

Em vez de responder, Geronimo colocou-se no meio do salão e começou a cantar. Quando terminou, os cocheiros bateram palmas.

- Vem para cá, Carlo! - chamou um deles. – Também queremos colocar a moeda no chapéu como as pessoas lá de baixo! E o cocheiro pegou uma pequena moeda e a ergueu como se quisesse deixá-la cair no chapéu que Carlo lhe estendia. Nesse instante, o cego segurou o braço do cocheiro e disse: - Prefiro que me dê, me dê! Ela poderia cair em outro lugar, em outro lugar!

- Como assim, em que outro lugar?

- Ora, entre as pernas da Maria.

Todos riram, o estalajadeiro e Maria também, apenas Carlo permaneceu imóvel. Geronimo nunca tinha feito esse tipo de brincadeira antes!...

- Senta aqui com a gente - disseram os cocheiros. – Você é um companheiro engraçado! E juntos se viraram para dar lugar a Geronimo. A conversa entre eles era cada vez mais alta e confusa; Geronimo falava mais alto e mais engraçado como nunca antes fizera e não parava de beber. Quando Maria voltou, quis puxá-la para si; e um dos cocheiros disse rindo: - Você acha que talvez seja bonita? É uma fêmea velha e feia!

Mas o cego puxou Maria para o colo. – Vocês todos são idiotas - disse. - Acham que preciso dos meus olhos para ver? Eu sei, por exemplo, onde Carlo está agora. Ah, lá em pé perto do aquecedor, com as mãos no bolso e está rindo.

Todos olharam para Carlo, que, como para não ter que desmentir o irmão, se apoiava perto do aquecedor com a boca aberta, como se realmente estivesse rindo ironicamente²⁷.

O criado entrou. Se os cocheiros quisessem chegar a Bormio antes que escurecesse, teriam que se apressar. Levantaram-se e despediram-se ruidosamente. Os irmãos ficaram sozinhos de novo no salão da taberna. Normalmente iam dormir a essa hora. Como sempre, toda a estalagem se afundava no silêncio nas primeiras horas da tarde. Geronimo, com a cabeça sobre a mesa, parecia dormir. Carlo andou de um lado para outro, depois sentou-se sobre o banco. Estava muito cansado. Parecia que fora apanhado em um sonho ruim. Tinha que pensar em tudo, no ontem, no anteontem e em todos os dias que existiram antes, especialmente nos dias quentes de verão e nas estradas brancas do interior, pelas quais ele e seu irmão vagaram. Tudo era tão distante e incompreensível, como se nunca mais pudesse voltar a ser.

No fim da tarde²⁸ chegaram o correio do Tirol e logo em seguida, em intervalos curtos, coches que tomavam o mesmo caminho em direção ao sul. Os irmãos tiveram que descer para o pátio mais quatro vezes. Quando subiram pela última vez, o crepúsculo já tinha irrompido, e o lampião, que pendia do teto de madeira, sibilava²⁹. Chegaram operários que trabalhavam em uma pedreira nas redondezas e montaram suas cabanas de madeira a uma certa distância abaixo da estalagem. Geronimo sentou-se com eles. Carlo permaneceu sentado sozinho à sua mesa. Era como se a solidão de Carlo já durasse muito tempo. Ouvia como Geronimo, do outro lado, falava alto, quase gritando, sobre sua infância. Recordava tão bem de tudo que vira com seus olhos, pessoas e coisas: do pai, como trabalhava no campo, do pequeno jardim com o freixo perto do muro, da casa baixa que eles possuíam, das duas filhas pequenas do sapateiro, do

vinhedo atrás da igreja e, claro, da sua própria face de criança, que se lhe refletira no espelho. Quantas vezes Carlo já ouvira tudo aquilo. Hoje não suportou. Soou diferente do que antes: cada palavra que Geronimo pronunciava ganhava um novo sentido e parecia que se dirigia contra ele. Esgueirou-se para fora e foi de novo para a estrada, que jazia na escuridão. A chuva parara, o ar estava muito frio, e um pensamento pareceu quase seduzi-lo³⁰: partir, cada vez mais distante, dentro da escuridão, deitar-se finalmente em algum lugar à beira da estrada, dormir, não mais acordar. De repente, ouviu o ruído de um coche e percebeu o brilho de duas lanternas que estavam cada vez mais próximas. No coche que passou por ele, havia dois senhores. O de rosto magro e sem barba levou um susto, quando a figura de Carlo emergiu da escuridão à luz das lanternas. Carlo, que permaneceu em pé, alçou o chapéu. O coche e as luzes desapareceram. Mas ele continuou na escuridão profunda. Repentinamente assustou-se. Pela primeira vez em sua vida, a escuridão lhe causava medo. Era como se não pudesse suportá-la nem mais um minuto. De modo estranho, sentiu calafrios, que se confundiam em seu pensamento sombrio a uma compaixão tormentosa pelo irmão cego e o impeliavam para casa.

Quando voltou ao salão da taberna, viu os dois viajantes que tinham acabado de passar por ele sentados em uma mesa com uma garrafa de vinho à mão, conversando animadamente. Mal levantaram os olhos quando Carlo entrou.

Na outra mesa, Geronimo permanecia sentado no meio dos trabalhadores.

- Onde você se meteu, Carlo? – disse-lhe o estalajadeiro já perto da porta. – Por que deixou teu irmão sozinho?

- Qual é o problema? – perguntou Carlo assustado.

- Geronimo importuna as pessoas. Por mim tudo bem, mas vocês devem pensar que tempos ruins vão logo voltar.

Rapidamente, Carlo foi em direção ao irmão e o pegou pelo braço. – Vem! – disse.

- O que você quer? – gritou Geronimo.

- Vem dormir – disse Carlo.

- Me deixa, me deixa! Eu ganho o dinheiro e posso fazer com ele o que bem quiser – Ah! – tudo você não consegue mesmo esconder! Vocês acham que ele me dá tudo! Ah, não mesmo! Porque eu sou um homem cego! Mas existem pessoas – existem pessoas que me dizem: - eu dei vinte francos para teu irmão!

Os trabalhadores desataram a rir.

- Chega! – disse Carlo, - vem! – E puxou o irmão consigo, arrastou-o quase toda escada acima até a água-furtada vazia onde se abrigavam. Durante todo o percurso, Geronimo gritava: - Finalmente chegou o dia, sim, eu sabia que sim! Ah, vamos ver: onde ela está? Onde está Maria? Ou você vai colocar a moeda no cofre para ela? – Ei, canto para você, toco violão, você vive às minhas custas – e você é um ladrão! - Geronimo caiu sobre o colchão de palha.

No corredor bruxuleava uma luz fraca; do outro lado ficava a porta aberta para o único quarto de hóspedes da estalagem, e Maria arrumava as camas para uma noite tranquila. Carlo ficou em pé diante do irmão e o viu deitar-se com o rosto inchado, com os lábios azulados, o cabelo úmido grudado à testa, parecendo muito mais velho do que realmente era. E paulatinamente Carlo começou a compreender. A desconfiança do cego não podia ser algo recente, há muito ela devia estar adormecida nele, mas apenas lhe faltava o motivo, talvez a coragem, para desabafar. E tudo o que Carlo fizera por ele fora em vão, em vão o remorso³¹, em vão o sacrifício de toda uma vida. O que deveria fazer? Deveria continuar a guiá-lo dia após dia pela noite eterna - quem poderia saber por quanto tempo ainda -, a cuidar dele, mendigar para ele sem ter nenhuma recompensa por isso a não ser desconfiança e insulto? Se seu irmão o considerava um ladrão, então qualquer estranho poderia fazer algo igual ou melhor pelo cego do que ele. Realmente deixá-lo sozinho, separar-se dele para sempre, isso seria o mais sensato. Geronimo, então, poderia perceber a injustiça cometida³² e experimentar o que significa ser enganado e roubado, ser sozinho e miserável. E ele mesmo, por onde começar? Bem, não era velho ainda; se ficasse sozinho, poderia começar muita coisa. Como criado, pelo menos, encontraria abrigo em qualquer lugar. Mas, enquanto esses pensamentos vagavam por sua cabeça, seus olhos permaneciam presos ao irmão. De repente, Carlo o via diante de si, sozinho à beira de uma estrada ensolarada, sentado sobre uma pedra com os olhos brancos bem abertos fitando o céu, que não podia cegá-lo, e com as mãos agarrando a noite que estava sempre ao redor dele. E sentiu o quanto o cego não tinha

mais ninguém no mundo a não ser ele, assim como ele não tinha mais ninguém no mundo a não ser esse irmão. Compreendeu que o conteúdo da sua vida consistia no amor por esse irmão e soube, pela primeira vez com toda clareza, que apenas a crença de que o cego correspondera a esse amor e lhe perdoara o fizera suportar toda a miséria tão pacientemente. Carlo não podia renunciar a essa esperança de uma única vez. Sentiu que tinha tanta necessidade do irmão quanto o irmão dele. Não conseguia, não queria abandoná-lo. Suportar a desconfiança ou encontrar uma maneira de convencer o cego da falta de fundamento da suspeita... Ah, se pudesse de algum modo providenciar uma moeda de ouro! Se pudesse dizer ao cego amanhã de manhã: “eu só a guardei para que você não a gastasse bebendo com os trabalhadores, para que as pessoas não a roubassem de você...”. Ou algo parecido...

Aproximavam-se passos na escada de madeira; os viajantes iam descansar. De repente passou-lhe pela cabeça a ideia de bater à porta dos estranhos e lhes contar toda a verdade sobre o incidente de hoje e lhes pedir os vinte francos. Mas logo percebeu também que seria totalmente em vão! Eles não acreditariam na história. E se recordava agora como um deles, assustado e pálido, se sobressaltou quando Carlo de repente emergira da escuridão diante do coche.

Carlo se espreguiçou sobre o colchão de palha. O quarto estava totalmente escuro. Agora ouvia como os trabalhadores conversavam alto e desciam os degraus de madeira com passos pesados. Os dois portões foram fechados logo em seguida. O criado subiu e desceu ainda mais uma vez a escada, depois tudo ficou em silêncio. Carlo escutava apenas o ronco de Geronimo. Seus pensamentos logo se enredaram por sonhos fugazes. Quando acordou, ainda era noite profunda ao redor. Olhou em direção ao local onde estava a janela; quando apertava os olhos, notava, lá no meio daquele negro impenetrável, um quadrado cor cinza escura. Geronimo ainda dormia o sono pesado dos embriagados. Carlo pensava no dia de amanhã; e isso lhe dava calafrios. Pensava na noite após esse dia, no dia após essa noite, no futuro diante de si, e o temor diante da solidão que se lhe descortinava se apoderava dele. Por que à noite não fora mais corajoso? Por que não se dirigira aos estranhos e não lhes pedira os vinte francos? Talvez tivessem tido misericórdia dele. E, no entanto, - talvez tenha sido melhor que ele não lhes tenha pedido. Sim, por que foi melhor?... Sentou-se repentinamente e sentiu seu coração bater. Sabia por que fora bom: se eles tivessem lhe recusado, Carlo lhes permaneceria suspeito – mas assim... Fitou a mancha escura que começou a brilhar

fraca... Era realmente, totalmente impossível o que lhe passara pelo pensamento mesmo contra sua vontade! A porta do outro lado estava trancada – e depois dela: eles podiam acordar... Sim, ali – a mancha escura brilhante no meio da escuridão anunciava o novo dia---³³

Carlo se levantou, como se o tivessem puxado da cama, e encostou a testa na vidraça fria. Por que se levantara? Para refletir?... Para tentar?... Tentar o quê?... Era impossível – além do mais era um crime. Um crime? O que significam vinte francos para essas pessoas que viajam mil quilômetros para se divertirem? Não perceberiam nada se lhes faltassem os vinte francos. Foi até a porta e a abriu sem fazer ruído. Dois passos à sua frente estava a outra porta fechada. Em um prego na ombreira da porta estavam penduradas peças de roupas. Carlo passou a mão sobre elas... Sim, se as pessoas deixassem suas carteiras nos bolsos, a vida seria mais fácil, logo ninguém precisaria mais esmolar... Mas os bolsos estavam vazios. Ora, o que restava fazer? Voltar para o quarto, para o colchão de palha. Haveria uma maneira melhor de providenciar vinte francos – menos perigosa e mais legítima. Se realmente guardasse alguns centavos das esmolos, até economizar vinte francos para então adquirir uma moeda de ouro... Mas quanto tempo isso poderia durar – meses, talvez um ano. Ah, se tivesse coragem! Ainda estava de pé no corredor. Fitou a porta... Que tipo de fresta era essa ali na porta? Era possível? A porta estava apenas encostada, não trancada?... Por que então se espantava? Havia meses que a porta não fechava. Para que também? Recordava-se de que pessoas tinham dormido aqui apenas três vezes durante o verão: duas vezes aprendizes de ofício e uma vez um turista que machucara o pé. A porta não fecha³⁴ – Carlo precisa agora apenas de coragem – e sorte também! Coragem? O pior que pode lhe acontecer é os dois acordarem, mas mesmo assim sempre pode inventar uma desculpa. Espreita o quarto pela fresta. Ainda está tão escuro que apenas pode distinguir o contorno de duas figuras deitadas sobre a cama. Carlo presta atenção. Eles respiram calma e regularmente. Carlo abre a porta devagar e entra no quarto com os pés descalços, sem fazer barulho. As duas camas estão dispostas ao longo da mesma parede, de frente para a janela. No meio do quarto há uma mesa. Carlo se arrasta até lá. Tateia a superfície e descobre um chaveiro, um canivete, um pequeno livro – nada mais. Claro, naturalmente! Só ele poderia pensar que tivessem colocado o dinheiro sobre a mesa! Ah, pode ir embora imediatamente! E, contudo, talvez seja necessário apenas um bom lance de sorte... Aproxima-se da cama perto da porta, aqui na poltrona há alguma coisa

– ele sente – é um revólver. Carlo estremece... Não seria melhor ficar com ele? Por que este homem tinha colocado o revólver do seu lado? Se ele acordar e o notar... Mas claro que não. Se isso acontecesse, diria: já são três horas, caro senhor, acorda!... E deixa o revólver no mesmo lugar.

Arrasta-se mais profundamente para dentro do quarto. Aqui na outra poltrona debaixo das roupas íntimas... Ó céus! Aqui está ela... A carteira – ele está com ela!... Neste momento ouve um leve estalido. Com um movimento brusco estica-se sobre o chão ao longo do comprimento da cama... De novo o estalido – uma respiração profunda – um pigarro – novamente silêncio, profundo silêncio. Carlo permanece no chão com a carteira na mão e espera. Nada mais se move. O amanhecer já irrompe pelo quarto. Carlo não ousa se levantar, mas consegue se arrastar sobre o chão em direção à porta, que permanece aberta o suficiente para deixá-lo passar, e continua a se arrastar até alcançar o corredor, onde se levanta devagar com um profundo suspiro. Abre a carteira. Ela está dividida em três compartimentos: à esquerda e à direita, apenas pequenas moedas de prata. Carlo abre, então, o compartimento do meio, que está cerrado com um fecho, e percebe três moedas de vinte francos. Por um instante pensa em ficar com duas delas, mas rapidamente afasta essa tentação de si, pega apenas uma moeda de ouro e fecha a carteira. Em seguida ajoelha-se, olha pela fresta da porta o quarto novamente silencioso e joga a carteira para dentro, que escorrega até alcançar a segunda cama. Quando o estranho acordar, vai pensar que ela caiu da poltrona. Carlo se levanta devagar. O chão range baixo, e no mesmo momento ouve uma voz de dentro do quarto: “O que foi? O que aconteceu?” Carlo dá dois passos para trás com o ar preso e desliza para seu próprio quarto. Está em segurança e atento... Mais uma vez a cama estala, e depois tudo fica em silêncio. Entre seus dedos segura a moeda de ouro. Conseguiu - conseguiu! Carlo tem os vinte francos e pode dizer ao irmão: “viu como eu não sou nenhum ladrão!” E hoje mesmo voltarão a perambular – em direção ao sul, para Bormio através de Veltlin... Depois Tirano... Edole... Breno... O lago de Iseo, como no ano passado. Isso não levantará suspeita, pois anteontem dissera ao estalajadeiro: “em alguns dias vamos partir.”

