

Contingentia

Revista do Setor de
Alemão da UFRGS

V. 10 n. 1

Gerson Roberto Neumann
Helano Jader Cavalcante Ribeiro
Sofia Froehlich Kohl
(Orgs.)

Contingentia

Contingentia vol. 10 n. 1

Editores: Gerson Roberto Neumann, UFRGS, Helano Ribeiro, UFPB, Sofia Froehlich Kohl, UPorto

Editoração Digital-SEER

Sofia Froehlich Kohl, UPorto

Conselho Editorial (Internacional)

Arne Ziegler, Universität Graz

Dirk Niefanger, Friedrich-Alexander-Universität Elóide

Kilp, Universität Salzburg

Göz Kaufmann, Universität Freiburg

Joachim Born, Universität Giessen

Jürgen Fohrmann, Universität Bonn

Ligia Chiappini Moraes Leite, Freie Universität Berlin

Mechthild Habermann, Friedrich-Alexander-Universität

Sebastian Kuerschner, Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

Susanne Klengel, Universität Mainz/Germersheim

Zinka Ziebell-Wendt, Universität Bremen/Freie Universität Berlin

Conselho Editorial (Nacional)

Bernardo K. Limberger, UFPel Márcia

Ivana Lima e Silva, UFRGS Paulo Soethe,

UFPR

Elcio Loureiro Cornelsen, UFMG Helmut

Galle, USP

Felix Valentin Bugueno Miranda, UFRGS Cléo V.

Altenhofen, UFRGS

Celeste H. M. Ribeiro de Sousa, USP Rosani

Úrsula Ketzer Umbach, UFSM Gabriel

Sanches Teixeira, UFSC Tito Lívio Cruz

Romão, UFC

Karen Pupp Spinassé, UFRGS

CONTINGENTIA / Instituto de Letras/ Setor de Alemão. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2022. v. 10, n. 1, Jan-Jul (p. 01-99) ISSN 1980-7589

Contingentia. Org. Gerson Roberto Neumann,
Helano Jader Cavalcante Ribeiro e Sofia Froehlich Kohl.

1. Letras –Periódicos. 2. Literatura. 3. Linguística. 4. Línguas estrangeiras. 5. Tradução. I. Neumann, Gerson Roberto; Ribeiro, Helano Jader Cavalcante; Froehlich Kohl, Sofia.

Contingentia

Gerson Roberto Neumann Helano
Jader Cavalcante Ribeiro Sofia
Froehlich Kohl
(Orgs.)

Vol. 10, No. 1, Jan-Jul. 2022 | ISSN 1980-7589

Apresentação

Gerson Roberto Neumann, Helano Jader Cavalcante Ribeiro, Sofia Froehlich Kohl 5

Artigos

Ensaio sobre Linguagem, Tradução e Literatura em Johann Gottfried Herder. Alguns apontamentos. 8

Henrique Sagebin Bordini

O recorte da língua na peça A Máscara de grou que brilha à noite, de Yoko Tawada 30

Eduardo Spieler

Particularidades e impressões acerca do processo tradutório da obra *Drückender Tango*, de Herta Müller 43

Gabriele Pergher, Gerson Roberto Neumann

Breves questões em torno da tradução 58

Gerson Roberto Neumann

Özlem und Ipek: Eine vielfältige sprachliche Identität in der Fiktion Dilek Güngörs 68

Sofia Froehlich Kohl

Ironie und postmigrantische Welt im Roman „Der Russe ist einer, der Birken liebt“ von Olga Grjasnowa 80

Magdaléna Štipková

Estudo de aspectos gramaticais a partir da obra *Abenteuer der deutschen Grammatik*, de Yoko Tawada 90

Marina Rodrigues de Sousa, Karen Pupp-Spinassé

Apresentação

Em seu primeiro número do volume 10, a Revista Contingentia traz artigos inéditos da germanística, tanto em português como em alemão, que transitam por algumas das diversas perspectivas da área. Esse é o propósito da revista! Com contribuições providas de diferentes regiões do Brasil (e do mundo) e de estudiosos em diferentes fases de formação, a revista propõe um intercâmbio entre especialistas e estudantes que se dedicam à pesquisa em torno da língua e da literatura alemãs. No volume que abre as publicações do ano 2022, discutimos temas da germanística em abordagens filosóficas, cênicas, tradutórias e literárias, em perspectivas multi- e transdisciplinares, que testemunham em favor da riqueza e da pluralidade da área.

O texto de abertura do novo volume, *Ensaio sobre Linguagem, Tradução e Literatura em Johann Gottfried Herder. Alguns apontamentos*, de autoria de Henrique Bordini, se dedica a apresentar as teorias de Herder sobre tradução e sobre a origem da linguagem, além de se propor à discussão de alguns textos de crítica literária de Herder, cujo enfoque se encontra na relação entre literatura e língua materna. Por meio de um diálogo entre os conceitos de *Povo* e de *Nação*, Bordini também reflete sobre literatura contemporânea e Exofonia.

Ainda dentro da perspectiva exofônica, Eduardo Spieler analisa em seu texto intitulado *O recorte da língua na peça A Máscara de grou que brilha à noite*, de Yoko Tawada, sob o contorno temático da língua, a já referida peça *A máscara de grou que brilha à noite* (2013). Em sua análise, Spieler aponta para a proximidade entre a peça, as motivações de Tawada na criação desse texto complexo, que dialoga com fronteiras e com línguas, e alguns traços biográficos da autora. O artigo se concentra em um dos personagens da peça, o assim chamado “Tradutor”, e o observa tomando como base as teorias sobre tradução de Walter Benjamin (1977) e de Haroldo de Campos (2011).

Já no artigo *Particularidades e impressões acerca do processo tradutório da obra Drückender Tango, de Herta Müller*, de Gabriele Pergher e Gerson Neumann, relata-se o processo de tradução da obra *Drückender Tango* (1984), realizada no âmbito da disciplina de Estágio em Tradução do Alemão I, oferecida pelo curso de Bacharel em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pergher e Neumann descrevem o trabalho tradutório pontuando aspectos como a motivação para a escolha

do texto a ser traduzido, as dúvidas que surgiram ao longo da tradução e algumas possíveis soluções para elas, bem como as impressões mais notáveis sobre o estilo de escrita da autora — estilo esse que se procurou adaptar para a versão traduzida para o português. Pergher e Neumann ainda trazem em seu artigo algumas informações biográficas sobre Herta Müller e informações sobre a sua obra, que ajudam a situar a leitura do artigo.

No texto que se segue, Gerson Neumann discute teoricamente o processo tradutório e os elementos culturais envolvidos nele em seu artigo *Breves questões em torno da tradução*. O autor explicita a diferença entre os dois contextos da tradução, em que o texto a ser traduzido passa de seu contexto de origem para o contexto posterior a sua tradução, e enfatiza os aspectos da cultura que estão inextricavelmente envolvidos nesse processo. Nesse contexto, Neumann questiona a possibilidade de existência da tradução e o significado da tradução cultural dentro do processo tradutório.

Já no texto *Özlem und Ipek: Eine vielfältige sprachliche Identität in der Fiktion Dilek Güngörs*, Sofia Froehlich Kohl se debruça sobre as ocorrências de palavras e expressões na língua turca em dois romances da escritora Dilek Güngör, *Ich bin Özlem* (2019) e *Vater und ich* (2021), com vistas a estabelecer a existência de uma relação entre o uso do turco e a percepção de identidade das protagonistas dos dois romances, Özlem e Ipek. O artigo apresenta, em um primeiro momento, um breve panorama da literatura de pós-migração [*postmigrantische Literatur*] (em que Güngör atualmente desempenha um papel notável) e traz informações a respeito das obras escolhidas para a análise; na sequência, são mapeados os nomes de origem turca e as palavras e expressões em turco que aparecem nas obras e, por fim, se procura compreender o significado de suas utilizações e do contexto em que aparecem, geralmente desencadeados ou desencadeando algum comportamento discriminatório.

No penúltimo texto do volume, o artigo de Magdaléna Štipková, *Ironie und postmigrantische Welt im Roman „Der Russe ist einer, der Birken liebt“ von Olga Grjasnowa*, analisa o uso da ironia como mecanismo de defesa contra discriminação no romance de estreia de Olga Grjasnowa, partindo das definições de ironia de Linda Hutcheon e de Valerie Renegar/Charles Goehring. A autora debate as classificações "literatura de migração" e "literatura pós-migração", rótulos hoje em dia já correntes para subdividir a literatura alemã, e aponta para uma fronteira mais fluida do que talvez se suponha em um primeiro momento. Štipková analisa, sobretudo, temas como identidade e pertencimento, que perpassam o texto de Grjasnowa e que se apresentam como uma constante em várias obras desse movimento.

O texto que fecha esse número tematiza também a produção de Yoko Tawada, mas dessa vez voltado a trabalhar com os textos pelo viés do ensino, com vistas a auxiliar os estudantes de alemão a se familiarizarem sobretudo com conceitos gramaticais da língua. A análise que Marina de Sousa e Gerson Neumann fazem de dois poemas de Tawada publicados na obra *Abenteuer der deutschen Grammatik (Gedichte)* [Aventuras da língua alemã (poemas)] deixam claro a versatilidade da obra da escritora, que transita entre a leitura prazerosa e a instrutiva sem preterir nenhuma das possibilidades.

Às leitoras e aos leitores do presente número desejamos uma prazerosa leitura.

Os editores.

Gerson Roberto Neumann – UFRGS

Helano Jader Ribeiro – UFPB

Sofia Froehlich Kohl – UPorto

Ensaio sobre Linguagem, Tradução e Literatura em Johann Gottfried Herder. Alguns apontamentos.

Henrique Sagebin Bordini¹

Resumo: O presente artigo busca apresentar as teorias de Johann Gottfried Herder (1744-1803) sobre a origem da linguagem, sobre tradução e seus textos de crítica literária da juventude focando na relação entre literatura e língua materna. Dialogando com os conceitos de *Povo* e de *Nação*, também se deu especial atenção à literatura contemporânea e à Exofonia.

Palavras-chave: Herder; origem da linguagem; tradução; nação; exofonia.

Zusammenfassung: In dem vorliegenden Aufsatz sollen Johann Gottfried Herders (1744-1803) Theorien zum Ursprung der Sprache, zur Übersetzung und seine Texte von Literaturkritik aus seiner Jugendzeit vorgestellt werden, die sich mit dem Verhältnis von Literatur und Muttersprache befassen. Im Dialog mit den Begriffen Volk und Nation wurde auch zur zeitgenössischen Literatur und zur Exophonie besondere Aufmerksamkeit gegeben.

Schlüsselwörter: Herder; Ursprung der Sprache; Übersetzung; Nation; Exophonie.

Em seu livro de 1993, **Nações sem Nacionalismo** [*Nations without Nationalism*], Julia Kristeva esboça uma pequena história das ideias de nacionalidade e nacionalismo partindo do pertencimento religioso até chegar à noção de ser humano presente na Declaração dos Direitos Humanos da ONU de 1947, passando pela Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão de 1789. Ao analisar as correntes ideológicas e intelectuais que antecederam e culminaram no documento legado pela Revolução Francesa, a autora traz duas correntes intelectuais comumente apresentadas como antagônicas, o Iluminismo Francês e o Tempestade e Ímpeto. A maneira como esses dois movimentos intelectuais fundamentaram o pertencimento à nação é diversa; enquanto os franceses, influenciados por Montesquieu (1689-1755), fundamentaram o seu pertencimento na ideia de um Espírito Comum [*Esprit Général*], os alemães encontraram o seu pertencimento na ideia de Espírito do Povo [*Volksgeist*], comumente atribuída a Johann Gottfried Herder (1744 - 1803).

¹ Doutorando em Literatura Comparada na Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.
hsbordini@gmail.com



Uma das mais importantes publicações recentes acerca do tema Exofonia começa justamente com uma citação de Herder. Deste autor vem a afirmação “o gênio da língua é também o gênio da literatura de uma nação” (HERDER, 1985, p. 178); destacar a importância da compreensão de uma determinada língua para a compreensão de uma determinada literatura é algo que, à sua época, está vinculado aos debates filosóficos mais importantes, por exemplo, a relação entre o pensamento e a maneira como este é expresso (TRABANT, 2001, p. 4). Enquanto suas contribuições, como a valorização do folclore e da língua popular, foram essenciais para a formulação da ideia de nação pelo movimento romântico alemão que lhe sucedeu (BERLIN, 2013, p. 208), é possível também encontrar nessas mesmas formulações um cunho cosmopolita (KRISTEVA, 1993, p. 39 - 40), onde a ideia de Espírito do Povo está mais próxima de um respeito incondicional à cultura popular independentemente das fronteiras geográfica e política que a restringe.

O presente artigo tem como objetivo apresentar a teoria da origem da linguagem e a teoria da tradução de Johann Gottfried Herder à luz de sua recente fortuna crítica e de estudos sobre Exofonia. Lançando mão de recentes questionamentos sobre a adoção do pensamento deste autor na fundamentação do ideário nacionalista a partir da Revolução Francesa e do Romantismo Alemão, é possível perceber que a ideia de nação, que liga um povo a uma língua materna, integra um panorama intelectual muito específico - e diferente do contemporâneo - onde os Estados-Nação ainda estavam em processo de formação (NOYES, 2015, p. 82). A abordagem de uma língua como língua nacional no contexto da Europa central do século XVIII encontra eco na percepção contemporânea de escritos de autorias que não empregam sua língua materna por razões várias, da expulsão de seus países, de migrações forçadas até o uso voluntário de mais de uma língua em obras literárias. Uma vez que este tema é muito abrangente, o presente artigo propõe analisar brevemente pontos da filosofia da linguagem e da crítica literária de Herder, elucidando o vínculo entre língua materna e nação que lhe é atribuído.

Herder foi um pensador prolífico, intuitivo e, para muitos, assistemático. Mas é possível encontrar, através da leitura de seus textos de juventude, culminando em seu *Ensaio sobre a Origem da Linguagem* (1772), uma ideia constante de movimento. Tanto a origem da poesia, quanto a origem da linguagem, são explicadas por ele através de um raciocínio de continuidade que tentarei apresentar a seguir, com a exposição de sua biografia e de seus primeiros escritos.

1 Johann Gottfried Herder

Johann Gottfried Herder nasceu no ano de 1744 na província de Mohrungen, então parte da Prússia Oriental, hoje Morąg, na Polônia, em uma família de poucos recursos que se dedicava à tecelagem. Sua família era de confissão Pietista e seu pai complementava a renda como sacristão. Sua mãe Anna Elisabeth Peltz (1717 - 1772) lhe deu a primeira instrução, ensinando-o a ler, escrever e inspirou-lhe o interesse por contos populares. O nascimento de Herder se dá antes da unificação e formação Alemanha e o país, que hoje conhecemos, era uma agremiação de diversos principados ainda herdeiros da ideia política de um Sacro-Império Romano-Germânico, ordem política que - apesar de ainda existir - não era mais que uma rede burocrática em plena decadência (BOHM, 2009, p. 278). Significa dizer que se está tratando aqui de uma região geográfica unificada apenas pela semelhança entre as diversas variantes da língua alemã que se falavam nas ruas e nas cortes, não em todas, como é o caso da Prússia de Frederico II, cujos despachos eram redigidos em Francês.

Um ponto essencial para se compreender o cenário intelectual em que Herder viveu seus anos de formação é a influência francesa nos territórios em que se falava a língua alemã, seja essa influência na literatura, seja na filosofia. Em 1762, o autor parte de sua cidade natal para iniciar a sua vida universitária em Königsberg, onde foi aluno de dois nomes muito importantes para a história do *Esclarecimento* e do *Tempestade e Ímpeto*. Para Immanuel Kant, Herder escreveu seu primeiro texto filosófico, o *Ensaio sobre o Ser* [*Versuch über das Sein*] (1764); de Georg Hamann, Herder herdou sua paixão por Shakespeare e a valorização da língua alemã, na verdade, a fortuna crítica é unívoca ao afirmar que Hamann foi o nome que direcionou o interesse de Herder para a compreensão do valor da língua materna (ARNOLD, KLOOCKE & MENZE, 2009, p. 400). Hamann chamava a atenção para o valor intelectual da experiência individual e do sentimento [*Empfindung*] como integrantes da compreensão humana. Após uma crise religiosa e profissional quando esteve na Inglaterra, Hamann retorna à Königsberg e, ajudado por Kant, começa a traduzir os artigos da *Encyclopédie*, um encargo que ao invés de reaproximá-lo do estilo esclarecido o faz voltar-se contra o mesmo, taxando-o de desumanizador e limitador da experiência humana (HAYNES, 2007, p. viii).

Em seu período universitário, Herder estudou também a filosofia política e filosofia da história, área em que se tornaria extremamente relevante no futuro. Era um bom conhecedor da obra de Montesquieu (OLENDER, 2012, p. 206) e, a partir das aulas de Kant, teve contato com as ideias de David Hume (FORSTER, 2010, p. 37). O Kant que leciona para Herder, e que terá nele (e em Hamann) uma das primeiras de suas

refutações, é um Kant ainda próximo do Ceticismo, que introduziu a uma geração de alunos as obras de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 - 1716) e de Christian Wolff (1679 - 1754), e está ainda a dezesseis anos da publicação da primeira edição da Crítica da razão pura, não tendo então criado o sistema metafísico pelo qual é conhecido (HARRISON, 1952, p. 16). Em 1764, então com 19 anos de idade, Herder escreve o seu Ensaio sobre o Ser, uma obra que marca uma tomada de posição em relação à filosofia Kantiana de então (MARTINSON, 2009, p. 17).

Encerrado o seu período de estudos, Herder se muda para Riga, então parte do Império Russo, um importante porto hanseático onde assume o cargo de professor e pregador da escola da Catedral, por intermédio e indicação de Hamann, e o ofício da educação passa a ocupar o centro de sua produção intelectual, tornando-se também um pensador da pedagogia e um autor que muito chamou a atenção para a necessidade de se pensar e reformular o conceito de formação [*Bildung*] (MULLER-MICHAELS, 2009, p. 388). O discurso *Sobre a diligência no aprendizado das várias línguas cultas* [*Über den Fleiß in mehreren gelehrten Sprachen*] (1764) proferido na Escola da Catedral discute a situação do conhecimento da época sobre o aprendizado de línguas estrangeiras e advoga pela necessidade de se tornar um erudito também na língua materna.

Quando compara as características das línguas com as características dos povos que as falam, Herder se coloca como contrário à teoria da ação do meio ambiente na constituição das línguas, uma posição muito avançada para a sua época, dado que esse determinismo influi algumas obras literárias até o princípio do século XX.

