

TRADUÇÃO É MOVIMENTO: UMA LEITURA DO ROMANTISMO ALEMÃO¹

João Azenha Junior*

RESUMO: *As noções de progressão e de abertura ao Outro, incorporadas e viabilizadas pela tradução no Romantismo alemão, são tomadas neste artigo introdutório a uma pesquisa de maior vulto como fios condutores para uma leitura do pensamento de Goethe, Friedrich Schlegel, Novalis, Schleiermacher e Wilhelm von Humboldt relativamente à tradução. A retomada das idéias desenvolvidas nesse fecundo período compreendido entre o final do séc. XVIII e a primeira metade do séc. XIX permite incrementar a discussão sobre tradução em tempos de globalização sob duas perspectivas: a perspectiva do movimento, que instaura a instabilidade na noção de linguagem e de tradução, e a perspectiva do deslocamento rumo ao desconhecido, que garante à tradução a condição de fonte primária de aquisição de conhecimento, de elemento constitutivo da formação (Bildung) e de instrumento de constituição de uma universalidade.*

PALAVRAS-CHAVE: *Tradução; Romantismo alemão; movimento.*

A idéia de relacionar tradução e movimento vem da música. As duas sonatas para violoncelo e piano em dó

¹ Este trabalho é parte de uma pesquisa mais abrangente realizada com o apoio do CNPq.

* Universidade de São Paulo – USP.

maior e em ré maior, op. 102, compostas por Ludwig van Beethoven em 1815, são apenas dois exemplos de que algo não ia bem com a forma-sonata, a forma musical predominante no Classicismo. A quebra da divisão tripartite da sonata clássica, a inversão dos movimentos e, como conseqüência, das indicações de andamento, o abandono do desenvolvimento temático em tonalidades maiores e menores relacionadas, o rompimento, enfim, com uma herança musical que remonta à polifonia do outono da Idade Média (Carpeaux 1968: 8) e das danças profanas encampadas pelas suítes do Barroco: tudo isso prepara o terreno para uma fragmentação, uma individualização dessa forma de composição. Pelas mãos do mesmo Beethoven, a que Carpeaux se refere como “o grande individualista”, a “consumação do século”, que levava a forma-sonata ao seu apogeu nas sinfonias, concretiza-se a transição para o Romantismo: a sonata se desfaz em fragmentos (*Fragmente*), em páginas avulsas (*Blätter*), em pedaços (*Stücke*). Aos aforismos e fragmentos da literatura correspondem as formas-miniatura tão características do início do Romantismo na música – ou, para usar as palavras de Carpeaux –, as “poesias líricas sem palavras” (Carpeaux, 1968: 141). No Romantismo, música e literatura confluem para um diálogo profícuo, para uma fusão de ideais. As formas-miniatura de Schumann são inspiradas nas máximas e aforismos de Goethe, Schlegel e Novalis; de outra parte, é a música que serve de inspiração para os *Fragmente zur Musik und Musikalischen* (Fragmentos sobre a Música e o Musical) de Schlegel e Novalis.²

Exemplo eloqüente dessa fusão das letras e da música é a vida e obra de Robert Schumann (1810-1856), escritor, crítico, intérprete e compositor, que teve sólida formação nas letras durante sua passagem pelo liceu de Zwickau, na Saxônia, aprendeu latim e grego entre os 7 e 9 anos de idade, mais tarde francês, inglês e italiano, atuou como tradutor, redator, revisor e transformou em

² Cf. NAUMANN, 1994.

música, ao longo de sua breve vida, a biblioteca cosmopolita herdada de seu pai.

Outro exemplo é o de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), escritor, compositor e crítico alemão, que – paralelamente à atividade de criação literária, “cheia de inspiração literária” (Carpeaux, 1968: 143) – atuou não apenas como crítico de música – a resenha de Hoffmann sobre a 5ª Sinfonia de Beethoven é um marco na crítica musical do séc. XIX –, como também compôs, ele mesmo, uma série de obras musicais. Suas narrativas literárias são a base de inspiração para a música de outros compositores e o próprio Hoffmann é personagem de *Os contos de Hoffmann*, de Offenbach.

Ainda nesse contexto de hibridismo das formas de manifestação artística inclui-se o exemplo de Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), amigo e contemporâneo de Schumann, de vida mais breve ainda do que este último, cujo pendor – além da música –, se não era para as letras, voltava-se às artes plásticas. Suas aquarelas, resultado de impressões recolhidas durante uma viagem à Itália, adornam as paredes da casa em Leipzig, hoje transformada em museu, na qual o compositor viveu seus últimos anos.

A experiência literária de Schumann, traduzida para a música, os ensaios e críticas musicais de E. T. A. Hoffmann, as cores e formas captadas por Felix Mendelssohn-Bartholdy em suas aquarelas, e outros tantos exemplos,³ convidam-nos a refletir sobre essa época fecunda, em que o trânsito por manifestações artísticas fronteiriças produziu na literatura, música e artes plásticas revoluções que prepararam o terreno para toda a arte dos sécs. XX e XXI.

No interior dessa concepção dinâmica e processual insere-se também a problemática da tradução, entendida aqui como meio por excelência do (re)conhecimento de si mesmo por meio do contato com o Outro; como a “prova do estrangeiro” – ou *L'épreuve de l'étranger*,

³ Para outros exemplos de artistas e eruditos que atuaram nessa fronteira fluida entre literatura e música, cf. SALMÉN, 1993.

como reza o título da obra clássica de Antoine Bermann –, pela qual os românticos têm de passar para se conhecerem a si mesmos e a seu tempo. O exercício da tradução associa-se às reflexões sobre a poesia, ao intercâmbio de formas e temas entre as literaturas nacionais, à formação humanística do homem; é ponte entre passado, presente e futuro num fluxo ininterrupto, progressivo, rumo à constituição de uma literatura e de um fazer poético universais; é fonte de enriquecimento do homem e da língua-cultura a que se destina a tradução.

