

TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE
A MORTE EM VENEZA, DE THOMAS
MANN: TENTATIVAS DE MANUTENÇÃO
DO IDEAL ESTÉTICO ORIGINAL

TITO LÍVIO CRUZ ROMÃO

(*Universidade Federal do Ceará*)

Visto ser a tragédia representação de seres melhores do que nós, devemos imitar os bons retratistas; estes reproduzem uma forma particular assemelhada com o original, mas pintam-na mais bela.

ARISTÓTELES

Autor de *A montanha mágica* e de *Os Buddenbrook*, obras que juntamente com muitas outras lhe propiciaram o Prêmio Nobel de Literatura em 1929, Thomas Mann (1875-1955) é, sem sombra

de dúvidas, um dos mais importantes escritores de expressão alemã. Com o Brasil, sua ligação é de sangue, pois sua mãe, Julia da Silva-Bruhns, nascida no estado do Rio de Janeiro, era teuto-brasileira: filha de Johann Ludwig Bruhns, um alemão louro de ascendência nórdica, e de Maria Luíza da Silva, uma brasileira de origem afro-portuguesa. O pai de Thomas Mann, que se chamava Thomas Johann Heinrich Mann e pertencia a uma linhagem de aristocratas, era, na qualidade de cônsul e senador, um influente funcionário da administração da cidade hanseática de Lübeck, no norte da Alemanha.

Ao se pensar na problemática racial já existente na Alemanha do século XIX e exacerbada no decorrer dos anos 30 do século XX, em decorrência do regime nacional-socialista implantado por Adolf Hitler, há de se refletir sobre o estigma que o filho de Julia da Silva-Bruhns teve de suportar, sobretudo nas primeiras décadas de sua vida. Àquela época, ao contrário de seu irmão mais velho, o também escritor Heinrich Mann, Thomas Mann optou por uma *Weltanschauung* de cepa aristocrática. Em seu estudo intitulado *Thomas Mann, o artista mestiço*, Richard Miskolci (2003, p. 15) tece os seguintes comentários sobre a presença de elementos “estrangeiros” na obra de Mann:

O artista mestiço surge já nos primeiros contos de Mann, mas ganha destaque como Hanno em seu primeiro romance, *Os Buddenbrook* (1901), Tonio Kröger na novela homônima de 1903 e Aschenbach em *A morte em Veneza* (1913). O protagonista de *Doutor Fausto* (1947), Adrian Leverkühn,

apesar de ser um “alemão puro”, carrega uma das chaves para a compreensão da figura do artista na obra de Mann. O autor alemão associa a arte de seu Fausto com a doença sexualmente adquirida no contato com uma estrangeira, a qual tem como símbolo, no romance, *Hetaera Esmeralda*, uma borboleta descoberta na Amazônia brasileira.

Dessa forma, introduzindo personagens com ascendência estrangeira em alguns de seus romances, contos e novelas, Mann talvez lograsse encontrar uma maneira de efetuar um processo catártico que aliviasse, em seu peito, a dor de se ver confrontado com o problema de sua própria origem miscigenada, justamente num país onde o elemento estrangeiro era considerado, naqueles idos, racialmente¹⁶ inferior.

A novela A morte em Veneza

Ao escrever *A morte em Veneza* (1912), Thomas Mann trouxe a lume um de seus escritos mais densos, que ele próprio posteriormente consideraria uma de suas principais obras. Para compor os personagens desta novela e fazê-los revelar suas possíveis facetas, ainda que não inteiramente, o autor em geral recorre a uma linguagem e a um conteúdo classicistas, justamente porque visa a

¹⁶ Com o emprego do advérbio “racialmente”, tenta-se lançar um feixe de luz sobre a situação de xenofobia daquela época, embora se saiba que o termo “eticamente” desfrutava hodiernamente de um uso pautado em isenção e imparcialidade.

um ideal clássico de estética. O tom de seus textos também é marcado pelo visível embate entre elementos apolíneos e dionisíacos. Seu intento mostra-se por completo, mormente, na caracterização do personagem principal, Gustav Aschenbach (ou Gustav von Aschenbach), um bem-sucedido escritor que já passara dos cinquenta anos de vida.

Como bem acentua Georg Lukács (1969, p.13), Thomas Mann aborda em sua obra, tomada em sua totalidade, a Alemanha burguesa da primeira metade do século XX e, para atingir sua meta, utiliza um estilo bastante depurado. O próprio vocabulário utilizado pelo autor circula entre o erudito e o empolado. Em *A morte em Veneza*, para além da escolha vocabular, Mann recorre a uma forma bastante rígida e a diversas referências à imagética própria da mitologia grega. Da mesma maneira que pode ser reconhecida como uma forma suprema da poética clássica, a tragédia grega antiga também foi, séculos a fio, um objetivo estético maior de autores que tinham como fito uma escritura neoclássica. Nesse sentido, a novela aqui comentada é uma tragédia. Para fundamentar tal assertiva, vejam-se estas considerações¹⁷:

¹⁷ *Der Tod in Venedig* hat fünf Kapitel. Behandelt man sie als Akte, so stellt das erste Kapitel den zweiten Akt dar: der Konflikt wird aufgelöst, indem der Fremde am Nordfriedhof in Aschenbach plötzliche Reiselust entstehen lässt und so das Thema der Lockung durch das Dionysische intoniert. Das zweite Kapitel ist der erste Akt: die Exposition wird hier nachgeholt, das bisherige Leben Aschenbachs und die Voraussetzungen seiner Anfälligkeit für die erwähnte Lockung werden geschildert. Das dritte Kapitel (der dritte Akt) hat als Höhepunkt den Kampf zwischen Bleiben und Abreise: die mythischen Mächte (Tadzio) siegen, die versuchte Abreise scheitert. Am Ende des Kapitels steht das Motiv der geöffneten Hand und das Ausbreiten der Arme, „eine bereitwillig willkommen

