

O recorte da língua na peça *A Máscara de grou que brilha à noite*, de Yoko Tawada

Eduardo Spieler¹

Resumo: O presente artigo consiste na análise da peça *A máscara de grou que brilha à noite* (2013) sob a disposição do recorte temático da língua. A partir de um personagem da peça, intitulado “Tradutor”, tomam-se como subsidiárias da análise as teorias sobre tradução de Walter Benjamin (1977) e de Haroldo de Campos (2011). Nota-se que a análise da peça nos aproxima da biografia da autora e de suas motivações para a criação de um texto complexo, que dialoga com fronteiras e com línguas.

Palavras-chave: Língua; Tradução; Walter Benjamin; Haroldo de Campos; Teatro; Yoko Tawada.

Zusammenfassung: Der vorliegende Artikel besteht aus der Analyse des Stücks *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt* (2013) unter der Disposition der thematischen Umriss der Sprache. Ausgehend von einer Figur aus dem Theaterstück mit dem Titel „Übersetzer“ werden die Übersetzungstheorien von Walter Benjamin (1977) und Haroldo de Campos (2011) als Substituenten der Analyse herangezogen. Es wird darauf hingewiesen, dass uns die Analyse des Stücks der Biografie der Autorin und ihren Beweggründen für die Schaffung eines komplexen Textes näher bringt, der mit Grenzen und Sprachen in Dialog tritt.

Schlüsselwörter: Sprache; Übersetzung; Walter Benjamin; Haroldo de Campos; Theater; Yoko Tawada.

Yoko Tawada: escrever sem fronteiras

A escritora japonesa Yoko Tawada nasceu no dia 23 de março de 1960, em Nakano, Tóquio. Filha de um livreiro, teve uma infância cercada de livros e, ainda criança, começou a escrever obras autorais. Na escola, estudou inglês e alemão, e começou a se interessar pela literatura europeia. Formou-se em Teoria da Literatura com ênfase em literatura russa na Universidade de Waseda. Em 1982, ela embarcou em um navio para a costa leste da Sibéria, e, logo após, no trem transiberiano rumo à Europa. Na Alemanha, mais precisamente em Hamburgo, ela começou seus estudos em Germanística. Terminou seu doutorado em 1998, na Universidade de Zurique, sob a orientação de Sigrid Weigel — uma das principais teóricas feministas contemporâneas de língua alemã —, com a tese: *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur* (“Brinquedo e magia da língua na literatura europeia” [tradução minha]), uma abordagem etnológica e poética de autores

¹ Licenciado em Letras Português/Alemão pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre; Mestrando em Estudos de Literatura com ênfase em Teoria, Crítica e Comparatismo na Universidade Federal do Rio do Grande do Sul. eduardo.spieler@gmail.com



alemães, abrangendo de Kafka à Walter Benjamin. Depois de 22 anos, saindo das margens do rio Elbe, em Hamburgo, em abril de 2006, a escritora mudou-se para Berlim, onde vive atualmente.

Além do percurso acadêmico, Tawada tem uma vasta carreira literária. A autora escreveu cerca de 54 livros², fez inúmeras performances, leituras, além do texto-musical lançado com a pianista de Jazz Aki Takase, chamado Diagonal, no ano de 2002. Sua obra literária foi agraciada com diversos prêmios literários, entre eles estão: o prêmio Adelbert von Chamisso, da Fundação Robert Bosch, outorgado a escritores estrangeiros que escrevem em língua alemã; a Medalha Goethe, prêmio dado pelo Instituto Goethe a estrangeiros por seu mérito no sentido de difundir a língua e a cultura alemãs; e o prêmio Kleis-Preis de literatura alemã, prêmio maior da literatura alemã, consolidando sua obra como cânone contemporâneo dentro da literatura alemã, e posicionando-a ao lado de grandes escritores aos quais o prêmio também foi concedido, como: Anna Seghers, Bertold Brecht, Ernst Jandl, Herta Müller e Robert Musil. No Japão, a autora também é detentora de outros 9 prêmios, entre eles o Prêmio Izumi Kyôka, em 2000, o Prêmio Itô Sei, em 2003 e o Prêmio Literário Yomiuri, em 2013. Tem-se, assim, a dimensão dos escritos e do reconhecimento da autora.