No Romantismo alemão, o vínculo da produção de traduções e de teorias de tradução com a historiografia literária e questões de identidade cultural e nacional confirma não apenas a posição de destaque que a Alemanha tem ocupado nos Estudos de Tradução (Apel, 1983: 39), mas também o modo como o intercâmbio de experiências entre diferentes formas de manifestação artística tem contribuído para redimensionar o papel da tradução na constituição das culturas:

[...] a própria tradição alemã afiança os fundamentos de uma pesquisa em tradução, segundo a qual nem as traduções e nem sua teoria podem ser separadas dos pressupostos históricos, no interior dos quais elas surgiram [...] em nenhum outro lugar as traduções foram concebidas e reconhecidas, de forma tão contínua e coerente, como parte da literatura nacional.⁴ (Apel, 1983: 39)

Em *L'épreuve de l'étranger*, obra citada anteriormente, Bermann compartilha da mesma opinião. Para o autor,

[...] é fato de todos conhecido que os românticos alemães, ao menos aqueles agrupados em torno da revista *Athenäum*, produziram uma série de grandes traduções que provaram ser

⁴ “[...] die deutsche Tradition selbst [steht] für eine Grundlage der Übersetzungsforschung ein, dass nämlich weder Übersetzungen noch auch ihre Theorie von den historischen Voraussetzungen abgelöst werden können, unter denen sie entstanden sind. [...] Nirgendwoanders auch sind Übersetzungen so bruchlos als Teil der Nationalliteratur aufgefaßt und anerkannt worden.” Todas as traduções das citações em língua estrangeira são de minha autoria.

um bem permanente do patrimônio cultural alemão.⁵ (Bermann, 1984: 25)

As traduções de Shakespeare, Cervantes, Calderón e Petrarca, feitas por August Wilhelm Schlegel e Ludwig Tieck; as traduções de Platão, feitas por Schleiermacher, as de Horácio, Teócrito e Virgílio, feitas por Novalis e muitas outras:

[...] todas essas traduções, que datam de fins do séc. XVIII e do início do séc. XIX, remetem historicamente a um evento que foi decisivo para a cultura, a língua e a identidade alemãs: a tradução, no séc. XVI, da Bíblia por Lutero.⁶ (Bermann, 1984: 25)

Também em Apel (1983) encontramos reafirmada a idéia de a tradução de Lutero ter sido a pedra fundamental de uma tradição que associa teoria e prática de tradução na Alemanha com questões de identidade nacional. Paralelamente à vocação evangelizadora da tradução de Lutero, por assim dizer, e ao impulso que ela deu à expansão do Protestantismo, o autor menciona um aspecto que nos interessa particularmente aqui: a consciência de Lutero acerca do caráter processual da tradução. Segundo Apel, o desejo de Lutero era o de que ele dispusesse de mais tempo em vida para traduzir e retraduzir a Bíblia, rumo a um constante aperfeiçoamento. Esse aspecto processual, progressivo,

[...] em grande medida foi perdido nos tempos subseqüentes e só foi claramente reformulado por Goethe e os românticos.⁷ (Apel, 1983: 40)

⁵ "Il est bien connu que les Romantiques allemands, du moins ceux qui se sont regroupés autour de la revue *Athenäum*, ont produit une série de grandes traductions qui se sont avérées être un bien durable du patrimoine allemand."

⁶ "Toutes ces traductions, faites à l'orée du XIXe siècle, renvoient historiquement à un événement qui a été décisif pour la culture, la langue et l'identité allemandes: la traduction, au XVIe siècle, de la Bible par Luther."

⁷ "(...) eine Erkenntnis [der Prozessualität des Übersetzens], die in der Folgezeit weitgehend wieder verloren ging und erst von Goethe und den Romantikern wieder deutlich gefaßt wurde."

Esse caráter processual, esse movimento progressivo, instaurado na tradição alemã pela tradução de Lutero, reforça o vínculo da tradução com o ideal da poesia romântica:

Para os românticos, a tradução praticada “à larga” é um momento essencial, juntamente com a crítica, da constituição da “poesia universal progressiva”, quer dizer, da afirmação da poesia como absoluta.⁸ (Bermann, 1984: 29, grifo do autor)

A progressão do movimento marca pontos de contato entre literatura, música e tradução. Lutero, teólogo e escritor, também foi compositor. Por suas mãos, o órgão passou a integrar o culto religioso para associar-se à voz dos fiéis. Para Carpeaux (1968: 68-9), estaria na contribuição de Lutero para a música a base e o ambiente para o Barroco protestante de Johann Sebastian Bach. Por sua vez, os salmos traduzidos por Lutero constituem as fontes textuais de muitas das cantatas do mestre do Barroco. Os filhos de Bach, já sob a égide de uma concepção racionalista do mundo e espelhados no modelo da corte francesa, destituem a música de seu pai de sua sacralidade e complexidade, em favor da clareza. Paralelamente, na França desse período, as chamadas *belles infidèles*, no campo da tradução, emprestam aos tradutores o poder de esclarecer obscuridades dos textos da Antigüidade, de atenuar passagens que se contrapõem ao gosto da época. Na tradução, como na música, trata-se de operações de “correção” semelhantes àquelas que seriam empreendidas na obra de Bach, considerada obscura e ultrapassada; pesada demais para a leveza da corte.

Mas a transição entre os sécs. XVIII e XIX define linhas mestras que, aos poucos, vão se diferenciando no que respeita à tradição alemã e francesa relativamente à tradução:

⁸ “[...] la traduction pratiquée ‘en grand’ est un moment essentiel, avec la critique, de la constitution de la ‘poésie universelle progressive’, c’est-à-dire de l’affirmation de la poésie comme absolu.”

[...] no séc. XVIII, depois do rico florescimento de traduções feitas no Barroco, e até Herder e Voss, a influência do Classicismo francês leva ao aparecimento de uma série de traduções puramente formais e conformes ao “bom gosto”, tal como definido pelo Século das Luzes.⁹ (Bermann 1984: 27ss, grifo do autor)

No início, portanto, o Classicismo alemão caminha *pari passu* com o Classicismo francês e dele sofre seus efeitos no domínio da tradução. Paulatinamente, porém, o séc. XVIII na Alemanha envereda por caminhos que o distanciam dos ideais do Classicismo francês:

[...] essa tendência, que os próprios alemães da época chamavam de afrancesante é vitoriosamente combatida com a penetração, na Alemanha, da literatura inglesa e com o chamariz de um retorno às “fontes” (poesia popular, poesia da Idade Média, filosofia de Jacob Böhme etc.), bem como por uma abertura cada vez mais “múltipla” [...] às diversas literaturas estrangeiras. Mas é também a época em que, sob a influência de Lessing, e depois de Herder e Goethe, se discute a fundação de uma literatura *própria* [...]. Nesse processo global de auto-definição [...] a tradução desempenha um papel decisivo, em grande parte porque ela é *transmissão de formas*.¹⁰ (Bermann, 1984: 28, grifos do autor)

O desvio dessa tradição afrancesante, empreendido pelos iluministas alemães, tem como ponto de partida o esgotamento da vi-

⁹ “[...] au XVIII^e siècle, après la riche floraison des traductions du Baroque, et jusqu’à Herder et Voss, l’influence du classicisme français amène l’apparition d’un courant de traductions purement formelles et conformes au ‘bon goût’ tel que le définit le siècle des Lumières.”