A morte em Veneza tem cinco capítulos. Considerando-os atos, o primeiro capítulo representa o segundo ato: o conflito é desencadeado, quando o estrangeiro surgido no Cemitério do Norte faz Aschenbach sentir uma repentina vontade de viajar, entoando, assim, o tema da tentação através do dionisíaco. O segundo capítulo é o primeiro ato: aqui se recupera a exposição inicial, e descrevem-se a vida de Aschenbach até aquela data e as condicionantes de sua susceptibilidade para a tentação supramencionada. O terceiro capítulo (terceiro ato) tem como ponto alto o conflito entre ficar e partir: as forças míticas (Tadzio) vencem, e a tentativa de partida fracassa. No final do capítulo, vê-se o motivo da mão aberta e os braços estendidos, “um gesto de presteza, saudação, acolhida serena”¹⁸ (= peripécia). Agora Aschenbach está pronto para a derrocada. O quarto capítulo (o quarto ato, a ação decadente) contém o desenvolvimento do amor por Tadzio, a que Aschenbach mais e mais dá livre curso. Começa com uma contemplação estética

heißende, gelassen aufnehmende Gebärde“ (= Peripetie). Aschenbach ist jetzt zum Untergang bereit. Das vierte Kapitel (der vierte Akt, die fallende Handlung) enthält die Entwicklung der Liebe zu Tadzio, der Aschenbach immer freieren Lauf lässt. Es beginnt mit noch relativ distanzierter Betrachtung des Geliebten und mit dem Versuch, in seiner Gegenwart zu arbeiten und endet mit dem überwältigten Bekenntnis „Ich liebe dich!“. Das fünfte Kapitel (der fünfte Akt) beginnt mit der Cholera in Venedig, beschreibt die zunehmende Auflösung der bürgerlichen Ordnung und der Persönlichkeit Aschenbachs und endet mit seinem Tod und dem Sieg der dionysischen Mächte. (Nota do autor deste capítulo: A tradução deste trecho para a língua portuguesa foi feita unicamente para fins didáticos pelo próprio autor deste trabalho.)

¹⁸ Tradução de Herbert Caro. In: Mann, Thomas. *A morte em Veneza / Tristão / Gladius Dei*. Rio de Janeiro: Editora Delta; 1965, p. 102.

do amado a uma distância ainda relativamente grande e acaba com a avassaladora confissão “Eu te amo!”. O quinto capítulo (o quinto ato) tem início com a cólera-morbo em Veneza, descreve a crescente desintegração da ordem civil e da personalidade de Aschenbach, findando com a morte deste e a vitória das forças dionisíacas. (Kurzke, 1985, p.122s)

Observe-se que, por ser uma obra apenas inspirada na tragédia grega clássica, não se deveria esperar que a novela de Mann contivesse, por exemplo, um texto poético metrificado, muito menos que pudesse ser cantada. Trata-se de uma obra escrita no início do século XX, que encerra um conteúdo de tragédia. E, a fim de compor sua tragédia, o autor poderia ter-se inspirado, à guisa de ilustração, nestas palavras mais genéricas de Aristóteles: “Assentamos que a tragédia é a imitação de uma ação acabada e inteira, de alguma extensão, pois pode uma coisa ser inteira sem ter extensão. Inteiro é o que tem começo, meio e fim” (Aristóteles, 1996:37). Ao elaborar seu estudo comparativo entre a tragédia grega clássica e a tragédia de *A morte em Veneza*, visando a elaborar sua classificação da novela como uma tragédia (cf. nota de rodapé nº 2), Hermann Kurzke (1985) não lançou mão explicitamente de todos os termos consagrados por Aristóteles. Quando fala de “exposição”, um leitor mais atento certamente poderá estabelecer uma ligação direta entre esta e o “prólogo” da tragédia grega. Por outro lado, quando Kurzke menciona a “ação decadente” como rubrica para o quarto ato, o mesmo leitor poderá identificar, aí, o momento de falha trágica¹⁹

¹⁹ Cf. Costa/Remédios (1988, p.10): “É, pois, através do desequilíbrio interno, inconsciente (*hýbris*), caracterizador do herói trágico, delineando-se o seu *éthos*

(*harmatia*) vivenciado por Aschenbach. No quinto ato, a ação atinge seu fim com a representação do “reconhecimento” (*anagnórisis*) postulado na *Poética* de Aristóteles.

Ainda no que tange à presença de elementos ou a personagens estrangeiros na obra de Mann, ressalte-se que o próprio personagem principal de *A morte em Veneza*, Gustav Aschenbach, era de ascendência boêmia, como consta no capítulo II da novela:

[...] Gustav Aschenbach, numa palavra, nascera em L., centro distrital da província da Silésia, como filho de um alto magistrado²⁰. [...] Uma dose de sangue mais ágil e quente fôra injetada na geração anterior da família, pela mãe do escritor, filha de um regente de orquestra, natural da Boêmia. Dela derivam os sinais de uma raça estranha²¹ na aparência de Aschenbach. A combinação de uma prosaica consciência profissional e de enigmáticos impulsos fogosos dava origem a um artista e, precisamente, aquêle artista inconfundível. (Mann / Caro, 1965, p. 61s)

com o *dáimon* e a falha trágica, que se estabelece a relação com o espectador, levando-o no clímax da tensão a sentir terror ou piedade, sentimentos responsáveis pela catarse.”

²⁰ Como se afirmou acima, o pai de Thomas Mann era, por seu turno, “cônsul” e “senador”.

²¹ Em sua tradução, Herbert Caro parece não haver encontrado uma solução muito feliz, ao usar o termo “raça estranha” (em alemão: “fremde Rasse”). A expressão usada em alemão, embora signifique tanto “estranho” quanto “estrangeiro”, talvez soasse melhor como “raça estrangeira”, dado o contexto geral da situação descrita.

Na citação acima, vê-se que Aschenbach, à semelhança de Thomas Mann, recebe a dose de sangue mais “ágil e quente” (ibid.)²² pela linhagem materna. No tocante à sua caracterização fenotípica, Aschenbach é descrito como um homem que “tinha a tez morena” (ibid. p. 68). Em princípio, a ascendência estrangeira, por si só, não sugere quaisquer estigmas contra o personagem Gustav Aschenbach. A contrapelo, essa condição diferenciada dota-o de uma boa combinação de diferentes elementos, inclusive sensoriais, tornando-o um “artista inconfundível”: era autor da “lúcida e imponente epopeia em prosa sobre a vida de Frederico da Prússia”; redigira, com extrema paciência e zelo, o romance *Maja*; criara uma “vigorosa novela, intitulada *Um Miserável*”, que servira de farol a toda uma geração de jovens; tratava-se, por fim, de um artista cujo tratado sobre *O Espírito e a Arte* poderia equiparar-se “ao ensaio de Schiller sobre *A Poesia ingênua e a Poesia sentimental*” (ibid. p. 68). Não obstante, no decorrer da novela, percebe-se que o personagem será vítima do *agón* a ser gerado entre o espírito apolíneo (p.ex. a “prosaica consciência profissional”) e o espírito dionisíaco (p.ex. os “enigmáticos impulsos fogosos”). Como um herói da tragédia grega clássica, ver-se-á fadado a sofrer as consequências de sua desmedida (*hýbris*). Em seu livro *A origem da tragédia*, Friedrich Wilhelm

²² Na novela original, empregam-se os seguintes termos: “rascheres, sinnlicheres Blut”. Saliente-se que o adjetivo “sinnlich”, traduzido por Herbert Caro (1965, p. 62) através do adjetivo “quente”, também traz, em seu bojo, estes significados: “relativo aos sentidos; sensual; sensível”.