A defesa da erudição na língua materna se apoia no fato de que grandes escritores e pensadores (entre outros, Homero, Demóstenes, Cícero, Horácio, Virgílio) o foram em suas próprias línguas maternas, e não em línguas “aprendidas”. Mais do que confiar em traduções para ter acesso às Schönheiten da literatura em língua estrangeira, o erudito deve cultivar paralelamente tanto sua língua materna (...) quanto as línguas eruditas. (MARTINESCHEN, 2013, p. 50)

O traço constante das preocupações de Herder com a tradução é compreender de que modo as traduções agem na formação e na transformação de uma língua nacional (LIFSCHITZ, 2012, p. 163). A compreensão da teoria tradutória de Herder passa por dois de seus textos, o *Sobre a mais recente literatura alemã: primeira coletânea de fragmentos* (1766) e o *Ensaio sobre a origem da linguagem*. Aquele texto é a principal obra escrita em Riga e este é seu primeiro ensaio relevante, tendo sido redigido após a viagem empreendida no ano de 1769, um marco que alterou a sua carreira e vida (MARTINSON, 2009, p. 23).



2 Fragmentos sobre a mais recente literatura

Ainda em Riga, Herder tenta se inserir no cenário intelectual de língua alemã através da publicação de textos fragmentários que dialogam com uma das mais influentes revistas de crítica do século XVIII, a chamada *Cartas sobre a mais recente Literatura* [**Briefe, die neueste Literatur betreffend**], que circulou entre os anos de 1759 e 1765, na qual tomaram parte nomes do Esclarecimento como Gotthold Ephraim Lessing (1729 - 1781), Moses Mendelssohn (1729 - 1786), Friedrich Nicolai (1733 - 1811), Thomas Abbt (1738 - 1766). Dois pontos sobre esses escritos de Herder: o seu intuito foi o de responder e comentar o conteúdo destas publicações (MENGES, 2017, p. 190), de maneira que seu texto é sempre uma resposta a uma ideia anteriormente desenvolvida e a sua publicação ocorre apenas a partir do final de 1766, um ano depois da última edição da revista ser posta em circulação. O segundo ponto relevante é que o seu caráter fragmentário é proposital, ainda que involuntário; a fortuna crítica destaca uma troca de cartas entre Hamann e Herder, onde é solicitada a ajuda de Hamann na revisão dos escritos e também lhe é feita a confiança de que ansiava por se lançar no mundo intelectual de forma estrondosa (HARRISON, 1951, p. 31). Herder nunca se animou a desenvolver e publicar esses fragmentos como obra esquematizada com começo, meio e fim, porque não os considerava suficientemente relevantes para carregarem o título de seu primeiro livro, isso o fez publicá-los de forma anônima, ainda que bem recebidos (*Id.*, p. 30).

12

Tanto o periódico quanto as respostas de Herder se apresentaram com o objetivo de fundamentar e alimentar uma primeira ideia de nação alemã nos países em que se falava esta língua através da estética em primeiro lugar e depois pela política (ZAMMITO, 2017, p. 70). Havia nos territórios em que circulavam as *Cartas* um notável sentimento de inferioridade intelectual e seus autores buscaram tanto uma identidade quanto uma valorização:

“Naquela época, a sociedade e a cultura alemãs eram consideradas, tanto por estrangeiros quanto por alemães, atrasadas e inferiores se comparadas com as francesas e inglesas, não acompanhando a marcha dos tempos. Essa sensação de inferioridade levou à noção, notavelmente adotada pelo professor de Leipzig Johann Christoph Gottsched (1700-1766), o “Praeceptor Germaniae” dos anos 1730 e 1740, que uma melhora da literatura alemã somente ocorreria através da imitação dos modelos clássicos latinos e franceses. (KOEPEKE, 2009, p. 218)

Foi na língua alemã como uma forma de conexão que esse grupo de pensadores da literatura e da estética encontrou uma comunidade para além de seus respectivos estados

ou reinos (ADLER, 2017, p. 105). A oposição que Herder tenta levantar contra o modelo francês imposto se faz perceber tanto no modo como formulou suas ideias quanto em seu estilo, pois a clareza e a concisão iluministas são indicativos do profundo cartesianismo imperante na filosofia do século XVIII, uma corrente que, do ponto de vista epistemológico, ao acreditar ser possível chegar a uma linguagem lógica pura, acaba por separar pensamento e discurso (ADLER, 2009, p. 103). O estilo de Herder, frequentemente taxado de assistemático e obscuro (HARRISON, 1951, p. 1), é reflexo de sua epistemologia que prega que os sentidos e o corpo são as únicas ferramentas ou órgãos que permitem acesso à realidade, em forma de fenômenos e a sua assistemática é uma tentativa de escapar desse sistema linguagem-pensamento que, em sua opinião, tolhia o desenvolvimento natural do indivíduo através da repressão de seu espírito interior (NOYES, 2015, p. 129). Tomemos como exemplo a seguinte passagem de seu diário de viagens:

“Com este espírito das boas maneiras, os franceses perdem a maioria de seus sentimentos internos! Assim como a regularidade de sua língua é sempre deslocada pelas boas maneiras, até o ponto de que não se expressa com precisão e de modo direto; assim também as boas maneiras se convertem em barreiras para o espírito!” (HERDER, 1997, p. 97)

Adler defende Herder lembrando que “os últimos duzentos anos de crítica do estilo de Herder foram duzentos anos de crítica aplicada à sua filosofia” (2009, p. 333), pois é também na prosa livre e intuitiva que Herder se opõe ao ideário de Gottsched, onde uma linguagem simples e inequívoca seria um reflexo da suposição corrente do século XVIII de que a verdade é algo que existe fora da linguagem, necessitando esta se adaptar àquela. Como veremos adiante, para Herder a linguagem e razão são a mesma coisa. Assim, se menos rebuscado e abstrato fosse um texto filosófico, mais próximo ele estaria da verdade. Dentro do contexto, a filosofia deveria se opor à invenção e liberdade da poesia e oferecer um discurso “factual”. (FORSTER, 2010, p. 93) e é essa forma de enxergar o texto que Herder via como uma influência francesa.

Essa influência francesa poderia ser contornada através do resgate dos modelos clássicos, mas não à moda da corte em Paris, que para Herder é uma imitação [*Nachahmung*] da forma, mas não do conteúdo. O conteúdo do drama grego é mais importante que a sua forma, pois esta mudou e muda através dos séculos e o intento francês de recriar a poética aristotélica ao pé da letra lhe soa como algo anacrônico (GREIF, 2009, p. 151). Os fragmentos de Herder foram publicados em forma de diversas coletâneas, sendo a primeira e a terceira as mais relevantes por se ocuparem do tema da literatura e da tradução, ainda que de forma indireta. A primeira se ocupa da recepção e posterior imitação da literatura clássica e, respondendo a um texto de Moses



Mendelssohn, Herder fala pela primeira vez da teoria das fases da vida da língua. “Assim como o ser humano aparece em diferentes estágios de idade: assim o tempo modifica tudo (...) assim se dá com cada arte e ciência (...) Assim também é com a língua” (HERDER, 2019, p. 49). O autor está consciente de que as línguas passam por diferentes estágios ao longo de sua história, lembrando que “a língua, em sua infância, emite sons monossilábicos, rudes e altos. (...) O susto, o temor e a admiração são as únicas sensações das quais ambos são capazes e a linguagem desses sentimentos são os sons - e os gestos” (*Id.*), para a seguir, explicitar que os sentimentos da língua podem ser treinados e amadurecidos. Para o autor, a língua se inicia como uma imitação de sons da natureza e vai gradativamente se tornando abstrata. A escrita é comparada com a memória e assim como uma pessoa não se lembra de sua infância, uma língua não tem escrita em seu período originário.

A Teoria das fases da vida da língua [*Von den Lebensaltern der Sprache*] diz que a língua é uma faculdade humana que se altera no tempo e essas alterações podem ser divididas em diferentes fases. As diversas civilizações e as línguas compartilham das mesmas fases da vida que um ser humano; é dizer, toda língua possui uma infância, uma adolescência, uma maturidade e uma velhice (KOEPEKE, 2009, p. 218), linguagem e língua são compreendidas como um processo dinâmico, não como objetos neutros que, separados do pensamento, são universais e imutáveis (SPENCER, 2012, p. 59). Levando em consideração a poesia épica e trágica gregas, Herder afirma que as línguas mais antigas estão mais próximas do pensamento mitológico e poético porque em suas sociedades, ainda não secularizadas, a religião exercia um papel mais presente no dia a dia da população, assim a poesia era também ela mais presente, expressando os pensamentos e sentimentos fundamentais da comunidade. Ou seja, um mesmo poema era sentido de maneira diferente na antiguidade do que na contemporaneidade, e à medida que os conhecimentos de uma determinada comunidade se vão expandindo, também se expande a língua. Se uma pessoa madura conhece mais objetos do que uma pessoa imatura, a expansão e a gradativa especificação do vocabulário de uma língua indicam a sua maturidade. (EVRIGENIS & PELLERIN, 2004, p. xlv)

Também é discutida a possibilidade ou impossibilidade de o grego antigo poder ser traduzido para o alemão. A língua alemã já estaria em uma fase mais madura, caracterizada pelo pensamento abstrato e pela prosa expositiva, o que acarretaria em um maior distanciamento da fantasia, mas afirma também que uma língua pode ser rejuvenescida, justamente buscando inspiração e traduzindo idiomas poéticos de tempos mais antigos (KOEPEKE, 2009, p. 219). Com base nos *Fragmentos* e nos escritos de Michael



Forster segue uma síntese dos principais pontos da teoria tradutória de Herder que tiveram efeito na filosofia da linguagem desenvolvida posteriormente na Alemanha:

O principal desafio de uma tradução se dá diante da radical diferença de “mentalidade” que existe entre línguas diferentes separadas no tempo, por essa razão é necessária a erudição tanto na língua materna quanto na língua traduzida. Essa diferença temporal e cultural pode, por vezes, se tornar intransponível, sendo o tradutor obrigado a tomar partido por um dos dois recursos possíveis: ou a língua em que o texto é traduzido difere de sua gramática e forma tradicionais para acomodar a forma e o conteúdo da língua estrangeira, ou a forma e conteúdo da língua estrangeira são alterados para não interferir na língua em que se traduz o texto. Herder defende que a semântica deve reger a transposição, sendo ela o primeiro objetivo da tradução.

Na primeira coletânea de *Fragmentos*, ao comentar a tradução do Grego Antigo ao Alemão, Herder rejeita a hipótese de que o tradutor deveria fornecer como tradução a obra que o próprio autor teria escrito se a sua língua nativa fosse a língua-alvo argumentando que Homero não teria escrito a *Ilíada* em alemão. Assim, o trabalho de um tradutor é a interpretação da obra que está traduzindo para adaptá-la à sua língua (FORSTER, p. 23) e também a superação dessas discrepâncias conceituais entre a língua de origem e a língua alvo e, uma vez que os significados/conceitos são a utilização de palavras específicas, a sua reprodução no idioma alvo passa pela escolha do tradutor, que busca a palavra mais próxima e a altera semanticamente, imitando o uso da palavra de origem. Isso passa pelo emprego uniforme de um termo específico escolhido pelo tradutor no momento que traduz uma determinada palavra, o que torna a leitura das traduções mais difíceis, mas com uma maior precisão semântica, vista a importância de sentido que a repetição de uma palavra tem para um texto. Herder insiste que, mesmo que um termo em uma língua específica tenha diversos significados diferentes na língua em que será traduzido, o dever do tradutor é tentar encontrar e moldar uma palavra na sua língua materna para tentar, na medida do possível, respeitar essa ideia original. Esse efeito é melhor explicado quando Herder discute a poesia da língua árabe:

“Naturalmente, os inventores das línguas, que eram sem dúvida tudo menos filósofos, expressavam através de uma nova palavra o que eles ainda não sabiam classificar sob um novo conceito. Assim surgiram os *sinônimos*, tão vantajosos aos poetas quanto irritantes para os filósofos da gramática. O poeta árabe, que dispõe de 500 palavras para leão, que significam diferentes condições do mesmo, p. ex. o leão jovem, o leão faminto, pode *pintar* através de uma palavra e falar de forma mais *multifacetada* com essas imagens concebidas com uma pincelada; ele fala de forma muito mais clara do que nós, se contrapor essa palavra com a nossa que apenas pode ser expressa através de especificações.” (HERDER, 1997, p. 195-196, *grifos do autor*)



Quando emprega termos como *pintar* uma palavra ou falar de forma *mais multifacetada* [*vielseitiger*], chama a atenção para a importância que uma palavra específica possui em uma língua, e o tradutor é responsável pela tentativa de manutenção desta especificidade.

A fundamentação deste argumento é semântica, pois tradutor deve levar em consideração a fidelidade estética à expressão exata do sentimento que um texto original exprime através da musicalidade de certas palavras, mas “a forma musical e o conteúdo semântico são estritamente inseparáveis, de forma que a realização do objetivo da realidade semântica necessita que a tradução seja também fiel à forma musical” (FORSTER, 2010, p. 24) e Forster ainda acrescenta que as formas musicais carregam, para Herder, sentidos próprios (como o humor de um jogo de palavras, por exemplo) e que a expressão dos sentimentos passa pela sua musicalidade. (*Id.*). A identidade entre pensamento e linguagem foi um marco na Filosofia da Linguagem, concluindo o debate em voga no Iluminismo, a questão de como o pensamento vira expressão (LIFSCHITZ, 2012, p. 3), mas como a expressão é importante ao pensamento, a tradução que consegue manter a semântica e a musicalidade de certas línguas ajuda a enriquecer a língua para a qual a obra é vertida. A atividade tradutória de Herder se debruçou exclusivamente sobre a lírica, mas suas compilações de obras estrangeiras, ainda que admiradas por seus pares, foram menos influentes que suas reflexões teóricas sobre tradução e línguas estrangeiras, conforme a conclusão de Forster:

“O princípio de Herder de complementar a fidelidade semântica com a fidelidade na reprodução da forma musical teve um impacto especialmente poderoso nesses seus sucessores (Goethe, Humboldt, Schlegel). Seu princípio de “dobrar” o emprego das palavras de forma a lidar com as incomensurabilidades conceituais foi menos observado, mas adotado por Schleiermacher, entre outros (FORSTER, 2010, p. 26)”

O ponto de vista de que as línguas carregam em si as tradições do povo que as fala foi intensamente explorado pelos românticos e pelos linguistas que o sucederam, desaguando em ideias nacionalistas e também racistas (OLENDER, 1992, p. 131). Um movimento recente de reinterpretação da obra de Herder chama a atenção ao seu ensaio sobre a Origem da Linguagem, que apresenta aos leitores uma perspectiva de que todas as línguas podem ser respeitadas igualmente, pois sua origem é comum, assim o debate sobre Exofonia pode ser enriquecido através de alguns pontos apresentados no ensaio e que resumo a seguir.

3 Ensaio sobre a Origem da Linguagem

Em 11 de Julho de 1700, o cenário intelectual de língua alemã recebeu um fôlego científico com a fundação da Real Academia Prussiana de Ciências, uma instituição científica que ora criou, ora introduziu, debates que marcaram os séculos XVI, XVII e XVIII, sendo o principal deles o debate acerca da origem da linguagem. Jürgen Trabant nos lembra que esse debate possui um significado duplo na história intelectual: o primeiro deles é o fato de que o primeiro presidente desta instituição, Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 - 1716), editou a primeira publicação desta instituição já com o tema da origem da linguagem. O segundo ponto de destaque é que o debate sobre a origem da língua é, por excelência, uma das primeiras investigações de cunho iluminista porque se afastou da ideia de criação divina da linguagem humana (TRABANT, 2001, p. 2).

Recém retornado da viagem que empreendera à França, Herder se inscreve para o concurso de ensaios científicos da Academia, sendo que a pergunta central a ser respondida era a seguinte: *“Terão os homens, entregues às suas faculdades naturais, podido inventar por si mesmos a linguagem?”*. Na verdade, o texto se demora mais no esforço de refutar a linguagem como criação divina, do que explicar de fato como surgiu a linguagem humana. O ensaio venceu o concurso com um argumento que defende que *“Logo enquanto animal o homem possui linguagem.”* (HERDER, 1987, p. 25). A linguagem não é algo exclusivamente humano, mas sim dos animais em geral, e possui duas funções: a expressão de paixões e a comunicação. Por expressão de paixões, Herder diz que

“Um animal em sofrimento, tal como o herói Filoctetes, há de lamentar-se, há de gemer quando for atacado pela dor. E fá-lo-ia ainda que se encontrasse abandonado numa ilha deserta (...) sem qualquer esperança de vir a encontrar um semelhante capaz de lhe prestar auxílio” (HERDER, 1987, p. 25)

Já a comunicação é compreendida em sua origem como essa expressão das paixões quando direcionada a um outro ser e as sonoridades são “orientadas para uma expressão dirigida às outras criaturas” (*Id.*, p. 27), ou seja, a faculdade da linguagem conhecida por comunicação é uma expressão de paixão direcionada. O raciocínio de Herder é pautado pela continuidade, algo que existia antes continua a existir mudando a sua forma e sendo empregado para uma outra função - é possível encontrar um raciocínio semelhante em sua investigação sobre a origem da poesia.

O Ensaio foi um documento de importância ímpar na história da antropologia por colocar a linguagem no nível do antropológico, oferecendo uma resposta às indagações filosóficas da época que se perguntavam como o pensamento se traduz em expressão.



As conjecturas de Herder, na verdade, apontam para a ideia de linguagem e pensamento são a mesma coisa e se ele afirma isso “é porque Herder soube encontrar os dispositivos metodológicos capazes de operar uma ‘revolução copernicana’ comparável à que Kant efetuou no domínio do conhecimento” (JUSTO, 1987, p. 16). A argumentação da obra é atravessada pelo conceito de *Besonnenheit*.

Besonnenheit é a junção da força do pensamento com a organização dos cinco sentidos humanos. A linguagem humana se separa da linguagem animal através da ideia de *Besonnenheit*: enquanto os animais possuem instinto para se relacionarem com a natureza, o ser humano possui a *Besonnenheit*. “Expressa em termos contemporâneos, Herder utilizou *Besonnenheit* para definir a disposição cognitiva do ser humano que necessita adquirir conhecimentos sobre o mundo em que vive” (TRABANT, 2017, p. 124). Muitas vezes no ensaio, Herder diz tomar a alma humana em sua *globalidade*, que é para ele o raciocínio humano junto dos sentidos. Essa necessidade cognitiva que o ser humano possui de nomear as coisas da natureza é para Herder o próprio pensamento. Assim, pensamento é simultaneamente linguagem. “A linguagem origina-se como especificamente humana apenas a partir da relação semântico-cognitiva com o mundo e, portanto - e isto é o que é decisivo e radicalmente novo em Herder - o pensamento é a palavra.” (*Id.*, p. 125). O que Herder propõe é que o mundo que cerca o ser humano não lhe é inato, o que é inato ao ser humano é a disposição para criar linguagem, mas para isso o ser humano precisa mundo à sua volta para assim se relacionar com ele. “Colocado no estado natural de reflexão que lhe é próprio logo que essa reflexão começou a agir livremente, o homem inventou a linguagem” (HERDER, 1987, p. 55)

Assim, a *Besonnenheit* está entre a expressão das paixões e a comunicação e também está entre a linguagem dos animais e a disposição para a comunicação via linguagem que o ser humano enquanto animal desenvolve:

“A nossa linguagem artificial pode ter suplantado em muito a linguagem da natureza, o nosso modo de vida burguês e o nosso comportamento social podem ter contido, secado ou desviado a torrente e o oceano das paixões tanto quanto se queira, a verdade é que o poderoso momento da impressão, por raro que seja, quando surge, retoma seus direitos e soa imediatamente na sua língua materna, nas intensidades sonoras” (HERDER, 1987, p. 27)

Essa linguagem artificial é criada pelo estímulo acústico do mundo exterior e a conclusão de Herder será a de que a comunicação é apenas uma das faculdades da linguagem. Conforme desenvolve em sua teoria das fases da vida das línguas, as línguas mais antigas ou menos “desenvolvidas” estão mais próximas do estímulo acústico que serviria para nomear a interação com o mundo, mas mesmo que não chegue a comunicar a palavra



nova a um outro ser humano, uma pessoa já tem essa palavra em sua alma, de maneira que a linguagem (que é também o pensamento) é capaz de ter dentro de si a ideia, não sendo necessário falar nada para que se tenha linguagem; o essencial é haver a razão para que exista linguagem, ou “o progresso da linguagem por meio da razão e da razão por meio da linguagem revela-se com máxima nitidez em uma fase em que as línguas tenham dado já alguns passos” (HERDER, 1987, p. 111).