¹⁰ “Cette tendance que les Allemands de l’époque ont eux-mêmes qualifiée de francisante est victorieusement combattue avec la pénétration en Allemagne de la littérature anglaise et l’amorce d’un retour aux ‘sources’ (poésie populaire, poésie du Moyen Age, philosophie de Jacob Boehme, etc.), ainsi qu’avec une ouverture de plus en plus ‘multiple’ [...] sur les diverses littératures mondiales. C’est également l’époque où il est question, avec Lessing, puis avec Herder et Goethe, de la fondation d’une littérature *propre*. [...] Dans cette auto-définition globale [...] la traduction joue un rôle décisif, en grande partie parce qu’elle est *transmission de formes*.”

são racionalista de linguagem proposta e defendida na Alemanha por Johann Christoph Gottsched (1700-1766). Para Gottsched, não haveria relação entre a forma lingüística e o conteúdo do pensamento do original: as palavras seriam apenas signos do pensamento e a língua um instrumento para a comunicação de uma razão universalmente válida.

No interior de um tal paradigma, perfeitamente condizente com o predomínio da razão no Século das Luzes, qualquer que fosse a forma atribuída ao pensamento, ele forçosamente continuaria a ser universalmente válido. Como conseqüência, na operação de tradução de um mesmo pensamento para uma outra forma lingüística, o trabalho do tradutor se resumiria a uma operação mecânica de transcodificação, de substituição formal destituída de criatividade, marcada e inspirada por uma visão estática de linguagem, que recusava a paráfrase e a interpretação e da qual resultariam padrões de tradução.

Na música desse período, o correlato dessa visão está no anseio pela formalização, tão ao gosto do Iluminismo: o séc. XVIII é a época dos tratados musicais de Couperin, Carl Phillip Emmanuel Bach e Friedrich Wilhelm Marpurg. Gottsched, teórico da literatura e da linguagem, foi contemporâneo de Bach em Leipzig, mas não chegou a conhecer pessoalmente o *Kantor* da Igreja e da Escola de São Tomás. Contudo, Rueb (2000: 222 ss) aponta evidências de que Bach conhecia os trabalhos e o pensamento de Gottsched, então no centro das atenções da intelectualidade de Leipzig, o que talvez tenha amargurado ainda mais os últimos anos da vida do compositor, já atormentado por atritos com as autoridades eclesiásticas e pressionado pela obrigação contratual de compor uma cantata por semana. Afinal, foram os ideais do Iluminismo que, contaminando o meio musical, condenaram Bach ao esquecimento por quase cem anos. Falando com Apel (1983), se Goethe e os românticos retomam o conceito de progressão instaurado por Lutero na tradução, a dimensão do Barroco luterano também é retomada pelos românticos.

Nesse caso, o resgate de Bach vem pelas mãos do compositor-aquarelista Felix Mendelssohn-Bartholdy que, em 1829, rege a encenação da *Paixão Segundo São Mateus*, em Berlim.

De volta à tradução, o caminho para o abandono da concepção mecanicista de linguagem e para a retomada da idéia da progressividade, do dinamismo, da interferência do gênio criador na tradução, preconizado por Lutero em seus escritos, começa a ser trilhado pela prática de tradução com Breitinger e Bodmer. O exercício da tradução do poeta inglês John Milton, empreendido por esses dois eruditos suíços, particularmente as questões oriundas da tradução de metáforas e de expressões idiomáticas, colocam esses tradutores face a face com a dimensão poética da linguagem e, por conseguinte, forçam-nos a pensar – contrariamente aos parâmetros de Gottsched – nas relações efetivas entre forma e conteúdo:

[...] do reconhecimento da dificuldade da tradução, desenvolve-se em Bodmer e Breitinger um interesse pela relação entre os signos e os fatos, que já deixa entrever os temas principais da perspectiva filológica de língua, que se desenvolve no Romantismo.¹¹ (Apel, 1982: 59)

Decisivo para o início desse processo de reversão, operado a partir da prática da tradução, foi o pensamento de Johann Gottfried von Herder (1744-1803), que estabeleceu os pressupostos teórico-lingüísticos para a teoria filológica ao original, desenvolvida no Romantismo alemão:¹²

¹¹ “[...] aus der Einsicht in die Schwierigkeit der Übersetzung, [entwickelt sich nun bei Bodmer und Breitinger] [...] ein Interesse am Zusammenhang der Zeichen wie der Ereignisse untereinander, das die Grundmotive der in der Romantik sich entfaltenden philologischen Sprachbetrachtung bereits erkennen lässt.”

¹² Uma análise detalhada do pensamento de Herder sobre a linguagem e a tradução extrapolaria o escopo deste artigo. A importância da reflexão de Herder para a reversão do paradigma racionalista do Iluminismo está demonstrada, entre outros, em HOHN (1998), APEL (1982, 1983), GAIER (1996) e BERMANN (1984).

Herder desvia-se da concepção iluminista de uma unidade primordial de todas as línguas e reconhece, na forma diversificada com que os homens se relacionam com seu meio, a condição para a diversidade lingüística. Assim, ele reconhece a língua não como algo dado, mas como o resultado de um processo inacabado, no decorrer do qual o homem tem de se apoderar das coisas primeiramente através da linguagem.¹³ (Hohn, 1998: 93)

Nessa reflexão, que – conforme veremos – traz embutidos os pressupostos para o pensamento de Wilhelm von Humboldt sobre as línguas como visão de mundo, a língua continua a ser o instrumento por meio do qual o homem se apropria das coisas. Contudo, à dimensão instrumental – elo com o pensamento de Gottsched – soma-se a função de reconhecimento do mundo *na* linguagem: pensamento e forma associam-se à experiência e passam a ser concebidos como uma união indissolúvel. Nesse sentido, a tradução, que implica necessariamente uma interferência na forma, surge como empreitada fadada ao insucesso: imitar algo que não pode ser imitado. Essa impossibilidade de se expressar, na língua de chegada, exatamente o que se expressou na língua de partida, porém, é avaliada positivamente por Herder. Para ele, o Novo, o Outro, o Diferente, o resultado, enfim, da tradução, é um sinal visível da progressividade da língua. Estavam lançadas, assim, as bases para a dinamização do conceito de linguagem, para a inserção decisiva do sujeito na produção de sentidos, para a associação da tradução ao movimento, posicionamentos adotados e desenvolvidos por Goethe e os românticos:

[...] a tradução dos românticos, que se reveste da forma consistente de um *programa*, corresponde simultaneamente a uma

¹³. “Herder rückt ab von der aufklärerischen Vorstellung von der ursprünglichen Einheit aller Sprachen und erkennt in der je verschiedenen Auseinandersetzung der Menschen mit ihrer Umwelt die Bedingung für die Sprachvielfalt. Somit erkennt er die Sprache nicht als etwas Gegebenes, sondern als Ergebnis eines unabgeschlossenen Prozesses, im Laufe dessen sich der Mensch die Dinge erst sprachlich aneignen muss.”

necessidade concreta da época (enriquecer o repertório de formas poéticas e teatrais) e a uma visão que lhes é própria, marcada pelo idealismo tal como definido por Kant, Fichte e Schelling.¹⁴ (Bermann, 1984: 29, grifo do autor)

São essas, pois, as diretrizes que norteiam o vínculo dos românticos alemães com a tradução: de um lado, o intercâmbio de temas entre as literaturas e o exercício da tradução como meio de apropriação de formas lingüísticas voltadas ao aprimoramento da língua alemã; de outro, a experiência do contato com o Outro como forma de auto-reconhecimento e afirmação de uma identidade.

Para Goethe, poeta-tradutor que teve a oportunidade de vivenciar a experiência de reler algumas de suas próprias obras em tradução (*Hermano e Dorotéia*, por exemplo, em tradução para o inglês e o dinamarquês), o processo de tradução parece estar intrinsecamente associado ao processo de interação entre literaturas contemporâneas, viabilizado pela tradução, rumo à constituição de uma literatura universal (*Weltliteratur*).

Se, por um lado, a constituição da *Weltliteratur* não apenas preconiza a manutenção das diferenças e a troca intensificada dessas mesmas diferenças – o que contraria o princípio da aclimação temático-lingüística defendido pelas chamadas *bèlles infidèles* –, por outro, tal processo de constituição se desenrola por etapas que, para Goethe, têm a função de ampliar aos poucos o potencial de recepção do estrangeiro. Transportado para o domínio do indivíduo, é possível encontrar aqui um correlato entre o conceito de *Bildung* (formação humanista) e o pensamento de Goethe sobre a tradução, como exemplificação desse processo:

Se a *Bildung* é esse processo no qual a relação para consigo mesmo se consolida pela relação com o estrangeiro e produz

¹⁴ “Les traductions des Romantiques, qui revêtent la forme consciente d’un *programme*, correspondent simultanément à un besoin concret de l’époque (enrichir le répertoire des formes poétiques et théâtrales) et à une vision qui leur est propre, marquée par l’Idéalisme tel qu’il s’est défini avec Kant, Fichte et Schelling.”

um equilíbrio dessas duas relações através de uma passagem gradual que vai do fechamento infecundo sobre si mesmo à interação viva, a tradução, enquanto exemplificação dessa relação, é marcada por etapas, etapas que podemos considerar períodos históricos, ou como momentos e modos, destinados a se repetirem indefinidamente na história de uma cultura.¹⁵ (Bermann, 1984: 95)

Assim, os modos de tradução propostos por Goethe – o *prosaico*, “que nos dá a conhecer o estrangeiro em nossos próprios termos”, o *parodístico*, etapa seguinte, “na qual nos esforçamos para nos colocarmos na posição do estrangeiro, mas tão-somente para nos apropriarmos do sentido desconhecido e reproduzi-lo num sentido que nos é próprio” e o terceiro, mais tarde denominado de *identificante*, cujo objetivo seria “tornar a tradução idêntica ao original, de sorte que ela pudesse valer não em substituição ao outro, mas em lugar dele”¹⁶ – são momentos históricos associados ao estado em que se encontra a relação com o estrangeiro. Não há entre eles, portanto, um julgamento de valor: o prosaico não é melhor do que o parodístico ou o identificador. E apesar de Goethe empregar o atributo “idêntico” para caracterizar a obra produzida na terceira “e última” etapa, tal emprego deve ser entendido mais no sentido de que o texto traduzido deve desfrutar, na cultura de chegada, do *status* de um original com a mesma função do texto que lhe deu origem e menos como algo que remeta à versão interlinear, praticada à larga na Idade Média. Para Lefevere (1977), a contribuição de Goethe, na seqüência do pensamento de Herder, é a da relatividade do conceito de uma boa tradução:

¹⁵ “Si la *Bildung* est ce processus dans lequel le rapport à soi s’affermit par le rapport à l’étranger et produit un équilibre des deux rapports par un gradual passage de l’inféconde clotüre sur soi à l’interaction vivante, la traduction, en tant qu’exemplification de ce rapport, est marquéé par des étapes, étapes que l’on peut considérer comme des périodes historiques, ou comme des moments et des modes, destinés à se répéter indéfiniment dans l’histoire d’une culture.”

¹⁶ Goethe, citado em Störig (1963: 35ss).

O fato de uma tradução ser “boa” ou não depende do estágio que foi alcançado na relação entre a literatura de partida e a literatura de chegada.¹⁷ (Lefevere, 1977: 35, grifo do autor)

Assim entendidos, os modos de tradução de Goethe confirmam-se como etapas históricas das relações entre as culturas e suas literaturas, sintonizadas com o ideal romântico da progressividade:

Como a história, e com ela os homens e a língua, são concebidos como estando em eterna transformação, o tradutor vê-se diante da impossibilidade de criar uma obra “idêntica”. Por conseguinte, a tradução só pode apontar, sugerir, nunca reproduzir. Ademais, ela sempre exprime a compreensão do tradutor sobre a obra que traduz, já que para os românticos – contrariamente aos iluministas – não existe uma compreensão “objetiva”. O caráter de indício e de algo inacabado, que marcam a tradução, evidenciam a continuidade da vida [*Fortleben*] da criação poética e a transformam numa forma de arte que concretiza o ideal romântico da progressividade.¹⁸ (Hohn, 1998: 93, grifos do autor)

Aqui, o dinamismo embutido nos conceitos de *Weltliteratur* e de *Bildung* é marcado pelo deslocamento, pelo decurso do tempo, pela condicionante da história, elos de uma cadeia que os une ao pensamento de Friedrich Schlegel, para quem o ponto de partida para a discussão de tradução é o lapso histórico que separa o original do momento em que surge a tradução. Relacionando os domí-

¹⁷ “Whether a translation is ‘good’ or not depends on the stage that has been reached in the relationship between source literature and target literature.”