Nietzsche ilustra com precisão a fonte e o significado desses dois espíritos em referência à arte:

A evolução progressiva da arte resulta do duplo caráter “do espírito apolíneo” e do “espírito dionisíaco”, tal como a dualidade dos sexos gera a vida no meio de lutas que são perpétuas e por aproximações que são periódicas. Tais designações, fomos nós buscá-las aos gregos. Foram eles que tornaram inteligível ao pensador o sentido oculto e profundo da concepção artística, não por meio de noções abstratas, mas com auxílio das figuras altamente significativas do mundo dos seus deuses. É, pois, às suas duas divindades das Artes, a Apolo e Dionisos, que se refere a nossa consciência do extraordinário antagonismo, tanto de origens como de fins, que existe no mundo grego entre a arte plástica ou apolínea e a arte sem formas ou musical, a arte dionisíaca. Esses dois instintos impulsivos andam lado a lado e na maior parte do tempo em guerra aberta, mutuamente se desafiando e excitando para darem origem a criações novas, cada vez mais robustas, para com elas perpetuarem o conflito deste antagonismo que a palavra “arte”, comum dos dois, consegue mascarar, até que por fim, devido a um milagre metafísico da “vontade” helênica, os dois instintos se abracem para, num amplexo, gerarem a obra superior que será ao mesmo tempo apolínea e dionisíaca – a tragédia ática. (Nietzsche, s.d., p.19)

Em *A morte em Veneza*, as forças dionisíacas suplantam os movimentos apolíneos do artista, que sucumbe ao amor pelo Belo encarnado por Tadzio, adolescente de diáfana e inatingível beleza, como se encarnasse o abstrato contido na estética. O amor que Aschenbach desenvolve por Tadzio não gera contato físico, insere-se

apenas num platônico mundo das ideias. Aqui é inevitável pensar nas referências ao *Fedro* de Platão, contidas na novela de Mann, e estabelecer uma ligação entre estas e as palavras do tradutor Carlos Alberto Nunes, que, em sua tradução do *Fedro* (Platão, 2011, p.36), a este se refere como sendo o “mais fascinante diálogo de Platão”, escrito numa “atmosfera de graça e de beleza”. Neste diálogo, os caminhos que levam à “beleza em si passam forçosamente pela beleza sensível”, mas é mister dela distanciar-se (cf. Mann / Costadura; Nesme, 1989, p. 10).

Três traduções brasileiras de *A morte em Veneza*

Em seu brilhante texto *Las versiones homéricas*, Jorge Luis Borges afirma que “la traducción parece [...] destinada a ilustrar la discusión estética” (Borges, 1974, p.239). É inegável que Thomas Mann, em sua obra *A morte em Veneza*, brinda os leitores com um conteúdo bastante intenso, redigido num vocabulário erudito, além de fazer alusões, direta ou indiretamente, a diferentes áreas do conhecimento humano. Trasladar os contextos linguístico-culturais contidos nesta novela certamente não consiste em tarefa livre de percalços. Sem querer perder de vista o aspecto da discussão estética ensejada por Borges, é lícito afirmar que a novela ora em questão, por também encerrar incontestáveis sofisticações estilístico-estéticas, igualmente traz em si um desafio a mais para seus tradutores.

Numensaio intitulado *História e narração em Walter Benjamin*, Jeanne Marie Gagnebin (1994, p.28) salienta algumas ideias benjaminianas que serão úteis à análise crítica – que se fará a seguir – das traduções de alguns excertos de *A morte em Veneza* para o português do Brasil:

Com efeito, segundo Benjamin, a verdadeira tradução rompe a ordem habitual da língua para manifestar nela a ordem do original; não se trata, portanto, de aclimatar o original na língua da tradução como se tivesse desaparecido nela, mas, pelo contrário, de dobrar esta última segundo a forma do original, de restituir assim sua visada primeira, mas inacessível imediatamente. Quando não se apropria precipitadamente do original, mas o mantém na sua diferença, o tradutor transforma sua própria língua numa língua estranha e estrangeira.²³

Essa concepção defendida por Benjamin é imprescindível para que se entendam as observações que serão feitas durante a análise dos excertos traduzidos a serem aqui analisados. Do mesmo modo, deve-se atentar para algumas reflexões sobre o que se entende por estética. Segundo Abbagnano (2000, p.367), “hoje, esse substantivo designa qualquer análise, investigação ou especulação que tenha por

²³ A esse respeito, Gagnebin (id.) também cita um comentário feito por Maurice Blanchot: “O tradutor [...] é o mestre secreto da diferença entre as línguas, não para aboli-la, mas para utilizá-la, para despertar na sua, pelas mudanças violentas ou sutis que lhe traz, uma presença daquilo que há de diferente, originariamente, no original”.

objeto a arte e o belo, independentemente de doutrinas ou escolas”. E no campo específico da criação literária, não se pode falar em belo e em arte, sem se recorrer à estilística. Segundo Ducrot e Todorov (1998, p. 80s.), a estilística, “a herdeira mais direta da retórica”, segue dois rumos principais: por um lado, trata-se de “crítica do estilo, ou a arte de escrever”, ou seja, de um aparato de regras e indicações práticas de como se deve escrever bem. Por outro lado, trata-se de “uma certa concepção que se encontra resumida na célebre fórmula de Buffon, ‘o estilo é o homem mesmo’ (que aliás tem outro sentido em seu contexto)”; refere-se, neste caso, à concepção do “autor que se exprime na obra, imprimindo nela seu sinete inimitável, sua especificidade individual”.

Na sequência, serão comentadas as soluções encontradas por três tradutores brasileiros para passagens escolhidas da novela, enfocando-se não apenas as situações merecedoras de críticas negativas, mas também as soluções com que os tradutores bem ou muito bem lograram recriar a riqueza vocabular e manter, de alguma forma, o estilo e o tom original do autor. O livro de partida consultado é o tomo *Erzählungen*, que faz parte da coleção Thomas Mann publicada pela editora Fischer Taschenbuch Verlag (Mann, 1986). Os tradutores brasileiros aqui concernidos são, por ordem cronológica de publicação das respectivas traduções, os seguintes: Herbert Caro (1965), Maria Deling (1982) e Eloísa Ferreira Araújo Silva (2003). Os exemplos a serem discutidos abaixo serão apresentados na seguinte ordem: texto original (TO), tradução de H. Caro (T1), de M. Deling (T2) e de E. F. A. Silva (T3). Sempre

que necessário, far-se-ão menções a traduções da mesma obra para o espanhol (TE), o francês (TF1 e TF2), o inglês britânico (TB), o italiano (TI) e o português europeu (TP), buscando-se determinar e elencar possíveis paradigmas de soluções encontradas para um mesmo trecho. Após a discussão de cada trecho elencado, apresentar-se-á uma proposta de tradução do autor deste capítulo (PT).