O dia desponta³⁵, em todo o quarto jaz o amanhecer cinzento. Ah, se Geronimo acordasse logo! Caminha-se tão bem logo cedo! Partirão ainda antes de o sol nascer. Um bom dia para o estalajadeiro, para o criado e para Maria, e depois partir, partir... E quando estiverem a duas horas daqui, perto do vale, contará tudo a Geronimo.

Geronimo se espreguiça e se vira. Carlo o chama: - Geronimo!

- O que foi? – Apoiá-se com as duas mãos e se senta.

- Geronimo, vamos levantar.

- Por quê? - E dirige os olhos mortos ao irmão. Carlo sabe que Geronimo pensa no incidente de ontem, mas sabe também que não quer dizer uma palavra a respeito, antes prefere se embebedar outra vez.

- Está frio, Geronimo, vamos partir. Hoje não vai ser um dia melhor; eu acho que temos que ir. Lá pela hora do almoço já estaremos em Boladore.³⁴

Geronimo se levantou. Já se ouviam os ruídos da casa que acordava. Lá em baixo no pátio, o estalajadeiro conversava com o criado. Carlo se levantou e desceu. Sempre acordava cedo e já ao amanhecer ia para a estrada. Dirigiu-se ao estalajadeiro e disse: - Queremos nos despedir.

- Ah, já partem hoje? - perguntou o estalajadeiro.

- Já, o frio é bastante desagradável para quem fica em pé no pátio, o vento nos corta.

- Bom, cumprimenta o Baldetti por mim, quando chegar a Bormio, e diz para ele não esquecer de me mandar o óleo.

- Claro que sim. De resto - sobre a dormida de hoje. – Ele mexeu na sua trouxa.

- Tudo bem, Carlo - disse o estalajadeiro. – Dou para teu irmão os vinte centavos; também o escutei cantando ontem. Bom dia.

- Obrigado - disse Carlo. – De resto, não temos tanta pressa. A gente te vê ainda, quando você retornar das cabanas; Bormio continua no mesmo lugar, não é? - Riu e subiu as escadas.

Geronimo estava em pé no meio do quarto e disse: - Bom, estou pronto para partir.

- Já vamos - disse Carlo.

Pegou seus poucos pertences, que estavam sobre uma cômoda no canto do quarto, e embrulhou-os em uma trouxa. Depois comentou: - Lindo dia, mas muito frio.

- Eu sei - disse Geronimo. Os dois deixaram o quarto.

- Anda sem fazer barulho - disse Carlo, - aqui estão dormindo os dois viajantes que chegaram ontem. - Desceram cuidadosamente. – O estalajadeiro manda lembranças - disse Carlo,- ele nos deu de presente os vinte centavos pelo pernoite. No momento, está perto das cabanas lá fora e só volta daqui a duas horas. Vamos revê-lo com certeza no próximo ano.

Geronimo não respondeu nada. Seguiram pela estrada que à frente deles jazia no amanhecer. Carlo pegou o braço esquerdo do irmão, e desceram calados em direção ao vale. Logo após uma breve caminhada encontravam-se no ponto onde a estrada começa a ter curvas longas. A neblina crescia à frente deles, vindo a seu encontro, e acima deles os cumes pareciam como que engolidos pelas nuvens. E Carlo pensou: “Bom, vou contar a ele agora.”

Mas Carlo não disse uma só palavra: antes pegou a moeda de ouro do bolso e a estendeu até o irmão; este a segurou entre os dedos da mão direita, depois a levou até a bochecha e a testa, finalmente acenou com a cabeça. – Eu sabia - disse.

- Pois é - retrucou Carlo e olhou Geronimo de modo estranho.

- Mesmo que aquele viajante não tivesse dito nada, eu teria sabido.

- Pois é - disse Carlo perplexo. – Mas você compreende bem por que eu lá em cima na frente dos outros – temia que você de uma única vez - - E olha, Geronimo, pensei que seria bom você comprar uma calça nova e uma camisa e sapatos também; por isso eu...

O cego balançou a cabeça com força. – Para quê? - E passou as mãos pela calça. – Boa o suficiente, quente o suficiente; agora vamos para o sul.

Carlo não entendeu por que Geronimo não parecia estar contente, por que não se desculpara. E continuou a falar: - Geronimo, não foi correto da minha parte? Por que você não está feliz? Ora, a gente está com ela, não é mesmo? E estamos com ela por

inteiro. Se tivesse te contado lá em cima, quem sabe... Oh, é bom que não tenha te dito nada – com certeza!

Geronimo então gritou: - Para de mentir, Carlo, estou cheio disso!

Carlo permaneceu em pé e soltou o braço do irmão. – Eu não estou mentindo.

- Eu sei que você está mentindo!... Mente sempre!... Mentiu já mais de cem vezes!... Também essa você queria guardar contigo, mas teve medo, foi isso!

Carlo baixou a cabeça e não respondeu nada. Agarrou outra vez o braço do cego e continuou a caminhar com ele. Sentiu-se ferido com o que Geronimo falara, mas estava realmente surpreso que não se sentia mais triste.

A neblina se dissipava. Após longo silêncio, Geronimo falou: - Vai esquentar. - Disse isso com indiferença, evidentemente, como já dissera isso cem vezes, e Carlo sentia nesse momento que para Geronimo nada mudara. – Para Geronimo, Carlo sempre fora um ladrão.

- Está com fome? - perguntou Carlo.

Geronimo acenou com a cabeça e imediatamente pegou um pedaço de queijo e pão do bolso da calça e comeu-os. E prosseguiram.

O correio de Bormio os alcançou; o cocheiro os chamou: - Já descendo? - Depois passaram outros coches, todos subiam a montanha.

- Ar do vale - disse Geronimo, e no mesmo instante, depois de uma súbita curva, Veltlin estava a seus pés.

De fato – nada mudara, pensou Carlo. Roubei por ele – e foi tudo em vão.

A neblina abaixo deles era cada vez mais fina, o brilho do sol penetrava por ela entre frestas. E Carlo pensou: “talvez não tenha sido sensato deixar a estalagem tão rapidamente... A carteira está embaixo da cama, isso certamente é suspeito...” Mas como tudo era indiferente! O que ainda poderia acontecer-lhe de ruim? Seu irmão, cuja luz dos olhos ele destruíra, acreditava-se roubado por ele e acreditava nisso há muitos anos e acreditará sempre – o que ainda poderia acontecer-lhe de ruim?

Abaixo deles ficava o grande hotel branco como que banhado pelos raios de sol da manhã, e mais abaixo ainda, onde o vale começa a se distanciar, o vilarejo espalhado. Seguiram adiante silenciosos, a mão de Carlo sempre segurando o braço do cego. Passaram pelo parque do hotel, e Carlo viu hóspedes em trajes de verão sentados no terraço, tomando o café da manhã. – Onde você quer descansar? - perguntou Carlo.

- Ora, no Adler,³⁶ como sempre.

Quando chegaram à pequena estalagem no fim do vilarejo, entraram. Sentaram-se na taberna e tomaram vinho.

- O que fazem tão cedo aqui? - perguntou o estalajadeiro.

Carlo se assustou um pouco com a pergunta. – Está tão cedo assim? Hoje é dia dez ou onze de setembro, não é?

- Certamente vocês vieram mais tarde no ano passado.

- Está tão gelado lá em cima - disse Carlo. – Hoje à noite sentimos frio. Ah, sim, tenho que te falar, não esquece de mandar o óleo lá para cima.

O ar na taberna era abafado e pesado. Uma inquietude estranha invadiu Carlo; queria voltar para o ar livre, para a estrada vasta, que conduzia para Tirano, Edole, o lago de Iseo, para todo lugar, para longe! De repente levantou-se.

- Já vamos? - Geronimo indagou.

- Lá pela hora do almoço estaremos em Boladore. No Hirsch³⁷ param os coches para o descanso do almoço; é um bom lugar.

E partiram. O cabeleireiro Benozzi estava fumando diante de sua loja. – Bom dia - gritou. – Então, como está lá em cima? Hoje à noite nevou, não é?

- Nevou, nevou - disse Carlo e apressou o passo.

O vilarejo ficou para trás, branca se estendia a estrada entre campos e vinhedos ao longo do rio ruidoso. O céu estava azul e tranquilo. “Por que fiz isso?”, pensava Carlo. Olhou o cego de soslaio. “Sua face parece diferente do que era? Sempre acreditou – eu sempre estive só – e sempre me odiou.” Era como se caminhasse carregando um pesado fardo que não pudesse retirar dos ombros, como se pudesse ver a

noite pela qual Geronimo caminhava ao seu lado, enquanto o sol brilhava sobre todos os caminhos.

E caminharam, caminharam, caminharam horas a fio. De vez em quando, Geronimo sentava-se sobre uma pedra, ou se encostavam junto ao parapeito de uma ponte para descansar. Atravessaram de novo um vilarejo. Diante da estalagem havia coches, os viajantes tinham descido e caminhavam de um lado para outro; mas os dois mendigos não ficaram. Outra vez para o vasto caminho. O sol ficava cada vez mais intenso; a hora do almoço devia estar próxima. Era um dia como tantos outros.

- A torre de Boladore - disse Geronimo. Carlo levantou os olhos. Admirava-se como Geronimo podia calcular as distâncias precisamente: realmente a torre de Boladore já apontava no horizonte. Ainda bastante distante notava-se alguém vindo ao encontro deles. Carlo teve a impressão de que tal pessoa estivera sentada no caminho e de repente se levantara. A figura se aproximava. Carlo viu agora que se tratava de um policial, como muitos outros que frequentemente encontrou na estrada. Mesmo assim, Carlo estremeceu um pouco. Mas quando o homem se aproximou, Carlo o reconheceu e se acalmou. Era Pietro Tenelli; em maio último, os mendigos se sentaram junto dele na estalagem Raggazzi em Morignone, e ele lhes contara uma história horripilante de como quase fora esfaqueado por um bandido.

- Alguém está nos esperando - disse Geronimo.

- Tenelli, o policial – disse Carlo.

Finalmente cruzaram com ele.

- Bom dia, senhor Tenelli - saudou Carlo, que permaneceu em pé diante dele.

- Ocorre o seguinte – disse o policial, - preciso conduzi-los provisoriamente à delegacia de Boladore.

- Ei! - gritou o cego.

Carlo empalideceu. “Como isso é possível?” pensou. “Mas não pode se tratar daquilo. Não se pode ainda saber aqui embaixo.”

- Parece que é o caminho de vocês - disse o policial rindo, - não custa nada vocês virem comigo.

- Por que não diz nada, Carlo? - perguntou Geronimo.

- Mas claro que sim. Senhor policial, como isso é possível... o que devemos... ou melhor, o que devo... realmente não sei...

- Ocorre o seguinte. Talvez você seja inocente, sei lá eu. De qualquer modo recebemos aqui no Comando uma informação por telégrafo de que devemos detê-los, pois são suspeitos, altamente suspeitos de terem roubado dinheiro de pessoas lá em cima. Mas é também possível que sejam inocentes. Então, adiante!

- Por que não está falando nada, Carlo? – perguntou Geronimo.

- Estou, ah, sim, estou...

- Vamos andando! Qual é o sentido de ficar em pé à beira da estrada! O sol está queimando. Em uma hora já estaremos lá. Adiante!

Carlo segurou o braço do irmão como sempre, e continuaram a caminhar devagar, com o policial atrás deles.

- Carlo, por que não diz nada? - indagou mais uma vez Geronimo.

- Mas, Geronimo, o que você quer que eu diga? Tudo vai se esclarecer; eu mesmo não sei...

E passou-lhe pela cabeça: “devo explicar-lhe antes de estarmos perante o tribunal?... Não vai dar. O policial nos escuta... Então faço o seguinte. Perante o tribunal vou dizer a verdade. “Senhor Juiz - vou dizer, - não é um assalto como os outros. Foi assim:...” E então esforçou-se para encontrar as palavras, a fim de expor a coisa de modo claro e compreensivo perante o tribunal. “Ontem passou um senhor a caminho do desfiladeiro... Deve ter sido um louco – ou melhor, ele deve ter se enganado... E este homem...”

Mas que absurdo! Quem vai acreditar nisso?... Ninguém o deixará falar muito a respeito. –³⁸ Ninguém vai acreditar nessa história ridícula. Nem mesmo Geronimo acredita nela... – E o olhou de soslaio. Durante a caminhada, segundo um velho hábito, o cego balançava a cabeça para cima e para baixo como em um compasso, mas a face permanecia impassível, e os olhos vazios fitavam o ar. – E Carlo soube de repente que sorte de pensamentos passava por trás dessa frente... “Bom, as coisas são assim”,

Geronimo deve ter pensado. – “Carlo não apenas rouba a mim, rouba também outras pessoas... Mas ele pode, ele tem olhos que veem e os aproveita...” – Sim, é isso certamente o que Geronimo pensando... E o fato de ninguém encontrar dinheiro comigo tampouco vai me ajudar, - nem perante o tribunal, nem diante de Geronimo. Eles vão me prender e ele... Sim, e ele também será preso, pois está com a moeda de ouro. – E não conseguia mais pensar, sentia-se muito confuso. Era como se não compreendesse mais nada de tudo que acontecera e soubesse apenas uma coisa: ficaria na cadeia por um ano com prazer... Ou por dez, se apenas Geronimo soubesse que se tornara ladrão só por causa dele.

E de repente Geronimo parou, o que obrigou Carlo a parar também.

- Ei, o que foi? - disse o policial irritado. – Adiante, adiante! - Mas nesse instante o policial viu, surpreso, que o cego deixou cair o violão no chão, ergueu os braços e bateu as bochechas do irmão com as mãos. Em seguida aproximou seus lábios da boca de Carlo, que não entendeu o que estava acontecendo, e o beijou.

- Estão loucos? - perguntou o policial. – Adiante! Adiante! Não quero ficar torrando no sol.

Geronimo ergueu o violão do chão, sem dizer uma palavra. Carlo respirou fundo e colocou sua mão de novo no braço do cego.

- Adiante! - gritou o policial. – Vocês vão ou não vão?! - E bateu nas costelas de Carlo.

E Carlo, conduzindo o cego com um firme aperto em seu braço, continuou adiante, com passos bem mais rápidos do que antes. O sorriso não queria abandonar seu semblante. Era como se nada mais de ruim pudesse acontecer-lhe agora, - nem perante o tribunal, nem em qualquer outro lugar do mundo. – Ele tinha³⁹ seu irmão de novo... Não, ele o tinha pela primeira vez...

QUARTO CAPÍTULO

COMENTÁRIOS À TRADUÇÃO

1. Um dos primeiros problemas enfrentados foi a repetição ou não dos pronomes pessoal e possessivo. Na língua alemã, o pronome é tão necessário à construção da oração que ele se torna imperceptível para o leitor. Para o tradutor de língua portuguesa, esta situação é complicada, pois é difícil notar quando o pronome deve ser repetido para causar ênfase ou não. Ao longo do conto decidi ocultar o sujeito ou omitir o pronome possessivo sempre que possível, pois, como explica Levý (1969: 37), as formas linguísticas podem ser alteradas sempre que necessário a fim de se conservar a função semântica do texto.
2. *Wagen* (SCHNITZLER 2001a: 43) possui muitas acepções em língua portuguesa: carro, vagão, coche, carruagem. No conto, a palavra surge em diferentes contextos, por isso aqui foi adotada a expressão *coche*, pois diversas são as classes sociais no conto. Nunca sabemos se o que vai chegar é a carruagem de um nobre ou o coche dos correios. Portanto, foi escolhida uma designação mais genérica devido à leitura crítica da obra.
3. *Stilfserjoch* (SCHNITZLER 2001a: 43) possui duas grafias em língua alemã: *Stilfserjoch*, como no texto, ou *Stilfser Joch*. Decidi traduzir *Joch* por *passo* e manter a grafia do nome *Stilfser* em alemão sem itálico, pois, segundo Levý (1969: 88), só se devem traduzir nomes próprios ou topográficos apenas se eles possuírem um “valor de sentido”. *Stilfser* não possui um valor de sentido, por isso sua grafia é preservada, sem contar que a tradição brasileira de tradução literária do alemão para o português admite tal procedimento. Vale esclarecer que os nomes dos personagens, das cidades italianas e das tavernas conservarão a grafia do texto-fonte. Ademais, não se adotará o itálico, porquanto, para a concepção ilusionista de tradução, o leitor é capaz de compreender que os nomes de personagens e lugares são estrangeiros, mesmo assim isso não dificulta a sua leitura.
4. A tradução da palavra *Rast* (SCHNITZLER 2001a: 43) por “refúgio” em lugar de “parada, pausa” ocorreu, pois os irmãos se sentem como se estivessem em

casa na estalagem. Para eles, ela representa a paz que não encontram em outro lugar. Aqui a leitura crítica do conto ajudou na tomada de decisão.