¹⁸ “Da die Geschichte und mit ihr die Menschen und die Sprache in ewigem Wandel begriffen sind, kann der Übersetzer ein ‘identisches’ Werk gar nicht schaffen. Die Übersetzung kann folglich nur verweisen, niemals nachbilden. Zudem bringt sie immer nur das jeweilige Verständnis des Übersetzers vom Original zum Ausdruck, da es ein ‘objektives’ Verstehen für den Romantiker nicht gibt. Der Verweischarakter und die prinzipielle Unabgeschlossenheit der Übersetzung beweisen das Fortleben der Dichtung und machen sie zu einer Kunstform, in der das romantische Ideal der Progressivität verwirklicht ist.”

nios da Literatura, Filosofia, Antropologia e Religião, ainda separados na cultura de sua época, Friedrich Schlegel vê na tradução de criações poéticas estrangeiras – entendida a tradução, nesse caso, como compreensão e crítica – o princípio formador da literatura nacional: do contato vivo com toda a tradição surgiria, em crescimento progressivo, uma literatura universal. A relação entre essa formulação e os estágios propostos por Goethe é clara: as nações vão constituindo o seu patrimônio cultural em diferentes momentos e o fazem, forçosamente, também pela herança, pela apropriação, dos bens culturais constituídos anteriormente por outras nações, já que o estágio de desenvolvimento de cada uma não é homogêneo e tampouco se processa no mesmo compasso.

Essa apropriação (*Aneignung*), contudo, não pode se resumir à mera imitação morta da letra. Para que seja preservada a unidade da nova cultura a ser fundada ou desenvolvida, a compreensão (o estudo filológico) e a capacidade de reconstrução são pressupostos do traduzir: não basta apenas a apreciação crítica, descritiva, do espírito (*Geist*) de um autor e de uma obra, mas a partir da compreensão que se tem do espírito do poeta a ser traduzido, a Letra (*Buchstabe*) da obra tem de ser redespertada na língua de chegada, para o que o tradutor assume o papel fundamental de agente interferente:

A fim de poder traduzir com perfeição a Antigüidade para a Modernidade, o tradutor teria de se assenhorar de tal sorte da Modernidade, que fosse capaz de, em todos os casos, transformar tudo em moderno; ao mesmo tempo, entender de tal sorte a Antigüidade, que não apenas a imitasse, mas em todos os casos fosse capaz de recriá-la.¹⁹

¹⁹ “Um aus den Alten ins Moderne vollkommen übersetzen zu können, müßte der Übersetzer desselben so mächtig sein, daß er allenfalls alles Moderne machen könnte; zugleich aber das Antike so verstehen, daß ers nicht bloß nachmachen, sondern allenfalls wiederschaffen könnte.” Friedrich Schlegel, *Athenäums-Fragment Nr. 229*, KA II, p. 202. Citado em Huyssen, 1969: 113.

E, em outra passagem do mesmo fragmento, Friedrich Schlegel comenta:

Deve-se traduzir para que as línguas modernas adquiram a forma das da Antigüidade; para que o tradutor, ele mesmo, se apodere *na prática* da Antigüidade, em corpo e alma, e incentive amplamente sua disseminação.²⁰

Assim concebidas, essas traduções seriam a base para uma síntese entre a Antigüidade e a Modernidade, dentro do espírito da busca por uma universalização. Aqui não se pode falar nem da cristalização de um momento, nem de uma divisão de tempo: a Antigüidade não é apenas passado, mas é aquilo que a poesia tem de ser; é, portanto, passado, presente e futuro ao mesmo tempo. Se a poesia da Antigüidade – e é a ela que Friedrich Schlegel se refere – é o que a poesia tem de ser, o poema traduzido há de concretizar a fluidez entre esses três momentos: passado, presente e futuro. Nesse sentido, a tradução é a instância em que passado e presente se encontram e apontam, juntos, para o futuro: o texto grego perdido no tempo e traduzido para o alemão, não é uma reprodução do texto grego, mas um segundo original, uma obra original escrita – ao mesmo tempo – em grego e em alemão.

E se a poesia, como força universal, existe independentemente do fazer humano e da criação artística, tal como a concebem os românticos, a arte em si não seria criadora, mas re-criadora dessa poesia. Na condição de re-criadora, a arte seria, ela mesma, tradutora da poesia, como força universal. E a tradução assume, aqui, a condição de metáfora do fazer poético; uma idéia que reencontramos também em Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg, dito Novalis (1772-1801).

²⁰ "Man soll übersetzen, um die modernen Sprachen antik zu bilden, sich selbst das Klassische *praktisch* zuzueignen in Saft und Blut, und die größere Verbreitung desselben zu befördern." Friedrich Schlegel, Athenäums-Fragment Nr. 229, KA II, S. 202 und PhPh, p. 33, 60 ss. Citado em Huyssen, 1969: 114 (grifo de Schlegel).

Embora Novalis tenha se dedicado a exercícios de tradução de Horácio, Teócrito e Virgílio, foi sua concepção de poesia a responsável pela identificação, em sua reflexão, do fazer poético e da tradução (Hussey, 1969: 127). No célebre Fragmento 68, de 1798, Novalis define o que ele entende por três tipos de tradução: a *gramatical*, a *transformadora* e a *mítica*.²¹

A tradução gramatical refere-se à apropriação do conteúdo, que é traduzido de forma digerível para a língua e a cultura de chegada e que, portanto, exigiria do tradutor grande erudição, mas não um “espírito” poético. No segundo tipo, a tradução transformadora, o tradutor – ele próprio, um artista – estabelece uma relação entre forma e conteúdo, que se dá “ao seu bel prazer”. Aqui, a voz do poeta tradutor se une à voz do poeta do texto original e isso potencializa a obra de arte. A tradução, nesse caso, transforma e – ao mesmo tempo – mantém-se fiel à idéia do escritor original. Quer dizer, o escritor elege uma forma de concretizar uma idéia na obra de arte. O tradutor usa uma outra forma para dizer a mesma coisa. A “coisa”, a idéia que está por detrás da obra, fica, assim, potencializada. Original e tradução, juntos, servem ao propósito de apresentar uma idéia sob diferentes formas. É assim que a tradução modificadora seria expressão do “mais elevado espírito poético” e o tradutor, o “poeta dos poetas”.²²

Mas é o terceiro tipo de tradução exposto por Novalis que nos leva à identificação entre sua concepção de poesia e o seu pensamento sobre tradução. As traduções míticas, ou traduções “em mais alto estilo”, para usar suas próprias palavras, resvalam para a transcendência: o resultado, nesse caso, não seria a concretização de uma obra de arte, mas a revelação de seu ideal. Trata-se, aqui, do tipo de tradução que estabelece uma descontinuidade na relação entre a obra de arte e o mundo referencial e transforma esse mundo

²¹ Citado em Störig, 1963, p. 33.