O objetivo da segunda parte do ensaio de Herder é encontrar o caminho à possibilidade e à necessidade da invenção da linguagem pelo ser humano. Dividida na explicação de quatro leis naturais, essa segunda parte se ocupa da relação entre a linguagem e a sociedade que a molda. Revisitando o mito da torre de Babel e o mito da língua Adâmica, o autor traça um raciocínio de continuidade para explicar como o uso dessa linguagem, que já entre os animais servia para a comunicação, se amplia até abarcar agremiações de seres humanos, indo da família até a nação. Essa segunda parte do texto está estruturada na introdução e explicação de quatro leis naturais, a primeira afirma que *o homem é um ser em atividade, que pensa livremente, e cujas forças atuam em progressão; por isso é uma criatura de linguagem.*

A segunda lei natural afirma que o ser humano é por vocação [*in seiner Bestimmung*] uma criatura social, sendo-lhe por isso essencial a criação de uma língua. Na sua exposição e explicação desta lei, são apresentados os aspectos comuns à humanidade como um todo: “Os homens estão enraizados na totalidade da espécie e cada um é apenas uma unidade numa sequência contínua” (HERDER, 1987, p. 137). As primeiras palavras da humanidade são apenas reflexos e mapeamento do mundo que cerca o ser humano, no princípio a linguagem é apenas vocabulário, uma tentativa de tradução de um som. É por essa razão que Herder deduz que o Hebraico e o Grego Antigo são línguas mais eficientes e apropriadas à criação poética que línguas contemporâneas a ele, como as neolatinas e o alemão. Herder vê nas línguas clássicas traços de línguas ainda mais antigas e que já desapareceram. Seguindo os passos de seu mestre Hamann, na obra *Aesthetica in Nuce*, o autor raciocina sobre a máxima de que *a poesia é a língua materna da raça humana*. O desdobramento das línguas, seguindo essa lógica, se dá em dois elementos concomitantes: a transmissão do conhecimento e, por consequência, a socialização das crianças. É necessária a ressalva de que Hamann, que possuía uma visão místico-teológica da linguagem, desaprovou a autonomia concedida por Herder à criação da linguagem por parte da humanidade (SPENCER, 2012, p. 27). Essa autonomia lhe permite enxergar na humanidade um todo intimamente ligado pela faculdade de linguagem cuja transmissão se dá pela educação:

“Como a instrução da alma de cada um é o círculo de ideias da linguagem dos pais, acontece que a formação progressiva da instrução humana por intermédio do espírito da família, pelo que a natureza uniu toda a espécie humana, é também formação progressiva da linguagem” (HERDER, 1987, p. 137)

Além de explicar a formação progressiva da linguagem, a presente citação traz pela primeira vez a ideia de círculo, figura presente em suas obras posteriores. Na obra de Herder, o Círculo [*Kreis*] é o limite intransponível da percepção, ele pode se aplicar aos limites da linguagem, à formação política ou à visão de mundo de toda uma época. O círculo pode ser expandido ou modificado ao longo do tempo, mas marca o limite da compreensão humana. Isso pode ser explicado da seguinte maneira:

“O ideal nacional de Herder se delineia, portanto, nos limites definidos pelo raio de um círculo no qual figura a capacidade de identificação e compreensão entre as pessoas: falar e ser entendido, expressar-se e ser sentido, olhar e se reconhecer no outro” (FERREIRA NETO, 2018, p. 26).

Uma estrutura composta por diversos círculos concêntricos tem o indivíduo em seu centro, sendo o primeiro círculo ao seu redor constituído por sua família, o segundo pelas pessoas mais próximas a ela e assim sucessivamente passando pelo círculo da sociedade. Chamando a humanidade de um gênero em devir [*ein werdendes Geschlecht*], a transmissão da língua (dos pais para as crianças e da posterior interação desses seres humanos com os círculos que excedem a família) é também a transformação e a alteração da língua e através desta transformação há também a transmissão de tradições. Uma vez que a escrita é posterior ao surgimento da linguagem, toda língua carrega em si, para Herder, uma série de tradições que advém de tempos imemoriais.

É na apresentação da terceira lei natural que o autor evidencia a conexão entre língua e nação. Segundo ele “Tal como o gênero humano na sua globalidade não podia continuar a ser uma só horda, também não podia permanecer com uma só língua. Assiste-se, assim, à constituição de diferentes línguas nacionais.” (HERDER, 1987, p. 146). O ponto de partida para explicar o surgimento de diferentes línguas retoma o argumento da transmissão da linguagem centrada no indivíduo. O autor argumenta que assim como

“não existem dois homens que tenham exatamente a mesma forma, os mesmos traços fisionômicos, também, logo do ponto de vista da pronúncia, não podem existir duas línguas que, faladas por dois homens, sejam uma só” (Id., p. 147)

O passo seguinte dessa lógica é entender como as famílias interagem entre si. Se a transmissão da língua significa também a transmissão de tradições, o ambiente em que os seres humanos se desenvolvem influi na língua que falam? Para Herder, sim e não. Apesar



de concordar com a ideia de que o ambiente é importante na formação do vocabulário, a diversidade de disposições internas na alma humana é ainda mais influente neste quesito, pois a humanidade, apesar de ser um gênero [Geschlecht] comum para Herder, não é um único grupo homogêneo (SPENCER, 2012, p. 41). A importância do ambiente se dá, já em contato com a quarta e última lei proposta no ensaio, no momento que o ser humano cria uma marca distintiva no ato de reconhecimento e nomeação do mundo que o cerca; essas nomeações são herdadas e transmitidas pela família. O passo seguinte é a forte conexão com a interação social, tanto dentro da família quanto com as outras famílias de um determinado grupo com quem se interage socialmente, uma vez que a referência a essa carga comum é imprescindível em toda e qualquer comunicação (HERDER, 1987, p. 151). Porém, quando as famílias se afastam umas das outras, a língua e as tradições outrora compartilhadas começam a se transformar de diferentes maneiras.

Com a seguinte afirmação, Herder começa a delinear onde as nações podem encontrar seus pontos de discórdia: “Aquela inclinação para a família que, virada para dentro, dá a uma tribo a força da concórdia, quando virada para fora, contra outro grupo, constitui a força da discórdia, o ódio entre as famílias” (Id., p. 152). Ainda que em seus escritos posteriores, como por exemplo o *Também uma Filosofia da História para a Formação da Humanidade* (1774), Herder se incline mais demoradamente sobre a ideia de nação, ele não a define claramente, mas sempre a contextualiza seguindo esse raciocínio que começa no indivíduo, passa pela família, clã, sociedade, até chegar em nação (IRMSCHER, 2001, p. 42).

As páginas finais do *Ensaio sobre a Origem da Linguagem* tentam resumir o raciocínio de Herder a partir dos seguintes passos:

“A linguagem reproduz-se e progride em íntima ligação com o gênero humano. (...) Cada indivíduo tem todas as faculdades de sua espécie, cada nação tem as faculdades de todas as nações. Contudo, é verdade que uma sociedade consegue inventar mais coisas que um só indivíduo. (...) A progressiva constituição de uma língua aumenta numa proporção muito forte se passamos do homem isolado ao homem integrado na família. (...) Com o tempo, esta tribo, que foi crescendo até se tornar uma pequena nação, instala-se num círculo que se torna seu. Tem um conjunto definido de necessidades e dispõe de linguagem para essas necessidades. (...) A natureza fez com que aqui entroncasse uma outra cadeia, a da *transmissão de povo para povo*! Foi assim que as artes, as ciências, a cultura e a linguagem se refinaram numa enorme progressão através das nações. É este o melhor elo do desenvolvimento, o que a natureza escolheu.” (HERDER, 1987, p. 162 - 165). [grifos do autor]

E com essa afirmação Herder chama a atenção para o seguinte: a forma como a linguagem se desenvolve é inerente à humanidade, porém o caminho percorrido por cada língua (e por consequência por cada tradição) carrega em si particularidades que têm algo a ensinar às outras tradições. A partir dessa conclusão, Trabant explica que, para



Herder, os seres humanos não são animais nacionais [*Nationaltiere*], incapazes de se compreender por conta de suas diferenças, pelo contrário, a humanidade partilha uma história comum, um modo de se desenvolver comum e assim se encaminha para uma sociedade comum (TRABANT, 2017, p. 133). De fato, todo e qualquer ser humano possui a *Besonnenheit*, e munido dessa faculdade, todas as línguas são iguais a partir do instrumental com as quais se desenvolvem. Os eixos em que as línguas se diferenciam umas das outras são a sociedade e a história.

Herder encerra o *Ensaio sobre a Origem da Linguagem* advogando que a identidade entre linguagem e razão é o que faz a humanidade ser algo maior que uma nação. Em um de seus últimos escritos, *A Metacrítica à Crítica da Razão Pura*, de 1799, ele sustenta que a singularidade de cada povo é mais marcante em sua forma espiritual, nas suas tradições herdadas, do que em sua forma material. Por isso o Espírito do Povo [*Volksgeist*] se manifesta antes na história do que na singularidade de cada indivíduo (ZAMMITO, 2017, p. 69).

Conforme Forster coloca na introdução de seu livro, o legado de Herder se faz sentir na fundação de duas áreas: a linguística moderna e a antropologia cultural. Pela ênfase dada à dependência e à limitação do pensamento pela língua e pela importância dada à necessidade de uma abordagem empírica do estudo das diferentes formas de pensar em relação às diferentes línguas, Herder antecipa os escritos de Friedrich Schlegel e de Wilhelm von Humboldt (FORSTER, 2012, p. 26-27). Tal enfoque que estuda diferentes línguas em pé de igualdade foi, para alguns autores que o estudam contemporaneamente, a evidência do seu cosmopolitismo (MENGES, p. 194) e esse seu relativismo também refletiu em sua tese de existência de uma diversidade mental entre diferentes períodos históricos e culturas (ZAMMITO, 2002, p. 344), ponto que foi adotado posteriormente por Franz Boas (1858 - 1942) na fundação da Antropologia Moderna (FORSTER, 2012, p. 206).

4 Um Nacionalista Moderno ou um Cosmopolita Anti-Moderno?

O nacionalismo de Herder se centra no compartilhamento de uma língua e seu estado intelectual veio da percepção que, a seu tempo, diferentes reinos sem muita expressão ou autonomia compartilhavam antes uma mesma língua que valores estéticos e políticos similares. Em *Sobre o efeito da arte poética nos costumes dos povos nos velho e nos novos tempos*, uma obra que integra a sua maturidade, de 1778, ele escreve que, no mundo antigo, “Um poeta é o criador de um povo ao redor de si: ele lhes dá um mundo para ver e tem as suas almas em sua mão para lhes levar até lá” (HERDER, 1997, p. 185),



mas, na sua época, “a Poesia é *Literatura*, um paraíso pleno de belas flores e frutas sorridentes; só que as belas já não mostra o que bom nelas próprias, menos ainda o seu doce gosto” (*Id.*, p. 188). Diante do decoro acadêmico e do emprego prescritivo da poética aristotélica no teatro Francês de seu século, Herder vê na poesia antes um exercício de escrita que a oralidade das antigas tradições e isso é lido como uma perda da sensibilidade [*Empfindung*] em meio ao processo da modernidade, que aliena o ser humano de seus sentimentos (ELIAS, 2011, p. 26).

Para Herder, o Esclarecimento trazia consigo uma tensão subjacente entre um universalismo generalizante e um particularismo excludente, onde os ideais como tolerância religiosa, participação popular e direitos humanos refletem o lado mais positivo da universalidade da razão surge também a sua contraparte mais problemática: a aplicação de uma lógica única para hierarquizar diferentes formas de pensamento, de costumes, de criação artística e poética e que tem o homem europeu em seu topo (FERREIRA NETO, 2018, p. 135). Mas o conhecimento humano, assim como a língua, surge antes de tudo da vivência [*Erfahrung*], esse modo específico de estar no mundo e de se relacionar com ele, tornando a cognição humana antes empírica do que metafísica, e individual, ou “em certo sentido, toda a perfeição humana é *nacional*, *secular* e, da maneira mais precisa, *individual*” (HERDER, 1978, p. 37). Mas, por outro lado, a experiência coletiva advinda das tradições herdadas pela língua não pode ser hierarquizada por uma razão universal. Os conceitos de *Povo* [*Volk*] e *Nação* [*Nation*] ajudam a compreender o papel da língua na identidade coletiva.

23

Para Herder, *Povo* é uma categoria originária baseada na autenticidade, identidade comunitária e identidade de sensibilidades que foram cunhadas ao longo dos séculos e transmitidas na pela cultura oral; as canções folclóricas são o mais precioso artefato cultural por carregarem em si uma qualidade transcendental que seria a “voz da humanidade” [*Stimme der Menschheit*] cunhada na sua transmissão de geração em geração (MENGES, 2012, p. 198). Por isso mesmo, o conceito de *Nação* é uma continuidade do conceito de *Povo*. *Nação* designa “povos que comungam de uma língua e uma cultura comum” (FERREIRA NETO, 2018, p. 17) em um sentido étnico-antropológico. A nação busca tentar se reorganizar em torno do *Povo* que compartilha da língua materna, uma vez que Herder vê na generalização iluminista um desprezo pela cultura popular que não se enquadra dentro da ideia da razão universal. Wulf Koepke defende esse conceito de Herder ao afirmar que ele não alimenta uma forma violenta de nacionalismo, pois o seu ideal de *Humanidade* [*Humanität*] não diz respeito à raça, mas à diversidade linguística e cultural como todas igualmente integrantes da experiência humana, não sendo possível hierarquizá-las. (KOEPEKE, 2012, p. 2). Ou seja, a ideia de



povo é uma constante que pode ser encontrada em diferentes manifestações culturais, essas manifestações se dão - à época de Herder - dentro de *nações* (políticas ou não-políticas). As obras nacionais na literatura refletem em si esse antigo povo.

Em seu artigo *A fraturada língua do literário*, Robert Stockhammer analisa a ligação entre a literatura nacional [*Nationalliteratur*], a literatura mundial [*Weltliteratur*] e a língua materna nas obras de Goethe. Iniciando com a explicação da teoria dos atos de fala de John Searle (1932), que aqui no interessa por dispor que o emprego de um vocábulo em diferentes situações determina-lhe diferentes sentidos. Após apresentar os *atos locucionários* (dizer a frase) e os *atos ilocucionários* (o ato executado ao proferir o ato locucionário), Stockhammer chama a atenção para a diferença entre os verbos *meinen* e *bedeuten*, onde este diz respeito ao que algo significa, enquanto àquele, o que se quer dizer e assim traça uma pequena história da introdução de valores de línguas estrangeiras na língua alemã da época de Goethe (e também de Herder), sua recepção e a sua resistência. Ocorre que apesar do fato de que “Goethe também criticou repetidamente uma orientação para modelos estrangeiros que impedia os alemães de se desenvolverem como alemães” (STOCKHAMMER, 2007, p.142), é dele a famosa frase que declara que o tempo das literaturas nacionais se acabava para abrir espaço para a *Weltliteratur*, conceito esse que foi recentemente revisitado (e criticado) por Ottmar Ette. A teoria da linguagem de Herder, que como vimos anteriormente, é emancipatória e prega o respeito mútuo entre as diferentes línguas por refletirem em si as identidades de seus povos, pode ser muito elucidativa para entender os fenômenos mais recentes da literatura contemporânea em que a exophonia se faz cada vez mais presente, tome-se como exemplo escritoras como Yoko Tawada, Lena Gorelik, Saša Stanišić e Anna Yeliz Schentke.

A ideia de nação se transforma no tempo, a ideia de povo, como vimos anteriormente é originária, podendo ser lida em diferentes nações. Recentemente, os estudos sobre literatura exofônica sentenciaram que “a associação direta dos fatores Língua, Literatura e Nação, a partir do qual foi fundada a ideia de Literatura Nacional, nunca foi plenamente verdadeira” (ARNDT, NAGUSCHEWSKI, STOCKHAMMER, 2007, p. 7). De fato, a comunidade dos países de língua portuguesa conta com 9 Estados Membros, cada qual com a sua literatura específica. Por outro lado, um país como a Suíça oferece grandes nomes ao cânone da literatura de língua alemã, ao mesmo tempo que divide a sua literatura nacional com, pelo menos, outras três línguas. Mas essa associação entre língua, literatura e nação foi tão bem-sucedida, segundo os três autores, que até pouco tempo atrás era uma exceção quando alguém escrevia um livro que não na língua em



que aprendera a falar ou com que compartilhava com os outros cidadãos de sua terra natal. (2007, p. 8).

Susan Arndt lembra das violências linguísticas perpetradas nas diferentes ondas do colonialismo, destacando a proibição do uso da língua materna imposta violentamente às pessoas escravizadas para que não pudessem se comunicar, seu horizonte foi arrancado. (ARNDT, 2007, p. 149). A segunda onda do Colonialismo, que existia à época de Herder, foi responsável por uma homogeneização forçada de diversos povos dentro de nações de exploração imperialista europeia, sendo o seu traço mais característico, no campo da política linguística, a implementação de *Grammar Schools* em diversas regiões da África, o que, além de transportar línguas, apagou a identidade que havia entre língua e território (o mesmo aconteceu nas Américas, mas sem essa instituição). E finalmente, “desde que a globalização entrou em sua terceira fase de aceleração, na qual uma cultura transnacional está emergindo ao lado da economia supranacional, é difícil descrever a *Anderssprachigkeit* como uma exceção à regra.” (ARNDT, NAGUSCHEWSKI, STOCKHAMMER, 2007, p. 8). *Anderssprachigkeit* é um neologismo cunhado na língua alemã que denota uma condição significativa para a literatura sempre que se torna visível demais que um escritor está escrevendo em uma língua que não é a de sua origem.