Em relação às componentes teóricas para uma análise crítica de traduções, este trabalho apoiar-se-á na teoria elaborada por Katharina Reiß (1986), que estabelece, para tanto, instruções linguísticas internas (de natureza semântica, lexical, gramatical e estilística) e determinantes linguísticas externas (contexto situacional restrito, contexto técnico específico, contexto temporal, contexto espacial, contexto relativo ao receptor, contexto relativo ao emissor, implicações afetivas)²⁴.

Análise crítica das três traduções brasileiras de *A morte em Veneza*

Exemplo 1:

TO Weder auf der gepflasterten Ungererstraße, deren Schienengeleise sich einsam gleitend gegen Schwabing erstreckten, noch auf der Föhringer Chaussée war ein Fuhrwerk zu sehen. (Mann, 1986, p. 494)

²⁴ Uma vez que o livro de Katharina Reiß não se encontra traduzido para o português, a tradução dos termos empregados pela autora foram traduzidos pelo autor deste trabalho para fins meramente didáticos.

- T1 No asfalto da Ungererstrasse, cujos trilhos vazios e brilhantes se estendiam até ao bairro de Schwabing e também na estrada de Föhring, não se via carro algum. (Mann / Caro, 1965, p.54)
- T2 Nem na asfaltada Ungererstrasse*, cujos trilhos se estendiam isolados e brilhantes contra Schwabing, nem na estrada de Föhring se via um só carro. (Obs.: *Como nota de rodapé: Rua Ungerer) (Mann / Deling, 1982, p. 88)
- T3 Não se via um só veículo, nem na pavimentada rua Ungerer, cujos trilhos se estendiam, brilhando solitários, na direção de Schwabing, nem na estrada de Föhring. (Mann / Silva, 2003, p. 6)

Da estética de um texto literário traduzido deve fazer parte uma preocupação com o (no mínimo!) bom uso do vernáculo. O crítico de tradução, como bem aponta Reiß (id.), deve examinar os diferentes níveis linguísticos internos e externos contidos no texto de partida, a fim de, num passo posterior, averiguar como foram tratados numa determinada tradução. Nos exemplos acima, ocorre um emprego equivocado da preposição “contra” (T2), quando, na verdade, o texto alemão afirma “na direção de”. Nota-se ainda uma indecisão entre as opções de traduzir ou não o termo *Straße* (rua), que, uma vez traduzido corretamente (*pavimentada*), certamente ajudará o leitor a entender que se trata de uma rua. O termo *gepflastert*, que figura no original, não significa *asfaltado* (cf. T1 e T2); é um adjetivo proveniente do verbo *pflastern*, que significa “revestir o solo com pavimento (notadamente com paralelepípedos)”. Tal incongruência de cunho semântico-lexical entre o texto original e o traduzido

representa, por certo, uma obnubilação ou um empalidecimento da estética de partida. Observem-se as seguintes versões, sobretudo com relação à tradução do termo *gepflastert*: a) TB (Mann / Lowe-Porter, 1986, p.8): “Not a wagon in sight, either on the paved Ungererstrasse, with its gleaming tram-lines stretching off towards Schwabing, nor on the Föhring highway.”; b) TF1 (Mann / Costadura & Nesme, 1989, p.23): “Sur les pavés de l’*Ungererstraße*, dont les rails luisants s’étiraient, solitaires, vers Schwabing et sur la *Föhringer Chaussée*, on n’apercevait aucun véhicule.”²⁵

Com base nas reflexões acima, sugere-se, para o trecho aqui comentado, esta tradução brasileira:

PT Nem na Ungererstraße, cujos trilhos, brilhando solitários, estendiam-se em direção a Schwabing, nem na estrada de Föhring, via-se um veículo sequer.

Exemplo 2:

TO Aber ein Wehen kam, eine beschwingte Kunde von unnahbaren Wohnplätzen, dass Eos sich von der Seite des Gatten erhebe, und jenes erste, süße Erröten der fernsten Himmels-und Meeresstriche geschah, durch welches das

²⁵ Numa outra edição francesa, há a seguinte tradução: “Pas un véhicule sur la chaussée de Föhring ni dans la rue d’Unger [...]”. O tradutor retira o *Umlaut* (“”) que há sobre o “o” da palavra *Föhring* e também resolve desdobrar o nome *Ungererstraße*, remetendo o vocábulo *Ungerer* a um provável gentílico proveniente de uma suposta localidade *Unger*, o que não empresta nenhum sentido ao texto.

Sinnlichwerden der Schöpfung sich anzeigt. Die Göttin nahte, die Jünglingsentführerin, die den Kleitos, den Kephalos raubte und dem Neide aller Olympischen trotzend die Liebe des schönen Orion genoß. Ein Rosenstreuen begann da am Rande der Welt, ein unsäglich holdes Scheinen und Blühen, kindliche Wolken, verklärt, durchleuchtet, schwebten gleich dienenden Amoretten im rosigen, bläulichen Duft [...]. (Mann, 1986, p.550s.)

- T1 Mas já vinha uma aura, aviso alado, a chegar de moradas inatingíveis e que lhe sussurrava que Eros se erguia, despedindo-se do espôso. Dava-se então aquêlo primeiro, suave rubor das mais longínquas paragens celestes e oceânicas, aquêlo rubor a anunciar o momento em que a Criação se nos descortina. Aproximava-se a deusa raptora de adolescentes, ela que, após ter arrebatado Cleito e Céfalo, saboreava ainda o amor do formoso Orion, sem se importar com a inveja dos demais habitantes do Olimpo. Lá, pelos confins do mundo, como que se espalhavam pétalas de rosa, envolvendo-se em esplendor e florescência de indizível beleza. Inocentes nuvenzinhas pairavam, imateriais, translúcidas, como solícitos cupidos, nas brumas azuis e rosadas. [...] (Mann / Caro, 1965, p. 112s.)
- T2 Mas vinha um sopro, uma notícia alada de residências inatingíveis, de que Eros se erguia do lado de seu esposo, e então aparecia aquele primeiro doce enrubescer da faixa mais distante do céu e do mar, anunciando o sensualizar da criação. A deusa se aproximava, a raptora de adolescentes,

que arrebatara Ceix e Céfalos e, a despeito da inveja de todos os olímpicos, gozava o amor do belo Órion. Um espalhar de rosas começou à beira do mundo, um indizivelmente belo brilhar e florir, nuvens infantis, transfiguradas, translúcidas, oscilavam como servis gênios no perfume róseo, azulado. (Mann / Deling, 1982, p.139s.)