5. Há aqui uma construção sintática difícil: *und von dem sie dem blinden Bruder keinen Strahl schenken konnten* (SCHNITZLER 2001a: 44). A primeira tentativa de solução foi a tradução literal: “e da qual eles (os olhos de Carlo) não podiam dar ao irmão cego nenhum raio.” Penso que este resultado soaria mal, daí a reescritura da sentença com a inversão da ordem das sentenças subordinadas, mantendo a ideia de que a luz a que Carlo tinha acesso não estava disponível para Geronimo. E era isso que perturbava Carlo, saber que ele não podia devolver a luz aos olhos do irmão. Portanto, a tradução ficou assim: “sem poder oferecer ao irmão cego um raio de luz sequer.”

6. *Unheimlich* (SCHNITZLER 2001a: 44) talvez seja uma das palavras mais difíceis de traduzir da língua alemã devido à relevância atribuída ao termo na Psicanálise. Segundo o WAHRIG (2011), o termo pode ser traduzido por “assustador, sinistro, horripilante”. Optei por “horripilante” em lugar de “assustador, sinistro”, pois, com sua aparência desleixada, o bafo de bebida e os olhos cegos, Geronimo parece ser horripilante. O exercício de imaginar a voz estridente, o mau hálito da bebida e a barba rala ajudaram na escolha da palavra “horripilante”. Ademais, ter tido acesso à edição de 1915, em que há um desenho de Geronimo realizado pelo pintor Ferdinand Schmutzer, foi fundamental para chegar a essa escolha. Isso demonstra como ter acesso aos diversos materiais que a teoria literária oferece, como ensaios críticos ou edições críticas, ajudam o tradutor a compreender a realidade da obra literária a fim de poder traduzir.

7. A expressão composta *sagte...leise* (SCHNITZLER 2001a: 44) pode ter como correspondente em português o verbo murmurar. Em lugar de traduzir literalmente “disse em voz baixa” preferi “murmurou” por uma questão de concisão. Como vimos no segundo capítulo, Levý é contra a tradução mecânica, aquela que traduz palavras e não a compreensão da realidade da obra literária. Por isso, para ele (LEVÝ 1969: 44-45), o tradutor precisa exercitar a criatividade

a fim de evitar a tradução mecânica. Este é um exemplo do exercício da criatividade do tradutor.

8. Aqui temos um exemplo de como o vício de um tradutor, como bem apontou Levý (1969: 62), pode se formar. No quarto parágrafo do conto surge pela primeira vez a palavra *ängstlich* (SCHNITZLER 2001a: 44) referindo-se a Carlo. Foi traduzida por “angustiado”. Mais adiante no texto, a mesma palavra aparece para qualificar a curiosidade de uma das crianças da família alemã em relação ao cego: *mit ängstlicher Neugier* (SCHNITZLER 2001a: 44). Optou-se por “curiosidade aflita” em vez de “curiosidade angustiada”, pois trata-se apenas do mal-estar da criança diante da figura horripilante do cego e não da angústia que Carlo sente ao ver Geronimo. O vício de se traduzir a mesma palavra sempre da mesma maneira foi evitado graças à leitura crítica do conto.
9. A iteração de *noch heute* (SCHNITZLER 2001a: 44-45) aparece no conto três vezes seguidas. Observa-se aqui aquilo que Levý chamou de “sentir” o estilo do texto-fonte. Se Schnitzler dá ênfase à expressão é porque a iteração é necessária para marcar a culpa de Carlo. Para este personagem é um passado que não passa jamais. É como se sentisse uma compulsão pelo não-esquecer. Portanto, a tradução preservou a iteração na expressão “ainda hoje”.
10. A expressão *dem kleinen Bruder* (SCHNITZLER 2001a: 45) pode ser traduzida por “irmãozinho”, “irmão mais novo” ou “irmão caçula” em língua portuguesa. Minha escolha recaiu sobre “irmão caçula”, pois, para a concepção ilusionista, a tradução literária não é apenas reprodução linguística.
11. A expressão *geistliche Herr* (SCHNITZLER 2001a: 45) pode ser traduzida por orientador espiritual. Pode-se pensar também que tal expressão seja um arcaísmo da expressão *der Geistliche*, que significa sacerdote. No entanto, há dois indícios no texto que me levam a optar pela palavra padre. Primeiro, o acidente que vitima Geronimo ocorre em um domingo na hora em que os sinos da igreja tocam. Segundo, a narrativa se passa na Itália, país de predominância católica, sobretudo no início do século XX. Sendo assim, escolhi padre devido à leitura

crítica da obra realizada antes da tradução, o que só confirmam a indispensabilidade da análise realidade literária para a tradução e a necessidade de o tradutor ser um leitor atento.

12. *Herbeiführen* (SCHNITZLER 2001a: 46) me dava várias possibilidades de escolha: causar, provocar, levar a cabo. Acabei me decidindo por um sinônimo que tivesse um sentido de ato criminoso. Perpetrar tem o sentido de ato moralmente inaceitável, crime, delito. Acho que esta expressão revela a angústia na qual Carlo vive, angústia tão grande que o deixa em estado de torpor a ponto de não conseguir levar sua vida adiante nem de prover o irmão cego. Só o peso de um crime, ainda que involuntário, em sua consciência poderia angustiá-lo dessa maneira. Não podemos esquecer que Carlo, de fato, vai perpetrar um crime na narrativa, o furto da moeda de ouro. Portanto, a decisão por perpetrar me parece a mais adequada para salientar a profunda angústia de Carlo. Aqui a criatividade aliada à análise crítica da obra foram fundamentais no processo de decisão.

13. A passagem *es wollte nicht gelingen* (SCHNITZLER 2001a: 46) foi traduzida por “não conseguiu de jeito nenhum, apesar das tentativas”. A expressão no texto-fonte é carregada de ambiguidade, pois pode significar tanto “não quis” (sentido objetivo do verbo *wollen*) quanto “não conseguiu” (sentido subjetivo do mesmo verbo). É muito mais um não conseguir, um não ser capaz de sair desse estado de culpa do que um não querer. Ele tenta fazer algo, mas não consegue. Ao mesmo tempo em que Carlo se angustia com a cegueira do irmão, é incapaz de agir para melhorar sua condição de vida, pois a culpa incessante o consome. Mais uma vez a leitura crítica do conto foi de grande valia no momento de decidir se o verbo *wollen* aqui tem sentido subjetivo ou objetivo.

14. A passagem “*der Regen prasselte, so daß das Rollen des nahenden Wagens in den heftigen Geräuschen unterging*” (SCHNITZLER 2001a: 47) no texto-fonte possui três palavras (as grifadas por mim) que remetem a barulho, termo mais coloquial. Traduzi tal passagem por “a chuva era tão estrondosa que o som do coche mais próximo submergia no meio daquela algaravia”, procurando

sinônimos em língua portuguesa para o termo barulho. Isso foi feito com o intuito de preservar o estilo do autor do texto-fonte. Tal trecho marca o momento em que o jovem viajante vai surgir na trama, o qual causará a eclosão do conflito entre os irmãos.

15. O travessão no texto-fonte (SCHNITZLER 2001a: 47) é uma intervenção clara do narrador para marcar no meio do parágrafo passagens marcantes ao longo da narrativa. Portanto, tal função do travessão deve ser preservada na tradução, pois, segundo Levý (1969: 37), a função semântica do texto-fonte deve ser mantida no texto-alvo.
16. A sentença *als besänne er sich eben* (SCHNITZLER 2001a: 48) foi traduzida por “tomasse consciência da existência dos mendigos”. Parece que é neste momento que o jovem viajante decide enganá-los. Até aqui, um personagem distraído, preocupado apenas com sua viagem, o jovem viajante toma consciência do mundo e decide agir. Mais uma vez, a leitura crítica prévia do texto contribuiu para a tomada de decisão, o que confirma, como vimos no primeiro capítulo do presente trabalho, o caráter híbrido da tradução literária, sendo esta uma combinação de aspectos linguísticos e literários.
17. Talvez esta seja uma das maiores sutilezas do texto de Schnitzler. O obrigado de Carlo é tão mecânico e descuidado: *O danke, danke* (SCHNITZLER 2001a: 48). Afinal, para receber um único franco não há necessidade de um agradecimento efusivo. Mais abaixo veremos que Geronimo, pensando ter ganhado vinte francos ou uma moeda de ouro, será bastante grato: *O Herr, Dank, Dank!* (SCHNITZLER 2001a: 48). Em português, a fala de Carlo ganhou um “obrigado, obrigado” seco e na fala de Geronimo um “grato, muito grato”. Em Carlo há indiferença, em Geronimo, gratidão.
18. Por ser o jovem viajante de classe social superior a dos irmãos, a sua fala emprega a segunda pessoa do singular, tu, em lugar da terceira pessoa do singular, você, para marcar esta diferença social entre eles, pois o registro de você é mais coloquial do que o do tu. A terceira pessoa do singular, você, será

usada na reprodução das falas entre os irmãos ou entre estes e os criados, cocheiros e trabalhadores. Segundo Neves:

O emprego de **VOCÊ** é muito mais difundido do que o emprego de **TU**, para referência ao **interlocutor**. Além disso, ocorre frequentemente (embora mais especialmente na língua falada), que se usem formas de segunda pessoa em enunciados em que se emprega o tratamento **VOCÊ**, de tal modo que se misturam formas de referência pessoal de **segunda** e de **terceira pessoa**. (NEVES 2011:458) [grifos da autora]

Sendo assim, como traduzi a maior parte das falas dos personagens privilegiando o registro coloquial de você, o uso do pronome oblíquo de segunda pessoa do singular (te) será mais corrente do que o do pronome oblíquo de terceira pessoa do singular (o, a ou lhe), pois, como explica Neves acima, a mistura de registros é comum na língua falada no Brasil.

O uso do modo imperativo também segue a mesma regra. Na fala do jovem viajante é conjugado na segunda pessoa do singular do modo imperativo. Já nas falas dos demais personagens, o modo imperativo será conjugado na terceira pessoa do singular do modo indicativo, emprego mais corrente no português coloquial do Brasil, porquanto “certos tempos do INDICATIVO, como dissemos ao estudar este modo, podem ser utilizados com valor de IMPERATIVO. Assim, com o PRESENTE atenuamos a rudeza da forma imperativa.” (CUNHA 2008: 493) [grifos do autor]

19. Uma das acepções possíveis para *stutzen* (SCHNITZLER 2001a: 48) é *plötzlich verwundert zu sein*, segundo o DUDEN (2003), ou seja, o jovem viajante se surpreendeu com a resposta. Ou surpreendeu-se com o fato de os mendigos serem irmãos, daí sua mentira assumir proporções mais graves do que ele podia imaginar, por isso logo em seguida o narrador diz que ele *überlegte* [refletiu]; ou surpreendeu-se por ainda existir um homem que não engane o outro.
20. A sentença *Schicksal, nimm deinen Lauf!* (SCHNITZLER 2001a: 48) talvez seja a mais misteriosa de toda a narrativa. A escolha foi pela tradução literal de “seguir seu curso” em lugar de um mero “cumpra-se”. A primeira opção preserva a atmosfera de vagar, perambular, viajante, passageiro, enfim, a

transitoriedade em que os personagens vivem. A decisão de escrever a palavra destino com letra maiúscula foi para tornar essa passagem ainda mais dramática.

21. Traduzi a fala *es gibt noch gute Menschen* (SCHNITZLER 2001a: 49) por “ainda tem gente de bom coração.” Aqui usei o registro coloquial do verbo *ter* no sentido de *haver* para manter a coerência com a fala coloquial dos irmãos. Nesta passagem traduzi *gute Menschen* por “gente de bom coração” em lugar de “gente boa”, pois no Brasil gente boa pode tanto significar gente de bom coração quanto uma pessoa legal. Para evitar a ambiguidade na frase tive que me valer da criatividade para chegar até a expressão “gente de bom coração”.

22. Aqui traduzi livremente a expressão *wie vor sich hin* (SCHNITZLER 2001a: 50). Tive que incluir um verbo que não fazia parte da expressão do texto-fonte, no caso “acrescentar”, para compor a expressão no texto-alvo. A solução foi uma tradução livre baseada na sentença seguinte em que Geronimo permanece imóvel diante do anúncio dos vinte centavos. Daí minha escolha ser “e acrescentou como para si”. Tudo isso foi pensado para evitar a tradução mecânica.

23. A partir desse trecho, Carlo começa a tentar encontrar argumentos para se defender, mas sua defesa é vacilante. Tanto que o próprio narrador em duas falas anteriores diz que a voz de Carlo tremia um pouco (SCHNITZLER 2001a: 50). Por isso, em lugar de um enfático “era [*war*] louco”, a tradução escolheu o asseverativo relativo “fosse [*war*] louco”, pois em português o advérbio “talvez”, que expressa incerteza, leva ao uso do modo subjuntivo. Ademais, Neves esclarece que:

O grau de probabilidade que o falante confere ao conteúdo de seu enunciado pode variar bastante, e a formulação reflete essas diferenças, de algum modo. As duas maneiras mais comuns de marcar menos probabilidade, ou seja, maior incerteza, são o emprego do **subjuntivo** ou do **futuro do pretérito**.(NEVES 2011: 247) [grifos do autor]

24. No texto-fonte, o travessão (SCHNITZLER 2001a: 51) marca a interrupção abrupta na fala de Carlo. A tradução o preservou a fim de conservar sua função semântica no texto da língua de chegada. Ver nota 9.
25. A tradução de *fassunglos* (SCHNITZLER 2001a: 51) foi “desnortado” e não “desconcertado”, pois Carlo, personagem viajante que é, perdeu seu norte, a confiança do irmão. A análise psicológica dos personagens, realizada no segundo capítulo da presente dissertação, me auxiliou na escolha do termo.
26. Temos aqui um pleonasma: *Er schaute mit weit offenen Augen auf die Straße hinaus* (SCHNITZLER 2001a: 51). “Com os olhos bem abertos” tem o sentido de ver como se fosse a primeira vez. Quantas vezes Carlo já percorrera aquela estrada, no entanto nunca a tinha contemplado. Nesse instante de angústia, ele a contempla. Em português mantive o pleonasma para preservar o estilo do autor.
27. Aqui temos duas orações que deram trabalho. A primeira é *Grinsen verziehen* (SCHNITZLER 2001a: 54). Em lugar de traduzir “fazer caretas zombeteiras ou irônicas” preferi apenas “com a boca aberta”. Penso que esta passagem representa um jogo entre os irmãos (se o jovem viajante joga com eles, por que eles não podem jogar com os outros?) para que Geronimo não fosse desprezado por ser cego. A sentença seguinte parece confirmar tal situação: *als dürfte er seinen Bruder nicht Lügen strafen* (SCHNITZLER 2001a: 54). Traduzi esta última sentença por “como se realmente estivesse rindo ironicamente”. Quando Geronimo mentia, Carlo encontrava um meio de confirmar a mentira para não desapontá-lo. A tradução, bastante reduzida, preferiu a simplicidade e a concisão ao rebuscamento. A tradução deste trecho confirma a necessidade de se compreender a realidade do todo literário para se chegar a uma decisão tradutória.
28. *Am späten Nachmittag* (SCHNITZLER 2001a: 55) foi traduzida por “no fim da tarde” em lugar de “ao cair da tarde” ou “ao entardecer”, pois, como vimos no segundo capítulo do presente trabalho, o conto se passa em um único dia,

portanto as expressões temporais precisam ser traduzidas com bastante clareza a fim de que o transcorrer do tempo fique bem marcado para o leitor.