25

Ette nos lembra que o conceito de *Weltliteratur*, tão caro a Goethe, foi desenvolvido justamente na segunda fase da globalização acelerada, assim como “a grande maioria de outros compostos que envolvem a ideia de mundial, como ‘tráfego mundial’, ‘história mundial’ ou ‘consciência mundial’” (ETTE, 2022, p. 12) e reforça uma crítica ao classificá-lo como insuficiente para compreender a complexidade dos movimentos literários da virada do século XX para o XXI e além. Por isso, entre outros fatores, Ette propõe o emprego de *Weltliteraturen*, no plural, para tentar abarcar esses fenômenos advindos da globalização - e, hoje mais que nunca - das grandes ondas migratórias, forçadas ou voluntárias e conclui que

“(...) hoje apenas as abordagens culturais e estético-literárias orientadas para a mobilidade e a vetorização parecem ser capazes de fazer justiça à variedade complexa de mudanças altamente dinâmicas através da observação de trajetórias vetoriais no campo transareal das literaturas do mundo (...). Isso porque as literaturas do mundo não brotam de uma única língua, uma única área, de uma única lógica (...) mas chegam até nós advindas de muitos lugares e de muitos momentos simultaneamente” (*Id.* p. 14)

Assim, dentro do contexto político e histórico em que Herder viveu, pode-se dizer que o seu nacionalismo se dá antes de existir um Estado-Nação alemão, algo que se concretizará no processo de modernização posterior. O seu lado cosmopolita surge de um

processo que, dentro desse mesmo contexto, se levanta contra um tipo específico de globalização, sendo considerado por Isaiah Berlin, por exemplo, como anti-moderno.

5 Considerações Finais

O raciocínio que Herder apresentou ao discorrer sobre a origem da poesia e sobre a origem da linguagem tinha em seu centro a ideia de continuidade, sendo contrário a uma sistematização que colocasse pontos fixos na história como um marco inicial. Seja na continuidade entre linguagem e pensamento, seja na continuidade entre *povo* e *nação*, a sua tolerância pelas diferentes línguas se baseou na tradição que elas carregam consigo, merecendo por isso se desenvolver e se manifestar livremente. É consenso nos estudos recentes sobre sua obra, que para Herder a valorização da língua materna e da poesia popular se sobrepõe a um projeto de institucionalização de um Estado-Nação.

Seria interessante pensar até que ponto línguas que se deslocam refletem também o deslocamento de pessoas e grupos em pleno século XXI. O mesmo vale para o que a literatura contemporânea refletirá à medida que obras que empregam mais de uma língua são publicadas, traduzidas e circulam. A contribuição de Herder pode servir como ponto de partida para se pensar o que significa um livro que carrega várias línguas, vários horizontes e várias tradições em si, respeitando-se, mas jamais se sobrepondo.

26

6 Referências Bibliográficas

- ADLER, Hans. **Herder's concept of Humanität**. In: ADLER, Hans & KOEPKE, Wulf (ed.). **A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder**. Rochester: Camden House, 2009.
- ADLER, Hans. **Herder's Style**. In: ADLER, Hans & KOEPKE, Wulf (ed.). **A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder**. Rochester: Camden House, 2009.
- ARNDT, Susan. **Postkoloniales Palimpsest. Igbo-Reflexizierung und Lexemisierung in der englischsprachigen nigerianischen Literatur**. In: ARNDT, Susan, NAGUSCHEWSKI, Dirk & STOCKHAMMER, Robert (Hgg). **Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur**. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2007.
- ARNDT, Susan, NAGUSCHEWSKI, Dirk & STOCKHAMMER, Robert. **Die Unselbstverständlichkeit der Sprache (Einleitung)**. In: ARNDT, Susan, NAGUSCHEWSKI, Dirk & STOCKHAMMER, Robert (Hgg). **Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur**. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2007.

- ARNOLD, Günter; KLOOCKE, Kurt & MENZE, Ernst. **Herder's Reception and Influence**. In: ADLER, Hans & KOEPKE, Wulf (ed.). **A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder**. Rochester: Camden House, 2009.
- BERLIN, Isaiah. **Three Critics of the Enlightenment. Vico, Herder & Hamann**. New Jersey: Princeton University Press, 2013.
- BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro. Cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin**. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Trad. Ruy Jungmann. 2ª Edição Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2011
- ETTE, Ottmar. **Fractais do Mundo: caminhos pelas Literaturas do Mundo**. 1ª Ed. Trad. Gerson Roberto Neumann e Marianna Ilgenfritz Daudt. Porto Alegre: Class, 2022.
- EVRIENIS, Ioannis & PELLERIN, Daniel. **Introduction**. In: HERDER, J. G. **Another Philosophy of History**. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2004.
- FERREIRA NETO, Orlando Marcondes. **O pensamento histórico do jovem Herder: crítica ao Esclarecimento e a formação da nação (1765 - 1774)**. 2018. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.8.2019.tde-21022019-094947. Acesso em: 2022-08-04
- FORSTER, Michael. **After Herder: Philosophy of Language in the German Tradition**. New York: Oxford University Press, 2010.
- GAIER, Ulrich. **Myth, Mythology, New Mythology**. In: ADLER, Hans & KOEPKE, Wulf (ed.). **A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder**. Rochester: Camden House, 2009.
- GREIF, Stefan. **Herder's Aesthetics and Poetics**. In: ADLER, Hans & KOEPKE, Wulf (ed.). **A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder**. Rochester: Camden House, 2009.
- HARRISON, John. **Introduction**. In: HERDER, J. G. **Journal of my Travels in the Year 1769**. New York: Columbia University Press, 1952.
- HAYNES, Kenneth. **Introduction**. In: HAMANN, G. **Writings on Philosophy and Language**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- HEINZ, Marion & CLAIRMONT, Heinrich. **Herder's Epistemology**. In: ADLER, Hans & KOEPKE, Wulf (ed.). **A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder**. Rochester: Camden House, 2009.
- HEISE, Jens. **Johann Gottfried Herder zur Einführung**. Hamburg: Junius Verlag, 2006.
- HERDER, Johann Gottfried. **Werke in Zehn Bänden: Band 1: Frühe Schriften 1764 - 1772**. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1987.



- HERDER, Johann Gottfried. **Werke in Zehn Bänden: Band 9**. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997.
- HERDER, Johann Gottfried. **Ensaio sobre a Origem da Linguagem**. 1ª Edição. Trad. de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 1985.
- IRMSCHER, Hans Dietrich. **Zur Ästhetik des jungen Herder**. In: SAUDER, Gerhard (org.). **Johann Gottfried Herder (1744-1803)**. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1987. p. 43 - 76.
- JUSTO, José M. **Introdução**. In: HERDER, Johann G. **Ensaio sobre a Origem da Linguagem**. Trad. de José M. Justo. 1ª Edição. Lisboa: Antígona, 1987.
- KELLETAT, Andreas, **Herder und die Weltliteratur, zur Geschichte des Übersetzens im 18. Jahrhundert**. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1984.
- KOEPKE, Wulf. **Herder's Views on the Germans and Their Future Literature**. In: ADLER, Hans & KOEPKE, Wulf (ed.). **A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder**. Rochester: Camden House, 2009.
- KUNISCH, Johannes. **Friedrich der Große: der König und seiner Zeit**. Munique: C. H. Beck Verlag, 2014.
- LIFSCHITZ, Avi. **Language and Enlightenment. The Berlin Debates of the Eighteenth Century**. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- MARTINESCHEN, Daniel. **A reflexão tradutória de Johann Gottfried Herder: estudo e antologia**. Monografia - Faculdade de Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.
- MARTINSON, Steven. **Herder's Life and Works**. In: ADLER, Hans & KOEPKE, Wulf (ed.). **A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder**. Rochester: Camden House, 2009.
- MENGES, Karl. **Particular Universals: Herder on National Literature, Popular Literature, and World Literature**. In: ADLER, Hans & KOEPKE, Wulf (ed.). **A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder**. Rochester: Camden House, 2009.
- MÜLLER-MICHAELS, Harro. **Herder in Office: his Duties as Superintendent of Schools**. In: ADLER, Hans & KOEPKE, Wulf (ed.). **A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder**. Rochester: Camden House, 2009.
- MESCHONNIC, Henri. **The origin of origins: a play in five acts, with a prologue im Himmel and an epilogue auf der Erde**. In: TRABANT, Jürgen & WARD, Sean (ed.). **New Essays on the Origin of Language**. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2001.
- NORTON, Robert. **Herder as Critical Contemporary**. In: ADLER, Hans & KOEPKE, Wulf (ed.). **A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder**. Rochester: Camden House, 2009.
- NOYES, John K. **Herder: Aesthetics against Imperialism**. Toronto: Toronto University Press, 2015.

- OLENDER, Michael. **As línguas do Paraíso. Arianos e Semitas: um casamento providencial.** Trad. Bruno Feitler. São Paulo: Editora Phoebus, 2012.
- ROSENFELD, Anatol. **História da literatura e do teatro alemães.** São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1965.
- SPENCER, Vicki A. **Herder's Political Thought: A Study on Language, Culture and Community.** Toronto: University of Toronto Press, 2012.
- STOCKHAMMER, Robert. **Die gebrochenen Sprache des Literarischen. Goethe gegen Searle.** In: ARNDT, Susan, NAGUSCHEWSKI, Dirk & STOCKHAMMER, Robert (Hgg). **Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur.** Berlin; Kulturverlag Kadmos, 2007.
- TRABANT, Jürgen. **Herder and Language.** In: ADLER, Hans & KOEPKE, Wulf (ed.). **A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder.** Rochester: Camden House, 2009.
- TRABANT, Jürgen. **Introduction. New Perspectives on an old Academic Question.** In: TRABANT, Jürgen & WARD, Sean (Org.). **New Essays on the Origin of Languages.** Berlin/New York: De Gruyter, 2001.
- ZAMMITO, John. **Kant, Herder, and the Birth of Anthropology.** Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- ZAMMITO, John. **Herder and Historical Metanarrative: What's Philosophical about History?** In: ADLER, Hans & KOEPKE, Wulf (ed.). **A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder.** Rochester: Camden House, 2009.
- ZHANG, Chunjie. **Transculturality and German Discourse in the Age of European Colonialism.** Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2017.

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 fronteira (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 Kokosnussschalen. 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 fronteiriço, 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 alga 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 Überseegegespräch 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).

39

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.

41

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/UFGM, 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.

Particularidades e impressões acerca do processo tradutório da obra *Drückender Tango*, de Herta Müller

Gabriele Pergher¹
Gerson Roberto Neumann²

Resumo: o objetivo deste artigo é relatar os aspectos mais notáveis do processo de tradução do livro *Drückender Tango*, escrito por Herta Müller e lançado em 1984. Esse processo foi realizado como parte da disciplina de Estágio em Tradução do Alemão I da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tendo início em julho de 2022 e fim em outubro de 2022. Ao longo do artigo, será ressaltada a motivação para a escolha dessa obra específica como objeto de trabalho no contexto da disciplina de Estágio em Tradução I. Além disso, será exposto um breve histórico da vida da autora e sua respectiva obra, assim como informações gerais sobre *Drückender Tango*. Acima de tudo, serão destacados os pontos mais relevantes do processo tradutório desse livro, como as dúvidas surgidas em pontos específicos e algumas possíveis soluções que foram adotadas nesses trechos incertos; também serão expostas as impressões mais notáveis sobre o estilo de escrita da autora e como ele procurou ser adaptado na versão traduzida para o português do livro.

Palavras-chave: tradução alemão-português; tradução literária; literatura alemã; Herta Müller.

Zusammenfassung: Der vorliegende Artikel berichtet über die bemerkenswertesten Aspekte des Übersetzungsprozesses des Buches *Drückender Tango*, das von Herta Müller geschrieben und 1984 veröffentlicht wurde. Dieser Prozess wurde im Rahmen des Übersetzungspraktikums I an der Bundesuniversität von Rio Grande do Sul durchgeführt; es begann im Juli 2022 und endete im Oktober 2022. Im Laufe des Artikels wird die Begründung für die Wahl dieses spezifischen Werkes als Arbeitsgegenstand im Rahmen des Faches Übersetzungspraktikum I hervorgehoben. Darüber hinaus werden eine kurze Geschichte des Lebens der Autorin und ihres jeweiligen Werkes sowie allgemeine Informationen über *Drückender Tango* vorgestellt. Vor allem werden die wichtigsten Punkte des Übersetzungsprozesses dieses Buches hervorgehoben, wie zum Beispiel die Zweifel, die in bestimmten Punkten aufkommen und einige mögliche Lösungen, die in diesen unsicheren Textabschnitten angenommen wurden. Außerdem werden die bemerkenswertesten Eindrücke über den Schreibstil der Autorin und ihre Umsetzung in der portugiesischen Übersetzung des Buches vorgestellt.

Schlüsselwörter: Deutsch-Portugiesisch-Übersetzung; literarische Übersetzung; deutsche Literatur; Herta Müller.

Introdução

Para esse projeto realizado no contexto da disciplina de Estágio de Tradução do Alemão I, foi optado pelo trabalho com algum autor europeu que escrevesse em língua alemã e não fosse necessariamente nativo da Alemanha. Esse fator foi levado em consideração devido principalmente ao interesse em uma possibilidade de deparar-se

¹ Graduada em Letras – Português e Alemão (modalidade Bacharelado) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Contato: gabriele.pergher@ufrgs.br

² Doutor em Ciências da Literatura pela Freie Universität Berlin. Professor associado de Literatura e Língua Alemã na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

com diferentes contextos sociais entre a população falante da língua alemã no âmbito da literatura europeia. A motivação de trabalhar com algum autor que produzisse literatura em alemão sem ter nascido na Alemanha resultou em uma breve pesquisa com o objetivo de se ter acesso a possíveis opções de trabalho – pesquisa em que foi tomado conhecimento sobre Herta Müller, autora nascida e criada na Romênia. Uma análise mais aprofundada da biografia e do teor das obras de Müller revelou a autora em questão como opção viável para a realização do projeto; o fato dela escrever suas obras em alemão mesmo não sendo propriamente da Alemanha foi decisivo nesse contexto, bem como a inserção de sua obra em um período histórico caracterizado pela repressão e por dificuldades socioeconômicas entre a população romena.

Embora Herta Müller seja uma escritora renomada mundialmente, constatou-se que apenas cinco de seus livros possuem tradução para o português. Diante desse dado, foi dada prioridade a algum dos livros da autora que ainda não tivesse uma versão em português; surgiu então a ideia de trabalhar com a obra *Drückender Tango*. Ao serem obtidas mais informações sobre o livro, foi decidido realizar a tradução dele por ser uma das primeiras obras de Müller a ter sido publicada; também contribuiu para essa decisão o fato de que se tratava de uma compilação de contos, significando que livro possuiria uma certa versatilidade em termos de conteúdo.

1 Herta Müller e sua obra

Herta Müller nasceu em 17 de agosto de 1953 na cidade de Nițchidorf, Romênia. Apesar de ser nativa da Romênia, vem de uma família de origem alemã e teve o alemão como sua língua materna; em consequência disso, adotou a língua alemã nas obras que publicou durante sua carreira literária. Em 1987, mudou-se para a Alemanha e posteriormente veio a tornar-se uma cidadã do país.

Ao longo de sua vida, Müller produziu novelas, poemas e ensaios. Teve sua primeira obra publicada em 1982, mas somente viria a conquistar renome mundial a partir da década de 1990. Esse renome que conquistou foi responsável pela tradução de sua obra para mais de 20 idiomas, assim como o recebimento de diversos prêmios. Em 2009, foi agraciada com o Prêmio Nobel de Literatura – fato que contribuiu para conferir ainda mais reconhecimento à autora e prestígio a sua obra como um todo.

É importante salientar que no início de sua carreira literária na Romênia, Herta Müller destacou-se por expressar a partir de suas obras um ponto de vista crítico ao governo socialista que comandava o país na época. Isso resultou em diversas tentativas de censura aos livros da autora que vieram a ser publicados, bem como a uma intensa perseguição política que foi o principal motivo para que Müller passasse a viver na

Alemanha. Esses aspectos destacam-se na biografia da escritora e são certamente notáveis para uma devida contextualização da produção e recepção das obras que lançou ao longo de sua carreira. As seguintes palavras da própria autora sintetizam de modo efetivo essas noções descritas:

Livros sobre tempos horríveis são frequentemente lidos como testemunhos. Meus livros também envolvem necessariamente tempos horríveis; a vida ameaçada durante a ditadura; a vida cotidiana externamente insignificante e internamente auto-importante de uma minoria alemã, assim como seu posterior desaparecimento através da emigração para a Alemanha. Para muitos, meus livros são, portanto, testemunhos. (MÜLLER, 2002, p. 6)³

As histórias contidas nos livros de Herta Müller são geralmente narradas do ponto de vista de personagens pertencentes à minoria alemã na Romênia, e são ambientadas nesse país no contexto social em que predominava o socialismo como forma de governo. Entre os temas abordados, estão a violência e a repressão que caracterizaram o período socialista na Romênia. A autora também tem interesse em narrar os costumes e as crenças locais da população alemã que habita as regiões romenas conhecidas como Banat e Transilvânia, bem como o preconceito e a discriminação sofridos pelas pessoas pertencentes a essa minoria étnica e cultural residente no território romeno.

1.1 Breve histórico da difusão da obra da autora no Brasil

45

A bibliografia literária de Herta Müller é extensa e situa-se em um amplo período que vai de 1982 a 2009. Sua primeira obra a ser publicada no Brasil foi *O Compromisso* (título original: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*), em tradução da ilustre escritora Lyra Luft. A publicação do livro em questão deu-se no ano de 2005 pela Editora Globo; desse período em diante, mais obras da autora passaram a ser traduzidas e apresentadas ao público brasileiro. Novamente por intermédio da Editora Globo, houve a publicação de *Depressões* (*Niederungen*) em 2010. Já a partir do selo Biblioteca Azul dessa mesma editora, foram distribuídos *Fera D'Alma* (*Herztier*) e *O rei se inclina e mata* (*Der König verneigt sich und tötet*) no ano de 2013, assim como *A raposa já era o caçador* (*Der Fuchs war damals schon der Jäger*) em 2014.

A editora Companhia das Letras também teve um papel importante na tradução e publicação das obras de Herta Müller no Brasil. Essa editora foi responsável pelo lançamento dos livros *Tudo o que tenho eu levo comigo* (*Atemschaukel*) no ano de 2011 e

³ *Bücher über schlimme Zeiten werden oft als Zeugnisse gelesen. Auch in meinen Büchern geht es notgedrungen um schlimme Zeiten, um das amputierte Leben in der Diktatur, um den nach außen geduckten, nach innen selbstherrlichen Alltag einer deutschen Minderheit und um deren späteres Verschwinden durch die Auswanderung nach Deutschland. Für viele sind meine Bücher somit Zeugnisse.* [minha tradução]

O homem é um grande faisão no mundo: um conto (*Der Mensch ist ein grosser Fasan auf der Welt*) no ano de 2013.

A partir desses dados, é possível inferir que a obra de Herta Müller foi traduzida para o português brasileiro e disseminada no país por editoras de alcance popular considerável. No entanto, vale salientar que essa disseminação aconteceu de um modo um tanto tardio (aproximadamente vinte anos após a publicação da primeira obra da autora) e corresponde a somente sete livros – número reduzido, considerando o fato de que a escritora teve mais de vinte obras publicadas em seu idioma nativo. Também é importante destacar que *Drückender Tango*, a obra abordada nesse artigo, até o momento não possui nenhuma tradução para o português tanto europeu quanto brasileiro.