Tawada escreve em alemão e japonês. Por vezes, ambas as línguas aparecem em um mesmo poema, em um mesmo ensaio ou em uma mesma peça teatral. Como as palavras escolhidas pela pesquisadora Claudia Pavan (2018, p. 216), há no brincar com o idioma uma apropriação da língua:

Ela brinca com a língua e se apropria da língua alemã, como uma criança se apropria do brinquedo de um amigo: de assalto, cheia de curiosidade, acompanhada por um olhar estranho, um pouco esquisito, um pouco inusitado, um pouco distanciado – próprio de quem percebe a outra língua de um ponto de vista destituído da familiaridade que se tem com a língua materna. (PAVAN, 2018, p. 216)

É na poesia, nos ensaios, nos romances, nas peças teatrais e nas canções que se manifesta o trabalho literário de Tawada. A autora também faz intervenções artísticas, leituras dramáticas e performances teatrais. Por vezes, as fronteiras entre os gêneros literários e as performances não são exatamente bem definidas, algo que se relaciona profundamente com a vida autora. Como escritora e como doutora em Germanística, ela viaja entre Europa, Ásia e América para leituras, palestras, aulas, acompanhamento em apresentações musicais, comentários em arte contemporânea; transita entre países,

² Informações retiradas do site oficial da autora. Disponível em: <http://yokotawada.de/bio-bibliographie>. Acesso em 15 de julho de 2022.



idiomas, fronteiras e formas. Seus textos já foram traduzidos para o japonês (alguns deles, pela própria autora), sueco, francês, espanhol, inglês, português, entre outros.

Na literatura contemporânea, Tawada posiciona-se na literatura exofônica. Ou seja, daqueles autores que adotam uma língua de escrita diferentes de sua língua materna. A relevância desses autores, que podem escrever de seus países de origem ou de fora, é cada vez maior em um cenário em crescente expansão na Alemanha. A tradução de livros chega a marcas anuais altíssimas; no ano de 2020, por exemplo, os números chegaram a mais de 9000 livros traduzidos³. No entanto, há aqui um ponto importante sobre a autora: quando questionada sobre a chamada “literatura de imigrantes”, Tawada diz não se reconhecer nessa definição (KURITA, 2015). O espaço que sua escrita ocupe é, talvez, justamente o da fronteira, buscando uma reflexão sobre esse conceito e suas derivações. Um espaço que difere de escritores forçados ao exílio, ou ainda que carregam em sua história o exílio de seus antepassados. Aqui há uma escolha ativa de permanecer nesse espaço fronteiriço: “Não quero atravessar a fenda que existe entre duas línguas. Eu quero viver lá” (TAWADA apud TYERNEY, 2010, p. 10⁴). Acredito que a partir dessa escolha haja um potencial para questionar, pois há em sua voz sua perspectiva e sua identidade.

Nesse espaço de criação, há uma viagem para além da geografia. Transpassa-se os sons da língua, da cultura, e chega-se a um espaço em que é necessário perceber e acolher o outro. Na obra de Tawada, há a incorporação desses diferentes elementos de tradições culturais, folclore e transculturalidade. Ao se colocar nessa região fronteiriça fomenta-se a discussão das próprias definições de fronteiras, de nacionalidade, acerca do que é interno e externo, familiar e estrangeiro, de pertencimento.

Ela é uma extraordinária cidadã do mundo que transita facilmente entre continentes, culturas e línguas, e que, portanto, desenvolveu uma consciência intercultural impressionante expressida através de um estilo verdadeiramente único⁵.

Na identificação da familiaridade, da estranheza, das fronteiras e das questões culturais, a escritora apropria-se da língua. Experimentando, ela conquista a liberdade. No experimento, ela encontra o outro. Yoko Tawada toma a etimologia da palavra e transforma a exofonia em uma aventura, em uma viagem para fora das fronteiras da primeira língua (IVANOVIC, 2008). Em especial, em sua obra teatral é possível identificar

³ Dados retirados de: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/194342/umfrage/buchmarkt-hoerbuch-umsatz-nach-warengruppen/>. Acesso em 17 de julho de 2022.

⁴ I don't want to cross the ditch that exists between two languages. I want to live there [tradução minha].

⁵ She is an extraordinary citizen of the world who moves effortlessly between continents, cultures, and languages, and who thus developed an impressive intercultural awareness expressed in truly unique style”. (GAMLIN, 2012, p. 39 [tradução de PORTO; BARCELLOS, 2020]).

elementos explorados em seus textos ensaísticos e acadêmicos. No entanto, ao adicionar a performance e o movimento — elementos comuns ao teatro —, são adicionadas também camadas que singularizam sua dramaturgia.

A máscara de grou que brilha à noite

A peça *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt* (A máscara de grou que brilha à noite) foi escrita em 1993 para o festival “steirischer Herbst”. O texto foi editado pela autora e publicado novamente em 1995. Este trabalho baseia sua análise na última versão, publicada na coletânea de peças de teatro *Mein kleiner Zeh war ein Wort*, em 2013. Os recortes que estruturam a análise estão, principalmente, relacionados a questões de língua, do estrangeiro e da metamorfose, conceitos que serão apresentados mais profundamente nas seções subsequentes. Antes, apresenta-se a estrutura, os personagens e as características da peça.