29. Para *pfauchte* (SCHNITZLER 2001a: 55) temos soprar, sibilar, bufar. Preferi sibilar, pois, segundo a leitura crítica do conto, havia um enorme silêncio entre os irmãos. Este só era rompido pelos ruídos ao redor, no caso pelo assobio quase imperceptível do lampião. Por isso, é fundamental ressaltar os momentos de ruído no texto.
30. Em lugar de *der Gedanke* (SCHNITZLER 2001a: 56) preferi usar o artigo indefinido para compor a frase “um pensamento” ao definido “o”, pois aqui Carlo ainda não sabe como vai agir diante da situação. O desejo de fuga é apenas um dos pensamentos que lhe ocorre. Preferi também empregar o verbo seduzir em lugar de tentar (tentação) para *verlokkend*, porquanto a ideia da morte para Carlo é muito mais uma sedução (veremos que na mesma sentença temos a palavra *Straßengraben* e *nicht mehr erwachen*) no sentido da atração do que uma tentação no sentido do desejo veemente ou violento.
31. Segundo WAHRIG (2011), dentre as acepções possíveis de tradução para *Reue* (SCHNITZLER 2001a: 57) há arrependimento ou remorso. Escolhi remorso, pois a ideia de remorso implica o abatimento do espírito por ter cometido uma falta, um erro, já o arrependimento liberta o espírito deste abatimento. Como Carlo sente tanta culpa pela cegueira do irmão, a palavra remorso se encaixa melhor nesse contexto.
32. Para o trecho *Unrecht einsehen* (SCHNITZLER 2001a: 57) acrescentei à tradução da palavra “injustiça” a palavra “cometida”, pois, segundo Levý (1969: 37), alterações linguísticas são permitidas desde que não modifiquem a função semântica do texto-fonte.
33. Os trechos finais da narrativa (SCHNITZLER 2001a: 59-61) possuem vários travessões, os quais foram mantidos na tradução a fim de se preservar a função

semântica dos mesmos, porquanto a função semântica de um texto literário não deve ser alterada. Sobre o tema ver nota 13.

34. A partir desse ponto “A porta não fecha” até “Lá pela hora do almoço já estaremos em Boladore” (SCHNITZLER 2001a: 60-62) começa uma longa passagem no presente, justamente no momento em que Carlo decide agir. Por essa razão, o tempo presente foi reproduzido na tradução.
35. Aqui tive que alterar *immer lichter wird es* (SCHNITZLER 2001a: 62) por “o dia desponta” para manter a precisão poética do trecho. Se o mesmo fosse traduzido literalmente, teríamos a tradução mecânica em detrimento da tradução poética. Muitas vezes me deparei com o conflito entre tradução literal e preservação do estilo do autor ao longo do trabalho. O presente trecho apresenta aquilo que Levý chamou de tensão de estilos entre autor e tradutor. Minha tendência foi diante do conflito procurar apoio na tradução literal, mas esta nem sempre é o melhor caminho, pois conduz à formação de soluções estereotipadas. Entre a reprodução linguística e a criação artística busquei preservar esta última no presente trecho. Sobre o tema ver primeiro capítulo deste trabalho, item 1.2.3.
36. *Adler* (SCHNITZLER 2001a: 65) significa “águia”, mas, como explicado acima na nota 3, no texto-alvo a palavra foi conservada em alemão.
37. *Hirsch* (SCHNITZLER 2001a: 66) significa veado, cervo. Ver nota 3.
38. Sobre os travessões nas duas últimas páginas do conto (SCHNITZLER 2001a: 68-69) ver nota 33.
39. As duas sentenças finais do conto *Er hatte sein Bruder wieder... Nein, er hatte ihn zum erstenmal...* (SCHNITZLER 2001a: 69) representaram, assim como a tradução do primeiro parágrafo, os momentos em que foi mais perceptível a inexistência de uma hierarquia entre as três fases do processo tradutório de Levý (1969: 42). Nesse último trecho, as três agiram de modo bastante entremeado.

Quando se leem as duas sentenças, a primeira tradução é, sem dúvida, um “tinha”. Mas tendo em mente a leitura crítica do conto, começamos a pensar em outras possibilidades para esta primeira tradução.

A análise do conto nos levou a interpretar o *hatte...wieder* não como palavras separadas, mas como uma única palavra, no caso *wiederhaben*. O WAHRIG (2002) nos dá para este vocábulo a definição de *zurückhaben*, ou seja, *wieder in seinem Besitz haben*. Em língua portuguesa, a correspondência seria reaver, o qual possui o sentido de readquirir a propriedade. De fato, os irmãos se reencontram, se resgatam no final da narrativa, mesmo assim se a tradução de *wiederhaben* fosse reaver ou recuperar, o sentido de propriedade física, não espiritual, estaria presente, o que me parece não ser o mais apropriado.

Voltou-se a pensar então na primeira tradução de *hatte...wieder* por “tinha...de novo”. Não é a propriedade de um pelo outro que se resgata, mas o que se recupera é a própria vida, por isso a ideia de ter me parece mais adequada. Sem contar que uma tradução que não repetisse a palavra *hatte* seria menos poética do que uma tradução que respeitasse a repetição do vocábulo *hatte*. A leitura crítica nos leva a acreditar que o verbo *haben* é repetido duas vezes seguidas para reforçar a ideia de ter a vida de novo.

Se a tradução fosse “ele reavia ou recuperava seu irmão... Não, ele o tinha pela primeira vez”, ela pareceria mais literal do que poética. Portanto, após um longo processo de ponderação, minha decisão recaiu sobre a repetição de “tinha”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente dissertação discutimos a aplicação da abordagem de tradução literária de Levý a um tipo textual específico, o conto. No caso, o conto escolhido foi *Der Blinde Geronimo und sein Bruder* de Schnitzler.

Por meio do estudo detalhado da teoria geral de tradução de Levý, traçada na primeira parte de seu livro, descobrimos que a leitura crítica da obra literária é condição imprescindível para a tradução literária. Saber em que época a obra foi escrita e em que contexto histórico, social e literário ela e seu autor se inserem é apenas o início do trabalho do tradutor literário. Posteriormente, o tradutor se ocupa de uma análise minuciosa dos personagens, do espaço e da relação entre um e outro para compreender a realidade da obra e tentar reproduzir esta realidade na língua de chegada.

Feito isso, os passos seguintes propostos por Levý são a interpretação e a tradução. A interpretação da obra, das sentenças e das palavras se baseia diretamente na compreensão do todo literário. Aquela, por sua vez, põe em marcha a tradução e o processo decisório, o qual ocorrerá ao longo de todo o trabalho do tradutor, ou seja, uma vez compreendida a obra e interpretada a palavra, por exemplo, a reformulação na língua de chegada se dá de modo mais fundamentado.

Por conseguinte, o tradutor se torna mais consciente do seu ofício, pois suas escolhas e decisões não são aleatórias. Pelo contrário. Pode-se não concordar com elas por várias razões, mas não se pode dizer que o tradutor não refletiu sobre elas. O que a abordagem de Levý ensina é justamente tomar consciência de todo o processo tradutório.

Embora a abordagem de Levý não seja voltada para a tradução de prosa literária, vimos que ela pode ser aplicada a este tipo textual. Ela é de grande auxílio para o tradutor iniciante, porquanto representa a tomada de consciência do processo tradutório e poderá servir como introdução à compreensão e ao emprego de outras abordagens específicas de tradução de prosa literária.

No caso específico da análise crítica *Der Blinde Geronimo und sein Bruder*, tivemos a oportunidade de nos defrontar com um dos quatro contos favoritos de Schnitzler, pois trata-se de uma narrativa com desfecho incomum no conjunto da sua obra. É uma narrativa sobre homens que se tornam irmãos, duas solidões que finalmente

se encontram. Sendo assim, o conto apresenta ao mesmo tempo elementos inovadores que apontam para aquilo que Schnitzler ainda escreverá, enquanto traz em seu bojo elementos que confirmam sua prosa escrita até 1900, data de publicação de *Der Blinde Geronimo und sein Bruder*.

A inovação no conto nos remete ainda a um clima de transformação cultural e social que a virada do século XIX para o século XX experimentava em Viena. A narrativa nos faz pensar na obra musical de Schönberg *A Noite Transfigurada* de 1899, baseada no poema de Dehmel, que trata justamente da renúncia em nome do amor envolta em uma atmosfera sombria com final redentor. Ou seja, há uma tendência nas artes em geral de mudar a maneira de expressar seus temas. Esta é a razão da crise da linguagem da época. Crise essa que levará a literatura aos limites da expressão.

Os comentários, por sua vez, demonstram o quanto eles são pertinentes, pois permitem esclarecer tanto o processo tradutório quanto revelar “*the black box*” do tradutor. Possuem ainda a função de permitir que o leitor tenha uma leitura mais profunda da obra, podendo inclusive discutir as decisões do tradutor. Servem também ao propósito de serem utilizados em aulas de teoria literária como forma de análise da obra literária a fim de o processo de decisão tanto do autor quanto do tradutor ser confrontado.

Por fim, este trabalho cumpre três propósitos: 1 – apresentação de uma abordagem de tradução pouco conhecida e aplicada no Brasil; 2 – tradução de uma obra literária inédita da língua alemã para a língua portuguesa, contribuindo, assim, para o incremento do debate da literatura alemã entre os leitores brasileiros; 3 – elaboração dos comentários à tradução como parte fundamental em trabalhos acadêmicos no âmbito dos Estudos da Tradução.

Diante disso, o aprendizado que a presente dissertação revela é o de que o tradutor tal qual o músico é apenas um dentre tantos intérpretes da obra de arte, e esta deixa entrever apenas uma das muitas possibilidades de aproximação. Por isso, tanto o tradutor quanto o músico mostram o caráter dinâmico de seus ofícios. Não existe nem a tradução definitiva nem a interpretação musical definitiva. Cabe à crítica literária e à musical criar critérios para poder avaliá-las. Mas isso já é um outro tema...

Portanto, sugiro, em trabalhos futuros, a verificação da aplicação da abordagem de Levý para a tradução de poesia e de dramaturgia bem como a ampliação do número de traduções da obra de Schnitzler, sobretudo suas peças de teatro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACKES, Marcelo. Posfácio. In: SCHNITZLER, Arthur. *O caminho para a liberdade*. Trad. Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 521-535.
- BAHR, Hermann. Die Überwindung des Naturalismus. In: *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam, 2000, p. 199-205.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BERLIN, Jeffrey B. Brief an William Perloff, 6.3.1930. Arthur Schnitzler: An Unpublished Letter about Der blinde Geronimo und sein Bruder. *Germanisch-romanische Monatsschrift: GRM – 68*. Wien: [s.n], p. 227-229, 1987.
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: Cultura e tradução na Alemanha romântica*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.
- BRECHT, Christoph. Jedes Wort hat sozusagen fließende Grenzen. Arthur Schnitzler und die sprachskeptische Moderne. *TEXT + KRITIK Zeitschrift für Literatur*. [S.l.:s.n], IV, p. 36-46, 1998.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem e outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Ática, 1999.
- COOK, William K. Arthur Schnitzler's Der blinde Geronimo und sein Bruder: a Critical Discussion. *Modern Austrian literature, Journal devoted to Austrian literature and culture – 5 H 3/4*. Washington: [s.n], p. 120-137, 1972.
- CUNHA, Celso, CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.
- DOPPLER, Alfred. Mann und Frau im Wien der Jahrhundertwende: die Darstellungsperspektive in den Dramen und Erzählungen Arthur Schnitzlers. *Geschichte im Spiegel der Literatur: Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Innsbruck: Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe, v. 39, p. 95-109, 1990.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Uma criatura dócil*. Trad. Fátima Bianchi. São Paulo: CosacNaify, 2009.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: Experiências de tradução*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- GAY, Peter. *O século de Schnitzler: A formação da cultura de classe média 1815-1914*. Trad. S.Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GROTE, Katja. *Der Tod in der Literatur der Jahrhundertwende: der Wandel der Todesthematik in den Werken Arthur Schnitzlers, Thomas Manns, und Rainer Maria Rilkes*. Frankfurt am Main: P. Lang, 1996, p. 39-74.

GUINSBURG, Jacó. *Círculo Lingüístico de Praga*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

JANIK, Allan. Kreative Milieus: Der Fall Wien. In: BERNER, Peter, BRIX, Emil, MANTL, Wolfgang, (Org.). *Wien um 1900*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1986, p. 45-55.

KAMPITS, Peter. Sprachphilosophie und Literatur als Sprachkritik im Wien um 1900. In: BERNER, Peter, BRIX, Emil, MANTL, Wolfgang, (Org.). *Wien um 1900*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1986, p. 119-126.

LEVÝ, Jiří. *Die literarische Übersetzung*. Theorie einer Kunstgattung. Trad. Walter Schamschula. Frankfurt a.M.: Athenäum Verlag, 1969.

_____. Translation as a decision process. In: VENUTI, Lawrence (Org.). *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000, p. 148-159.

_____. “Will Translation Theory be of use to Translators?” In: ITALIAANDER, R. (Org.). *Übersetzen*. Frankfurt a.M.: [s.n], 1965. p. 77-82.

LUKAS, Wolfgang. *Das Selbst und das Fremde: Epochale Lebenskrise und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzlers*. München: Fink, 1996.

MUNK, Leonardo. *A Viena de Arthur Schnitzler: Variações sobre a lei e o desejo, a razão e a desrazão*. Rio de Janeiro: e-papers, 2008.

NECKEL, Filipe. *Die literarische Übersetzung – Apresentação da obra de Jiří Levý acompanhada de tradução comentada*. Florianópolis, 2011. 416 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina.

NEVES, Maria Helena de Moura. *Gramática de usos do português*. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

PAZ, Octavio. Traduzione: letteratura e letteralità. In: NERGAARD, Siri (Org.). *Teorie Contemporanee della Traduzione*. Trad. Valeria Scorpioni. Milano: Strumenti Bompiani, 1995, p. 283-294.

PYM, Anthony. Redefining Translation Competence in an Eletronic Age. In Defence of a Minimalist Approach. *Meta*, [S.l: s.], v.48 (4), p.482-496, 2003. Disponível em <http://www.tinet.cat/~apym/on-line/training/Pym_competence_meta.pdf> Acesso em: 29 fev. 2012.

REICHERT, Herbert William. Nietzsche’s Geniemoral and Schnitzler’s Ethics. In: *Friedrich Nietzsche’s Impact on Modern German Literature: five essays*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1975, p. 4-28.

RIECKMANN, Jens. Auf der Suche nach neuen Erzählformen und –inhalten. In: *Aufbruch in die Moderne: d. Anfänge d. Jungen Wien; österr. Literatur u. Kritik im Fin-de-siècle*. Königstein/Ts: Athenäum, 1985, p. 169-183.

SCHEIBLE, Hartmut. *Arthur Schnitzler in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt, 1976.

SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. Sobre os Diferentes Métodos de Tradução. Trad. Celso R. Braidá. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: UFSC, 2010, p. 38-101.

SCHNITZLER, Arthur. *Contos de amor e morte*. BADER, Wolfgang (Org.). Trad. George Sperber. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Der blinde Geronimo und sein Bruder*: Einzelausgabe mit einer Originalradierung von Ferdinand Schmutzer. Frankfurt am Main: Fischer, 1915.

_____. *Der blinde Geronimo und sein Bruder*. Frankfurt am Main: Fischer, 2001a.

_____. *Der blinde Geronimo und sein Bruder*. Disponível em <<http://www.gutenberg.spiegel.de>> Acesso em: 29 fev. 2012.

_____. *Morrer*. Trad. Ana Maria Peltoff. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. *O caminho para a liberdade*. Trad. Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. *O médico das termas*. Trad. Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Record, 2011a.

_____. Os mortos calam. In: *Escombros e caprichos: o melhor do conto alemão no século XX*. RENNER, Ralf (Org.). Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2004, p.23-36.

_____. *Tenente Gustl*. Trad. Ana Maria Bernardo. Lisboa: DIFEL, 1988a.

SNELL-HORNBY, Mary. *The Turns of Translation: New paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2006.