2 Sobre o livro escolhido como objeto de trabalho e sua temática

Drückender Tango é a segunda obra de Herta Müller a ser publicada, sendo que isso se deu poucos anos antes da escritora emigrar da Romênia na companhia de seu esposo. Consistindo em uma pequena compilação de contos, esse livro foi originalmente lançado em 1984; no entanto, a edição que foi usada como base para a tradução abordada no presente artigo foi publicada em 1996 pela editora alemã Rowohlt. Ao todo, há 6 contos no livro – cada um com uma extensão média de 10 a 20 páginas, o que resulta em cerca de 122 páginas ao todo.

As informações contidas na folha de rosto da edição do livro que foi usada como base para o trabalho tradutório em questão indicam que os contos incluídos em *Drückender Tango* foram extraídos de outras obras da autora já publicadas anteriormente. Os três primeiros contos do livro (*Faule Birnen*, *Drückender Tango* e *Dorfchronik*) haviam aparecido em um volume de 1984 denominado *Niederungen*; já os três últimos (*Die große schwarze Achse*, *Drosselnacht* e *Viele Räume sind unter der Haut*) pertenciam originalmente a um volume de 1987 cujo título é *Barfüßiger Februar*.

Os contos incluídos em *Drückender Tango* são majoritariamente centrados nas dificuldades vivenciadas pelos habitantes de vilarejos da zona rural romena durante o período socialista. Por meio das narrativas contidas no livro, é evidenciada a miséria continuamente enfrentada pela população desses locais – que, conforme é sugerido por meio de informações presentes ao longo dos contos, consiste majoritariamente em pessoas de raízes alemãs e falantes da língua alemã.

É interessante destacar que *Drückender Tango* trata de expor a partir de suas narrativas um contexto marcado pela repressão, por preconceitos raciais (especialmente com relação aos ciganos, que são mencionados vagamente em boa parte das narrativas presentes no livro) e por tensões entre a população. Portanto, o livro aborda, ainda que

muitas vezes indiretamente, questões históricas e sociais que repercutiam na vida cotidiana do povo romeno da época.

3 Aspectos notáveis do processo tradutório

Apesar de *Drückender Tango* somente consistir em seis contos e ter pouco mais de 120 páginas no total, o livro se revelou farto em termos de particularidades encontradas ao longo de seu processo de tradução. Essas particularidades não foram relacionadas somente à questão do contraste entre as línguas alemã e portuguesa, mas também às características da própria escrita de Herta Müller. Isso resultou em diversos fatores dignos de discussão no contexto da tradução da obra, especialmente com relação aos desafios enfrentados na compreensão e transposição de trechos específicos e no estabelecimento de um limite entre o que deveria ou não ser mantido das características literárias que predominam no texto original.

Na abordagem das escolhas tradutórias feitas ao longo desse processo, é relevante o afirmado por Radegundis Stolze em seu livro *7 Wichtigste Punkte für einen erfolgreichen Start ins Thema Übersetzungstheorie*:

O tradutor se esconde atrás do [texto] original com o objetivo de criar uma ilusão translacional nos leitores - ou seja, de que eles estão lendo um [texto] original. Trata-se de "manter a qualidade do original". O mais importante não é o texto da obra em si, mas seu valor estético. As mudanças formais introduzidas pelo tradutor dependem, então, da criatividade dele mesmo.⁴ (STOLZE, 2016, p.25)

47

Com base nisso, é necessário salientar que a tradução de *Drückender Tango* objetivou a busca por um texto que mantivesse as estruturas e os efeitos peculiares à obra original; ao mesmo tempo, pode-se dizer que em vários trechos não foi viável manter uma fidelidade excessiva ao texto em alemão. Portanto, houve a criação de um novo texto original que, apesar de geralmente manter as características essenciais da obra em língua alemã, exigiu a adaptação de diversos detalhes específicos para que fosse devidamente compreendido pelos leitores de língua portuguesa.

Ainda nesse contexto, há considerações notáveis a serem feitas sobre o modo de abordagem que foi escolhido para a realização da tradução de *Drückender Tango*. No capítulo 3 e suas respectivas seções da obra *Verstehen und Übersetzen – Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, Paul Kußmaul discorre sobre a questão do quão minuciosa uma tradução

⁴ Der Übersetzer verbirgt sich hinter dem Original mit dem Ziel, beim Leser eine übersetzerische Illusion zu wecken, nämlich dass er ein Original lese. Es soll die „Qualität des Originals beibehalten“ werden. Wichtig ist nicht so sehr der Text des Werkes, sondern dessen ästhetischer Wert. Von der Kreativität des Übersetzers hängt es dann ab, welche formalen Veränderungen er einführt. [minha tradução]

deve ser idealmente e como os tradutores procuram lidar com essa demanda. É relevante o seguinte argumento estabelecido pelo autor:

Quando traduzimos, correspondemos à necessidade de segurança, analisando cuidadosamente o texto original. Posteriormente, procuramos as palavras apropriadas na língua-alvo e também adicionamos outras palavras para refletir de modo correto o que compreendemos do texto original. [...] Talvez essa seja [...] uma das razões pelas quais as traduções são normalmente mais longas do que os trechos originais.⁵ (KUßMAUL, 2015, p.72)

Essas noções estão intensamente relacionadas ao que foi mencionado anteriormente acerca do nível de fidelidade ao texto original atingido pela tradução de acordo com o julgamento da própria tradutora. O trecho também é digno de menção por explicitar que a extensão de textos traduzidos tende a ser maior devido à questão da necessidade de detalhamento por parte do tradutor para que a compreensão do leitor seja facilitada; esse foi definitivamente o caso da tradução de *Drückender Tango*: sendo o texto em alemão caracterizado geralmente por frases breves e pela objetividade, muitas foram as ocasiões em que se fez indispensável o acréscimo de frases extra com o objetivo de esclarecer pontos que a tradutora julgou que os leitores teriam mais dificuldades para entender. Também é interessante salientar que há pretensão por parte da tradutora de adicionar notas explicando trechos com referências históricas e culturais mais imediatas na versão finalizada do texto traduzido – afinal, eles podem se revelar trabalhosos aos leitores que não têm conhecimento sobre o contexto social das regiões rurais romenas descritas por Herta Müller no livro original.

Portanto, o processo tradutório foi marcado por uma análise consideravelmente minuciosa de diversos aspectos da obra original. Isso resultou em uma maior prioridade em tornar o texto traduzido acessível aos leitores de língua portuguesa, o que dificultou a manutenção da fidelidade às estruturas originais – no entanto, é necessário explicitar que, em trechos em que foi possível manter a fidelidade, isso procurou ser executado do melhor modo possível pela tradutora.

3.1 Particularidades do estilo de escrita da autora no contexto da tradução

A impressão inicial da tradutora acerca do livro foi que sua complexidade não residia necessariamente na linguagem ou na estrutura frasal adotadas pela autora. Notou-se que Herta Müller parece ser adepta de um modo de expressão

⁵ *Wenn wir übersetzen, entsprechen wir dem Bedürfnis nach Absicherung, indem wir sorgfältig den Ausgangstext analysieren und dann die passenden Wörter in der Zielsprache suchen und unter Umständen noch Wörter hinzufügen, um das im Ausgangstext Gemeinte auch ja richtig wiederzugeben. [...] Das ist [...] vielleicht auch einer der Gründe, weshalb Übersetzungen meist länger sind als das Original. [minha tradução]*

consideravelmente sucinto e de certo modo objetivo; as frases formuladas pela escritora são majoritariamente de curta extensão, tendo sido identificada uma tendência à descrição direta e realista das cenas incluídas nos contos. Para demonstrar isso, pode ser tomado como exemplo o parágrafo inicial do conto intitulado *Faule Birnen*:

Die Gärten sind Stechendgrün. Die Zäune schwimmen feuchten Schatten nach. Die Fensterscheiben gleiten nackt und glänzend von einem Haus ins andre. Der Kirchturm dreht sich, das Heldenkreuz dreht sich. Die Namen der Helden sind lang und verschwommen. Käthe liest die Namen von unten nach oben. Der dritte von unten ist mein Großvater, sagt sie. Sie schlägt vor der Kirche ein Kreuz. Vor der Mühle glänzt der Teich. Die Wasserlinsen sind grüne Augen. In den Binsen wohnt eine dicke Schlange, sagt Käthe. Der Nachtwächter hat sie gesehen. Am Tag frißt sie Fische und Fnten (sic). In der Nacht kriecht sie zur Mühle und frißt Kleie und Mehl. Das Mehl, das sie übrigläßt, ist naß von ihrem Speichel. Der Müller leert es in den Teich, denn es ist giftig. (MÜLLER, 1996, p.7)

Esse parágrafo é uma representação bastante acurada do estilo de escrita que predomina em *Drückender Tango* como um todo – com destaque ao uso de frases curtas e estruturalmente usuais para os padrões da língua alemã. É também notável a tendência da escritora a uma certa repetição ao fazer menção dos elementos incluídos nas descrições apresentadas, bem como à ausência de aspas como modo de indicação do discurso direto da personagem em questão. Outro aspecto digno de menção é que o ponto final é o modo de pontuação que predomina em todos os contos: não há utilização de recursos como pontos de exclamação, reticências, ponto-e-vírgula ou pontos de interrogação.

Além dessas características relacionadas à pontuação e estrutura frasal, são marcantes os usos que a autora faz de analogias ou comparações para estabelecer a descrição de elementos nas narrativas. Outro parágrafo de *Faule Birnen* pode ser usado para uma visualização mais acurada dessas noções:

Am Straßenrand ziehen Häuser vorbei. Die Häuser sind keine Dörfer, weil ich hier nicht wohne. Kleine Männer mit verschwommenen Hosenbeinen gehen fremd durch die Straßen. Auf schmalen rauschenden Brücken flattern die Röcke fremder Frauen. Kinder mit nackten mageren Schenkeln stehen ohne Hosen allein unter vielen großen Bäumen. Sie halten Äpfel in den Händen. Sie essen nicht. Sie winken. Sie rufen mit leerem Mund. Käthe winkt kurz und schaut nicht mehr hin. Ich winke lange. Ich schaue lange auf die mageren Schenkel, bis ich, weil sie zerfließen, nur noch die großen Bäume seh. (MÜLLER, 1996, p.8)

Nesse parágrafo citado, destaca-se o trecho *die Häuser sind keine Dörfer, weil ich hier nicht wohne* (traduzido como “as casas não são vilarejos, porque eu não moro aqui”). Essa espécie de comparação entre casas e vilarejos, estabelecendo que um não corresponde ao outro, é um tipo de construção relativamente comum na prosa que Herta Müller estabelece ao longo de *Drückender Tango*. Também é interessante reparar no fragmento *Kinder mit nackten mageren Schenkeln stehen ohne Hosen allein unter vielen*

großen Bäumen. Sie halten Äpfel in den Händen. Sie essen nicht. Sie winken. Sie rufen mit leerem Mund (traduzido como “sob muitas árvores grandes, há crianças de coxas nuas e magras sozinhas e sem calças; elas seguram maçãs em suas mãos, mas não comem: elas acenam e gritam com as bocas vazias”): nesse fragmento, destaca-se o uso contínuo do pronome *sie/elas*, fato que denuncia a tendência da escritora a sequências de frases repetitivas e de estrutura muito semelhante umas às outras.

O frequente uso por parte da autora de abstrações ou trechos com analogias que parecem ser intencionalmente vagas também é um fator relevante nesse contexto. Um fragmento específico, que será abordado com um detalhamento levemente maior na próxima seção acerca de dúvidas tradutórias mais imediatas, se destaca nesse aspecto: *Die Felder liegen auf dem Bauch. Oben in den Wolken stehn die Felder köpf. Die Wurzeln der Sonnenblumen schnüren die Wolken ein* (traduzido como “os campos estão deitados de bruços. Lá em cima, nas nuvens, eles estão de cabeça para baixo. As raízes dos girassóis constroem as nuvens”). Trechos como esse são abundantes ao longo da narrativa, e revelaram-se trabalhosos no contexto do processo tradutório devido a uma dificuldade por parte da tradutora de adequá-los ao português e torná-los mais claros aos possíveis leitores.

Outro aspecto muito presente no estilo adotado por Herta Müller em *Drückender Tango* é que os diálogos incluídos ao longo do livro, além de não possuírem indicação por meio do uso de aspas e travessões, tendem a ser simples e a assumirem um tom relativamente coloquial durante boa parte da narrativa. As falas parecem ser uma representação um tanto explícita da origem rural das personagens; devido a isso, não há preocupação tão significativa com um certo rigor formal por parte da autora ao longo do livro. Assim como as construções frasais adotadas majoritariamente nas narrativas, as falas das personagens são curtas e bastante diretas em termos de expressão. Todos esses traços são aparentes no seguinte diálogo incluído também em certo ponto de *Faule Birnen*:

Ich schau ins Wasser und frag: bist du schon eine Frau. Käthe wirft Kieselsteine ins Wasser und sagt: nur wer einen Mann hat, ist eine Frau. Und deine Mutter, frag ich. Ich zerbeiße ein Birkenblatt im Mund. Käthe zerreiße eine Margarete und sagt vor sich hin: liebt mich, liebt mich nicht. Käthe wirft den nackten gelben Margaretenknoten ins Wasser: meine Mutter hat doch Kinder, sagt sie. Wer keinen Mann hat, hat auch keine Kinder. Wo ist er, frage ich. Käthe zerpfückt ein Farnblatt: liebt mich, gestorben, liebt mich nicht. Frag doch deine Mutter, wenn du mir nicht glaubst. Ich pflück Margareten. Die alte Elli hat keine Kinder, sage ich. Die hat nie einen Mann gehabt, sagt Käthe. Sie zermatscht einen braungefleckten Frosch mit einem Stein. Die Elli ist eine alte Jungfer, sagt Käthe. Das rote Haar vererbt sich. Ich schau ins Wasser. Auch ihre, Hühner sind rot, und ihre Hasen haben rote Augen, sage ich. Aus den Margareten kriechen kleine schwarze Käfer über meine Hand. Die Elli singt abends im Garten, sag ich. Käthe steht auf einem Baumstumpf und ruft: die singt, weil sie trinkt. Die Frauen müssen heiraten, dann trinken sie nicht. Und die Männer, frage ich. Die trinken, weil sie Männer sind, sagt Käthe und hüpf ins Gras. Die sind auch Männer, wenn

sie keine Frauen haben. Und dein Bräutigam, frage ich. Der trinkt auch, weil alle trinken, sagt Käthe. Und du, frage ich. Käthe verdreht die Augen. Ich heirate, sagt sie. Ich werfe einen Stein ins Wasser und sag: ich trinke nicht und heirate nicht. Käthe lacht: noch nicht, aber später, jetzt bist du noch zu klein. Und wenn ich nicht will, sage ich. Käthe pflückt wilde Erdbeeren. Wenn du groß bist, willst du schon, sagt sie. (MÜLLER, 1996, p.14)

Nesse contexto da adoção de modos de expressão que remetam à origem humilde das personagens incluídas nos contos, bem como a falas de caráter breve e sucinto, também é interessante citar o afirmado pela própria Herta Müller em uma entrevista realizada por Michael Lenz durante o evento Leipziger Poetikvorlesung em 2009: “pessoas bastante simples são frequentemente precisas sem perceber. Elas proferem frases curtas e extremamente claras”⁶ (MÜLLER, 2009, p.33). Por meio desse trecho, é possível inferir que Müller está ciente dessas particularidades discursivas das populações reais que inspiram seus personagens fictícios; logo, não é equivocado assumir que a autora busca de fato emular a fala típica do povo das regiões retratadas no livro. Isso é uma evidência de sua preocupação com retratar fielmente as camadas sociais representadas em *Drückender Tango*, algo que certamente precisou ser considerado ao longo da tradução do livro para o português.

Os breves exemplos das características da escrita de Herta Müller evidenciados ao longo dessa seção do presente artigo são importantes no contexto do processo tradutório de *Drückender Tango*. Isso se deve ao fato de que eles foram responsáveis pelo estabelecimento de uma questão que predominou durante todo o processo de tradução da obra: até que ponto deveria ser mantido o estilo utilizado pela própria autora na realização da versão traduzida do livro? Inicialmente, a tradutora julgou que seria apropriada uma certa adaptação dessas particularidades para que houvesse um melhor entendimento por parte do leitor de língua portuguesa; por isso, na versão traduzida ocorreram diversos momentos em que, ao contrário da obra original, foi adotado o uso devido da pontuação e algumas repetições foram omitidas porque a tradutora julgou que elas adequam-se melhor ao contexto do idioma original do que ao contexto do idioma alvo. No caso de trechos altamente caracterizados por abstrações ou analogias de sentido aparentemente obscuro, também foi optado por uma tradução mais direta para que fosse facilitada a compreensão por parte de futuros leitores.

Pode-se inferir, portanto, que alterações significativas de características da obra original precisaram ser feitas em diversas instâncias ao longo do processo tradutório. Porém, é necessário salientar que ao longo do processo de tradução também foi escolhido

⁶ Gerade ganz einfache Leute sind oft präzise, weil sie es ahnungslos sind. Die sagen Sätze, die sind kurz und überdeutlich. [minha tradução]

manter o máximo possível dos traços que são marcantes na escrita peculiar de Herta Müller; embora tenham havido mudanças inegáveis, elas não foram realizadas de um modo que tivesse o potencial de descaracterizar o efeito que a prosa original busca alcançar por meio de sua composição. Em termos gerais, houve fidelidade no sentido de que foi mantida a expressão e o vocabulário de cunho mais direto e realista, assim como a curta extensão de boa parte das frases utilizadas e a repetitividade de certos trechos específicos. Também é importante salientar que diálogos que sugerem um cunho mais coloquial e pouco rebuscado por parte das personagens envolvidas nas narrativas foram traduzidos do modo mais próximo possível do original – ou seja, mantendo um tom que tivesse maior inclinação à informalidade.

3.2 Trechos específicos dignos de menção

Ao longo do processo, foram encontrados alguns trechos e algumas palavras pouco usuais que se revelaram particularmente trabalhosos ao serem traduzidos. É importante salientar que muitas das dificuldades estavam mais relacionadas à pouca familiarização da tradutora com o estilo de escrita de Herta Müller do que ao vocabulário e à sintaxe da língua alemã em si; no entanto, também ocorreram expressões que exigiram uma pesquisa mais aprofundada para que pudessem ser vertidas de modo satisfatório e compreensível ao português.

Nesse contexto, foram os seguintes alguns dos exemplos mais relevantes de trechos e expressões cuja tradução se revelou mais trabalhosa:

- *das Heldenkreuz* (p. 7)

Traduzido como “a cruz aos heróis”. A partir de uma breve pesquisa, foi concluído que essa expressão parece fazer referência a uma espécie de cruz erguida em homenagem a soldados mortos na guerra. Porém, não foi possível encontrar nenhuma informação elaborada e de fontes confiáveis que corroborasse essa suspeita⁷.