Os personagens da peça formam uma espécie de constelação inicial. Eles são intitulados: Irmão [Bruder], Irmã [Schwester], Vizinho [Nachbar], Tradutor [Übersetzer] e cadáver de mulher [weibliche Leiche] (que, viemos saber, é também uma irmã). Todos encontram-se reunidos no dia anterior à cerimônia de despedida da irmã morta, na véspera do enterro. Os personagens, no palco, estão todos dentro de caixões. O cadáver da irmã, no centro do palco, está sobre um caixão destruído, ao contrário dos outros personagens que se encontram em caixões intactos. Os personagens vivos assistem ao caixão partido afundar diante de seus olhos. A peça é encenada, portanto, em um velório, no qual parentes (irmão e irmã) e conhecidos (tradutor e vizinho) se reúnem ao redor do cadáver (a irmã morta).

A irmã morta não se mexe e não fala, mas através das outras vozes tomamos consciência de sua história e de sua relação com as outras personagens. Os demais personagens são considerados, logo no início da peça, como “vozes”. Pode-se pensar nessas vozes como uma representação de personagens, como entidades que podem transmutar, mudar de corpos e serem interpretadas por diferentes atores. Ao mesmo em que são corporificados, elas também existem por si só, como se prescindissem um corpo, e são ressignificadas no corpo do ator que as interpreta. O corpo desempenha, no trabalho de Tawada, um papel central de percepção do mundo. A voz, como forma de expressão das características desse corpo (masculina ou feminina, grave ou aguda), possibilita a fala. Como expressão que caracteriza um domínio do corpo, a voz é sua relação com o mundo, com o idioma e com parte da identidade. A representação desses personagens como vozes é, portanto, muito importante para a peça.



Ao fundo do palco, estão posicionadas sete máscaras de animais. São eles: grou, cachorro, raposa, gato, macaco, loco e peixe. Essas máscaras são utilizadas na parte final da peça, reconfigurando os personagens: eles mudam de nome ao vestir diferentes máscaras. Neste processo, os atores se renovam e se mostram como vozes que transitam entre corpos. Em especial, a máscara de grou, animal presente no título da peça, é a máscara vestida pela irmã morta. O grou é um pássaro simbólico para a cultura japonesa, ele é visto como a ave migratória da imortalidade, ou, ainda, como o pássaro da longevidade. Há, portanto, uma conotação positiva para a cultura japonesa, já que sua simbologia remete a uma vida longa. Na peça, ele está relacionado justamente à passagem da vida para a morte. No ocidente, no entanto, esta mesma ave é tida como um símbolo de conotação negativa, qual seja: de tolice e falta de jeito (CHEVALIER, 1998). O uso de símbolos interpretados de formas distintas nas diferentes culturas, japonesa e alemã, é de grande interesse de Tawada. Ela escolhe a máscara de um animal cuja simbologia evidencia uma diferença cultural, vestindo a irmã, que também é uma personagem em posição fronteiriça (entre a vida e a morte). Com essa máscara da imortalidade, ou da longevidade, a irmã morta é iluminada pela fala dos vivos e parece, assim, sobreviver.

A peça é concebida em apenas um ato. Os diálogos, além de versarem sobre a irmã falecida, também falam sobre literatura e sobre idioma. A impossibilidade da fala da irmã morta reverbera nos escritos do tradutor e em suas leituras. O autor Florian Gelzer (2000, p. 94) entende a peça “principalmente como um experimento linguístico, já que a autora se concentra principalmente na organização do discurso dos protagonistas, deixando de lado o nível de conteúdo”. Na peça, a reflexão linguística está presente, principalmente na figura do Tradutor e de seu processo de tradução, mas também na reflexão sobre a voz da irmã morta. Nas falas do Tradutor está expressa a dificuldade da escrita de encontrar o melhor termo para a tradução, e, ainda, questões relativas à própria profissão. Na tentativa de descrever essa dificuldade, há uma bem-sucedida reflexão sobre o processo de tradução.

É importante citar que a peça não possui um enredo propriamente dito. Em nenhum momento é encenada uma história contínua, apresentada uma linha de suspense ou um desenvolvimento linear de personagens. Eles não apresentam um arco, e há, em suas falas, um predomínio de associações surreais e uma dissolução de elementos dicotômicos — entre animais e pessoas; homem e mulher; vida e morte. O ordenamento no discurso dos personagens não se encontra em classificações tradicionais de seus papéis sociais, sejam eles os de parentes (irmão e irmã), conhecidos (vizinho) ou sua profissão (tradutor). Eles interagem entre si sem qualquer contexto. É dissolvida, portanto, também uma lógica de



contrastes e do ambiente comum entre essas vozes. As associações construídas em algumas passagens são rapidamente desfeitas em outras, já que os personagens dão continuidade aos assuntos propostos pelos outros personagens. Compõem as ações dos personagens, além do ritual de enterro, também o ritual de lavagem do cadáver realizado pela irmã. Ela lava o cadáver dos pés até o rosto progressivamente, ao longa da peça. Essa é, talvez, a única ação que estrutura o enredo, pois é uma ação realizado do início ao fim. Como aparece no trecho abaixo:

IRMÃ: *limpa os joelhos dos mortos*. Ela cuidava dos joelhos todas as noites. Ela os massageava com óleo de coco e disse que eles estavam novamente duros como cascas de coco. Às vezes, ela lambia os joelhos como um gato e dizia que eles tinham gosto salgado⁶. (TAWADA, 2013, p.17).

Na sequência da peça, no entanto, a cerimônia desenrola-se em uma densa rede de diálogos e narrativas girando ao redor da irmã morta e da relação entre os personagens. A retrospectiva e os diálogos associativos dos personagens não montam uma imagem clara para o leitor/público, na verdade, eles instauram cada vez mais dúvidas, já que cada personagem parece habitar seu próprio cosmo de fobias e de narrativas surreais. A questão se essas narrativas e universos fazem parte de uma ficção sobre as lembranças da irmã, ou se habitam um universo onírico, é deixada aberta.

Dada essa descrição inicial da peça, é necessário enfatizar que a não presença de um enredo não impede a autora de desenvolver uma profunda reflexão sobre os personagens, sobre língua, fronteiras, morte, relações familiares, metamorfoses, entre outros assuntos.

35

A língua dos vivos e dos mortos: o tradutor

Há, na escrita de Tawada, algo que reflete sua história pessoal. Uma espécie de dissolução das fronteiras, daquilo que é pertencimento, daquilo que é fronteira, daquilo que é familiar e estrangeiro, daquilo que é interno ou externo. A língua é um tema frequente em sua escrita, e há uma forte relação do tema com sua vida em Tóquio, quando ela era cercada de livros, por conta da profissão de seu pai. Esse contato talvez tenha despertado a sensibilidade da autora pela língua e por sua diversidade. O trecho a seguir retrata um pouco desse primeiro encontro com o universo da língua.

Eu me lembro de um ensaio escolar, que eu escrevi quando era apenas uma garota de sete anos. Se chamava 'Minha irmã, o conteúdo era uma lista de palavras erradas que vinham da boca de minha irmã. Ela tinha na época

⁶ SCHWESTER: reinigt die Knie der Toten. Ihre Knie pflegte sie jeden Abend. Sie massierte sie mit Kokosnussöl und sagte, sie seien schon wieder so hart wie Kokosnusschalen. Manchmal leckte sie ihre Knie ab wie eine Katze und sagte, das sie salzig schmecken [tradução minha].

quatro anos e dizia, por exemplo, 'Zahnbrust' ao invés de 'Zahnbürsete', 'Schierigmutter' ao invés de 'Schwiegermutter', 'Wachine' ao invés de 'Waschmaschine'. Minha irmã era para mim uma fascinante máquina da língua⁷. (TAWADA, 2002, p. 118).

Em entrevista para ao Museu de Arte Moderna de Louisiana, Tawada reflete sobre o papel da língua em sua carreira: “Eu não gosto das palavras fronteira e cruzar fronteiras, mas sim de uma certa forma de mover-se entre dois lugares, isso foi sempre importante para mim. Pode ser uma viagem, mas pode ser também entre dois idiomas”⁸. De certa forma, a peça nos posiciona nesse lugar fronteiro, principalmente na figura do Tradutor.

A escritora discorre, em diversos de seus textos em prosa, sobre o processo da tradução e a tarefa do tradutor, na maioria dos textos esse mesmo processo é tratado de forma metafórica. Em *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt*, a tradução aparece de forma literal, com o personagem (ou uma voz) intitulado Tradutor. Principalmente, sobre a tarefa de tradução, destaco o trecho a seguir:

TRADUTOR: Eu também sou contra esse, assim chamado, “Telefone”.

IRMÃO: Mas você mesmo é um telefone.

TRADUTOR: joga o telefone contra a parede. Eu não sou um telefone. Eu sou às vezes utilizado como um telefone, mas o meu trabalho é algo completamente diferente⁹ [tradução minha]. (TAWADA, 2013, p.19).