SPERBER, George Bernard. Arthur Schnitzler: prosador do “fin-du-siècle”. In: A EXPRESSÃO DA MODERNIDADE NO SÉCULO XX - VIII SEMANA DE LITERATURA ALEMÃ, 1995, São Paulo. *Anais...* São Paulo: FFLCH-USP, 1995, p. 41-49.

TAVARES, Pedro Heliodoro M. B. *Freud e Schnitzler: sonho sujeito ao olhar*. São Paulo: Annablume, 2007.

VICINI, Lorena Andrea Garcia Pereira. *Apocalipse Alegre: Configurações do Indivíduo Moderno em Leutnant Gustl*. São Paulo, 2011. 125 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

ZILLY, Berthold. O tradutor implícito. Considerações acerca da translingualidade de *Os Sertões*. *Revista USP*, São Paulo: [s.n], n. 45, p. 85-105, 2000.

DICIONÁRIOS CONSULTADOS

AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário analógico da língua portuguesa: idéias afins/thesaurus*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DICIONÁRIOS Editora. *Dicionário alemão – português*. Porto: Porto Editora, 2003.

DUDEN. *Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim: Dudenverlag, 2003. CD-ROM.

GRIMM. *Das Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm auf CD-ROM und im Internet*. Disponível em <<http://germazope.uni-trier.de>> Acesso em: 29 fev. 2012.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

PAUKER. *Wörterbuch*. Disponível em: <<http://barcelona.pauker.at/>>. Acesso em 29 fev. 2012.

WAHRIG, Gerhard. *Deutsches Wörterbuch*. Gütersloh/München: Bertelsmann Lexikon Institut, 2002.

_____. *Dicionário semibílingue para brasileiros*. São Paulo: wmfmartinsfontes, 2011.

ANEXO

DER BLINDE GERONIMO UND SEIN BRUDER (retirado do site do projeto Gutenberg)

Der blinde Geronimo stand von der Bank auf und nahm die Gitarre zur Hand, die auf dem Tisch neben dem Weinglase bereit gelegen war. Er (1) hatte das ferne Rollen der ersten Wagen (2) vernommen. Nun tastete er sich den wohlbekanntem Weg bis zur offenen Türe hin, und dann ging er die schmalen Holzstufen hinab, die frei in den gedeckten Hofraum hinunterliefen. Sein Bruder folgte ihm, und beide stellten sich gleich neben der Treppe auf, den Rücken zur Wand gekehrt, um gegen den naßkalten Wind geschützt zu sein, der über den feuchtschmutzigen Boden durch die offenen Tore strich.

Unter dem düsteren Bogen des alten Wirtshauses mußten alle Wagen passieren, die den Weg über das Stilfserjoch (3) nahmen. Für die Reisenden, welche von Italien her nach Tirol wollten, war es die letzte Rast (4) vor der Höhe. Zu langem Aufenthalte lud es nicht ein, denn gerade hier lief die Straße ziemlich eben, ohne Ausblicke, zwischen kahlen Erhebungen hin. Der blinde Italiener und sein Bruder Carlo waren in den Sommermonaten hier so gut wie zu Hause.

Die Post fuhr ein, bald darauf kamen andere Wagen. Die meisten Reisenden blieben sitzen, in Plaids und Mäntel wohl eingehüllt, andere stiegen aus und spazierten zwischen den Toren ungeduldig hin und her. Das Wetter wurde immer schlechter, ein kalter Regen klatschte herab. Nach einer Reihe schöner Tage schien der Herbst plötzlich und allzu früh hereinzubrechen.

Der Blinde sang und begleitete sich dazu auf der Gitarre; er sang mit einer ungleichmäßigen, manchmal plötzlich aufkreischenden Stimme, wie immer, wenn er getrunken hatte. Zuweilen wandte er den Kopf wie mit einem Ausdruck vergeblichen Flehens nach oben. Aber die Züge seines Gesichtes mit den schwarzen Bartstoppeln und den bläulichen Lippen blieben vollkommen unbeweglich. Der ältere Bruder stand neben ihm, beinahe regungslos. Wenn ihm jemand eine Münze in den Hut fallen ließ, nickte er Dank und sah dem Spender mit einem raschen, wie irren Blick ins Gesicht. Aber gleich, beinahe ängstlich (8), wandte er den Blick wieder fort und starrte gleich dem Bruder ins Leere. Es war, als schämten sich seine Augen des Lichts, das ihnen gewährt war, und von dem sie dem blinden Bruder keinen Strahl schenken konnten (5).

»Bring mir Wein«, sagte Geronimo, und Carlo ging, gehorsam wie immer. Während er die Stufen aufwärts schritt, began Geronimo wieder zu singen. Er hörte längst nicht mehr auf seine eigene Stimme, und so konnte er auf das merken, was in seiner Nähe vorging. Jetzt vernahm er ganz nahe zwei flüsternde Stimmen, die eines jungen Mannes und einer jungen Frau. Er dachte, wie oft diese beiden schon den gleichen Weg hin- und hergegangen sein mochten; denn in seiner Blindheit und in seinem Rausch war ihm manchmal, als kämen Tag für Tag dieselben Menschen über das Joch gewandert, bald von Norden gegen Süden, bald von Süden gegen Norden. Und so kannte er auch dieses junge Paar seit langer Zeit.

Carlo kam herab und reichte Geronimo ein Glas Wein. Der Blinde schwenkte es dem jungen Paare zu und sagte: »Ihr Wohl, meine Herrschaften!«

»Danke«, sagte der junge Mann; aber die junge Frau zog ihn fort, denn ihr war dieser Blinde unheimlich. (6)

Jetzt fuhr ein Wagen mit einer ziemlich lärmenden Gesellschaft ein: Vater, Mutter, drei Kinder, eine Bonne.

»Deutsche Familie«, sagte Geronimo leise (7) zu Carlo.

Der Vater gab jedem der Kinder ein Geldstück, und jedes durfte das seine in den Hut des Bettlers werfen. Geronimo neigte jedesmal den Kopf zum Dank. Der älteste Knabe sah dem Blinden mit ängstlicher (8) Neugier ins Gesicht. Carlo betrachtete den Knaben. Er mußte, wie immer beim Anblick solcher Kinder, daran denken, daß Geronimo gerade so alt gewesen war, als das Unglück geschah, durch das er das Augenlicht verloren hatte. Denn er erinnerte sich jenes Tages auch heute noch (9), nach beinahe zwanzig Jahren, mit vollkommener Deutlichkeit. Noch heute klang ihm der grelle Kinderschrei ins Ohr, mit dem der kleine Geronimo auf den Rasen hingesunken war, noch heute sah er die Sonne auf der weißen Gartenmauer spielen und kringeln und hörte die Sonntagsglocken wieder, die gerade in jenem Augenblick getönt hatten. Er hatte wie oftmals mit dem Bolzen nach der Esche an der Mauer geschossen, und als er den Schrei hörte, dachte er gleich, daß er den kleinen Bruder verletzt haben mußte, der eben vorbeigelaufen war. Er ließ das Blasrohr aus den Händen gleiten, sprang durchs Fenster in den Garten und stürzte zu dem kleinen Bruder (10) hin, der auf dem Grase lag, die Hände vors Gesicht geschlagen, und jammerte. Über die rechte Wange und den Hals floß ihm Blut herunter. In derselben Minute kam der Vater vom Felde heim, durch die kleine Gartentür, und nun knieten beide ratlos neben dem jammernden Kinde. Nachbarn

eilten herbei; die alte Vanetti war die erste, der es gelang, dem Kleinen die Hände vom Gesicht zu entfernen. Dann kam auch der Schmied, bei dem Carlo damals in der Lehre war und der sich ein bißchen aufs Kurieren verstand; und der sah gleich, daß das rechte Auge verloren war. Der Arzt, der abends aus Poschiavo kam, konnte auch nicht mehr helfen. Ja, er deutete schon die Gefahr an, in der das andere Auge schwebte. Und er behielt recht. Ein Jahr später war die Welt für Geronimo in Nacht versunken. Anfangs versuchte man, ihm einzureden, daß er später geheilt werden könnte, und er schien es zu glauben. Carlo, der die Wahrheit wußte, irrte damals tage- und nächtelang auf der Landstraße, zwischen den Weinbergen und in den Wäldern umher, und war nahe daran, sich umzubringen. Aber der geistliche Herr (11), dem er sich anvertraute, klärte ihn auf, daß es seine Pflicht war, zu leben und sein Leben dem Bruder zu widmen. Carlo sah es ein. Ein ungeheures Mitleid ergriff ihn. Nur wenn er bei dem blinden Jungen war, wenn er ihm die Haare streicheln, seine Stirne küssen durfte, ihm Geschichten erzählte, ihn auf den Feldern hinter dem Hause und zwischen den Rebengeländen spazieren führte, milderte sich seine Pein. Er hatte gleich anfangs die Lehrstunden in der Schmiede vernachlässigt, weil er sich von dem Bruder gar nicht trennen mochte, und konnte sich nachher nicht mehr entschließen, sein Handwerk wieder aufzunehmen, trotzdem der Vater mahnte und in Sorge war. Eines Tages fiel es Carlo auf, daß Geronimo vollkommen aufgehört hatte, von seinem Unglück zu reden. Bald wußte er, warum: der Blinde war zur Einsicht gekommen, daß er nie den Himmel, die Hügel, die Straßen, die Menschen, das Licht wieder sehen würde. Nun litt Carlo noch mehr als früher, so sehr er sich auch selbst damit zu beruhigen suchte, daß er ohne jede Absicht das Unglück herbeigeführt (12) hatte. Und manchmal, wenn er am frühen Morgen den Bruder betrachtete, der neben ihm ruhte, ward er von einer solchen Angst erfaßt, ihn erwachen zu sehen, daß er in den Garten hinauslief, nur um nicht dabei sein zu müssen, wie die toten Augen jeden Tag von neuem das Licht zu suchen schienen, das ihnen für immer erloschen war. Zu jener Zeit war es, daß Carlo auf den Einfall kam, Geronimo, der eine angenehme Stimme hatte, in der Musik weiter ausbilden zu lassen. Der Schullehrer von Tola, der manchmal sonntags herüberkam, lehrte ihn die Gitarre spielen. Damals ahnte der Blinde freilich noch nicht, daß die neuerlernte Kunst einmal zu seinem Lebensunterhalt dienen würde.

Mit jenem traurigen Sommertag schien das Unglück für immer in das Haus des alten Lagardi eingezogen zu sein. Die Ernte mißbrät ein Jahr nach dem anderen; um eine

kleine Geldsumme, die der Alte erspart hatte, wurde er von einem Verwandten betrogen. Und als er an einem schwülen Augusttag auf freiem Felde vom Schlag getroffen hinsank und starb, hinterließ er nichts als Schulden. Das kleine Anwesen wurde verkauft, die beiden Brüder waren obdachlos und arm und verließen das Dorf.

Carlo war zwanzig, Geronimo fünfzehn Jahre alt. Damals begann das Bettel- und Wanderleben, das sie bis heute führten. Anfangs hatte Carlo daran gedacht, irgendeinen Verdienst zu finden, der zugleich ihn und den Bruder ernähren könnte; aber es wollte nicht gelingen (13). Auch hatte Geronimo nirgend Ruhe; er wollte immer auf dem Wege sein.

Zwanzig Jahre war es nun, daß sie auf Straßen und Pässen herumzogen, im nördlichen Italien und im südlichen Tirol, immer dort, wo eben der dichtere Zug der Reisenden vorüberströmte.

Und wenn auch Carlo nach so vielen Jahren nicht mehr die brennende Qual verspürte, mit der ihn früher jedes Leuchten der Sonne, der Anblick jeder freundlichen Landschaft erfüllt hatte, es war doch ein stetes nagendes Mitleid in ihm, beständig und ihm unbewußt, wie der Schlag seines Herzens und sein Atem. Und er war froh, wenn Geronimo sich betrank.

Der Wagen mit der deutschen Familie war davongefahren. Carlo setzte sich, wie er gerne tat, auf die untersten Stufen der Treppe, Geronimo aber blieb stehen, ließ die Arme schlaff herabhängen und hielt den Kopf nach oben gewandt.

Maria, die Magd, kam aus der Wirtsstube.

»Habt's viel verdient heut'?'« rief sie herunter.

Carlo wandte sich gar nicht um. Der Blinde bückte sich nach seinem Glas, hob es vom Boden auf und trank es Maria zu. Sie saß manchmal abends in der Wirtsstube neben ihm; er wußte auch, daß sie schön war.

Carlo beugte sich vor und blickte gegen die Straße hinaus. Der Wind blies, und der Regen prasselte, so daß das Rollen des nahenden Wagens in den heftigen Geräuschen unterging (14). Carlo stand auf und nahm wieder seinen Platz an des Bruders Seite ein.

Geronimo begann zu singen, schon während der Wagen einfuhr, in dem nur ein Passagier saß. Der Kutscher spannte die Pferde eilig aus, dann eilte er hinauf in die Wirtsstube. Der Reisende blieb eine Weile in seiner Ecke sitzen, ganz eingewickelt in einen grauen Regenmantel; er schien auf den Gesang gar nicht zu hören. Nach einer

Weile aber sprang er aus dem Wagen und lief mit großer Hast hin und her, ohne sich weit vom Wagen zu entfernen. Er rieb immerfort die Hände aneinander, um sich zu erwärmen. Jetzt erst schien er die Bettler zu bemerken. Er stellte sich ihnen gegenüber und sah sie lange wie prüfend an. Carlo neigte leicht den Kopf, wie zum Gruße. – (15) Der Reisende war ein sehr junger Mensch mit einem hübschen bartlosen Gesicht und unruhigen Augen. Nachdem er eine ganze Weile vor den Bettlern gestanden, eilte er wieder zu dem Tore, durch das er weiterfahren sollte, und schüttelte bei dem trostlosen Ausblick in Regen und Nebel verdrießlich den Kopf.

»Nun?« fragte Geronimo.

»Noch nichts«, erwiderte Carlo. »Er wird wohl geben, wenig er fortfährt.«

Der Reisende kam wieder zurück und lehnte sich an die Deichsel des Wagens. Der Blinde begann zu singen. Nun schien der junge Mann plötzlich mit großem Interesse zuzuhören. Der Knecht erschien und spannte die Pferde wieder ein. Und jetzt erst, als besänne er sich (16) eben, griff der junge Mann in die Tasche und gab Carlo einen Franc.

»O danke, danke«, (17) sagte dieser.

Der Reisende setzte sich in den Wagen und wickelte sich wieder in seinen Mantel. Carlo nahm das Glas vom Boden auf und ging die Holzstufen hinauf. Geronimo sang weiter. Der Reisende beugte sich zum Wagen heraus und schüttelte den Kopf mit einem Ausdruck von Überlegenheit und Traurigkeit zugleich. Plötzlich schien ihm ein Einfall zu kommen, und er lächelte. Dann sagte er zu dem Blinden, der kaum zwei Schritte weit von ihm stand: »Wie heißt du?« (18)

»Geronimo.«

»Nun, Geronimo, laß dich nur nicht betrügen.« In diesem Augenblick erschien der Kutscher auf der obersten Stufe der Treppe.

»Wieso, gnädiger Herr, betrügen?«

»Ich habe deinem Begleiter ein Zwanzig-Francstück gegeben.«

»O Herr, Dank, Dank!« (17)

»Ja; also paß auf.«

»Er ist mein Bruder, Herr; er betrügt mich nicht.«

Der junge Mann stutzte (19) eine Weile, aber während er noch überlegte, war der Kutscher auf den Bock gestiegen und hatte die Pferde angetrieben. Der junge Mann lehnte sich zurück mit einer Bewegung des Kopfes, als wollte er sagen: Schicksal, nimm deinen Lauf! (20) Und der Wagen fuhr davon.