- *ein Kreuz schlagen* / “*sie schlägt vor der Kirche ein Kreuz*” (p.7)

Traduzido como “ela faz o sinal da cruz em frente à igreja”. Foi entendido com base no contexto que essa expressão pode sugerir que a personagem tenha feito o sinal da cruz; no entanto, as pesquisas apenas sugeriram que a expressão “*ein Kreuz schlagen*”

⁷ Imagens como as seguintes foram cruciais para o estabelecimento dessa hipótese:
 <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heldenkreuz,_Waldkirch.jpg>
 <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heldenkreuz_%28Eschenlohe%29.jpg>

possa ter esse sentido; novamente, não foi obtida nenhuma informação elaborada acerca dessa forma verbal tal qual está registrada no livro⁸.

- *Die Felder liegen auf dem Bauch. Oben in den Wolken stehn die Felder köpf. Die Wurzeln der Sonnenblumen schnüren die Wolken ein* (p.7)

Traduzido como “os campos estão deitados de bruços. Em cima, nas nuvens, eles estão de cabeça para baixo. As raízes dos girassóis constringem as nuvens”. A dificuldade na tradução desse trecho está relacionada à pouca familiarização da tradutora com o estilo literário de Herta Müller, assim como ao entendimento limitado do sentido das descrições dadas por meio dessas frases. No fim, elas foram traduzidas de um modo um tanto literal, sendo incerto se foi conseguido expressar devidamente as ideias contidas nesses fragmentos.

- *Ihre Zunge dreht sich rot und hängt in ihrer Mundhöhle an einem weißen Faden* (p. 16)

Traduzido como “sua língua se torce avermelhada e está pendurada em sua cavidade oral por meio de um fio branco”. Sendo a imagem descrita um tanto complexa de ser decifrada no próprio trecho em alemão, foi particularmente trabalhoso encontrar um modo de expressar a ideia da autora claramente em português.

53

- *Gummiwarzen* (p. 20)

Traduzido como “verruga de borracha”. Por meio de pesquisas, não foi possível comprovar o que exatamente seria o item nomeado nesse trecho. Isso resultou novamente em uma tradução bastante literal.

- *Feingerippten* (p. 21)

Houve uma ausência de resultados satisfatórios na busca por alguma definição que fizesse sentido no contexto em que a expressão foi utilizada no texto original.

- *Oben hui und unten pfui* (p. 55)

Esse trecho, retirado de uma fala encontrada em um conto específico, originalmente se referia à aparência de uma mulher sobre a qual os personagens estavam falando no contexto da narrativa. O fragmento foi particularmente trabalhoso de ser

⁸ As informações mais completas que puderam ser obtidas foram indicadas pelo seguinte artigo: <<https://de.wikipedia.org/wiki/Kreuzzeichen>>

traduzido, pois pesquisas por diversas fontes online realizadas pela tradutora revelaram que ele trata de uma expressão de cunho jocoso e vulgar, usada para se referir a algo que parece satisfatório à primeira vista, mas se revela de baixa qualidade ou repugnante após uma análise mais cuidadosa⁹. Com base no contexto, a expressão foi traduzida para o português como “(ela é) bonita de rosto, mas engana”.

- *Der Agronom hatte einen hellgrauen Anzug mit dunkelgrauem Muster an. Es war ein Fischgrätmuster, und es war hell an den Schultern und dunkel am Rückgrat. Der Agronom ging mit schwarzen Wirbeln in seinen Fischgräten hinter der Kantorin her. Sein Weg war kniehoch über der Erde, war nicht auf dem Pflaster. Sein Weg war auf den Waden der Kantorin, bleich und oval war sein Weg, und ein wenig zu schmal an den Fersen., Und er stürzte auch ab, an den Fersen, und er kam diesem flatternden Kleid nicht mehr nach. Und es blieb ihm der breitere tiefere Gang, vor mir, auf dem Pflaster (p. 60 – 61)*

Um parágrafo cuja tradução se revelou particularmente trabalhosa em diversos aspectos. Primeiramente, com incertezas acerca do vocabulário específico que dizia respeito às características do vestuário da personagem citada nesse trecho (*Anzug mit dunkelgrauen Muster, Fischgrätmuster, Fischgräten*, entre outros). O resultado final proposto como tradução foi o seguinte: “O agrônomo vestia um terno cinza-claro com um padrão cinza-escuro. Era um padrão de espinha de peixe e era claro nos ombros e escuro na coluna vertebral. Com espirais pretas no padrão de espinha de peixe de seu terno, o agrônomo caminhava atrás da cantora. Seu caminho estava na altura do joelho acima do solo, não estava no pavimento. Seu caminho era sobre as panturrilhas da cantora; sem vida e oval era seu caminho, e um pouco estreita demais nos calcanhares. E ele também caiu nos calcanhares, e não conseguia acompanhar aquele vestido esvoaçante. E ficou para ele a passagem mais ampla, em frente a mim, no pavimento”.

Por fim, é notável mencionar a solução adotada para a questão do título do livro, que também é o nome de um dos contos incluídos nele: *Drückender Tango* foi traduzido como *Tango Sufocante*. No ponto de vista da tradutora, o adjetivo “sufocante” (originalmente *drückend*) parece de certo modo expressar a ideia de algo que causa mal-estar; essa definição é satisfatória quando levado em conta o que é narrado pela escritora no conto em questão. Com base nisso, decidiu-se que seria apropriado utilizar o adjetivo “sufocante” na versão traduzida. Portanto, é possível afirmar que a tradução do título foi feita de modo literal e bastante fiel ao conjunto de palavras original.

⁹ A seguinte fonte revelou-se útil na elucidação da incerteza quanto ao trecho: <<http://www.sprichwort-plattform.org/sp/Au%C3%9Fen%20hui%20innen%20pfui>>.



4 Considerações gerais acerca da obra e do processo tradutório

O processo de tradução de *Drückender Tango* foi marcado pela presença de diversos detalhes sutis que exigiram maior atenção. Conforme o que foi mencionado anteriormente, pode-se dizer que o maior desafio foi a conservação dos traços que caracterizam a escrita de Herta Müller: foi necessário avaliar como seria feita essa transmissão aos possíveis leitores de língua portuguesa, assim como quais pontos específicos do estilo da autora precisariam ser alterados e quais poderiam ser conservados no contexto da narrativa. Também houve certa dificuldade inicial na habituação ao modo de expressão da escritora, fato que representou um empecilho na progressão da tradução; porém, isso foi amenizado assim que se passou a compreender devidamente as particularidades típicas da escrita de Herta Müller com base na leitura mais cuidadosa da obra original. Pode-se dizer que as dúvidas com relação a questões de vocabulário foram pouco significativas; a estrutura frasal e os termos utilizados em boa parte da narrativa são relativamente usuais, havendo poucas ocasiões em que não se teve sucesso em encontrar definições adequadas a certos termos em caso de incerteza.

É importante salientar que um detalhe que veio a ser um tanto trabalhoso foi o fato de *Drückender Tango* nunca haver sido traduzido para a língua portuguesa anteriormente, assim como as informações sobre o livro serem escassas – talvez por se tratar de uma das obras iniciais e menos conhecidas de Herta Müller. A ausência de outras traduções alternativas a serem utilizadas como possíveis referências e o detalhe de que praticamente não existem entrevistas da autora discorrendo exclusivamente sobre o processo criativo que culminou na escrita desse livro foram empecilhos significativos no entendimento e na contextualização da obra; esses fatores indubitavelmente afetaram o processo tradutório, uma vez que se revelaram como lacunas relevantes a serem preenchidas ao longo da tradução. Foi necessário trabalhar com as informações que estavam disponíveis sobre o livro, e elas não são particularmente abundantes até o momento.

As questões mencionadas e ocasionais incertezas tradutórias explicitadas ao longo do artigo, no entanto, não impediram que se pudesse extrair diversas peculiaridades dignas de menção das páginas de *Drückender Tango*. Essa obra de extensão reduzida é bem sucedida em oferecer ao leitor a perspectiva de Herta Müller acerca das questões sociais que acometiam a minoria alemã na Romênia ao longo do século XX; as cenas descritas de modo realista pela escritora por meio do uso de uma linguagem pouco rebuscada têm o potencial de se revelarem intrigantes aos leitores, assim como a notável inclinação de Herta Müller a utilizar a narração em primeira pessoa – contribuindo, desse

modo, para o estabelecimento de ambiguidades e contradições. *Drückender Tango* parece mesclar o ponto de vista intimista das personagens com aspectos sociais que afetam diretamente suas vidas, e esse contraste entre o mundo interior e o exterior foi algo particularmente interessante de ser analisado à medida em que a obra era traduzida.

Em suma, esse projeto tradutório realizado no contexto da disciplina de Estágio de Tradução I pôde ser concluído com êxito; ele também rendeu uma certa aquisição de conhecimento por parte da tradutora acerca da tradução do alemão para o português, assim como proporcionou familiarização com a obra de uma autora de língua alemã relevante a nível mundial com a qual a tradutora não havia tido oportunidade de trabalhar até então.

Por fim, é importante destacar que, conforme foi explicitado em uma seção anterior do artigo, somente sete livros da extensa bibliografia de Herta Müller foram traduzidos para o português brasileiro e amplamente divulgados por editoras relevantes no cenário literário do país. Espera-se que a tradução realizada contribua de algum modo para que mais pessoas tenham acesso a outras obras de Herta Müller, e também para que seja despertado o interesse de mais leitores já familiarizados com os livros da autora em conhecerem escritos mais remotos e menos difundidos de sua carreira.

Referências

GLOBO. **Globo Livros**. Herta Müller. Disponível em

<<https://globolivros.globo.com/autores/herta-muller>> Acesso em 20 Dez. 2022.

HERTA Müller. **Portal da Literatura**. Disponível em <<https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=932>>. Acesso em Dez. 2022.

HERTA Müller ganha Nobel de Literatura. **Agência Fapesp**, 2009. Disponível em <<https://agencia.fapesp.br/herta-muller-ganha-nobel-de-literatura/11199/>>. Acesso em 21 Dez. 2022.

KUIPER, Kathleen. Herta Müller. **Britannica**. Disponível em <<https://www.britannica.com/biography/Herta-Muller>>. Acesso em 21 Dez. 2022.

KUBMAUL, Paul. **Verstehen und Übersetzen – Ein Lehr- und Arbeitsbuch**. 3ª edição. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2015.

MÜLLER, Herta. **Drückender Tango**. 1ª edição. Hamburgo: Rowohlt, 1996.

MÜLLER, Herta. **Lebensangst und Worthunger: Im Gespräch mit Michael Lentz - Leipziger Poetikvorlesung**. 1ª edição. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2009.

MÜLLER, Herta. *Wenn wir schwiegen, werden wir unangenehm – wenn wir reden werden wir lächerlich - Kann Literatur Zeugnis ablegen?*. **Text + Kritik – Zeitschrift für Literatur**, Munique, v. VII/02, n° 155, p. 6-17, jul./2002.

PLATTNER, Sabine. *Autora do mês – Herta Müller*. **Goethe-Zentrum Brasília**, 2017. Disponível em <<https://goethebrasilia.org.br/blog/autora-do-mes-herta-mueller/>>. Acesso em 20 Dez. 2022.

HERTA Müller. In: Infopédia. Porto: Porto Editora. Disponível em <[https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$hertha-muller](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$hertha-muller)>. Acesso em 20 Dez. 2022.

STOLZE, Radegundis. **7 Wichtigste Punkte für einen erfolgreichen Start ins Thema Übersetzungstheorie**. 1^a edição. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2016.

Breves questões em torno da tradução *Brief questions around translation*

Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann¹

Resumo: Ao se tratar de tradução, no seu sentido mais amplo, estão em jogo dois contextos: o primeiro, ou o originário, e o segundo, resultado da atividade ou da atuação de algo ou alguém sobre este primeiro. Com a absorção de elementos de uma cultura, o que poderia ser tido como a leitura de uma cultura ou de elementos desta, dá-se primeiramente a passagem do absorvido por meio de impressões pessoais e a seguir o momento de transmissão dessa leitura, ou seja, traduz-se. Um dado “novo” passa a fazer parte desse leitor. Mas o leitor, ao traduzir a sua leitura de determinados elementos de uma cultura, acaba por efetuar mudanças em relação ao original. Nesse sentido, pode existir uma tradução? E, além disso, o que é a tradução cultural no processo tradutório?

Palavras-chave: tradução (cultural), cultura, literatura

Abstract: Bei der Übersetzung im weitesten Sinne geht es um zwei Kontexte: den ersten, den ursprünglichen Kontext, und den zweiten, das Ergebnis der Aktivität oder des Handelns von etwas oder jemandem gegenüber dem ersten. Bei der Absorption von Elementen einer Kultur, die man als die Lektüre einer Kultur oder von Elementen dieser Kultur auffassen könnte, gibt es zunächst den Übergang dessen, was durch persönliche Eindrücke absorbiert wird, und dann das Moment der Übertragung dieser Lektüre, also die Übersetzung. Eine "neue" Information wird Teil des Lesers. Aber der Leser, der seine Lektüre bestimmter Elemente einer Kultur übersetzt, nimmt schließlich Änderungen gegenüber dem Original vor. Kann es in diesem Sinne eine Übersetzung geben? Und außerdem, was ist kulturelle Übersetzung im Übersetzungsprozess?

Keywords: (Kultur)Übersetzung, Kultur, Literatur

Introdução²

Ao se tratar de tradução – e aqui de tradução sob um aspecto mais amplo e não simplesmente o de transposição de um texto de um espaço, o que podemos chamar de espaço A para um espaço B – sempre estão em jogo dois contextos: o primeiro, ou o de origem, e o segundo, resultado da atividade ou da atuação de algo ou alguém sobre este primeiro, agregando todos os elementos culturais inerentes ao de origem. Para Gérard Genette, no seu *Palimpsestos. A literatura de segunda mão*, a tradução é a forma mais clara e mais difundida de transposição de um texto de uma língua para

¹ Doutor em Ciências da Literatura pela Freie Universität Berlin. Professor Associado de Literatura e Língua Alemã na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

² O presente texto tem por base um artigo publicado em 2013, sob o título “Lê-se o que se quer ler. Questões em torno da tradução cultural”, no livro *Fazeres indisciplinados: estudos de Literatura Comparada*, publicado pela Editora da UFRGS. Ao revisitar o texto, que tem tido considerável procura, pretende-se dar mais uma possibilidade de visibilidade e também atualizar o seu conteúdo e trazê-lo para uma discussão no âmbito dos estudos de Germanística.



outra (GENETTE, 1993, p. 289). Uma vez existindo uma tradução, uma passagem³ de uma realidade para outra, sempre haverá um trânsito deste para aquele, tanto daquele que está inserido no contexto traduzido como por parte daquele que busca a situação traduzida. O termo passagem equivale ao verbo “übersetzen” (colocar sobre, colar sobre). Em consonância com o Alexis Nouss, da Cardiff University, o termo “deslocamento” apresenta uma compreensão mais ampla, observando o movimento de um espaço para outro. Conforme Nouss (NOUSS, 2012, p. 22), “um deslocamento não é uma passagem. Uma passagem se faz de um corpo de um contexto para outro, com todos os riscos de manipulação e de dominação; o deslocamento implica que o corpo carregue com ele o contexto e o faça reencontrar o outro contexto”. Com a tradução de um texto ocorre também o deslocamento de dados e elementos da cultura, do meio, do contexto, enfim, ao qual o texto original pertencia. Neste momento, pode-se falar da existência de um terceiro espaço, de um “espaço-entre”, como afirma Homi Bhabha no seu livro *O local da cultura*, como o título do capítulo XI de seu livro já deixa claro: “Como o novo entra no mundo. O espaço pós-moderno, os tempos pós-coloniais e as provações da tradução cultural” (BHABHA: 1998).

A absorção de elementos de uma cultura, o que poderia ser tido de outra forma como a leitura de uma cultura ou de elementos desta, dá-se primeiramente por relações, ou aproximações pessoais e, a partir do momento em que se busca transmitir parte ou o todo do absorvido, traduz-se. Um dado “novo” passa a fazer parte desse leitor. Mas o leitor, ao traduzir a sua leitura de determinados elementos de uma cultura, acaba naturalmente por efetuar mudanças em relação ao original. Apoiado no texto “Tradução e recepção na prática comparatista”, de Tânia Carvalho, pode-se dizer que “num sentido lato, o ato de leitura será ainda uma tradução, pois ler é transferir, reconhecendo uma alteridade.” E mais adiante Carvalho cita uma frase de Salas Subirat, tradutor de Joyce para o espanhol: “Traduzir é a maneira mais atenta de ler” (CARVALHAL, 2003, p. 221). E conforme Bhabha, aqui em diálogo com Walter Benjamin, “o novo da tradução cultural é semelhante ao que Walter Benjamin descreve como a ‘estrangeiridade das línguas’ – aquele problema inato à própria representação” (BHABHA, 1998, p. 311. Grifo do autor). Mais adiante, lê-se ainda que “a tradução cultural dessacraliza as pressuposições transparentes da supremacia cultural e, nesse próprio ato, exige uma especificidade contextual, uma diferenciação histórica no interior das posições minoritárias” (BHABHA, 1998, p. 314. Grifo do autor).

³ O termo “passagem” está empregado aqui a partir da definição de Walter Benjamin.

Sempre que se traduz, traduz-se ou busca-se reproduzir algum espaço e um espaço não existe sem o Homem, pois, citando o filósofo e sociólogo alemão Georg Simmel, “espaços tornam-se espaços plenos por meio dos homens.” Conforme Simmel, existem dois conceitos distintos de espaço: por um lado o espaço físico, mas por outro o “social”, o qual simboliza a proximidade ou a distância emocional em uma relação (SIMMEL apud MÜLLER-FUNK: 2010, p. 33-34)

Pelo fato de sermos seres que se deslocam e se confrontam com dados novos, dados que muitas vezes buscamos com determinação, estamos em constante ato de leitura. Lemos as novidades que estão ao nosso redor e lemos o que nos interessa e aquilo que conseguimos absorver. Para outros, o que nós lemos pode ser algo ininteligível. Lê-se o que se quer ler, lê-se e absorve-se o que é interessante e necessário em determinado contexto.

A tradução cultural

A partir das afirmações acima, podemos concluir que a tradução cultural ocorre em espaços de interesse construídos. A tradução dá-se, portanto, constantemente e em todo local em que ocorre o contato com o novo. Nesse momento, queremos refletir sobre alguns aspectos da tradução cultural.

Dessa forma, dialogando com as reflexões do japonês Shingo Shimada em torno da questão, em texto publicado em língua alemã sob o título “Identitätskonstruktion und Übersetzung” (Construção identitária e tradução), publicado no livro *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität* (Identidades. Memória, História, Identidade), pretende-se tratar de dois importantes pontos abordados pelo referido autor. O primeiro: o compreender diferentes culturas; e o segundo: a traduzibilidade de culturas.