No trecho, percebe-se na fala do Tradutor e do Irmão uma breve discussão sobre a tarefa da tradução. O Irmão sugere que o Tradutor atua como um “telefone”, ou seja, que sua tarefa é a de conectar duas línguas, como uma ponte de comunicação entre dois idiomas, ou, ainda, como um aparelho. O Tradutor, no entanto, através de uma ação agressiva e performática, joga o telefone na parede e afirma não ser essa sua tarefa — apesar de ser utilizado para tal fim em certas ocasiões. As leituras de Tawada sobre Walter Benjamin publicadas em sua tese de doutorado possibilitam uma interpretação da visão dessa tarefa e da própria composição do personagem intitulado Tradutor, na peça. O texto de Benjamin “A Tarefa do Tradutor” (1923) auxilia no aprofundamento da análise do personagem e de suas intervenções durante a peça. Em outro trecho, o personagem tenta explicar sua profissão e ressaltar sua importância naquele ritual:

⁷ Ich erinnere mich an einen Schulaufsatz, den ich als siebenjähriges Mädchen schrieb. ‚Meine Schwester‘ lautete der Titel des Aufsatzes, der Inhalt bestand aus einer Liste von falschen Wörtern, die aus dem Mund meiner Schwester stammten. Sie war damals erst vier Jahre alt und sagte zum Beispiel ‚Zahnbrust‘ an Stelle von ‚Zahnbürste‘, ‚Schwierigmutter‘ an Stelle von ‚Schwiegermutter‘, ‚Wachine‘ an Stelle von ‚Waschmaschine‘. Meine Schwester war für mich eine faszinierende Sprachmaschine [tradução minha].

⁸ Entrevista concedida em agosto de 2018. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=nEXEqCcl1LA>. Acesso em 29 de agosto de 2022.

⁹ ÜBERSETZER: Ich bin auch gegen dieses sogenannte „Telefon“.

BRUDER: Sie sind aber selbst ein Telefon.

ÜBERSETZER: wirft das Telefon gegen die Wand. Ich bin kein Telefon. Ich werde manchmal benutzt wie ein Telefon, aber meine Arbeit ist etwas ganz anderes [tradução minha].



TRADUTOR: Você tem que realizar o funeral em uma língua estrangeira. Eu traduzirei, então, suas palavras para a língua nativa dos enlutados. Caso contrário, à medida que o funeral avançasse, vocês dois se sentiriam cada vez mais atraídos pela mulher morta e algo desagradável poderia acontecer.
IRMÃ: Mas um funeral é sempre realizado em uma língua estrangeira. Pelo menos eu sei que sempre que vou a um funeral, não consigo entender uma palavra corretamente.

TRADUTOR: Quero dizer que não seria gur se você falasse a mesma língua que sua irmã morta no funeral.¹⁰ (TAWADA, 2013, p. 11).

Segundo Benjamin (1923), a função da tradução é atestar a afinidade entre as línguas. Para o autor, a função do tradutor está na busca por revelar aquilo que é “linguagem” no poema, e não apenas língua. Ele afirma que é necessário traduzir o *modus operandi* da função poética no poema para liberar o que o poema tem de mais íntimo, que é a linguagem. Também, argumenta que o tradutor deve “estranhar” sua língua, “deixá-la ser violentamente sacudida” pelo texto original. Há, portanto, uma relação da filosofia da linguagem com a tarefa de tradução. Walter Benjamin (1923) tinha a ideia de que tradução não é simplesmente transpor uma língua para outra. A tradução também é a busca de uma semelhança entre dois mundos. Ao realizar a tradução de uma língua para outra, o trabalho realizado não é literal, não diz respeito unicamente à busca de palavras equivalentes entre os dois idiomas, mas sim uma busca por semelhanças entre as línguas.

37

A tradução literária apresenta diversos desafios em função da estética de cada autor, que pode ser investigada a partir da língua de origem. Para Haroldo de Campos (2011), a tradução consiste em uma tarefa de transcrição, sendo o tradutor também um criador que recria a obra. Ele procura definir uma poética da tradução benjaminiana enquanto estratégia de apropriação e transformação não servil, situando-a em relação a diferentes reflexões e diferentes práticas poéticas (LAGES, 1998).

Há na fala e na ação performática desse personagem uma visão sobre a tradução e a tarefa do tradutor. Os trechos a seguir destacam a dificuldade de encontrar palavras para a tradução simultânea, além de uma preocupação e uma tentativa de facilitar a tarefa de tradução.

¹⁰ ÜBERSETZER: Sie müssen die Beerdigung auf jeden Fall in einer fremden Sprache durchführen. Ich werde dann Ihre Worte in die Muttersprache der Trauergäste übersetzen. Sonst würden Sie beide sich im Laufe der Beerdigung immer stärker von der Toten angezogen fühlen, und vielleicht passiert dann etwas Unangenehmes.

SCHWESTER: Eine Beerdigung wird aber immer in einer fremden Sprache durchgeführt. Ich weiss zumindest, dass ich – immer wenn ich auf einer Beerdigung war – kein Wort mehr richtig verstand.