T3 Mas um sopro, mensagem alada de paragens inacessíveis, vinha anunciar que Eos se erguia de junto de seu esposo e acontecia aquele primeiro e delicado enrubescer das faixas mais longínquas do céu e do mar, com a qual a criação principia a se desvelar aos sentidos. Aproximava-se a deusa, raptora de adolescentes, que arrebatara consigo Clito e Céfalos e que, enfrentando a inveja de todo o Olimpo, desfrutava do amor do belo Órion. Lá na orla do mundo, um espargir de rosas desencadeava um luzir e florescer de encanto indescritível, nuvens infantis iluminadas, translúcidas, pairavam como Amores obsequiosos na névoa róseo-azulada [...]; (Mann/Silva, 2003, p.62)

Durante os dias em que se encontrava maravilhado com Tadzio, Aschenbach passou a ter um “sono fugaz”, e “entre os dias deliciosamente uniformes intercalavam-se breves noites cheias de prazenteira inquietude” (Mann / Caro, 1965, p. 112). Os primeiros clarões que rompiam a madrugada já o despertavam. No trecho original apresentado acima, seguido das três traduções brasileiras, Mann recorreu a figuras mitológicas da Grécia Clássica para descrever o esplendor do amanhecer. A descrição literária do

crepúsculo matinal, feita por Mann na novela, pouco difere da representação do mito de Eos nos compêndios de mitologia grega. Sobre essa deusa e sua função como responsável pelo amanhecer de cada dia, Robert Graves assinala alguns dados que coincidem com a descrição feita por Mann:

Ao término de cada noite, Eos (Aurora, entre os romanos), de dedos rosados e túnica cor de açafão, filha dos titãs Hipérion e Téia, ergue-se de seu leito no oriente, monta em sua carruagem puxada pelos cavalos Lampo e Faetonte e dirige-se ao Olimpo, onde anuncia a chegada de seu irmão Hélio. (Graves, 2008, p. 179)

Em duas das traduções examinadas (T1 e T2), Eos estranhamente cede lugar a Eros, o deus grego do amor. Por conseguinte, esse Eros que não está na obra original também adquire, através de um lapso de tradução, “um esposo”, deturpando não apenas a novela, mas também o próprio mito de Eros. Na mitologia helênica, Eos, a cujo esposo o texto de partida faz referência, era “casada com Astreu²⁶, membro de uma estirpe de titãs, a quem ela deu não apenas os Ventos do Norte (Bóreas), do Oeste (Zéfiro) e do Sul (Noto ou Austro)” (ibid.). Certa vez, Afrodite, após encontrar Eos na cama com Ares, lançou-lhe a desdita de sempre desejar jovens mortais. Desse modo, mesmo casada, Eos seduziu os jovens²⁷ Órion, Céfalo

²⁶ Ao descrever o mito de Ganimedes, o encarregado de servir o vinho de todos os deuses, Graves (2008, p. 139) também aponta que alguns mitógrafos dizem ter sido Eos a primeira a raptar Ganimedes, e que ela também teria sido raptada por Titono, filho de Laomedonte.

²⁷ Nas três versões, os tradutores optaram pelo termo “adolescentes”.

e Clito. No tocante a este, observe-se que, em duas das traduções analisadas (T1 e T3), a forma alemã para o nome do jovem grego *Kleitos*, assim transliterada do grego clássico, foi corretamente traduzida ora por *Cleito*, ora por *Clito*. Na T2, contudo, recorreu-se ao nome *Ceix*, que representa uma outra figura masculina que não faz parte do mito de Eos. *Ceix*, também transliterado como *Céice*, filho de Eósforo ou Fósforo (Lúcifer, entre os romanos), era a Estrela Matutina (idem:196).

Ainda no mesmo trecho, o termo *Amoretten*, que significa *cupidos*, foi traduzido de três formas distintas: *cupidos* (T1), *gênios* (T2) e *Amores* (T3). Segundo as instruções propostas por Reiß (1986, p.71s), o termo *Amoretten*, assim como as outras personagens mitológicas supracitadas, insere-se no âmbito do “contexto situacional restrito”. Conforme a autora, este diz respeito a “trechos isolados e situações momentâneas” de uma obra, englobando “interjeições, alusões (a obras da literatura, acontecimentos históricos, modismos etc.)”. Levando-se em conta a necessidade de uma tradução adequada àquele contexto situacional restrito, o termo adequado seria *cupidos*. O termo *gênios* não corresponde ao vocábulo original, ao passo que a expressão *Amores*, embora *Amor* possa ser entendido como sinônimo de *Cupido*, não é o termo correntemente empregado na língua portuguesa.

Embora outras passagens dos trechos traduzidos supramencionados também merecessem comentários, esta análise deter-se-á apenas sobre o conteúdo mitológico. Nas soluções

de tradução supra-analisadas, vê-se que, entre o texto da novela original e os textos brasileiros, há graves erros que comprometem os objetivos estéticos e estilísticos de Mann, deturpando suas ideias de partida.

Para uma expansão do cotejo entre o original e as versões analisadas acima, vejamos a seguir algumas das traduções dos mesmos trechos feitas por tradutores de outros países:

TB But there came a breath, a winged word from far and inaccessible abodes, that Eos was rising from the side of her spouse, and there was that first sweet reddening of the farthest strip of sea and sky that manifests creation to man's sense. She neared, the goddess, ravisher of youth, who stole away Cleitos and Cephalus and, defying all the envious Olympians, tasted beautiful Orion's love. At the world's edge began a strewing of roses, a shining and a blooming ineffably pure; baby coudlets hung illuminated, like attendant amoretti, in the blue and blushful haze [...]; (Mann / H. T. Lowe-Porter, 1986, p. 55)

TE Pero venía un suave soplo, como un dulce mensaje de inasequibles lugares con la nueva de que Eros se levantaba del lecho conyugal, y por ello acontecía aquel primer rubor dulcísimo de las lontananzas del cielo y del mar, por el cual se anuncia que la creación toma formas sensibles. Se cercaba la Aurora, seductora de mancebos, raptora de Céfalo y que, a pesar de la envidia de todos los olímpicos, gozó los amores del bello Orión. Allá, al borde del mundo, comenzaban a

deshojarse rosas en un inefable resplandor divino, mientras unas nubes infantiles, iluminadas, esclarecidas, flotaban, como sumisos amorcillos, en el aire rosa y azul [...]; (Mann/Rivas, 1987, p. 67)