²² NOVALIS, Fragmento 68, op. cit.

em poesia, em sonho. O tradutor mítico romantiza o mundo, mistifica-o. Nesse sentido, Novalis diz que:

[...] a mitologia grega representa, em parte, uma tal tradução de uma religião nacional. Também a moderna Madona é um tal mito.²³

Bermann explica a referência aos gregos como a transformação de um fato histórico – a religião dos gregos – em “puro sistema de símbolos”, em revelação da essência na criação poética. Quanto à referência à Madona, é possível que Novalis estivesse imbuído das impressões oriundas de sua visita a uma exposição das Madonas de Rafael no museu de Dresden (Bermann, 1984: 181; Huyssen, 1969: 135 ss). Para Bermann, tal referência está associada à operação romântica de “elevação das coisas do mundo a um estado de mistério” (Bermann, 1984: 180). Nesse sentido, tanto a referência aos gregos, quanto à Madona, estaria associada à essência da tradução mítica na medida em que

[...] a tradução mítica é a tradução que eleva o original à condição de símbolo, [...] ao estado de “imagem de si mesmo”, de imagem absoluta (sem um referente).²⁴ (Bermann, 1984: 181)

É nesse sentido que as Madonas de Rafael seriam traduções míticas da figura de Maria, poetizações da figura da Virgem, cujos laços com seu referencial já teriam sido rompidos. Esse tipo de tradução mítica, metáfora por excelência do fazer poético, é uma tarefa que, conforme expressa o próprio Novalis, ainda estaria por ser feita e de que não se perceberiam senão vestígios no processo de romantização do mundo.

Às idéias de Goethe, Schlegel e Novalis, que envolvem o mundo do fazer poético e da tradução num processo de interação que chega

²³ Idem, *ibidem*.

²⁴ “La traduction mythique est cette traduction qui élève l’original à l’état de symbole [...] ‘d’image de soi même’, d’image absolue (sans référent).”

mesmo à identificação,²⁵ somam-se as dimensões da Lingüística e da Hermenêutica, instauradas por Schleiermacher e Wilhelm von Humboldt.

Friedrich Schleiermacher (1768-1834), conhecido pelas suas traduções de Platão (parte delas em colaboração com Friedrich Schlegel), vê na tradução um instrumento de aquisição de conhecimentos na sua formação como teólogo. Aos 24/6/1813, em pleno processo, portanto, da tradução de Platão, ele apresenta seu *Tratado Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* (Sobre os diferentes métodos de traduzir) na Academia Real de Ciências de Berlim. A obra, considerada síntese do pensamento sobre a tradução no início do séc. XIX, embora tangencie uma série de questões, cujo tratamento em detalhe extrapolaria os limites deste artigo, ficou conhecida entre nós pela célebre máxima de Schleiermacher, segundo a qual:

[...] ou o tradutor deixa o escritor em paz, na medida do possível, e leva o leitor até ele, ou então deixa o leitor em paz, na medida do possível, e leva o escritor até ele.²⁶

A máxima de Schleiermacher reforça o caráter de movimento intrínseco à operação de traduzir e define as duas direções (e os dois métodos) de traduzir por ele defendidos. Ao mesmo tempo, esse “levar e trazer” instaura um espaço de atuação para o tradutor como instância gerenciadora e interferente do processo de traduzir: é a partir do seu grau de erudição, de sua capacidade de adentrar o “espírito” da língua, o estilo do autor, de sua atuação como sujeito interpretante, portanto, que depende o resultado do trabalho. E essas decisões ocorrem e ganham vida num espaço lingüístico que,

²⁵ “No fim, toda poesia é tradução”: Novalis, em carta a A. W. Schlegel datada de 30/11/1797. Citado em Hussey (1969: 132).

²⁶ “Entweder der Übersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen.” Schleiermacher, citado em Störig, 1963, p. 47.

pela preferência de Schleiermacher – agora falando com Friedrich Schlegel –, não é um espaço “morto”, de mera reprodução, mas “vivo”, nem estrangeiro e nem nacional, mas híbrido, provocador, instigante. Um espaço lingüístico instável, que não deixa o leitor em paz, e que, por isso mesmo, é rico, auspicioso, fomentador de transformações.

O pensamento Wilhelm von Humboldt (1767-1835) associa-se ao de Schleiermacher no domínio da linguagem em sua dimensão sistêmica (como *Sprache*) e discursiva (como *Rede*) e na relação entre linguagem e pensamento. A linguagem não é mais apenas instrumento, por intermédio do qual a tradução se processa, mas também o *meio*, no interior do qual isso se dá. Na condição de meio, o fazer poético e o fazer tradutológico estão à mercê das características e condicionantes desse meio e o fio condutor do processo tradutório encontra-se nas mãos do sujeito, poeta ou tradutor. Nesse meio em que se produzem sentidos pela intermediação de um sujeito, a hermenêutica é entendida como movimento de compreensão do outro:

A hermenêutica da compreensão rompe com os limites da hermenêutica tradicional [...] e quer se constituir como uma teoria da *compreensão intersubjetiva*: trata-se de processos de “leitura” que ocorrem no nível da comunicação de sujeitos-consciências. A compreensão de um *texto* [...] é, antes de tudo, a compreensão do *produto expressivo de um sujeito*.²⁷ (Bermann, 1984: 227, grifos do autor)

Em sua *Introdução à tradução métrica de Agamemnon*, de Êsquilo (1816), Humboldt revela os traços fundamentais de sua concepção de linguagem e tradução:

Todas as formas lingüísticas são símbolos, não as coisas em si; não são signos convencionais, mas sons que se encontram

²⁷ “L’herméneutique de la compréhension rompt avec les limites de l’herméneutique traditionnelle [...] et entend se constituer comme une théorie de la *compréhension intersubjective*. Entendons, des processus de ‘lecture’ qui se donnent au niveau de la communication de sujets-consciências. [...] La compréhension d’un *texte* [...] est avant tout celle du *produit expressif d’un sujet*.”

numa relação [...] mística com as coisas e conceitos que representam, uma relação mediada pelo espírito no interior do qual elas surgem e continuam surgindo; símbolos que contêm os objetos da realidade como que dissolvidos em idéias e podem alterá-los, determiná-los, dividi-los e associá-los de uma forma que não conhece limites.²⁸

O reforço da posição central ocupada pelo sujeito está associado, no pensamento de Wilhelm von Humboldt, à dependência recíproca entre linguagem e percepção (ao vínculo com a experiência de reconhecimento do mundo, portanto, já preconizada por Herder) e à dialética entre sistema lingüístico e uso lingüístico individual, que prepara o terreno para o estruturalismo do séc. XX. A essa reflexão vêm unir-se, então, considerações sobre características da linguagem, que têm uma importância decisiva para o redimensionamento da questão da tradução.