ÜBERSETZER: Ich meine eher, dass es nicht gur wäre, wenn Sie auf der Beerdigung dieselbe Sprache sprechen wie Ihre tote Schwester [tradução minha].

TRADUTOR: Por que você forma tantas frases desaconselháveis gramaticalmente? Como devo traduzir essas frases? Os enlutados poderiam pensar que eu era um mau intérprete. [...]

TRADUTOR: Não estou insinuando que você está pensando algo e expressando-o incorretamente. Acho que você não pensa nada, é preguiçoso e prefere citar algo falso do seu próprio diário do que memorizar uma frase real de outro livro. ¹¹ (TAWADA, 1993, p. 10).

Para Gelzer (2000), o tradutor é o personagem mais importante da peça. Pois ele é o responsável pelo acesso: pela medição entre os diferentes idiomas, entre os personagens e os estrangeiros, entre a lógica e a arbitrariedade. O personagem não é caracterizado em um sentido único, o tradutor age como um regulador, preocupado com a escolha das palavras e com a melhor tradução para o universo do idioma destino. No entanto, suas traduções não são sempre confiáveis. Suas escolhas de palavras serão parte do processo de criação.

TRADUTOR pega o telefone e fala com um interlocutor imaginário: Alô, está ouvindo? Perdão? Soletre a palavra. Perdão? Eu não tenho certeza se você realmente disse o que saiu daqueles buracos [...]. Não se esqueça que estamos tendo uma ligação do exterior. Às vezes a água salgada entra nos cabos e... Com licença? Não, não fui eu. O que você acabou de ouvir foi apenas o som da água... [...]

TRADUTOR: Por favor, não fale sua língua materna. [...] Toda vez que a água se move, ocorre um mal-entendido. Como tradutor, tenho que remar meu barco tão rápido quanto uma palavra nada de uma costa a outra. Este é o meu trabalho. Mas as experiências profissionais que tive até agora não me ajudariam se eu estivesse debaixo d'água ¹² (TAWADA, 2013, p. 23).

No trecho acima, há uma metáfora de um barco que faz uma travessia entre duas margens, em uma delas está um idioma, na outra o idioma destino da tradução. As línguas que habitam cada uma das margens pelas quais o Tradutor trafega são deixadas em aberto para o leitor/público. Talvez possam ser pensadas como o idioma dos vivos e dos mortos, a língua falada pela irmã morta e pelas vozes vivas. O Tradutor se mostra, contudo, aberto para esse problema. A água infiltra no cabo de telefone, o que pode

¹¹ ÜBERSETZER: Warum bilden Sie so viele Sätze, die grammatisch nicht empfehlenswert sind? Wie soll ich solche Sätze übersetzen? Die Trauergäste könnten denken, ich wäre ein schlechter Dolmetscher.. [...]

ÜBERSETZER: Ich unterstelle Ihnen doch nicht, dass Sie etwas denken und das falsch ausdrücken. Ich glaube, Sie denken gar nichts, Sie sind lernfaul und Sie zitieren lieber etwas Falsches aus Ihrem eigenen Tagebuch, als einen richtigen Satz aus einem anderen Buch auswendig zu lernen [tradução minha].

¹² ÜBERSETZER nimmt das Telefon in die Hand und spricht mit einem imaginären Gesprächspartner: Hallo, hören Sie? Wie bitte? Buchstabieren Sie das Wort. Wie bitte? Ich bin mir nicht sicher, ob Sie wirklich gesagt haben, was aus diesen Löchern herauskam [...]. Vergessen Sie nicht, dass wir ein Überseegespräch führen. Manchmal dringt Salzwasser in die Kabel und... Wie bitte? Nein, das war nicht ich. Was Sie eben gehört haben, war nur ein Wassergeräusch... [...]

ÜBERSETZER: Sprechen Sie bitte nicht Ihrer Muttersprache. [...] Jedesmal, wenn die Seepflanzen sich bewegen, kommt ein Missverständnis zustande. Ich muss als Übersetzer mein Boot so schnell rudern, wie ein Wort von einer Küste zur anderen schwimmt. Das ist mein Beruf. Aber die beruflichen Erfahrungen, die ich bis jetzt gemacht habe, würden mir nicht mehr helfen, wenn ich mich unter Wasser befinden würde [tradução minha].

significar que nenhuma enunciação pode ser traduzida, sem que ela, de alguma forma, seja modificada em relação ao original, ou seja, que nenhuma tradução é perfeita, o cabo de comunicação sempre terá alguma interferência, podendo ser até mesmo o próprio Tradutor parte dessa distorção.