TF Mais un souffle, un message ailé, venait depuis des desmeures inaccessibles, annonçant qu'Éos se levait du lit de son époux et voici qu'avait lieu le premier doux rosissement des zones les plus éloignées des cieus et de la mer, par quoi la création se révèle aux sens. La déesse approchait, la ravisseuse de jeunes gens, qui déroba Kleitos, Céphale, et qui, bravant la jalousie de tous les Olympiens, jouit de l'amour du bel Orion. Une nuée de roses naissait là, à la lisière du monde, une clarté et une floraison d'une indicible grâce, des nuages enfantins, illuminés, radieux, planaient comme des Amours attentionnés das la vapeur rosée et bleutée [...]; (Mann / Costadura; Nesme, 1989, p. 175)

TI Ma ecco giungere un soffio, l'alato messaggio, lanciato da inaccessibili regioni, che Eos si leva dal fianco dello sposo; avveniva quel primo e tenero arrossire delle zone più remote del cielo e del mare, in cui rendersi percepibile ai sensi dell'universo creato si rivela. Si avvicinava la dea, la rapitrice di adolescenti, che già involò Clito e Cefalo e, sfidando l'invidia degli Olimpici, godé l'amore del vezzoso Orione. Ai confini del mondo, aveva allora inizio uno spargere rose, un brillare e fiorire di un'indicibile grazia; comme ubbidienti amorini, leggere nubi pargolette intrise di luce si libravanno nei rosei e celesti vapori [...]; (Mann / maffi, 1988, p. 83s);

TP Mas sentia-se uma vibração: de moradas inacessíveis chegava a notícia de que Eos se erguia do lado do esposo. Um doce tom de vermelho aparecia nas mais distantes faixas de céu e de mar, anunciando a criação dos sentidos. Aproximava-se a deusa; aquela que raptara Clito e Céfalo e que, causando grande inveja no Olimpo, disfrutara (sic!) do amor do belo Orion. Nos confins do mundo começava um espalhar de rosas, um brilhar e florescer infavelmente puro. Nuvens infantis e translúcidas pairavam como “amoretta” no odor rosáceo e azulado. (Mann / Fischer, 1987, p.56)

No texto em língua espanhola, cumpre destacar o equívoco cometido pelo tradutor, à semelhança de T1 e T2 (cf. comentários acima), ao verter *Eos* por *Eros*; logo em seguida, refere-se em seu texto à deusa *Aurora*, como se, no livro-fonte, não se tratasse de um mesmo personagem mitológico em duas frases distintas. Aconselhar-se-ia prescindir do nome *Aurora* e manter apenas o termo *Eos*, escolhido por Mann, pois o autor provavelmente quis registrar o mito grego, e não o romano. Ademais, na mesma versão espanhola, o tradutor simplesmente ignorou o termo original *Kleitos*, ou seja, não o traduziu. Em todas as outras versões estrangeiras supra-elencadas, fez-se jus à deusa *Eos*, à qual se refere expressamente Thomas Mann; além disso, traduziu-se devidamente o nome *Kleitos* para os diferentes idiomas, não se gerando, portanto, pelo menos no tocante a estes aspectos, distorções relativas ao mito grego em questão. Vale observar que a edição italiana consultada traz uma nota sobre Eos:

“La dea dell’aurora, moglie di Titone, amante e rapitrice di Clito, Cefalo e Orione” (Mann / Maffi, 1988, p. 83). Para o trecho acima comentado, sugere-se a seguinte versão brasileira:

PT Mas chegava uma aragem, uma mensagem alada vinda de moradas inalcançáveis, noticiando que Eos estava se levantando de junto de seu esposo, e acontecia aquele primeiro terno enrubescer das mais remotas linhas entre céu e mar, anunciando a sensualização da criação divina. A deusa se aproximava, a raptora de jovens mortais que arrebatara Clito, Céfalo, e, enfrentando a inveja de todos do Olimpo, desfrutava o amor do belo Órion. Rosas começavam a espalhar-se nos confins do mundo, um brilhar e florescer de inefável graça; inocentes nuvens, radiosas, translúcidas, pairavam como prestimosos cupidos no lusco-fusco róseo-azulado [...].

Exemplo 3:

TO Man hatte sich gehütet, die Schere an sein schönes Haar zu legen; wie beim ›Dornauszieher‹ lockte es sich in die Stirn, über die Ohren und tiefer noch in den Nacken. (Mann, 1985, p. 500)

T1 Haviam evitado de desbastar com a tesoura a formosa cabeleira. Como na estátua do Tirador de Espinho, os cachos caíam sobre a testa, as orelhas e a própria nuca. (Mann/ Caro, 1965, p. 85)

- T2 Tiveram o cuidado de não tocar com a tesoura seus lindos cabelos; estes anelavam-se na testa, sobre as orelhas e para baixo da nuca. (Mann / Deling, 1982, p. 114)
- T3 Seu lindo cabelo fora poupado à tesoura e despencava em cachos sobre a testa, as orelhas e a nuca, como o do Spinario. (Mann / Silva, 2003, p. 34).

No trecho original acima, surge o termo *Dornauszieher*, que, pelo menos para a tradutora da versão T2, parece ter representado certa dificuldade, pois simplesmente foi eliminado da frase. Os dois outros tradutores conseguiram encontrar alguma solução que preservasse a expressão empregada por Mann, a qual, conforme a análise de K. Reiß (1986, p. 71s.), circunscreve-se ao “contexto situacional restrito”, já que é uma referência a um objeto de cunho histórico. E, como tal, deve ser reconhecida de forma objetiva e, por conseguinte, traduzida ou pelo menos explanada. Numa consulta a uma enciclopédia alemã, pode-se encontrar a seguinte definição: “*Dornauszieher*: motivo (esp. em esculturas clássicas) de um garoto sentado extraindo um espinho da sola do pé; o mais conhecido é uma estátua de bronze provavelmente do século I a. C.”²⁸ Já numa enciclopédia em língua espanhola, encontra-se esta explicação:

Espinario: (el), bronce antiguo que representa a un muchacho sentado arrancándose una espina del pie (80 cm. de alt.; Palacio

²⁸ Verbete original: Motiv (bes. in der antiken Plastik) eines sitzenden Knaben, der sich einen Dorn aus der Fußsohle zieht, am bekanntesten ein Bronzsbildwerk wohl aus dem 1. Jh. V. Chr. (Brockhaus, 1979, p. 631)

de los Conservadores, Roma). Algunos autores lo consideran de mediados del s. V a. J. C., y otros, de época helenística. El tema fue reproducido en obras alejandrinas (Spinario Castelani, Museo Británico) y ha sido adoptado asimismo por artistas modernos, como Pigalle. (Larrousse, 1967, p.490)