O ponto de partida é o seguinte: não há uma única palavra numa língua que corresponda exatamente a outra palavra em outra língua:

Tem-se observado com freqüência, e tanto os experimentos quanto a experiência comprovam isso, que – excetuadas as expressões que apenas designam objetos concretos – nenhuma palavra de uma língua é exatamente igual a outra, de outra língua. [...] cada [língua] expressa o conceito de forma levemente diferente, com esta ou aquela determinação marginal, um degrau acima ou abaixo da escala dos sentimentos.²⁹

²⁸ “Alle Sprachformen sind Symbole, nicht die Dinge selbst, nicht verabredete Zeichen, sondern Laute, welche mit den Dingen und Begriffen, die sie darstellen, durch den Geist, in dem sie entstanden sind, und immerfort entstehen, sich in [...] mystischem Zusammenhange befinden, welche die Gegenstände der Wirklichkeit gleichsam aufgelöst in Ideen enthalten, und nun auf eine Weise, der keine Gränze gedacht werden kann, verändern, bestimmen, trennen und verbinden können.” Wilhelm von Humboldt, citado em Störig, 1963: 82.

²⁹ “Man hat schon öfter bemerkt, und die Untersuchung sowohl, als die Erfahrung bestätigen es, dass, so wie man von den Ausdrücken absieht, die bloss körperliche Gegenstände bezeichnen, kein Wort einer Sprache vollkommen einem in einer andren

Contudo, ainda que não haja correspondência absoluta entre as palavras em diferentes línguas, a palavra proferida quer ser entendida e isso só é possível na relação entre o uso lingüístico individual e o coletivo, o que atribui a cada palavra um caráter próprio e inconfundível, que só pode ser explicitado no interior do espaço de expressão e de percepção de uma comunidade lingüística.

Em se tratando de formas poéticas, de idéias e noções desenvolvidas no universo da poesia, não causa espanto que a tradução seja vista como uma empreitada impossível. Tal pressuposto teórico, contudo, é relativizado pela consideração que se segue:

Não seria de todo temerário afirmar que em toda [língua], inclusive nos dialetos de povos muito simples, que conhecemos muito pouco (o que não nos autoriza a dizer que uma língua é originariamente melhor do que outra e nem que uma jamais estaria em condições de alcançar a outra), não seria, portanto, temerário afirmar que tudo – o mais sublime e o mais profundo, o mais forte e o mais frágil – possa ser expresso. Só que esses sons estão dormitando, como num instrumento não tocado, até que a nação entenda ser chegada a hora de despertá-los.³⁰

Assim, o contraponto à impossibilidade da tradução está na potencialidade do sistema: todas as línguas podem exprimir tudo. Quanto às traduções, estas são desejáveis, necessárias e úteis tanto do ponto de vista de seu objetivo, quanto do de seu efeito: numa perspectiva pragmática, a tradução permite o acesso a formas ar-

Sprache gleich ist [...]; jede [Sprache] drückt den Begriff etwas anders, mit dieser oder jener Nebenbestimmung, eine Stufe höher oder tiefer auf der Leiter der Empfindungen aus." Wilhelm von Humboldt, citado em Störig, 1963: 80.

³⁰ "Es ist nicht zu kuhn zu behaupten, dass in jeder, auch in den Mundarten sehr roher Völker, die wir nur nicht genug kennen (womit aber gar nicht gesagt werden soll, dass nicht eine Sprache ursprünglich besser als eine andre, und nicht einige andren auf immer unerreichbar wären), sich Alles, das Höchste und Tiefste, Stärkste und Zarteste ausdrücken lässt. Allein die Töne schlummern, wie in einem ungespielten Instrument, bis die Nation sie hervorzulocken versteht." Wilhelm von Humboldt, citado em Störig, 1963: 82.

tísticas estrangeiras e permite que a língua de chegada se modifique, se enriqueça.

Como decorrência disso, a tradução produz necessariamente diferença e estranhamento. Nesse sentido, von Humboldt comunga da opinião de Schleiermacher de que, a fim de que a tradução possa atingir seu objetivo – veicular o conhecimento do estrangeiro – e cumprir seus efeitos – enriquecer a língua de chegada – somente o método estrangeirizante, o redespertar de uma língua no interior de outra é possível. A tradução deve viabilizar a percepção do estranho, deve tornar essa experiência possível e, no processo dinâmico da evolução da língua, ir aos poucos transformando essa experiência do que é estranho em algo familiar, próprio.

A citação de von Humboldt devolve-nos, então, à música: o ambiente lingüístico inicialmente desconfortável, mas necessário para o desenvolvimento das línguas e das literaturas, proposto por Schleiermacher e von Humboldt, mas também identificável na tradução “viva” de Schlegel e na potencialização da obra de arte, defendida por Novalis, pode ser entendido como dissonante em relação à tonalidade dominante na língua e na literatura em que ele se instala. Como o compositor, também o poeta e o tradutor transpõem as fronteiras dos sistemas com os quais trabalham e forçam a convivência de elementos até então dissociados pela tradição. Se, na música, a composição visa a estabelecer um outro vínculo com o passado, mediado por um sujeito consciente e apontando para o futuro, também nas letras o texto traduzido é o ambiente por excelência em que um vínculo de mesma natureza se estabelece: redespertadas no alemão, as formas lingüísticas da Antigüidade clássica fecundam o sistema lingüístico e cultural receptor. Nesse sentido, o texto da Antigüidade não quer ser lido e entendido apenas no interior das possibilidades lingüísticas e hermenêuticas tradicionalmente realizadas pela leitura de outros textos, traduzidos ou não. A métrica do verso grego abranda a aspereza do verso alemão; as modulações na composição dos românticos instauram atmosferas que

surpreendem o ouvinte. Na música como nas letras, o inusitado possibilita e reclama a releitura da tradição. Forçado para além de seus próprios limites, o sistema tonal, como o lingüístico, expande o horizonte de recepção. Em ambos os casos, trata-se de sons que, latentes num instrumento não tocado, como afirma von Humboldt, conduzem num primeiro momento a uma resolução harmônica fora dos padrões, imprevista, que não devolve o ouvinte à tonalidade de base, mas transborda para além do campo harmônico a que os ouvintes clássicos estavam acostumados.