Der Blinde winkte mit beiden Händen lebhaft Gebärden des Dankes nach. Jetzt hörte er Carlo, der eben aus der Wirtsstube kam. Der rief herunter: »Komm, Geronimo, es ist warm heroben, Maria hat Feuer gemacht!«

Geronimo nickte, nahm die Gitarre unter den Arm und tastete sich am Geländer die Stufen hinauf. Auf der Treppe schon rief er: »Laß es mich anfühlen! Wie lang hab' ich schon kein Goldstück angefühlt!«

»Was gibt's?« fragte Carlo. »Was redest du da?«

Geronimo war oben und griff mit beiden Händen nach dem Kopf seines Bruders, ein Zeichen, mit dem er stets Freude oder Zärtlichkeit auszudrücken pflegte. »Carlo, mein lieber Bruder, es gibt doch gute Menschen! (21)«

»Gewiß«, sagte Carlo. »Bis jetzt sind es zwei Lire und dreißig Centesimi; und hier ist noch österreichisches Geld, vielleicht eine halbe Lira.«

» Und zwanzig Franken – und zwanzig Franken!« rief Geronimo. »Ich weiß es ja!« Er torkelte in die Stube und setzte sich schwer auf die Bank.

»Was weißt du?« fragte Carlo.

»So laß doch die Späße! Gib es mir in die Hand! Wie lang hab' ich schon kein Goldstück in der Hand gehabt!«

»Was willst du denn? Woher soll ich ein Goldstück nehmen? Es sind zwei Lire oder drei.«

Der Blinde schlug auf den Tisch. »Jetzt ist es aber genug, genug! Willst du es etwa vor mir verstecken?«

Carlo blickte den Bruder besorgt und verwundert an. Er setzte sich neben ihn, rückte ganz nahe und faßte wie begütigend seinen Arm: »Ich verstecke nichts vor dir. Wie kannst du das glauben? Niemandem ist es eingefallen, mir ein Goldstück zu geben.«

»Aber er hat mir's doch gesagt!«

»Wer?«

»Nun, der junge Mensch, der hin-und herlief.«

»Wie? Ich versteh' dich nicht!«

»So hat er mir gesagt: ›Wie heißt du?‹ und dann: ›Gib acht, gib acht, laß dich nicht betrügen!‹«

»Du mußt geträumt haben, Geronimo – das ist ja Unsinn!«

»Unsinn? Ich hab' es doch gehört, und ich höre gut. ›Laß dich nicht betrügen; ich habe ihm ein Goldstück...‹ – nein, so sagte er: ›Ich habe ihm ein Zwanzig-Francstück gegeben.‹«

Der Wirt kam herein. »Nun, was ist's mit euch? Habt ihr das Geschäft aufgegeben? Ein Vierspanner ist gerade angefahren.«

»Komm!« rief Carlo. »Komm!«

Geronimo blieb sitzen. »Warum denn? Warum soll ich kommen? Was hilft's mir denn? Du stehst ja dabei und –«

Carlo berührte ihn am Arm. »Still, komm jetzt hinunter!«

Geronimo schwieg und gehorchte dem Bruder. Aber auf den Stufen sagte er: »Wir reden noch, wir reden noch!«

Carlo begriff nicht, was geschehen war. War Geronimo plötzlich verrückt geworden? Denn, wenn er auch leicht in Zorn geriet, in dieser Weise hatte er noch nie gesprochen.

In dem eben angekommenen Wagen saßen zwei Engländer; Carlo lüftete den Hut vor ihnen, und der Blinde sang. Der eine Engländer war ausgestiegen und warf einige Münzen in Carlos Hut. Carlo sagte: »Danke« und dann, wie vor sich hin (22): »Zwanzig Centesimi.« Das Gesicht Geronimos blieb unbewegt; er begann ein neues Lied. Der Wagen mit den zwei Engländern fuhr davon.

Die Brüder gingen schweigend die Stufen hinauf. Geronimo setzte sich auf die Bank, Carlo blieb beim Ofen stehen.

»Warum sprichst du nicht?« fragte Geronimo.

»Nun«, erwiderte Carlo, »es kann nur so sein, wie ich dir gesagt habe.« Seine Stimme zitterte ein wenig.

»Was hast du gesagt?« fragte Geronimo.

»Es war vielleicht ein Wahnsinniger.« (23)

»Ein Wahnsinniger? Das wäre ja vortrefflich! Wenn einer sagt: ›Ich habe deinem Bruder zwanzig Franken gegeben‹, so ist er wahnsinnig! – Eh, und warum hat er gesagt: ›Laß dich nicht betrügen‹ – eh?«

»Vielleicht war er auch nicht wahnsinnig... aber es gibt Menschen, die mit uns armen Leuten Späße machen...«

»Eh!« schrie Geronimo. »Späße? – Ja, das hast du noch sagen müssen – darauf habe ich gewartet!« Er trank das Glas Wein aus, das vor ihm stand.

»Aber, Geronimo!« rief Carlo, und er fühlte, daß er vor Bestürzung kaum sprechen konnte. »Warum sollte ich... wie kannst du glauben...?«

»Warum zittert deine Stimme... eh... warum...?«

» Geronimo, ich versichere dir, ich –« (24)

»Eh – und ich glaube dir nicht! Jetzt lachst du... ich weiß ja, daß du jetzt lachst!«

Der Knecht rief von unten: »He, blinder Mann, Leut' sind da!«

Ganz mechanisch standen die Brüder auf und schritten die Stufen hinab. Zwei Wagen waren zugleich gekommen, einer mit drei Herren, ein anderer mit einem alten Ehepaar. Geronimo sang; Carlo stand neben ihm, fassungslos (25). Was sollte er nur tun? Der Bruder glaubte ihm nicht! Wie war das nur möglich? – Und er betrachtete Geronimo, der mit zerbrochener Stimme seine Lieder sang, angstvoll von der Seite. Es war ihm, als sähe er über diese Stirne Gedanken fliehen, die er früher dort niemals gewahrt hatte.

Die Wagen waren schon fort, aber Geronimo sang weiter. Carlo wagte nicht, ihn zu unterbrechen. Er wußte nicht, was er sagen sollte, er fürchtete, daß seine Stimme wieder zittern würde. Da tönte Lachen von oben und Maria rief. »Was singst denn noch immer? Von mir kriegst du ja doch nichts!«

Geronimo hielt inne, mitten in einer Melodie; es klang, als wäre seine Stimme und die Saiten zugleich abgerissen. Dann ging er wieder die Stufen hinauf, und Carlo folgte ihm. In der Wirtsstube setzte er sich neben ihn. Was sollte er tun? Es blieb ihm nichts anderes übrig: er mußte noch einmal versuchen, den Bruder aufzuklären.

»Geronimo«, sagte er, »ich schwöre dir... bedenke doch, Geronimo, wie kannst du glauben, daß ich –«

Geronimo schwieg, seine toten Augen schienen durch das Fenster in den grauen Nebel hinauszublicken. Carlo redete weiter: »Nun, er braucht ja nicht wahnsinnig

gewesen zu sein, er wird sich geirrt haben... Ja, er hat sich geirrt...« Aber er fühlte wohl, daß er selbst nicht glaubte, was er sagte.

Geronimo rückte ungeduldig fort. Aber Carlo redete weiter, mit plötzlicher Lebhaftigkeit: »Wozu sollte ich denn – du weißt doch, ich esse und trinke nicht mehr als du, und wenn ich mir einen neuen Rock kaufe, so weißt du's doch... wofür brauch' ich denn soviel Geld? Was soll ich denn damit tun?«

Da stieß Geronimo zwischen den Zähnen hervor: »Lüg' nicht, ich höre, wie du lügst!«

»Ich lüge nicht, Geronimo, ich lüge nicht!« sagte Carlo erschrocken.

»Eh! Hast du ihr's schon gegeben, ja? Oder bekommt sie's erst nachher?« schrie Geronimo.

»Maria?«

»Wer denn, als Maria? Eh, du Lügner, du Dieb!« Und als wollte er nicht mehr neben ihm am Tische sitzen, stieß er mit dem Ellbogen den Bruder in die Seite.

Carlo stand auf. Zuerst starrte er den Bruder an, dann verließ er das Zimmer und ging über die Stiege in den Hof. Er schaute mit weit offenen Augen auf die Straße hinaus (26), die vor ihm in bräunlichen Nebel versank. Der Regen hatte nachgelassen. Carlo steckte die Hände in die Hosentaschen und ging ins Freie. Es war ihm, als hätte ihn sein Bruder davongejagt. Was war denn nur geschehen?... Er konnte es noch immer nicht fassen. Was für ein Mensch mochte das gewesen sein? Einen Franken schenkt er her und sagt, es waren zwanzig! Er mußte doch irgendeinen Grund dazu gehabt haben?... Und Carlo suchte in seiner Erinnerung, ob er sich nicht irgendwo jemanden zum Feind gemacht, der nun einen anderen hergeschickt hatte, um sich zu rächen... Aber soweit er zurückdenken mochte, nie hatte er jemanden beleidigt, nie irgendeinen ernstesten Streit mit jemandem vorgehabt. Er hatte ja seit zwanzig Jahren nichts anderes getan, als daß er in Höfen oder an Straßenrändern gestanden war mit dem Hut in der Hand... War ihm vielleicht einer wegen eines Frauenzimmers böse?... Aber wie lange hatte er schon mit keiner was zu tun gehabt... die Kellnerin in La Rosa war die letzte gewesen, im vorigen Frühjahr... aber um die war ihm gewiß niemand neidisch... Es war nicht zu begreifen!... Was mochte es da draußen in der Welt, die er nicht kannte, für Menschen geben?... Von überall her kamen sie... was wußte er von ihnen?... Für diesen Fremden hatte es wohl irgendeinen Sinn gehabt, daß er zu Geronimo sagte: Ich habe deinem Bruder zwanzig Franken gegeben... Nun ja... Aber was war nun zu tun?... Mit einemmal war es offenbar

geworden, daß Geronimo ihm mißtraute!... Das konnte er nicht ertragen! Irgend etwas mußte er dagegen unternehmen... Und er eilte zurück.

Als er wieder in die Wirtsstube trat, lag Geronimo auf der Bank ausgestreckt und schien das Eintreten Carlos nicht zu bemerken. Maria brachte den beiden Essen und Trinken. Sie sprachen während der Mahlzeit kein Wort. Als Maria die Teller abräumte, lachte Geronimo plötzlich auf und sagte zu ihr: »Was wirst du dir denn dafür kaufen?«

»Wofür denn?«

»Nun, was? Einen neuen Rock oder Ohrringe?«

»Was will er denn von mir?« wandte sie sich an Carlo.

Indes dröhnte unten der Hof von lastenbeladenen Fuhrwerken, laute Stimmen tönnten herauf und Maria eilte hinunter. Nach ein paar Minuten kamen drei Fuhrleute und nahmen an einem Tische Platz; der Wirt trat zu ihnen und begrüßte sie. Sie schimpften über das schlechte Wetter.

»Heute nacht werdet ihr Schnee haben«, sagte der eine.

Der zweite erzählte, wie er vor zehn Jahren Mitte August auf dem Joch eingeschneit und beinahe erfroren war. Maria setzte sich zu ihnen. Auch der Knecht kam herbei und erkundigte sich nach seinen Eltern, die unten in Bormio wohnten.

Jetzt kam wieder ein Wagen mit Reisenden. Geronimo und Carlo gingen hinunter, Geronimo sang, Carlo hielt den Hut hin und die Reisenden gaben ihr Almosen. Geronimo schien jetzt ganz ruhig. Er fragte manchmal: »Wieviel?« und nickte zu den Antworten Carlos leicht mit dem Kopfe. Indes versuchte Carlo selbst seine Gedanken zu fassen. Aber er hatte immer nur das dumpfe Gefühl, daß etwas Schreckliches geschehen und daß er ganz wehrlos war.

Als die Brüder wieder die Stufen hinaufschritten, hörten sie die Fuhrleute oben wirt durcheinander reddend und lachen. Der jüngste rief dem Geronimo entgegen: »Sing uns doch auch was vor, wir zahlen schon! – Nicht wahr? « wandte er sich an die anderen.

Maria, die eben mit einer Flasche rotem Wein kam, sagte: »Fangt heut nichts mit ihm an, er ist schlechter Laune.«

Statt jeder Antwort stellte sich Geronimo mitten ins Zimmer hin und fing an zu singen. Als er geendet, klatschten die Fuhrleute in die Hände.

»Komm her, Carlo!« rief einer. »Wir wollen dir unser Geld auch in den Hut werfen wie die Leute unten!« Und er nahm eine kleine Münze und hielt die Hand hoch, als wollte er sie in den Hut fallen lassen, den ihm Carlo entgegenstreckte. Da griff der Blinde nach dem Arm des Fuhrmannes und sagte: »Lieber mir, lieber mir! Es könnte daneben fallen – daneben!«

»Wieso daneben?«

»Eh, nun! Zwischen die Beine Marias!«

Alle lachten, der Wirt und Maria auch, nur Carlo stand regungslos da. Nie hatte Geronimo solche Späße gemacht!...

»Setz dich zu uns!« riefen die Fuhrleute. »Du bist ein lustiger Kerl!« Und sie rückten zusammen, um Geronimo Platz zu machen. Immer lauter und wirrer war das Durcheinander reden; Geronimo redete mit, lauter und lustiger als sonst, und hörte nicht auf zu trinken. Als Maria eben wieder hereinkam, wollte er sie an sich ziehen; da sagte der eine von den Fuhrleuten lachend: »Meinst du vielleicht, sie ist schön? Sie ist ja ein altes häßliches Weib!«

Aber der Blinde zog Maria auf seinen Schoß. »Ihr seid alle Dummköpfe«, sagte er. »Glaubt ihr, ich brauche meine Augen, um zu sehen? Ich weiß auch, wo Carlo jetzt ist – eh! – dort am Ofen steht er, hat die Hände in den Hosentaschen und lacht.«

Alle schauten auf Carlo, der mit offenem Munde am Ofen lehnte und nun wirklich das Gesicht zu einem Grinsen verzog, als dürfte er seinen Bruder nicht Lügen strafen. (27)

Der Knecht kam herein: wenn die Fuhrleute noch vor Dunkelheit in Bormio sein wollten, mußten sie sich beeilen. Sie standen auf und verabschiedeten sich lärmend. Die beiden Brüder waren wieder allein in der Wirtsstube. Es war die Stunde, um die sie sonst manchmal zu schlafen pflegten. Das ganze Wirtshaus versank in Ruhe wie immer um diese Zeit der ersten Nachmittagsstunden. Geronimo, den Kopf auf dem Tisch, schien zu schlafen. Carlo ging anfangs hin und her, dann setzte er sich auf die Bank. Er war sehr müde. Es schien ihm, als wäre er in einem schweren Traum befangen. Er mußte an allerlei denken, an gestern, vorgestern und alle Tage, die früher waren, und besonders an warme Sommertage und an weiße Landstraßen, über die er mit seinem Bruder zu wandern pflegte, und alles war so weit und unbegreiflich, als wenn es nie wieder so sein könnte.

Am späten Nachmittage (28) kam die Post aus Tirol und bald darauf in kleinen Zwischenpausen Wagen, die den gleichen Weg nach dem Süden nahmen. Noch viermal mußten die Brüder in den Hof hinab. Als sie das letztmal heraufgingen, war die Dämmerung hereingebrochen, und das Öllämpchen, das von der Holzdecke herunterhing, pfauchte (29). Arbeiter kamen, die in einem nahen Steinbruche beschäftigt waren und ein paar hundert Schritte unterhalb des Wirtshauses ihre Holzhütten aufgeschlagen hatten. Geronimo setzte sich zu ihnen; Carlo blieb allein an seinem Tische. Es war ihm, als dauerte seine Einsamkeit schon sehr lange. Er hörte, wie Geronimo drüben laut, beinahe schreiend, von seiner Kindheit erzählte: daß er sich noch ganz gut an allerlei erinnerte, was er mit seinen Augen gesehen, Personen und Dinge: an den Vater, wie er auf dem Felde arbeitete, an den kleinen Garten mit der Esche an der Mauer, an das niedrige Häuschen, das ihnen gehörte, an die zwei kleinen Töchter des Schusters, an den Weinberg hinter der Kirche, ja an sein eigenes Kindergesicht, wie es ihm aus dem Spiegel entgegengablickt hatte. Wie oft hatte Carlo das alles gehört. Heute ertrug er es nicht. Es klang anders als sonst: jedes Wort, das Geronimo sprach, bekam einen neuen Sinn und schien sich gegen ihn zu richten. Er schlich hinaus und ging wieder auf die Landstraße, die nun ganz im Dunkel lag. Der Regen hatte aufgehört, die Luft war sehr kalt und der Gedanke erschien Carlo beinahe verlockend (30), weiterzugehen, immer weiter, tief in die Finsternis hinein, sich am Ende irgendwohin in den Straßengraben zu legen, einzuschlafen, nicht mehr zu erwachen. – Plötzlich hörte er das Rollen eines Wagens und erblickte den Lichtschimmer von zwei Laternen, die immer näher kamen. In dem Wagen, der vorüberfuhr, saßen zwei Herren. Einer von ihnen mit einem schmalen, bartlosen Gesichte fuhr erschrocken zusammen, als Carlos Gestalt im Lichte der Laternen aus dem Dunkel hervortauchte. Carlo, der stehen geblieben war, lüftete den Hut. Der Wagen und die Lichter verschwanden. Carlo stand wieder in tiefer Finsternis. Plötzlich schrak er zusammen. Das erstemal in seinem Leben machte ihm das Dunkel Angst. Es war ihm, als könnte er es keine Minute länger ertragen. In einer sonderbaren Art vermengten sich in seinem dumpfen Sinnen die Schauer, die er für sich selbst empfand, mit einem quälenden Mitleid für den blinden Bruder und jagten ihn nach Hause.