Os tradutores de uma das versões francesas de *A morte em Veneza*, Alex Nesme e Edoardo Costadura, apresentam a seguinte nota sobre o vocábulo *Dornauszieher*, em que também esclarecem a existência de diferentes cópias desse bronze em diversos museus do mundo:

Dornauszieher: petite statue grecque de bronze, conservée au Museo dei Conservatori de Rome, représentant un enfant assis sur un rocher en train d'extraire une épine de la plante de son pied gauche. La datation oscile entre le Ve. siècle av. J. C. et l'époque hellénistique. Il existe plusieurs copies de l'arracheur d'épine: à Florence (Offices), à Berlin, à Paris (Louvre); on signale également des copies de la tête, conservées au Louvre, au Musée de l'Ermitage, au Museo Nuovo Capitolino. Thomas Mann a peut-être songé à l'une de ces dernières. (Mann / Costadura; Nesme, 1989, p. 98)

O tradutor italiano, por seu turno, esclarece o termo *Dornauszieher*, embora uma das estátuas do garoto se encontre justamente em um museu romano: “Spinario: la statua di bronzo, rappresentante un giovane atleta che si toglie una spina da un piede, conservata nel museo Capitolino a Roma.” (Mann / Maffi, 1988, p. 57).

Para fins de ilustração, observe-se, a seguir, de que modo tradutores de outros países se comportaram diante do mesmo problema:

TB No scissors had been put to the lovely hair that (like the Spinnario's) curled about his brows, above his ears, longer still in the neck. (Mann / H. T. Lowe-Porter, 1986, p. 31).

TE Nadie se había atrevido a poner las tijeras en sus hermosos cabellos, que caían en rizos abundantes sobre la frente, sobre las orejas y sobre la espalda. (Mann / Rivas, 1987, p. 38)

TF2 Les ciseaux n'avaient jamais touché sa splendide chevelure dont les boucles, comme celles du tireur d'épine, coulaient sur le front, les oreilles et plus bas encore sur la nuque. (Mann / Bertaux; Sigwalt, 1971, p. 64)

TP Não se tinham atrevido a chegar uma tesoura ao seu bonito cabelo que em caracóis caía sobre a testa e sobre as orelhas, até à nuca. (Mann / Fischer, 1987, p. 32).

Como se pode deprender dos exemplos acima, as versões espanhola e portuguesa ignoram o termo *Dornauszieher*, excluindo-o por completo, ao passo que as traduções inglesa e francesa reconhecem-no e vertem-no de forma correta para os respectivos idiomas. Para o mesmo trecho, propõe-se esta tradução brasileira:

PT Tiveram o cuidado de não passar a tesoura em sua bela cabeleira; seus cabelos, como os do Espinário, formavam

cachos que caíam sobre a testa, as orelhas e, mais abaixo, sobre a nuca.

Exemplo 4:

TO [...] die leichte Herrlichkeit des Palastes und Seufzerbrücke, die Säulen mit Löw' und Heiligem am Ufer [...]. (Mann, 1986, p. 514)

T1 [...] a graciosa magnificência do Palácio e a Ponte dos Suspiros; as colunas do Leão e do Santo à beira da água; (Mann / Caro, 1965, p. 77)

T2 [...] a leve magnificência do palácio e a Ponte dos Suspiros, as colunas com leões e santos nos cais [...] (Mann / Deling, 1982, p. 106)

T3 [...] a imponência etérea do Palácio, a Ponte dos Suspiros, as colunas à beira d'água com o leão e o santo padroeiro [...]. (Mann / Silva, 2003, p. 27)

Analisando-se o trecho original recém-apresentado, o crítico de tradução deverá averiguar, de acordo com Kathrina Reiß (1986, p. 77s.), como os tradutores procederam ao traduzir um trecho em que há “determinantes espaciais” no texto-fonte. Segundo Reiß (ib.), geralmente estas são “*realia*”²⁹ e características vinculadas ao

²⁹ Em seu livro *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* (1987), Werner Koller exhibe o vocábulo *Realia* no índice, remetendo-o ao termo “landeskonventionelle Elemente” (id.:146); na tradução do autor deste artigo, Koller define este termo como “contextos específicos próprios de um determinado país (usos e costumes, rituais, estereótipos, alusões a eventos históricos)”.

país e ao povo da língua de partida, e ademais aquelas relativas ao cenário de um acontecimento descrito” (ib.). Quanto à gramática e à escolha semântica, o trecho escrito por Thomas Mann é escorreito. Todavia, se o tradutor conhecer a cena veneziana ali apresentada ou, caso não a conheça, se tentar recorrer a uma descrição do local, certamente evitará cometer os equívocos detectados na versão T2. Nesta, a tradutora descreve uma parte da cena que não existe na novela de Mann: “as colunas com leões e santos nos cais”. Tendo-se na memória uma imagem dessa importante área de Veneza descrita por Thomas Mann no excerto acima e, se isso não for possível, buscando-se informações fidedignas sobre a cidade, maiores serão as chances de se produzir uma tradução realisticamente próxima do original. Para ilustrar, poder-se-ia recorrer à seguinte descrição encontrada num guia de Veneza:

Sul lato del molo si ergono due colonne, quella di San Todaro e quella del Leone di San Marco. [...] La colonna di San Todaro (Teodoro) porta il nome di questo santo veneratissimo a Venezia, la cui statua (composta di varie parti di diversa provenienza) orna la sua sommità. Sopra l'altra colonna spicca invece un bronzeo Leone di San Marco, di provenienza incerta (c'è chi dice addirittura cinese). (Pescio, 1980, p. 74)

Na versão T1, o tradutor consegue redesenhar o mesmo quadro proposto por Mann; já o texto T3, embora seja compatível com a quantidade de colunas e com a descrição do cais (“à beira d’água”), peca ao referir-se ao “santo padroeiro”. A referência original

à “coluna do Santo” alude a São Teodoro (ou Todaro, em sua origem bizantina), e não ao evangelista Marcos, que é o verdadeiro padroeiro de Veneza. Recomenda-se, aqui, verificar a tradução italiana: “[...] lo splendore leggero del Palazzo Ducale e il Ponte dei Sospiri, le colonne col Leone e il Santo sulla riva [...]” (Mann / Maffi, 1988, p. 50). Com base nas discussões aqui feitas, propõe-se a seguinte versão brasileira para o trecho em questão:

T3 [...] a leve magnificência do Palácio Ducal e a Ponte dos Suspiros, as colunas com o Leão e com o Santo às margens da laguna [...].