Nesse processo dinâmico de produção e recepção, marcado pelo deslocamento, a ênfase se transfere da obra de arte em si para o seu criador, reivindica para o sujeito interpretante o direito de uma recepção ativa e corrobora, assim, a transição do clássico para o romântico. A progressão da poesia romântica alemã e seu correlato na tradução sublinham, portanto, momentos de inquietação e dissonância: os sistemas lingüísticos querem e precisam se expandir, do mesmo modo como os contornos do ambiente harmônico definido pelos sete tons da escala diatônica são cromática e progressivamente transformados, ao longo de todo o séc. XIX, nos doze tons da escala dodecafônica e desembocam na dissolução do sistema tonal. No Romantismo alemão, a noção de movimento, flagrada aqui na confluência entre poesia, música e tradução, constitui um momento não apenas de apologia à individualidade, ao culto do gênio, mas de revisão produtiva de toda a tradição.

No ciclo de peças intitulado *Kreislariana op. 16*, de Robert Schumann, ouvimos ecos da composição contrapontística de Bach, inspirados pelo Mestre de Capela Kreisler, personagem do romance *Kater Murr*, de E. T. A. Hoffmann; ao mesmo tempo, os acordes iniciais, que exploram várias tonalidades numa seqüência cromática, nos remetem a Wagner e ao início da dissolução do sistema tonal. Nesse sentido, o ciclo é a síntese, na música, de presente, passado e futuro, tão defendida pelos poetas-filósofos-tradutores do Romantismo alemão. Falando com Carpeaux (1968):

Os *Kreisleriana* (1838), inspirados pelo fantástico personagem Kreisler, de E. T. A. Hoffmann, são a obra harmônicamente [sic] mais audaciosa do mestre [Schumann]; ainda decênios mais tarde, os antiwagnerianos atribuíram a essa produção juvenil de Schumann a responsabilidade pela suposta “deca-dência modernista” da música alemã. (Carpeaux, 1968: 179, grifos do autor)

O ciclo *Kreisleriana* é apenas um dos muitos exemplos que ilustram a convivência produtiva de diferentes formas de manifestação artística e afiançam o estabelecimento de paralelos entre letras e música. Não é por inabilidade que o compositor romântico reverte a forma-sonata do Classicismo, explora o fragmento e introduz modulações; não é por inabilidade que tradutor romântico insiste em produzir um texto que, parodiando Schleiermacher, não deixa o leitor em paz. Nem inabilidade e nem acaso: por trás de tudo isso está a necessidade do movimento, está a intenção de garantir à composição musical e poética, traduzida ou não, sua condição de chave mestra para se desvendarem alguns dos mistérios do mundo e da existência. Na música como na criação poética e na tradução, a composição é resistência e ousadia: os desvios dos padrões clássicos, inicialmente considerados inaptidão dos artistas, desencadeiam um movimento de expansão que lança as bases para toda a arte dos sécs. XX e XXI.

ABSTRACT: *By resorting to the notions of “progression” and “openness to the Other” – as incorporated and made possible by translation in German Romanticism –, this introductory article to a broader research project sets forth a reading of the way Goethe, Friedrich Schlegel, Novalis, Schleiermacher and Wilhelm von Humboldt developed their ideas about translation in the late 18th and early 19th Centuries. The revisiting of such ideas in an era of globalization means an enhancement to the discussions about translation, in two complementary perspectives: in the perspective of movement, which introduces instability in the notion of language*

and translation, and in the perspective of a shift into the Unknown, which warrants translation the role of a primary source for knowledge acquisition, as well as the role of an indispensable element in the concept of a broader education (*Bildung*); in short, an instrument for the constitution of a certain universality.

KEYWORDS: Translation; German Romanticism; movement.

BIBLIOGRAFIA

- APEL, F. (1982) *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- APEL, F. (1983) *Literarische Übersetzung*. Stuttgart: Metzler.
- BERMANN, A. (1984) *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard.
- CARPEAUX, O. M. (1968) *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.
- CHIAMPI, I. (Org.). (1991) *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática.
- COSTA LIMA, L. (1993) *Limites da voz. Montaigne e Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco.
- GAIER, U. (1996) Geschichtlichkeit der Literatur. Bedingung des Übersetzens bei Herder. In: STADLER, U. (Org.). *Zwiesprache: Beiträge zur Theorie und Geschichte des Übersetzens*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- GUISBURG, J. (Org.). (1999) *O Classicismo*. São Paulo: Perspectiva (Stylus, 9).
- _____. (Org.). (1978) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva (Stylus, 3).
- HAUSER, A. (1998) *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- HOHN, S. (1998) Literaturwissenschaftliche Aspekte. Philologisch-historische Tradition. In: SNELL-HORNBY, M. et al. (Org.). *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg.
- HUYSEN, A. (1969) *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung*. Zürich/Freiburg i.Br.: Atlantis-Verlag.
- KURZ, G. (1987) Die Originalität der Übersetzung. Zur Übersetzungstheorie um 1800. In: SCHULTZE, B. (Org.). *Die literarische Übersetzung: Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte*. Mit einer Einleitung von Armin Paul Frank. Berlin: Erich Schmidt.

- LEFEVERE, A. (1977) *Translating literature: the German tradition from Luther to Rosenzweig*. Amsterdam: Assen.
- NAUMANN, B. (Org.). (1994) *Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik. Texte zur musikalischen Poetik um 1800*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- NOVALIS (1988) *Pólen. Fragmentos, diálogos, monólogo* (Tradução, apresentação e notas: Rubens Rodrigues Torres Filho). São Paulo: Iluminuras.
- POLTERMANN, A. (1987) Die Erfindung des Originals. Zur Geschichte der Übersetzungskonzeptionen in Deutschland im 18. Jahrhundert. In: SCHULTZE, B. (Org.). *Die literarische Übersetzung: Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte*. Mit einer Einleitung von Armin Paul Frank. Berlin: Erich Schmidt.
- ROSENFELD, A. (1992) *Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: EPU.
- RUEB, F. (2001) *48 variações sobre Bach*. Trad. João Azenha Junior. São Paulo: Cia. das Letras.
- SALMEN, W. (1993) *Critiques musicaux d'artiste. Künstler und Gelehrte schreiben über Musik*. Freiburg im Breisgau: Rombach.
- SCHLEGEL, F. (1997) *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras.
- SCHLEGEL, F. (1994) *Conversa sobre poesia e outros fragmentos*. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras.
- STÖRIG, H. J. (Org.). (1963) *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt (Wege der Forschung 8).
- SUZUKI, M. (1998) *O gênio romântico*. São Paulo: Iluminuras.