Há nesse outro trecho uma indicação da influência das emoções e escolhas do Tradutor, como também um criador que compõe e faz escolhas durante sua tarefa. Assim, o comportamento do Tradutor não é, de forma alguma, definido apenas através de regras:

TRADUTOR: A palavra 'ovo frito' é tão bonita que não quero traduzi-la para nenhum outro idioma. Eu quero mantê-lo assim. Vou apenas transformar as palavras que odeio em outro idioma¹³ (TAWADA, 2013, p. 30).

O Tradutor é também colocado na posição de guardião do idioma e de uma lógica interna desempenhada pelo personagem. Sua tarefa é sobrecarregada com enunciados que vem de outras vozes sem uma linearidade, sem uma lógica. Ele se vê em uma tarefa de trazer para um universo lógico a comunicação entre os personagens. A língua é aqui mais do que objeto a ser transposto, atravessado de uma margem para outra, mas sim algo que passa por suas emoções, que pode ser falseado ou distorcido, que passa por uma cocriação: a tradução.

Na peça, portanto, a tradução tem um papel metafórico. A margem que precisa ser atravessada pelo Tradutor vem de um “mundo dos mortos” — ou seja, a língua da irmã —, para o mundo real, dos vivos, dos personagens da peça. A língua está posicionada, para Tawada, em um lugar vazio, ou no lugar do “não dito”, que se origina na imaginação, como nos sugere o trecho de *Erzählung der Toten* [Contos dos mortos] do livro *Talisman* (1996).

Há homens que viajam mais longe do que os marinheiros, ou ficam em um lugar muito mais tempo do que o lavrador mais velho: esses são os mortos. Portanto, não há narradores mais interessantes do que os mortos. Mas o problema é que você não consegue entender a linguagem deles, você não consegue nem ouvir acusticamente. Como se pode ouvir as histórias dos mortos? Essa é uma das tarefas mais difíceis da literatura, que é resolvida de forma diferente em diferentes culturas [tradução minha] (TAWADA, 1996, p. 22-23).

Nas “vozes dos mortos”, parece haver uma busca de Tawada por uma incorporação de imagens oriundas de um espaço de imaginação e criatividade. Como uma pesquisa sobre o lugar de onde vem a palavra ou a composição dela, seja desse espaço de imaginação, ou mesmo no sonho. Tanto o escritor do conto supracitado em

¹³ ÜBERSETZER: Das Wort ‚Spiegelei‘ ist so schön, dass ich es in keine andere Sprache übersetzen möchte. Ich möchte es so behalten. Ich werde nur noch die Wörter, die ich hasse, in eine andere Sprache verwandeln [tradução minha].



Talisman, como o Tradutor na peça *Kranichmaske* podem ser vistos como a figura de Charon (RIEGLER, 2011): figura da mitologia grega que vive e se movimenta no “entre mundos”. Desse lugar ele fala sobre as diferenças e similaridades das margens de cultura e idioma estrangeiras e familiares.

O tema do idioma dos vivos e dos mortos desempenha, portanto, um papel importante na peça. A voz da irmã morta é propagada através das vozes do Irmão, da Irmã, do Vizinho e do Tradutor. Na inquietude e estranheza desse corpo no palco, essas vozes corporificam uma voz incapaz de responder verbalmente aos comentários dos outros. Essa não capacidade de fala, no entanto, não significa a não existência de uma voz. Em entrevista concedida à pesquisadora Petra Leitmeir (2007), publicada em sua tese de doutorado, Tawada fala sobre esse “estado de não-fala”.

Pessoas são feitas “sem fala” e nessa situação é possível perceber algo, que de outra forma não seria possível. Para mim fica sempre um “estado de não fala” antes da escrita. A escrita vem para mim às vezes, como uma tradução de um mundo totalmente sem idioma para o mundo com idioma (LEITMEIR, 2007, p. 45).

Na morte, a voz da irmã morta ganha um acesso a “outro idioma”. Esse outro idioma só consegue ser acessado pelo Tradutor, e a voz da irmã só é verbalizada pelos outros personagens. Embora não fale, a memória da irmã é constantemente evocada durante a peça. Para Gelzer (2000), há uma relação entre a progressiva decomposição do cadáver ao longo da peça com a decomposição das palavras do idioma que passa a ser extinto. Ou seja, o idioma que a irmã falava vai se dissolvendo, agora ela não consegue compor palavras, estruturar pensamentos, se comunicar, a ação física da fala se dá apenas através do aparelho fonológico dos outros.

O enterro da irmã também é descrito por essas vozes. É através da língua dos vivos que o leitor entende a irmã: seu passado, seu comportamento familiar, seus papéis sociais e sua relação com cada uma das outras vozes. O leitor também compreende que o enterro era um ritual feito para os vivos e que a evocação da voz da irmã faz parte dessa cerimônia de despedida. O idioma não verbal da irmã morta se mostra através do “outro” e conquista sua posição dentro da constelação de vozes.