Considerações finais

As obras de Thomas Mann geralmente apresentam as seguintes características básicas: vocabulário erudito, organização frasal predominantemente hipotática, alusões a fatos históricos e à mitologia grega, dentre outras. Esses e outros aspectos emprestam a seus textos uma estética e um estilo tais que, para serem recriados em outro idioma, faz-se necessário recorrer a mecanismos idênticos àqueles utilizados na língua de partida. Quando isso não ocorre, a estética e o estilo de Mann são colocados sobre um leito de Procusto: consequentemente, perdem-se, mutilam-se ou desfiguram-se muitas das feições originais pintadas pelo autor.

Em *A morte em Veneza*, podem-se observar as mesmas características estético-estilísticas recém-elencadas, mas com um

fator agravante: vêm entrincheiradas, concentradas, adensadas num número relativamente pequeno de páginas. Como se logrou apontar mediante as análises aqui comentadas, alguns dos tradutores não conseguiram ser compatíveis com a genialidade escritural de Thomas Mann, ao tentarem verter para suas respectivas línguas de trabalho determinados trechos da novela em questão. Foi possível detectar um número considerável de perdas estético-estilísticas; algumas delas dizem respeito a mitos gregos que alguns tradutores não souberam reconhecer e, por conseguinte, não souberam preservá-los ou simplesmente os deturparam (cf. Eos e Clito), causando prejuízos ao tom neoclássico da obra de Mann.

Como conhecedor de Veneza, o autor também procurou retratar aquela cidade com fidedignidade, o mesmo não acontecendo em algumas das versões examinadas, em que os tradutores pecam por desfigurar certas imagens de Veneza descritas por Mann (cf. “as colunas com o Leão e com o Santo”). Dessa forma, o texto de chegada também não reflete a estética do texto de partida, chegando a passar, inclusive, uma mensagem equivocada para os leitores que não conseguem entender o texto original. Cria-se, assim, uma falsa imagem do que seriam a novela *A morte em Veneza* e o estilo de Thomas Mann. Perda semelhante também ocorre devido à supressão de termos do texto original em algumas das versões examinadas. Tome-se como ilustração a tradução do termo *Dornauszieher* (Espinário), tema que foi discutido pormenorizadamente neste artigo.

No que pesem os erros crassos encontrados em algumas das versões, deve-se ressaltar igualmente que alguns dos tradutores incluídos neste estudo tentaram e por vezes lograram manter a estética do texto original de Mann. Em primeiro lugar, deve-se salientar o excelente trabalho realizado por Alex Nesme e Edoardo Costadura (1989): uma edição de bolso bilíngue de *A Morte em Veneza*, acompanhada de fartas notas de rodapé bastante elucidativas. Dentre as três versões brasileiras da novela, merece destaque, pelas ótimas escolhas de cunho semântico, gramatical, idiomático, extralinguístico etc., apesar deste ou daquele lapso, a tradução de Herbert Caro (1965). Em seguida, também se recomenda a tradução de Eloisa Ferreira Araújo Silva (2003), que condiz, em linhas gerais, com as múltiplas características do texto original. Não obstante, com sua tradução, Maria Deling (1982) não logra fazer jus à grande riqueza estético-estilística que o eminente escritor alemão ostenta em sua novela-tragédia veneziana.

Referências

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1996.
- BORGES, J. L. Las versiones homéricas. In: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Ediciones, 1974.
- BROCKHAUS. *Der neue Brockhaus in 5 Bänden*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1979.

COSTA, L. M. *A poética de Aristóteles. Mímese e verossimilhança*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

COSTA, L. M.; REMÉDIOS, M. L. Ritzel. *A tragédia. Estrutura e história*. São Paulo: Editora Ática: 1988.

DUCROT, O.; TODOROV, T. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

GAGNEBIN, J. M. Origem, original, tradução. In: *História e narração em W. Benjamin*. Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1994.

GRAVES, R. *O grande livro dos mitos gregos*. Trad. Fernando Klabin. São Paulo: Ediouro, 2008.

KURZKE, H. *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*. Munique: Beck, 1985.

KOLLER, W. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg; Wiesbaden: Quelle & Meyer, 1987.

LARROUSSE. Gran Enciclopedia Larrousse. Paris / Buenos Aires / México, 1967.

LUKÁCS, G. *Thomas Mann*. Trad. castellana de Jacobo Muñoz. Barcelona / México D.F.: Ediciones Grijalbo S.A., 1969.

MALHADAS, D. *Tragédia grega. O mito em cena*. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2003.

MANN, T. *Morte em Veneza*. Trad. Eloisa Ferreira Araújo Silva. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

_____. *Der Tod in Venedig. La mort à Venise*. Trad. Alex Nesme & Edoardo Costadura. Paris: Fayard, 1989.

_____. *A morte em Veneza*. Trad. Cláudia Fischer. Lisboa: Ficções, 1989.

_____. *La morte a Venezia*. Trad. Bruno Maffi. Milão: Biblioteca Universale Rizzoli, 1988.

_____. *La muerte en Venecia*. Trad. Martin Rivas. Barcelona: Editorial Planeta, 1987.

_____. *Der Tod in Venedig*. In: Mann, T.: *Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1986.

_____. *Death in Venice. Tristan. Tonio Kröger*. Trad. H. T. Lowe-Porter. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1986.

_____. *Tonio Kroeger. A Morte em Veneza*. Trad. Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. *La mort à Venise*. Trad. Félix Bertaux & Charles Sigwalt. Paris: Fayard, 1971.

_____. *A morte em Veneza / Tristão / Gladius Dei*. Trad. de Herbert Caro. In: *Coleção dos prêmios Nobel de literatura patrocinada pela Academia Sueca e pela Fundação Nobel*. Rio de Janeiro: Editora Delta: 1965, p. 102.

MISKOLCI, R. *Thomas Mann, o artista mestiço*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2003.

NIETZSCHE, F. W. *A origem da tragédia*. Tradutor não informado. São Paulo: Editora Moraes Ltda.: s.d.

PESCIO, C. *Venezia, guida completa per la visita della città*. Florença, 1980.

PLATÃO. *Fedro*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora ufpa, 2011.

REISS, K. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. München: Hueber Verlag, 1986.

ROMÃO, T.L.C. “*Der Tod in Venedig*” von Thomas Mann in seiner brasilianischen Übersetzung. Germersheim: 1990 (dissertação de mestrado não publicada).

SCHILLER, F. *Über naive und sentimentalistische Dichtung*. Stuttgart: Reclam, 1993.