Als er in die Wirtsstube trat, sah er die beiden Reisenden, die vorher an ihm vorbeigefahren waren, bei einer Flasche Rotwein an einem Tische sitzen und sehr angelegentlich miteinander reden. Sie blickten kaum auf, als er eintrat.

An dem anderen Tische saß Geronimo wie früher unter den Arbeitern.

»Wo steckst du denn, Carlo?« sagte ihm der Wirt schon an der Tür. »Warum läßt du deinen Bruder allein?«

»Was gibt's denn?« fragte Carlo erschrocken.

»Geronimo traktiert die Leute. Mir kann's ja egal sein, aber ihr solltet doch denken, daß bald wieder schlechtere Zeiten kommen.«

Carlo trat rasch zu dem Bruder und faßte ihn am Arme. »Komm!« sagte er.

»Was willst du?« schrie Geronimo.

»Komm zu Bett«, sagte Carlo.

»Laß mich, laß mich! Ich verdiene das Geld, ich kann mit meinem Gelde tun, was ich will – eh! – alles kannst du ja doch nicht einstecken! Ihr meint wohl, er gibt mir alles! O nein! Ich bin ja ein blinder Mann! Aber es gibt Leute – es gibt gute Leute, die sagen mir: ›Ich habe deinem Bruder zwanzig Franken gegeben!««

Die Arbeiter lachten auf

»Es ist genug«, sagte Carlo, »komm!« Und er zog den Bruder mit sich, schleppte ihn beinah die Treppe hinauf bis in den kahlen Bodenraum, wo sie ihr Lager hatten. Auf dem ganzen Wege schrie Geronimo: »Ja, nun ist es an den Tag gekommen, ja, nun weiß ich's! Ah, wartet nur. Wo ist sie? Wo ist Maria? Oder legst du's ihr in die Sparkassa? – Eh, ich singe für dich, ich spiele Gitarre, von mir lebst du – und du bist ein Dieb!« Er fiel auf den Strohsack hin.

Vom Gang her schimmerte ein schwaches Licht herein; drüben stand die Tür zu dem einzigen Fremdenzimmer des Wirtshauses offen und Maria richtete die Betten für die Nachtruhe her. Carlo stand vor seinem Bruder und sah ihn daliegen mit dem gedunsenen Gesicht, mit den bläulichen Lippen, das feuchte Haar an der Stirne klebend, um viele Jahre älter aussehend, als er war. Und langsam begann er zu verstehen. Nicht von heute konnte das Mißtrauen des Blinden sein, längst mußte es in ihm geschlummert haben, und nur der Anlaß, vielleicht der Mut hatte ihm gefehlt, es auszusprechen. Und alles, was Carlo für ihn getan, war vergeblich gewesen; vergeblich die Reue (31), vergeblich das Opfer seines ganzen Lebens. Was sollte er nun tun? – Sollte er noch weiterhin Tag für Tag, wer weiß wie lange noch, ihn durch die ewige Nacht führen, ihn betreuen, für ihn betteln und keinen anderen Lohn dafür haben als Mißtrauen und

Schimpf? Wenn ihn der Bruder für einen Dieb hielt, so konnte ihm ja jeder Fremde dasselbe oder Besseres leisten als er. Wahrhaftig, ihn allein lassen, sich für immer von ihm trennen, das wäre das Klügste. Dann mußte Geronimo wohl sein Unrecht einsehen (32), denn dann erst würde er erfahren, was es heißt, betrogen und bestohlen werden, einsam und elend sein. Und er selbst, was sollte er beginnen? Nun, er war ja noch nicht alt; wenn er für sich allein war, konnte er noch mancherlei anfangen. Als Knecht zum mindesten fand er überall sein Unterkommen. Aber während diese Gedanken durch seinen Kopf zogen, blieben seine Augen immer auf den Bruder geheftet. Und er sah ihn plötzlich vor sich, allein am Rande einer sonnbeglänzten Straße auf einem Stein sitzen, mit den weit offenen, weißen Augen zum Himmel starrend, der ihn nicht blenden konnte, und mit den Händen in die Nacht greifend, die immer um ihn war. Und er fühlte, so wie der Blinde niemand anderen auf der Welt hatte als ihn, so hatte auch er niemand anderen als diesen Bruder. Er verstand, daß die Liebe zu diesem Bruder der ganze Inhalt seines Lebens war, und wußte zum ersten Male mit völliger Deutlichkeit, nur der Glaube, daß der Blinde diese Liebe erwiderte und ihm verziehen, hatte ihn alles Elend so geduldig tragen lassen. Er konnte auf diese Hoffnung nicht mit einem Male verzichten. Er fühlte, daß er den Bruder gerade so notwendig brauchte als der Bruder ihn. Er konnte nicht, er wollte ihn nicht verlassen. Er mußte entweder das Mißtrauen erdulden oder ein Mittel finden, um den Blinden von der Grundlosigkeit seines Verdachtes zu überzeugen... Ja, wenn er sich irgendwie das Goldstück verschaffen könnte! Wenn er dem Blinden morgen früh sagen könnte: »Ich habe es nur aufbewahrt, damit du's nicht mit den Arbeitern vertrinkst, damit es dir die Leute nicht stehlen«... oder sonst irgend etwas...

Schritte näherten sich auf der Holzterappe; die Reisenden gingen zur Ruhe. Plötzlich durchzuckte seinen Kopf der Einfall, drüben anzuklopfen, den Fremden wahrheitsgetreu den heutigen Vorfall zu erzählen und sie um die zwanzig Franken zu bitten. Aber er wußte auch gleich: das war vollkommen aussichtslos! Sie würden ihm die ganze Geschichte nicht einmal glauben. Und er erinnerte sich jetzt, wie erschrocken der eine, blasse, zusammengefahren war, als er, Carlo, plötzlich im Dunkel vor dem Wagen aufgetaucht war.

Er streckte sich auf den Strohsack hin. Es war ganz finster im Zimmer. Jetzt hörte er, wie die Arbeiter laut redend und mit schweren Schritten über die Holzstufen hinabgingen. Bald darauf wurden beide Tore geschlossen. Der Knecht ging noch einmal

die Treppe auf und ab, dann war es ganz still. Carlo hörte nur mehr das Schnarchen Geronimos. Bald verwirrten sich seine Gedanken in beginnenden Träumen. Als er erwachte, war noch tiefe Dunkelheit um ihn. Er sah nach der Stelle, wo das Fenster war; wenn er die Augen anstrengte, gewahrte er dort mitten in dem undurchdringlichen Schwarz ein tiefgraues Viereck. Geronimo schlief noch immer den schweren Schlaf des Betrunkenen. Und Carlo dachte an den Tag, der morgen war; und ihn schauderte. Er dachte an die Nacht nach diesem Tage, an den Tag nach dieser Nacht, an die Zukunft, die vor ihm lag, und Grauen erfüllte ihn vor der Einsamkeit, die ihm bevorstand. Warum war er abends nicht mutiger gewesen? Warum war er nicht zu den Fremden gegangen und hatte sie um die zwanzig Franken gebeten? Vielleicht hätten sie doch Erbarmen mit ihm gehabt. Und doch – vielleicht war es gut, daß er sie nicht gebeten hatte. Ja, warum war es gut?... Er setzte sich jäh auf und fühlte sein Herz klopfen. Er wußte, warum es gut war: Wenn sie ihn abgewiesen hätten, so wäre er ihnen jedenfalls verdächtig geblieben – so aber... Er starrte auf den grauen Fleck, der matt zu leuchten begann... Das, was ihm gegen seinen eigenen Willen durch den Kopf gefahren, war ja unmöglich, vollkommen unmöglich!... Die Tür drüben war versperrt – und überdies: sie konnten aufwachen... Ja, dort – der graue leuchtende Fleck mitten im Dunkel war der neue Tag – – (33)

Carlo stand auf, als zöge es ihn dorthin, und berührte mit der Stirn die kalte Scheibe. Warum war er denn aufgestanden? Um zu überlegen?... Um es zu versuchen?... Was denn?... Es war ja unmöglich – und überdies war es ein Verbrechen. Ein Verbrechen? Was bedeuten zwanzig Franken für solche Leute, die zum Vergnügen tausend Meilen weit reisen? Sie würden ja gar nicht merken, daß sie ihnen fehlten. Er ging zur Türe und öffnete sie leise. Gegenüber war die andere, mit zwei Schritten zu erreichen, geschlossen. An einem Nagel im Pfosten hingen Kleidungsstücke. Carlo fuhr mit der Hand über sie... Ja, wenn die Leute ihre Börsen in der Tasche ließen, dann wäre das Leben sehr einfach, dann brauchte bald niemand mehr betteln zu gehen... Aber die Taschen waren leer. Nun, was blieb übrig? Wieder zurück ins Zimmer, auf den Strohsack. Es gab vielleicht doch eine bessere Art, sich zwanzig Franken zu verschaffen – eine weniger gefährliche und rechtlichere. Wenn er wirklich jedesmal einige Centesimi von den Almosen zurückbehielte, bis er zwanzig Franken zusammengespart, und dann das Goldstück kaufte... Aber wie lang konnte das dauern – Monate, vielleicht ein Jahr. Ah, wenn er nur Mut hätte! Noch immer stand er auf dem Gang. Er blickte zur

Tür hinüber... Was war das für ein Streif, der senkrecht von oben auf den Fußboden fiel? War es möglich? Die Tür war nur angelehnt, nicht versperrt?... Warum staunte er denn darüber? Seit Monaten schon schloß die Tür nicht. Wozu auch? Er erinnerte sich: nur dreimal hatten hier in diesem Sommer Leute geschlafen, zweimal Handwerksburschen und einmal ein Tourist, der sich den Fuß verletzt hatte. Die Tür schließt nicht (34) – er braucht jetzt nur Mut – ja, und Glück! Mut? Das Schlimmste, was ihm geschehen kann, ist, daß die beiden aufwachen, und da kann er noch immer eine Ausrede finden. Er lugt durch den Spalt ins Zimmer. Es ist noch so dunkel, daß er eben nur die Umrisse von zwei auf den Betten lagernden Gestalten gewahren kann. Er horcht auf. sie atmen ruhig und gleichmäßig. Carlo öffnet die Tür leicht und tritt mit seinen nackten Füßen völlig geräuschlos ins Zimmer. Die beiden Betten stehen der Länge nach an der gleichen Wand dem Fenster gegenüber. In der Mitte des Zimmers ist ein Tisch; Carlo schleicht bis hin. Er fährt mit der Hand über die Fläche und fühlt einen Schlüsselbund, ein Federmesser, ein kleines Buch – weiter nichts... Nun natürlich!... Daß er nur daran denken konnte, sie würden ihr Geld auf den Tisch legen! Ah, nun kann er gleich wieder fort!... Und doch, vielleicht braucht es nur einen guten Griff und es ist geglückt... Und er nähert sich dem Bett neben der Tür; hier auf dem Sessel liegt etwas – er fühlt danach – es ist ein Revolver... Carlo zuckt zusammen... Ob er ihn nicht lieber gleich behalten sollte? Denn warum hat dieser Mensch den Revolver bereitliegen? Wenn er erwacht und ihn bemerkt... Doch nein, er würde ja sagen: Es ist drei Uhr, gnädiger Herr, aufsteh'n!... Und er läßt den Revolver liegen.

Und er schleicht tiefer ins Zimmer. Hier auf dem anderen Sessel unter den Wäschestücken... Himmel! Das ist sie... das ist eine Börse – er hält sie in der Hand!... In diesem Moment hört er ein leises Krachen. Mit einer raschen Bewegung streckt er sich der Länge nach zu Füßen des Bettes hin... Noch einmal dieses Krachen – ein schweres Aufatmen – ein Räuspern – dann wieder Stille, tiefe Stille. Carlo bleibt auf dem Boden liegen, die Börse in der Hand, und wartet. Es rührt sich nichts mehr. Schon fällt der Dämmer blaß ins Zimmer herein. Carlo wagt nicht aufzustehen, sondern kriecht auf dem Boden vorwärts bis zur Tür, die weit genug offen steht, um ihn durchzulassen, kriecht weiter bis auf den Gang hinaus, und hier erst erhebt er sich langsam, mit einem tiefen Atemzug. Er öffnet die Börse; sie ist dreifach geteilt: links und rechts nur kleine Silberstücke. Nun öffnet Carlo den mittleren Teil, der durch einen Schieber nochmals verschlossen ist, und fühlt drei Zwanzig-Francsstücke. Einen Augenblick denkt er

daran, zwei davon zu nehmen, aber rasch weist er diese Versuchung von sich, nimmt nur ein Goldstück heraus und schließt die Börse zu. Dann kniet er nieder, blickt durch die Spalte in die Kammer, in der es wieder völlig still ist, und dann gibt er der Börse einen Stoß, so daß sie bis unter das zweite Bett gleitet. Wenn der Fremde aufwacht, wird er glauben müssen, daß sie vom Sessel heruntergefallen ist. Carlo erhebt sich langsam. Da knarrt der Boden leise, und im gleichen Augenblick hört er eine Stimme von drinnen: »Was ist's? Was gibt's denn?« Carlo macht rasch zwei Schritte rückwärts, mit verhaltenem Atem, und gleitet in seine eigene Kammer. Er ist in Sicherheit und lauscht... Noch einmal kracht drüben das Bett, und dann ist alles still. Zwischen seinen Fingern hält er das Goldstück. Es ist gelungen – gelungen! Er hat die zwanzig Franken und er kann seinem Bruder sagen: »Siehst du nun, daß ich kein Dieb bin!« Und sie werden sich noch heute auf die Wanderschaft machen – gegen den Süden zu, nach Bormio, dann weiter durchs Veltlin... dann nach Tirano... nach Edole... nach Breno... an den See von Iseo wie voriges Jahr... Das wird durchaus nicht verdächtig sein, denn schon vorgestern hat er selbst zum Wirt gesagt: »In ein paar Tagen gehen wir hinunter.«

Immer lichter wird es (35), das ganze Zimmer liegt in grauem Dämmer da. Ah, wenn Geronimo nur bald aufwachte! Es wandert sich so gut in der Frühe! Noch vor Sonnenaufgang werden sie fortgehen. Einen guten Morgen dem Wirt, dem Knecht und Maria auch, und dann fort, fort... Und erst wenn sie zwei Stunden weit sind, schon nahe dem Tale, wird er es Geronimo sagen.

Geronimo reckt und dehnt sich. Carlo ruft ihn an: »Geronimo!«

»Nun, was gibt's?« Und er stützt sich mit beiden Händen und setzt sich auf.

»Geronimo, wir wollen aufstehen.«

»Warum?« Und er richtet die toten Augen auf den Bruder. Carlo weiß, daß Geronimo sich jetzt des gestrigen Vorfalles besinnt, aber er weiß auch, daß der keine Silbe darüber reden wird, ehe er wieder betrunken ist.