Considerações finais

Chantal Wright (2013), a tradutora inglesa de Tawada, responsável pela tradução do conto *Porträt einer Zunge* (Retrato de uma língua), observa em artigo o crescente número de estudos acadêmicos sobre Yoko Tawada. Principalmente a partir de 2003, a obra de Tawada passa a ser objeto de pesquisa de inúmeros artigos, teses,



dissertações, entre outros. No Brasil, no entanto, a pesquisa ainda é incipiente; poucos entre os mais de 50 livros da autora possuem tradução para o português. No que se refere à sua produção para o teatro, as pesquisas se mostram ainda mais escassas, mesmo no cenário internacional.

A autora, detentora de diversas premiações dentro da literatura alemã e japonesa, é pouco conhecida como dramaturga e tem poucos trabalhos científicos focados em sua obra no teatro. As peças da autora conversam com o restante de suas obras, reverberando temas também presentes em sua obra teórica/artística, e contribuindo para uma compreensão global de sua produção. Questão da língua, da fronteira, metamorfose e performance, por exemplo, são explorados de maneiras diversas no teatro, possibilitando que esses elementos sejam explorados para além dos romances, ensaios e teses, mas também no formato dramático.

Sobre a questão da língua, é possível perceber que a reflexão assume uma posição central no seu texto. Há o pressuposto de que a literatura, como uma obra também dentro do campo da linguística, é um recurso para tematizar o papel da língua na mediação entre diferentes esferas de comunicação, até mesmo entre uma realidade física e uma realidade abstrata, como proposto na peça. Dessa forma, a reflexão se expande também para a relação entre sociedade e cultura. Na análise, com foco no personagem Tradutor, é possível observar a tradução como parte de toda e qualquer experiência linguística, trazendo enunciados para o universo daquele que o escuta. Dessa forma, pôde-se traçar aproximações com teóricos que se ocuparam da reflexão da tarefa da tradução, como Walter Benjamin e Haroldo de Campos.

A experiência biográfica de Tawada pode ajudar a compreender a atenção especial a esse recorte e à visão semiótica associada da realidade através da língua. A utilização de elementos fantásticos pode refletir uma tentativa de responder perguntas sobre sua própria identidade estrangeira e sobre a validade desse conceito. Como reflexo de sua experiência na Alemanha, os personagens de Tawada são passageiros transfronteiriços que se movem em um discurso no qual sua origem e a língua materna são automaticamente classificadas como diferentes. Isso se dá também por eles utilizarem a língua alemã, ou seja, em um meio articulado que os torna estranhos de duas maneiras: primeiro, porque eles não escrevem em sua língua materna, e segundo, porque a língua alemã também funciona como um componente de identidades nacionais para as quais eles não são considerados como nativos.



Referências

BENJAMIN, W. **Gesammelte Schriften**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. Vols II, 1,2 (Aufsätze, Essays, Vorträge. Eds. R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser).

CAMPOS, H. **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: Laboratório de Edição FALE/UFMG, 2011.

CHEVALIER, Jean, et al. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Herder, 1995.

GELZER, Florian. **Sprachkritik bei Yoko Tawada**. Waseda-Blätter 7 (2000), p. 73-101.

KURITA, Yukari. **Migrantenliteratur In: Deutschland: Eine Untersuchung zu Sprache und Gedanken von Yoko Tawada**. Tóquio, Universidade Gakushuin, 2015, p. 75-94.

LAGES, Susana Kampff. **“A tarefa do tradutor” e o seu duplo: a Teoria da Linguagem de Walter Benjamin como Teoria da Traduzibilidade**. Cadernos de tradução 1.3 (1998): p. 63-88.

LEITMEIR, Petra. **Sprache, Bewegung und Fremde im deutschsprachigen Werk von Yoko Tawada**. GRIN Verlag, 2007.

PAVAN, Cláudia Fernanda. **As fronteiras extra-insulares na escrita de Yoko Tawada The outer island borders in Yoko Tawada's writing**, 2018.

RIEGLER, Roxane. **Review of Schreiben in fremder Sprache: Yoko Tawada tend Galsan Tschinag**. By Linda Koiran. German Quarterly, 2011: p. 261-62.

TAWADA, Yōko. **Mein kleiner Zeh war ein Wort: Theaterstücke**. Konkursbuch-Verlag Gehrke, 2013.

TAWADA, Yōko. **Talisman**. Tübingen: Konkursbuchverlag, 1996.

TYERNEY, Robin Leah. **Japanese literature as world literature: visceral engagement in the writings of Tawada Yoko and Shono Yoriko**. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) University of Iowa.

TAWADA, Yōko. **Yoko Tawada's Portrait of a Tongue: An Experimental Translation by Chantal Wright**. University of Ottawa Press, 2013.