Compreender diferentes culturas

Para iniciar a reflexão sobre como se podem compreender diferentes culturas, recue-se um pouco no tempo e volte-se ao século das migrações em massa (por necessidade) dos tempos modernos, ao século XIX. Esse período é marcado pela necessidade que muitos europeus viram de procurar uma nova possibilidade de vida nas Américas. Muitos deles deixaram a Europa e aportaram nos EUA, no Canadá, Brasil e na Austrália, por exemplo. Um novo estava ingressando no novo mundo, parafraseando Bhabha. Mesmo que tivessem se informado antes de sua saída sobre o contexto local, esses aventureiros (geralmente por necessidade) seriam confrontados com uma realidade nova, com dados novos, espaços físicos e sociais totalmente desconhecidos dos



até então conhecidos. Ao chegarem ao novo contexto, eram forçados a compreender, a interpretar, a ler o novo meio. Nesse momento, ocorre uma transferência da bagagem cultural já adquirida de cada indivíduo para o novo local para que, a partir do conhecimento estabelecido, a leitura do novo meio possa ocorrer por meio de uma confrontação, buscando-se semelhanças com o conhecido ou então, por meio de aproximações e distanciamentos com aquilo que se conhece para definir o alheio. Essa codificação do novo, do alheio, ou também do estranho, do outro, dá-se geralmente a partir da necessidade e/ou interesse de cada indivíduo ou grupo. Uma vez absorvido o (des)-conhecido, ele passa a fazer parte do contexto antes alheio.

A partir desse exemplo pode-se pensar nos viajantes-pesquisadores, nos imigrantes, nos aventureiros europeus do século XIX ao se confrontarem com o Brasil. Mas podemos pensar nas mais diversas formas de contato que ocorrem em todos os contextos de encontros. Existem diversos relatos sobre os primeiros contatos e as suas impressões (a natureza, o clima, a arquitetura, a alimentação, etc.). O século XIX marca a segunda grande descoberta⁴ (agora com características mais científicas) do mundo pelos europeus. Cabe salientar que, ao se tratar de viagens de cunho científico, não se pensa nas viagens dos emigrantes, pois estes buscam novas possibilidades de vida em outro contexto. Nesse período, as leituras de literatura de aventuras, de Robinson Crusoe, por exemplo, tornaram-se leitura obrigatória, pois se pretendia conhecer mais e melhor o que estava além do local próximo, buscava-se conhecer mais e melhor o distante.

61

Um viajante-escritor que passou pelo Brasil e que é praticamente desconhecido dos leitores brasileiros, é Friedrich Gerstäcker⁵. A produção de Gerstäcker sobre o Brasil dá-se a partir da segunda metade do século XIX, quando associa a busca por viagens para a sua produção literária à visita de comunidades de imigrantes alemães, visando futuras novas ondas imigratórias. Contudo, a intenção de Gerstäcker de conhecer o mundo, inspirado nas obras de Cooper, Defoe e Sealsfield, o acompanha desde sua infância, como ele próprio afirma no livro autobiográfico *Kleine Erzählungen und Nachgelassene Schriften*:

O que me levou para esse mundo? – Quero ser sincero, assim foi um velho conhecido de nós todos a me dar o primeiro impulso, e ele não é nada mais que Robinson Crusoe. Nos meus oito anos eu já havia me decidido a procurar da mesma forma uma ilha abandonada (GERSTÄCKER: 1879, 1. Tradução nossa).

⁴ Quando usamos o termo “descoberta”, pensamos no ato de reconhecer outro espaço, outra cultura e não pensamos no ato de apoderamento ou de dominação como foram as descobertas do Novo Mundo pelos europeus a partir do século XVI.

⁵ Friedrich Gerstäcker nasceu no dia 10 de maio de 1816, em Hamburg, e morreu no dia 31 de maio de 1872, em Braunschweig.

No momento em que o viajante, o imigrante, o aventureiro escreve sobre o que viu, ou seja, representa, reproduz o que é a sua leitura do vivenciado, registra-se a tradução da experiência, daquilo que viu para que o mesmo possa ser compreendido pelo leitor distante daquela realidade. Este, por sua vez, realizará novo ato tradutório no momento em que, a partir do seu conhecimento de mundo, recriar a sua representação a partir da leitura dessa tradução. O século XIX registra um alto número de publicações que podem exemplificar o que se apresentou na descrição acima. Muitos pesquisadores, geralmente naturalistas (Carl Friedrich Philipp von Martius e Johann Baptist Ritter von Spix que chegaram ao Brasil na comitiva científica com a futura esposa de Dom Pedro I, Leopoldina, da casa de Habsburg; além deles, cabe mencionar o nome de Alexander von Humboldt, que esteve somente no extremo norte do Brasil) que levavam na sua expedição também desenhistas e pintores (como Johann Moritz Rugendas, entre outros), além de outros especialistas, para que as suas impressões pudessem ser registradas também de outras formas, além da descrição escrita, percorreram o Brasil e com isso apresentaram uma nova “leitura” do país com as suas produções. A exploração⁶, nesses casos, pode ser vista como uma tentativa de se compreender outras culturas, característica marcante no século XIX. O compreender outras culturas, por sinal, pode ser visto como uma característica histórica da cultura europeia, neste caso, mas também algo inerente ao ser humano desde suas buscas por novos espaços, quando essencialmente nômade. Quanto a registros de viajantes brasileiros do século XIX para a Europa – quando o Brasil já era uma nação independente –, não existem. Mas isso se explica pelo fato de o movimento das antigas colônias para a Europa não se dar da mesma forma como as viagens de reconhecimento dos viajantes europeus. As viagens de brasileiros para a Europa eram geralmente viagens de formação, sendo em sua maioria de filhos de empreendedores bem-sucedidos na então colônia portuguesa. No Brasil, aconteceria a descoberta do próprio interior, basta ver os exemplos de Cândido Rondon ou então as aventuras dos Irmãos Vilas-Boas.

É importante chamar atenção, contudo, para o fato de Antônio Gonçalves Dias ter visitado diversas cidades alemãs, francesas e suíças durante os seus estudos (de formação) em Coimbra. Devido ao seu interesse pelo Romantismo alemão, ele visitou diversas cidades, principalmente estâncias termais, mas também procurou referências literárias. Certamente é por esse motivo que há indícios da “existência de traços comuns

com o poema Mignon, de Goethe” na obra de Gonçalves Dias (BISPO, 2011). Não se tem registros, no entanto, das viagens de Gonçalves Dias pela Europa que pudessem servir de contraponto ao que se coloca acima, de que viajantes brasileiros percorreram a Europa para depois fazerem seu relato sobre a viagem. Gonçalves Dias, porém, absorveu aspectos da cultura europeia e traduziu. Ele é tradutor do poeta alemão Friedrich Schiller: *A noiva de Messina*.

Em relação à compreensão de culturas e à transmissão de experiências através do ato de traduzir, cabe aqui à discussão a obra de Walter Benjamin, pois para o pensador alemão, segundo Gagnebin, “a busca da verdade é definida, na esteira de Platão, como um processo de rememoração e de consideração meditativa (*Betrachtung*), e não como um processo de aquisição de conhecimento baseado na dedução e na indução” (GAGNEBIN, 1994, p. 15).

A tradução não significa simplesmente criar um conceito que seja a representação de algo para que se estabeleça comunicação, pois “a atividade do conceito tem por tarefa essencial a análise e a dissecação dos fenômenos [...]. A análise conceitual tem [...] um papel de mediação imprescindível que visa um duplo resultado, “salvar os fenômenos e representar [apresentar] as idéias [sic]” (Idem, 1994, p. 15). A tradução (cultural) é estabelecida a partir da necessidade de definição de determinado contexto, quando se constrói um terceiro espaço, diferente do até então conhecido e, retomando o exemplo citado acima, a partir do momento em que este é absorvido pelo elemento novo, pelo viajante, imigrante ou aventureiro. No caso da exemplificação acima, essa conceituação passa a pertencer ao observador, a ser inerente a ele, mas ainda desconhecida do outro, não-conhecedor da mesma. Nessa situação estabelecida, passa a existir um terceiro lugar, um lugar de trans-formação, de re-elaboração desse elemento que transita por um novo contexto, absorve informações do novo contexto, mas é também absorvido pelo meio.

A tradução é, portanto, um ato de leitura, fazendo do leitor um autor de um novo texto – talvez também possa ser chamado de segundo -, o qual por sua vez contribuirá para a manutenção do texto e do contexto original. Dialogando com as reflexões de Walter Benjamin, poderíamos dizer que tradução significa sempre uma contextualização, uma transferência cultural de uma língua para outra, de uma cultura para outra.

Em muitos casos, quando se fala de colonização, ato geralmente semelhante em todas as partes do mundo em que ocorreu uma dominação de uma cultura sobre a

⁶ O conceito de “exploração” é tomado aqui como uma tentativa de busca de conhecimento, de



outra, ocorrem imposições ou transposições culturais ou então cópias de características (geralmente bem-sucedidas) de culturas. Quando falamos de modelos culturais, direcionamos naturalmente o olhar para modelos hegemônicos, basta compararmos, no caso, em contexto universal, a moda, a música, a literatura, a orientação arquitetônica, até mesmo questões políticas e veremos que sempre há cópias, sempre se copia modelos. Trata-se da tradução de um modelo, de uma cultura para outra. No momento em que se copia um modelo cultural, ele também já foi lido e interpretado, mas nem sempre, necessariamente, compreendido. A História nos mostra que há muitos casos de cópia, muitas vezes, totalmente inadequados, podendo gerar atritos e mal-estar social, assim como conflitos.

O fato de se tentar compreender o outro, outra cultura, ser algo tão complexo, arriscando a comparar o caso ao mito de Sísifo, pois a compreensão de uma cultura exige uma constante e atenta observação de idas e vindas. Essa afirmação, num primeiro instante, pode parecer desanimadora – mas não se pretende dar um tom pessimista à afirmação – ela revela o que em praticamente todas as atividades ocorre: um constante rever, reler, revisar, reelaborar. Traduzir é também rever sempre. Citando novamente Benjamin, no seu ensaio “Sobre a Linguagem em geral e sobre a linguagem humana” ele afirma que “a tradução é a passagem de uma língua para a outra por meio de um *continuum* de transformações. A tradução se dá através de *continua* transformação, não de ideias abstratas de identidade e semelhança” (BENJAMIN, 1992, p. 44. Grifos do autor). Lidar com aspectos culturais (ênfase aqui os linguísticos) é estar sempre atento, pois, retomando a ênfase de Simmel, trata-se de um espaço marcado por homens que mudam com o passar do tempo e também em consequência de contatos com o outro e com outros espaços.

Defende-se que a atual realidade midiática permite uma leitura mais acelerada e pontual de eventos distantes espacialmente do contexto de cada um, conduzindo também a uma compreensão dos acontecimentos que escrevem a história. Há, contudo, diversos elementos que levam indivíduos e grupos a se resguardarem frente a uma possível exposição e exploração que os meios midiáticos oferecem, pois muitos não querem ser vistos e outros tantos querem ver e ler somente determinados fatos. No atual cenário de multiplicidade e, para permanecer com um termo benjaminiano, de “reprodutibilidade técnica” que cerca o indivíduo socialmente ativo, é preciso selecionar o que do outro pode e deve ser lido e compreendido. É importante, contudo, ressaltar que, tendo plena consciência das distintas proporções, a história do movimento

reconhecimento de novos espaços até então desconhecidos.

acelerado se repete, veja-se Gutenberg e a imprensa, os adventos do trem, do navio, do telégrafo entre outros que poderiam ser citados. E o que se vive hoje, de certa forma, é algo semelhante ao que a História já registrou, tendo sido intensamente discutido.

A traduzibilidade de culturas

Como se dá a traduzibilidade de culturas? Isso realmente pode ser fixado? Segundo Shimada, existe uma compreensão assimétrica em relação ao conceito de tradução entre o que ele chama de ocidente e oriente. Para ele “enquanto as Ciências Humanas europeias compreendem a tradução como aproximação da realidade do alheio, nas culturas não-europeias a tradução é concebida como um processo fundamental de transformação do próprio” (SHIMADA, 1999, p. 148). É possível traduzir ou podemos dizer que existe apenas uma tentativa de aproximação para uma compreensão? Segundo o linguista Eugene A. Nida, citado por Genette, “tudo o que se pode dizer em uma língua, pode ser tido também em outra língua, a menos que a forma seja um elemento fundamental na transmissão” (GENETTE, 1993, p. 290). A afirmação opõe-se ao que pregam muitos outros teóricos, mas ela também permite interpretações acerca da forma como se pode realizar uma tradução. Genette aproveita-se da afirmação para discorrer sobre as diferenças na tradução de textos literários em prosa e a lírica.

Para Benjamin, “a tradução é uma forma. Concebê-la como tal implica regressar ao original. Porque no original está a lei da sua forma, enquanto contida na sua traduzibilidade” (BENJAMIN, 1992, p. 51). O referido autor cita a passagem acima no ensaio “A Tarefa do Tradutor” (*Die Aufgabe des Übersetzers*)⁷, publicado em 1923, em Heidelberg, na Alemanha, ao escrever o prefácio de sua tradução dos *Quadros Parisienses*, de Baudelaire. Neste ensaio, Walter Benjamin conclui que uma obra de arte ou uma forma de arte ou as reflexões teóricas sobre uma obra de arte independem da relação com um receptor (ideal) e que elas apenas pressupõem a existência e a essência do homem em geral (BENJAMIN, 1992, p. 50-64). Nesse sentido, a obra de arte não visa um receptor e da mesma forma também a tradução não o deve. Obviamente a afirmação de Benjamin, de que tradução não é recepção, levou à ira os teóricos da Estética da Recepção (ver FURLAN, 1997, p. 552).

⁷ Em relação ao título em alemão *Die Aufgabe des Übersetzers*, um dos leitores e estudiosos mais notórios desse texto, Paul de Man, chama a nossa atenção para o fato de que o termo „Aufgabe“ também pode significar „abandono, desistência.“ Nesse sentido, poder-se-ia interpretar.

Nesse momento, é importante citar uma definição de Walter Benjamin sobre a traduzibilidade (de culturas), extraída do ensaio acima citado. Trata-se de uma definição mais extensa, mas que define muito bem o conceito de traduzibilidade, muito caro nas reflexões de Benjamin:

A traduzibilidade é própria da essência de certas obras — isto não significa que a sua tradução seja essencial para ela própria, mas significa que uma determinada significação, que habita no original⁸, se exterioriza na sua traduzibilidade. É evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais pode significar algo para o original. E, no entanto, devido à traduzibilidade do original, a tradução está na conexão mais imediata com o original. Esta conexão é mesmo tanto mais íntima quanto mais se acentuar o facto de ela já nada significar para o original. Ela deve designar-se de natural e até, com maior precisão, ela é uma conexão de vida. Do mesmo modo que as exteriorizações da vida se mantêm numa conexão íntima com o ser vivo sem nada significarem para ele, assim a tradução é produzida a partir do original. Mais propriamente falando, não tanto a partir da sua vida como da sua sobrevivência. Se, no entanto, a tradução é posterior ao original e assinala, no caso das obras importantes, o estado da sua persistência vital, os seus tradutores eleitos não se encontram nunca na época do seu nascimento (BENJAMIN, 1992, p. 51-52).

Em relação à traduzibilidade de um texto é interessante observar também o que Alexis Nouss, afirma no seu texto “A tradução: no limiar”, ao trazer à discussão sobre tradução elementos que geralmente se localizam às margens do ato tradutório, levando a uma relação com o texto de Benjamin, quando trata do original e do texto traduzido. Nouss afirma:

Com efeito, o pensamento do limiar é central para compreender o da tradução, e vice-versa, pois, contrariamente à concepção reinante, a tradução não é apenas passagem [n. t. discordando de Benjamin], ela tanto oferece a experiência do limiar como nos permite interpretá-lo de outra forma. Dizer que a tradução está no limiar significa dizer que o traduzir atrai sobre seu gesto toda a ambiguidade da margem, a indecidibilidade que ela introduz entre o fora e o dentro e, aqui, entre o texto original e o texto traduzido (NOUSS, 2012, p. 19).

Conclusão

Apoiado nas palavras de Alexis Nouss, acredita-se que o tradutor deve conhecer a “embriaguez similar de uma multiplicidade de escolhas tradutórias possíveis diante do texto original, o que não lhe será sem consequências [sic]” (NOUSS, 2012, p.

⁸ De acordo com Jeanne Marie Gagnebin, há três aspectos fundamentais que embasam o conceito de origem em Benjamin: 1) a oposição entre 'origem' e 'gênese'; 2) definição de origem como restauração inacabada e aberta; 3) a ligação entre 'origem' e 'destruição'. Ver em GAGNEBIN, Jeanne Marie o capítulo “Origem, Original, Tradução” em História da narração em Walter Benjamin, p. 9-35. A citação é

20) e, confrontado, dessa forma com a estranheza do original, ele deve encontrar um espaço em que não sucumbirá à alteridade, cuidando também para não lhe impor o cabresto de suas idiossincrasias linguísticas e culturais. É preciso poder transitar pelas margens culturais dos textos, do novo a ser elaborado e do original, que “origina” o novo, pois não se pode falar somente de uma transposição de um para outro.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1992.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Avila. Belo Horizonte, EDUFMG, 1998.

BISPO, A. A. "Antonio Gonçalves Dias (1823-1864) - tradutor de F. Schiller. Indianismo brasileiro e cultura alemã da Europa Central". In: *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira* 133/11 (2011:5). [online] Disponível em: <http://www.revista.brasil-europa.eu/133/Goncalves-Dias-na-Europa-Central.html>. Arquivo acessado em 06 de dezembro de 2012.

CARVALHAL, Tânia. *O próprio e o alheio. Ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

FURLAN, Mauri. "Linguagem e tradução em Walter Benjamin". 1997. In: *Anais do XI Encontro Nacional da Anpoll*, João Pessoa, PB, 1996. (p. 551-556)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

GENNETE, Gérard. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt Main: Suhrkamp, 1993.

GERSTÄCKER, F. *Kleine Erzählungen und Nachgelassene Schriften*. Jena: Costenoble, Bd. 1, 1879.

MÜLLER-FUNK, Wolfgang. Benjamin und der *translational turn*. Thesen und Anmerkungen. In: HANENBERG, Peter et alii (Org.). *Rahmenwechsel. Kulturwissenschaften*. Würzburg: Königsberg & Neumann, 2010.

NOUSS, Alexis. A tradução: no limiar. In: *ALEA*. Rio de Janeiro. vol. 14/1, p. 13-34, jan-jun 2012.

SCHILLER, Friedrich von. *A noiva de Messina, ou, os irmãos inimigos: tragédia em coros*. Trad. Antônio Gonçalves Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SHIMADA, Shingo. Identitätskonstruktion und Übersetzung. In: ASSMANN, Aleida; FRIESE, Heidrun. *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität* 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 1404).

extraída da tradução Maria Filomena Molder de Walter Benjamin, "A Tarefa do Tradutor" (Die Aufgabe des Übersetzers, *Gesammelte Schriften*, IV.1, pp. 9 -21).