»Es ist kalt, Geronimo, wir wollen fort. Es wird heuer nicht mehr besser; ich denke, wir gehen. Zu Mittag können wir in Boladore sein.« (34)

Geronimo erhob sich. Die Geräusche des erwachenden Hauses wurden vernehmbar. Unten im Hof sprach der Wirt mit dem Knecht. Carlo stand auf und begab sich hinunter. Er war immer früh wach und ging oft schon in der Dämmerung auf die Straße hinaus. Er trat zum Wirt hin und sagte: »Wir wollen Abschied nehmen.«

»Ah, geht ihr schon heut'?« fragte der Wirt.

»Ja. Es friert schon zu arg, wenn man jetzt im Hof steht, und der Wind zieht durch.«

»Nun, grüß mir den Baldetti, wenn du nach Bormio hinunterkommst, und er soll nicht vergessen, mir das Öl zu schicken.«

»Ja, ich will ihn grüßen. Im übrigen – das Nachtlager von heut'.« Er griff in den Sack.

»Laß sein, Carlo«, sagte der Wirt. »Die zwanzig Centesimi schenk' ich deinem Bruder; ich hab' ihm ja auch zugehört. Guten Morgen.«

»Dank«, sagte Carlo. »Im übrigen, so eilig haben wir's nicht. Wir sehen dich noch, wenn du von den Hütten zurückkommst; Bormio bleibt am selben Fleck stehen, nicht wahr?« Er lachte und ging die Holzstufen hinauf.

Geronimo stand mitten im Zimmer und sagte: »Nun, ich bin bereit zu gehen.«

»Gleich«, sagte Carlo.

Aus einer alten Kommode, die in einem Winkel des Raumes stand, nahm er ihre wenigen Habseligkeiten und packte sie in ein Bündel. Dann sagte er: »Ein schöner Tag, aber sehr kalt.«

»Ich weiß«, sagte Geronimo. Beide verließen die Kammer.

»Geh leise«, sagte Carlo, »hier schlafen die zwei, die gestern abend gekommen sind.« Behutsam schritten sie hinunter. »Der Wirt läßt dich grüßen«, sagte Carlo; »er hat uns die zwanzig Centesimi für heut nacht geschenkt. Nun ist er bei den Hütten draußen und kommt erst in zwei Stunden wieder. Wir werden ihn ja im nächsten Jahre wiedersehen.«

Geronimo antwortete nicht. Sie traten auf die Landstraße, die im Dämmerchein vor ihnen lag. Carlo ergriff den linken Arm seines Bruders, und beide schritten schweigend talabwärts. Schon nach kurzer Wanderung waren sie an der Stelle, wo die Straße in langgezogenen Kehren weiterzulaufen beginnt. Nebel stiegen nach aufwärts, ihnen entgegen, und über ihnen die Höhen schienen von den Wolken wie eingeschlungen. Und Carlo dachte: Nun will ich's ihm sagen.

Carlo sprach aber kein Wort, sondern nahm das Goldstück aus der Tasche und reichte es dem Bruder; dieser nahm es zwischen die Finger der rechten Hand, dann führte er es an die Wange und an die Stirn, endlich nickte er. »Ich hab's ja gewußt«, sagte er.

»Nun ja«, erwiderte Carlo und sah Geronimo befremdet an.

»Auch wenn der Fremde mir nichts gesagt hätte, ich hätte es doch gewußt.«

»Nun ja«, sagte Carlo ratlos. »Aber du verstehst doch, warum ich da oben vor den anderen – ich habe gefürchtet, daß du das Ganze auf einmal – – Und sieh, Geronimo, es wäre doch an der Zeit, hab' ich mir gedacht, daß du dir einen neuen Rock kaufst und ein Hemd und Schuhe auch, glaube ich; darum habe ich...«

Der Blinde schüttelte heftig den Kopf. »Wozu?« Und er strich mit der einen Hand über seinen Rock. »Gut genug, warm genug; jetzt kommen wir nach dem Süden.«

Carlo begriff nicht, daß Geronimo sich gar nicht zu freuen schien, daß er sich nicht entschuldigte. Und er redete weiter: »Geronimo, war es denn nicht recht von mir? Warum freust du dich denn nicht? Nun haben wir es doch, nicht wahr? Nun haben wir es ganz. Wenn ich dir's oben gesagt hätte, wer weiß... Oh, es ist gut, daß ich dir's nicht gesagt habe – gewiß!«

Da schrie Geronimo: »Hör' auf zu lügen, Carlo, ich habe genug davon!«

Carlo blieb stehen und ließ den Arm des Bruders los. »Ich lüge nicht.«

»Ich weiß doch, daß du lügst!... Immer lügst du!... Schon hundertmal hast du gelogen!... Auch das hast du für dich behalten wollen, aber Angst hast du bekommen, das ist es!«

Carlo senkte den Kopf und antwortete nichts. Er faßte wieder den Arm des Blinden und ging mit ihm weiter. Es tat ihm weh, daß Geronimo so sprach; aber er war eigentlich erstaunt, daß er nicht trauriger war.

Die Nebel zerteilten sich. Nach langem Schweigen sprach Geronimo: »Es wird warm.« Er sagte es gleichgültig, selbstverständlich, wie er es schon hundertmal gesagt, und Carlo fühlte in diesem Augenblick: für Geronimo hatte sich nichts geändert. – Für Geronimo war er immer ein Dieb gewesen.

»Hast du schon Hunger?« fragte er.

Geronimo nickte, zugleich nahm er ein Stück Käse und Brot aus der Rocktasche und aß davon. Und sie gingen weiter.

Die Post von Bormio begegnete ihnen; der Kutscher rief sie an: »Schon hinunter?« Dann kamen noch andere Wagen, die alle aufwärts fuhren.

»Luft aus dem Tal«, sagte Geronimo, und im gleichen Augenblick, nach einer raschen Wendung, lag das Veltlin zu ihren Füßen.

Wahrhaftig – nichts hat sich geändert, dachte Carlo... Nun hab' ich gar für ihn gestohlen – und auch das ist umsonst gewesen.

Die Nebel unter ihnen wurden immer dünner, der Glanz der Sonne riß Löcher hinein. Und Carlo dachte: ›Vielleicht war es doch nicht klug, so rasch das Wirtshaus zu verlassen... Die Börse liegt unter dem Bett, das ist jedenfalls verdächtig...‹ Aber wie gleichgültig war das alles! Was konnte ihm noch Schlimmes geschehen? Sein Bruder, dem er das Licht der Augen zerstört, glaubte sich von ihm bestohlen und glaubte es schon jahrelang und wird es immer glauben – was konnte ihm noch Schlimmes geschehen?

Da unter ihnen lag das große weiße Hotel wie in Morgenglanz gebadet, und tiefer unten, wo das Tal sich zu weiten beginnt, lang hingestreckt, das Dorf. Schweigend gingen die beiden weiter, und immer lag Carlos Hand auf dem Arm des Blinden. Sie gingen an dem Park des Hotels vorüber, und Carlo sah auf der Terrasse Gäste in lichten Sommergewändern sitzen und frühstücken. »Wo willst du rasten?« fragte Carlo.

»Nun, im ›Adler‹ (36), wie immer.«

Als sie bei dem kleinen Wirtshause am Ende des Dorfes angekommen waren, kehrten sie ein. Sie setzten sich in die Schenke und ließen sich Wein geben.

»Was macht ihr so früh bei uns?« fragte der Wirt.

Carlo erschrak ein wenig bei dieser Frage. »Ist's denn so früh? Der zehnte oder elfte September – nicht?«

»Im vergangenen Jahr war es gewiß viel später, als ihr herunterkamt.«

»Es ist so kalt oben«, sagte Carlo. »Heut nacht haben wir gefroren. Ja richtig, ich soll dir bestellen, du möchtest nicht vergessen, das Öl hinaufzuschicken.«

Die Luft in der Schenke war dumpf und schwül. Eine sonderbare Unruhe befiel Carlo; er wollte gern wieder im Freien sein, auf der großen Straße, die nach Tirano, nach Edole, nach dem See von Iseo, überallhin, in die Ferne führt! Plötzlich stand er auf.

»Gehen wir schon?« fragte Geronimo.

»Wir wollen doch heut mittag in Boladore sein, im ›Hirschen‹ (37) halten die Wagen Mittagsrast; es ist ein guter Ort.«

Und sie gingen. Der Friseur Benozzi stand rauchend vor seinem Laden. »Guten Morgen«, rief er. »Nun, wie sieht's da oben aus? Heut nacht hat es wohl geschneit?«

»Ja, ja«, sagte Carlo und beschleunigte seine Schritte.

Das Dorf lag hinter ihnen, weiß dehnte sich die Straße zwischen Wiesen und Weinbergen, dem rauschenden Fluß entlang. Der Himmel war blau und still. ›Warum hab' ich's getan?‹ dachte Carlo. Er blickte den Blinden von der Seite an. ›Sieht sein Gesicht denn anders aus als sonst? Immer hat er es geglaubt – immer bin ich allein gewesen – und immer hat er mich gehaßt.‹ Und ihm war, als schritte er unter einer schweren Last weiter, die er doch niemals von den Schultern werfen dürfte, und als könnte er die Nacht sehen, durch die Geronimo an seiner Seite schritt, während die Sonne leuchtend auf allen Wegen lag.

Und sie gingen weiter, gingen, gingen stundenlang. Von Zeit zu Zeit setzte sich Geronimo auf einen Meilenstein, oder sie lehnten beide an einem Brückengeländer, um zu rasten. Wieder kamen sie durch ein Dorf. Vor dem Wirtshause standen Wagen, Reisende waren ausgestiegen und gingen hin und her; aber die beiden Bettler blieben nicht. Wieder hinaus auf die offene Straße. Die Sonne stieg immer höher; Mittag mußte nahe sein. Es war ein Tag wie tausend andere.

»Der Turm von Boladore«, sagte Geronimo. Carlo blickte auf. Er wunderte sich, wie genau Geronimo die Entfernungen berechnen konnte: wirklich war der Turm von Boladore am Horizont erschienen. Noch von ziemlich weither kam ihnen jemand entgegen. Es schien Carlo, als sei er am Wege gesessen und plötzlich aufgestanden. Die Gestalt kam näher. Jetzt sah Carlo, daß es ein Gendarm war, wie er ihnen so oft auf der Landstraße begegnete. Trotzdem schrak Carlo leicht zusammen. Aber als der Mann näher kam, erkannte er ihn und war beruhigt. Es war Pietro Tenelli; erst im Mai waren die beiden Bettler im Wirtshaus des Raggazzi in Morignone mit ihm zusammen gesessen, und er hatte ihnen eine schauerliche Geschichte erzählt, wie er von einem Strolch einmal beinahe erdolcht worden war.

»Es ist einer stehen geblieben«, sagte Geronimo.

»Tenelli, der Gendarm«, sagte Carlo.

Nun waren sie an ihn herangekommen.

»Guten Morgen, Herr Tenelli«, sagte Carlo und blieb vor ihm stehen.

»Es ist nun einmal so«, sagte der Gendarm, »ich muß euch vorläufig beide auf den Posten nach Boladore führen.«

»Eh!« rief der Blinde.

Carlo wurde blaß. ›Wie ist das nur möglich?‹ dachte er. ›Aber es kann sich nicht darauf beziehen. Man kann es ja hier unten noch nicht wissen.‹

»Es scheint ja euer Weg zu sein«, sagte der Gendarm lachend, »es macht euch wohl nichts, wenn ihr mitgeht.«

»Warum redest du nichts, Carlo?« fragte Geronimo.

»O ja, ich rede... Ich bitte, Herr Gendarm, wie ist es denn möglich... was sollen wir denn... oder vielmehr, was soll ich... wahrhaftig, ich weiß nicht...«

»Es ist nun einmal so. Vielleicht bist du auch unschuldig. Was weiß ich. Jedenfalls haben wir die telegraphische Anzeige ans Kommando bekommen, daß wir euch aufhalten sollen, weil ihr verdächtig seid, dringend verdächtig, da oben den Leuten Geld gestohlen zu haben. Nun, es ist auch möglich, daß ihr unschuldig seid. Also vorwärts!«

»Warum sprichst du nichts, Carlo?« fragte Geronimo.

»Ich rede – o ja, ich rede...«

»Nun geht endlich! Was hat es für einen Sinn, auf der Straße stehen zu bleiben! Die Sonne brennt. In einer Stunde sind wir an Ort und Stelle. Vorwärts!«

Carlo berührte den Arm Geronimos wie immer, und so gingen sie langsam weiter, der Gendarm hinter ihnen.

»Carlo, warum redest du nicht?« fragte Geronimo wieder.

»Aber was willst du, Geronimo, was soll ich sagen? Es wird sich alles herausstellen; ich weiß selber nicht...«

Und es ging ihm durch den Kopf: ›Soll ich's ihm erklären, eh wir vor Gericht stehen?... Es geht wohl nicht. Der Gendarm hört uns zu... Nun, was tut's. Vor Gericht werd' ich ja doch die Wahrheit sagen. ›Herr Richter‹, werd' ich sagen, »es ist doch kein Diebstahl wie ein anderer. Es war nämlich so:...« Und nun mühte er sich, die Worte zu finden, um vor Gericht die Sache klar und verständlich darzustellen. »Da fuhr gestern ein Herr über den Paß... es mag ein Irrsinniger gewesen sein – oder am End' hat er sich nur geirrt... und dieser Mann...«

Aber was für ein Unsinn! Wer wird es glauben?... Man wird ihn gar nicht so lange reden lassen. (38) – Niemand kann diese dumme Geschichte glauben: nicht einmal Geronimo glaubt sie... – Und er sah ihn von der Seite an. Der Kopf des Blinden bewegte sich nach alter Gewohnheit während des Gehens wie im Takte auf und ab, aber das

Gesicht war regungslos, und die leeren Augen stierten in die Luft. – Und Carlo wußte plötzlich, was für Gedanken hinter dieser Stirne liefen... »So also stehen die Dinge«, mußte Geronimo wohl denken. – »Carlo bestiehlt nicht nur mich, auch die anderen Leute bestiehlt er... Nun, er hat es gut, er hat Augen, die sehen, und er nützt sie aus...« – Ja, das denkt Geronimo, ganz gewiß... Und auch, daß man kein Geld bei mir finden wird, kann mir nicht helfen, – nicht vor Gericht, nicht vor Geronimo. Sie werden mich einsperren und ihn... Ja, ihn gradeso wie mich, denn er hat ja das Geldstück. – Und er konnte nicht mehr weiter denken, er fühlte sich so sehr verwirrt. Es schien ihm, als verstünde er überhaupt nichts mehr von der ganzen Sache, und wußte nur eines: daß er sich gern auf ein Jahr in den Arrest setzen ließe... oder auf zehn, wenn nur Geronimo wüßte, daß er für ihn allein zum Dieb geworden war.

Und plötzlich blieb Geronimo stehen, so daß auch Carlo innehalten mußte.

»Nun, was ist denn?« sagte der Gendarm ärgerlich. »Vorwärts, vorwärts!« Aber da sah er mit Verwunderung, daß der Blinde die Gitarre auf den Boden fallen ließ, seine Arme erhob und mit beiden Händen nach den Wangen des Bruders tastete. Dann näherte er seine Lippen dem Munde Carlos, der zuerst nicht wußte, wie ihm geschah, und küßte ihn.

»Seid ihr verrückt?« fragte der Gendarm. »Vorwärts! Vorwärts! Ich habe keine Lust zu braten.«

Geronimo hob die Gitarre vom Boden auf, ohne ein Wort zu sprechen. Carlo atmete tief auf und legte die Hand wieder auf den Arm des Blinden.

»Vorwärts!« schrie der Gendarm. »Wollt ihr endlich –!« Und er gab Carlo eins zwischen die Rippen.

Und Carlo, mit festem Druck den Arm des Blinden leitend, ging wieder vorwärts. Er schlug einen viel rascheren Schritt ein als früher. Das Lächeln wollte von seinem Antlitz nicht verschwinden. Ihm war, als könnte ihm jetzt nichts Schlimmes mehr geschehen, – weder vor Gericht, noch sonst irgendwo auf der Welt. – Er hatte (39) seinen Bruder wieder... Nein, er hatte ihn zum erstenmal...