Özlem und Ipek: Eine vielfältige sprachliche Identität
in der Fiktion Dilek Güngör¹
*Özlem e Ipek: uma identidade linguística multifacetada na ficção
de Dilek Güngör*

Sofia Froehlich Kohl²

Abstract: Dilek Güngör é um dos nomes mais atuais na literatura pós-migração [*postmigrantische Literatur*], que se dedica, entre outros assuntos, a relatar as experiências de descendentes de imigrantes dentro da sociedade alemã. Güngör descreve em seus romances *Ich bin Özlem* (2019) e *Vater und ich* (2021) as situações de discriminação com que as personagens, filhas de imigrantes turcos, se deparam em quase todos os âmbitos da vida social, entre a escola, o transporte público e os círculos de amizade, e relaciona com frequência as experiências desagradáveis (e traumatizantes) em que suas protagonistas se encontram à origem turca de suas famílias. O propósito desse artigo é, considerando-se a ligação umbilical entre língua e cultura, analisar contrastivamente as ocorrências de palavras em expressões na língua turca que aparecem nos romances, de forma a se compreender qual a relação que se estabelece entre a língua turca e a identidade cultural das protagonistas, que vivem em constante conflito com suas questões identitárias. Como resultado da análise, identifica-se um comportamento de certa forma problemático em relação ao uso da língua turca, que ao mesmo tempo representa um elo afetivo nas relações familiares e um indício categórico de "origem", que não raro é utilizado para justificar comportamentos discriminatórios.

Palavras-chave: Literatura pós-migração; identidade cultural; língua e identidade; Dilek Güngör.

1 Einleitung

Seit Jahrzehnten machen Schriftsteller*innen, deren Name anders als Schneider oder Müller ist, einen relevanten Teil der deutschen Literatur aus. In jüngster Zeit sind dazu zu zählen u.a. Yoko Tawada, SAID, Emine Sevgi Özdamar, Sudابه Mohafez, Rafik Schami sowie viele anderen, die einen neuen sprachlichen und kulturellen Blick über den deutschen Tellerrand werfen. Unter verschiedenen postmigrantischen³ Perspektiven in der deutschen

¹ Dieser Beitrag wurde im Rahmen des Seminars *Die Bereicherung der deutschen Literatur durch nicht deutschsprachige Autoren*, geleitet von Prof. Dr. Arianna di Bella, von der Università degli Studi di Palermo, im Wintersemester 2022/2023, an der Universidade do Porto (Portugal), geschrieben.

² Studentin des Masterstudiengangs Transnational German Studies (SoSe 23, Université du Luxembourg). sofia.fk@hotmail.com

³ Wie meistens der Fall ist, ist auch die Bezeichnung >postmigrantisch< kein Konsens. Dazu sagt Salehi 2020: Viele der Autor*innen würden eine solche Kategorisierung aber gewiss ablehnen, weil es sie wieder auf etwas festschreibt, das mit ihren persönlichen Hintergründen zu tun hat und nicht in erster Linie mit ihren Texten. Und dann gibt es wieder andere Schriftsteller*innen, vor allem solche, die auch aktivistisch tätig sind, die ganz bewusst zur Selbstbezeichnung >postmigrantisch< greifen und sich in ihren Werken mit verschiedensten Diskriminierungsformen auseinandersetzen.

Literatur schwingt die von der Autorin Dilek Güngör im Alltag besonders mit, da ihre Empfindung über die türkisch-deutsche Kultur beide in Zeitungen von hoher Auflage erscheinen und in bejubelten Büchern verfasst werden.

In dieser Untersuchung werden hauptsächlich die zwei letzte Romane Güngörs behandelt, *Ich bin Özlem* (2019) und *Vater und ich* (2021), in denen die Gefühle in Bezug auf die türkische Abstammung vor allem durch Überlegungen über die Verwendung des Türkischen innerhalb und außerhalb des familiären Kontextes verdeutlicht werden. Die These dieses Beitrags lautet, der türkische Teil der sprachlichen Identität der Protagonistinnen von diesen Romanen, jeweils Özlem und Ipek, wird mühsam verarbeitet (v. a. im Fall von Özlem), weil sie die türkische Sprache nicht durchaus beherrschen⁴, jedoch sie sie auch nicht komplett aufgeben dürfen/können, da das Türkische das Glied mit einer unwiderlegten Herkunft symbolisiert⁵. Diese 'strenge' Herkunft könnte aber einigermaßen infrage gestellt werden (und wird selbst von Özlem relativiert⁶), insofern, dass die Protagonistinnen in Deutschland aufgezogen worden sind und die türkischen Traditionen quasi *aus zweiter Hand*⁷ erfahren, was gegebenenfalls zu einem Nachahmen dieser sogenannten türkischen Gewohnheiten führt:

Was bringt Özlem mit? Börek mit Spinat. Meine Mutter hat nie Börek mit Spinat gemacht. Niemand erwartet von mir, dass ich etwas Türkisches mitbringe, aber für mich ist das logisch, Türkin bringt türkisches Essen mit und allen wollen das Rezept. Dabei habe ich mir das auch irgendeinem Kochblog rausgeschrieben. (Ich bin Özlem, S. 52).

69

In diesem Sinne wird diese Analyse auf das Vorkommen von türkischen Wörtern, türkischen Namen und Bewertungen darüber fokussieren, die quantifizierbare Merkmale der Kultur seien, um die Bedeutung der Sprache für den Identitätsverstand von Özlem und Ipek einigermaßen feststellen zu können. Diese Untersuchung wird vor allem von der

⁴ Beispiele dazu wären die folgenden Auszüge: *Mein Türkisch war ein Türkisch für den Hausgebrauch: Essen, Wohnen, Freunde und Familie, Urlaub, Schule, Uni und da fehlten mir schon Worte.* (Ich bin Özlem, S.67) und *Ich spreche es [türkisch] mit meiner Mutter am Telefon, ich lese türkische Bücher auf Türkisch, aber in meinem Alltag ist mir die Sprache abhandengekommen.* (Ich bin Özlem, S.68). Dies ist bei Ipek auch der Fall: *Außerdem gingen mir die türkischen Wörter aus, immer mehr deutsche kamen hinzu.* (Vater und ich, S.28-29) und (...) *wozu Türkisch, wenn ich doch jetzt Englisch lerne in der Schule und Französisch? Türkisch war etwas für zuhause, eine Sprache, die außer für den Hausgebrauch wenig nützlich war.* (Vater und ich, S.29).

⁵ *Ich entkomme ihnen nicht, in ihren Augen bleibe ich Türkin, ganz gleich, was für einen Pass ich habe.* (Ich bin Özlem, S.55).

⁶ *Sollten sie sich daran gewöhnen, dass jemand wie ich auch deutsch war, ohne ein >>aber<< und ohne ein >>eigentlich<<.* (Ich bin Özlem, S.54) und zur Wahrnehmung der erweiterten Familie über sie: (...) *ich war Gast, die Nichte aus Deutschland* (...) (Ich bin Özlem, S. 38) sowie *Ich durfte das, ich war der Gast aus Deutschland.* (Ich bin Özlem, S. 69).

⁷ Offensichtliche Aussage dazu wären außerdem: *Ich habe nie in der Türkei gelebt, alles, was ich über dieses Land, seine Menschen und seine Kultur weiß, weiß ich von ein paar Wochen Sommerferien oder weil es mir jemand anderes erzählt hat, es ist Wissen aus zweiter Hand.* (Ich bin Özlem, S.81) sowie *Ich aber, die ein paar Sommer bei ihren Großeltern verbracht hat und ansonsten von dem lebt, was ihr die Eltern erzählt haben, spreche fortlaufend von >>uns Türken<< und phantasiere mir eine türkische Biographie zurecht.* (Ich bin Özlem, S.107)

Universalität des Themas der Zugehörigkeit — selbst, wenn von keinem direkten Migrationshintergrund geprägt — begründet, jedoch auch durch die geringere Zahl von Studien in Bezug auf die Romanen von der Schriftstellerin Dilek Güngör, obwohl die Stärke der Stimme ihres Werkes sich bereits bewiesen hat.

2 *Ich bin Özlem und Vater und ich*: Zwei Romane Dilek Güngörs

In diesem Teil werden die zwei letzten Romanen Güngörs zusammen präsentiert, denn die beiden Protagonistinnen haben sehr ähnliche Geschichte⁸, und mehrere Überlegungen, insbesondere bezüglich der türkischen Sprache (aber auch des Vaters⁹, die nachher in *Vater und ich* entwickelt worden sein werden), in beiden Büchern zu finden sind. Bereits die Deskription der Protagonistinnen könnten analog betrachtet werden, da sie beide junge Frauen sind, die in Deutschland aufgezogen worden sind, dessen Eltern als türkische Gastarbeiter nach Deutschland kamen. Außerdem haben sie beide ein auffälliges Merkmal, nämlich den türkischen Namen, der auf eine sozusagen komplexere Identität unmittelbar hindeutet — jeweils Özlem, aus *Ich bin Özlem*, und Ipek, aus *Vater und ich*. Interessanterweise hat die Protagonistin in Güngörs ersten Roman, *Das Geheimnis meiner türkischen Großmutter* (vgl. Di Bella 2022, S. 211), mit Özlem und Ipek ebenfalls einige biografischen Details gemeinsam — und sogar Dilek Güngör selbst (vgl. Vita der Schriftstellerin¹⁰ und Di Bella 2022, S. 211). Außer als Hinweis für die Wichtigkeit, über die das Thema von Identität und Zugehörigkeit bei Güngör verfügt, bedeuten diese Gemeinsamkeiten zwischen den Figuren eine Erleichterung, einen Vergleich zwischen den Geschichten zu ziehen, und ermöglichen eine erweiterte Analyse der türkischen Welt in Güngörs Fiktion.

Özlem, eine 39-jährige Frau, die in Baden-Württemberg erzogen wurde, ist lebenslang mit ihrer Herkunftsgeschichte konfrontiert worden¹¹. Obwohl sie sich selbst als eine Art Bio-Deutsch¹² bezeichnet, bewährt sie ein Minderwertigkeitsgefühl — nicht deutsch genug zu sein, nicht anpassend zu sein — einmal wegen ihres Aussehens, dann aber auch wegen

⁸ In einiger Passagen sind die Ähnlichkeiten so auffällig, dass Ipek wie eine jüngere Version Özlems aussieht.

⁹ Bereits in *Ich bin Özlem* wird der Vater als eine distanzierte Figur beschrieben: *Berührten seine Lippen doch einmal aus Versehen meine Wange, erschranken wir über so viel Nähe. Was er über Phillipp dachte, verrieten weder seine Stimme noch seine Mimik. Ich würde meine Mutter fragen müssen. Sie war mein Schlüssel zu meinem Vater.* (*Ich bin Özlem*, S. 31).

¹⁰ Unter <http://www.dilek-guengoer.de/vita/> zugänglich.

¹¹ *Jetzt bin ich längst erwachsen und das Türkische ist seinen Makel immer noch nicht losgeworden.* (*Ich bin Özlem*, S.127).

¹² (...) *ich kaufe Bio, ich bin mit einem Deutschen verheiratet, und ich spreche so ein schönes Deutsch.* (*Ich bin Özlem*, S.59). Zu dem Konzept von "Bio-Deutsch" s. Foroutan, 2010 (unter: <https://bit.ly/40TT4bw>).

ihren Namen und ihren nicht deutschmuttersprachlichen Eltern¹³. Sie ist weder “porentief” deutsch noch türkisch, da ihre Abstammung wohl nicht deutsch ist, jedoch hat sie in der Türkei nie gelebt und spricht auch kein flüssiges Türkisch¹⁴. Der Dringlichkeit einer solcher Identitätsdiskussion wegen, gehöre der Roman zu den erfolgreichen Werken, die Identität und Zugehörigkeit von Personen mit migrantischen und postmigrantischen Erfahrungen ansprechen (vgl. Di Bella 2022, S. 213) und zwar durch eine Ich-Erzählung, die einige Situationen des Lebens von Güngör selbst gegebenenfalls in den Text einbringt (vgl. Di Bella 2022, S. 214).

Im Fall vom Roman *Vater und ich* lege der Fokus eher auf das Sprechen bzw. die Sprache als auf das Türkischsein der Protagonistin, da der Kern der Erzählung die Beziehung zwischen zwei Menschen aus derselben Familie (dem türkischen Vater, Haydar, und der türkisch-deutschen¹⁵ Tochter, Ipek), die über eine nicht beneidenswerte Kommunikationsfähigkeit miteinander verfügen. Bemerkungen über die Sprache, die jeweils durch Kommentare der Ich-Erzählerin selbst oder von anderen Mitgliedern der familiären Umgebung¹⁶, verdeutlichen das allgemeine Glauben, diese Kommunikationsfähigkeit hänge auch mit der Auswahl der passenderen Sprache zusammen — ein der Gründe für die komplizierte Kommunikation wäre daher die Distanz zwischen Ipek und der Muttersprache ihres Vaters. Das Unwohlsein Ipeks mit der Schwierigkeit, die sie und ihr Vater spüren, um miteinander zu reden, führt zu einer detaillierten Inspektion des Sprechens (das auch unbedingt mit der Art von Erziehung, die jeder bekommen hat, verbunden ist¹⁷) und letztendlich zur Feststellung, dass auch das Schweigen ein Kommunikationsmittel sein kann.

71

¹³ Überlegungen dazu kommen in verschiedenen Momenten vor, bspw. als Dr. Funke den Vater “Strohvitwer” nennt, und Ipek daran denkt, ob der Vater die Bedeutung dieses Wort überhaupt kennt: *Strohvitwer, wie lange habe ich das Wort nicht mehr gehört? Du lächelst. Weißt du, was ein Strohvitwer ist?* und als Ipek nach Beeren im Gefrierschrank sucht, findet sie eine Packung Zwetschgen, worauf die Fruchtbezeichnung falsch geschrieben ist: *Zwetschgen haben wir, auf den Etiketten steht >>Swetschge<<*. (Vater und ich, S. 43 und 89). In *Ich bin Özlem* sind solche Schwierigkeiten mit der deutschen Sprache eher mit Erinnerungen verbunden, besonders von einer Zeit, als Özlem als Kind für die Eltern dolmetschen musste (z.B. beim Arzt).

¹⁴ Beim Lesen von *Ich bin Özlem* wird es einem nicht schwierig, an den Film *Toubab* (Dietrich, 2021) zu denken. Weitere Informationen unter: <https://www.toubabfilm.de/>

¹⁵ Diese Bezeichnung ist auf jeden Fall umstritten, da die Protagonistin sich darüber nicht deutlich äußert. Özlem, im Gegenteil dazu, widmet dieser Überlegung ein paar Zeilen: *Es gibt so viele Bezeichnungen und Namen für Menschen wie mich, und alle habe ich ausprobiert, geschaut, ob sie etwas taugen: Deutsch-Türkin, Türkin mit deutschem Pass, eingebürgerte Türkin, Deutsche mit türkischem Migrationshintergrund oder türkischer Herkunft oder türkischen Wurzeln.* (Ich bin Özlem, S. 54)

¹⁶ Vor allem macht Tante Gülseren bemerkenswerte Kommentare über die Verwendung der türkischen Sprache, die einen gewissen sozialen Druck andeuten könnten: *>>Wie redet ihr denn? Verhunzt unsere schöne Sprache! <<* und *>>Deine Ipek kann bald keinen geraden Satz sprechen<<* (Vater und ich, S.30).

¹⁷ Während der Vater in einem Dorf in der Türkei aufgewachsen ist, wo er schon als Kind im Feld arbeiten musste und nicht lang die Schule besuchen durfte, lebte Ipek vergleichsweise wie eine Prinzessin: *>> Oho,*



3 Das Vorkommen von türkischen Wörtern in den Romanen

Bei dem Versuch, ihr Türkischsein zu verstehen, überlegt Özlem stets über die türkische Sprache: Wie sie die Sprache im Alltag kaum verwendet, wie ihre Kinder wenig Türkisch sprechen, wie sie die Kontakte mit Türkischsprechender nicht immer gepflegt hat. Diese wechselhafte Beziehung mit der türkischen Sprache (sie nicht komplett abhandeln lassen, aber um sie auch nicht ernst zu bemühen) trifft ebenfalls Ipek zu, wobei sie danach strebt, mit ihrem Vater auf einem Dialekt des Türkischen zu sprechen.

Zuhause, mit dir, sprach ich mein neues Türkisch nicht, es war mit peinlich, dir in deiner eigenen Sprache fremd zu sein. Wir sprechen Dialekt (...). Ich verstehe ihn, spreche den Dialekt aber nicht so wie du. Überall fehlen mir die Worte, in deiner Sprache, in meiner Sprache und mit dir sowieso. (Vater und ich, S. 31)

Das Verständnis, dass die Sprache eine wesentliche Rolle bei der Bestimmung einer Identität spielt, wird nicht nur von den Protagonistinnen geäußert, sondern auch weitere Figuren in den Romanen drücken ihre Meinungen dazu aus. In *Vater und ich* erzählt Ipek über ihre Schulzeit und die Versuche, die türkischen Aspekte ihres Alltags zu verheimlichen — nicht immer erfolgreich —, auch anhand der Behauptung, sie verstehe kein Türkisch. Eine Schulkameradin namens Simone bekräftigt nachher die Vorstellung „sprich kein Türkisch“ ∴ „ist keine Türkin“: *Hör nicht hin, geh weg, das sind doch sowieso bloß Idioten. Wenn du kein Türkisch kannst, bist du auch keine Türkin.* (Vater und ich, S.60). Dies könnte darauf hinweisen, dass das Verhältnis gegenüber dem Türkischen auch als ein Indiz des Türkischseins für externe Beobachter (Freunden, Eltern anderer Kinder, usw.) bedeutet und nicht bloß einen inneren Drang¹⁸ der Protagonistinnen heißt. Die Schwierigkeit lege jedoch daran, dass je mehr das Türkischsein durch die Verneinung der türkischen Sprache sich durchsitzt, desto entfernter bleiben Özlem und Ipek von ihren Eltern (diese Entfernung

72

Diana, was hast du für ein sorgenfreies Leben. << Und weißt es nicht einmal, weißt es nicht zu schätzen. Das sagte er nicht, ich verstand auch so. (Vater und ich, S. 85).

¹⁸ Die Leserschaft von Machado de Assis könnte beim Lesen diesen Romanen von Güngör gegebenenfalls an Brás Cubas denken, da Özlem, Ipek und Brás Cubas haben anscheinend eine Gemeinsamkeit, und zwar, die Befestigung an einer Idee, einer Meinung: *Era fixa a minha idéia, fixa como... Não me ocorre nada que seja assaz fixo nesse mundo: talvez a lua, talvez as pirâmides do Egipto, talvez a finada dieta germânica.* (Meine Idee war fest, fest wie... Ich kann an nichts in der Welt denken, das so starr wäre: vielleicht der Mond, vielleicht die ägyptischen Pyramiden, vielleicht die gestorbene germanische Diät.) (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis, zugänglich unter https://www.ibiblio.org/ml/libri/a/AssisJMM_MemoriasPostumas/node7.html). Özlem „strampelt“ das ganze Buch lang mit der Dichotomie Türkischsein x Deutschsein; und Ipek jeweils mit den Kommunikationsschwierigkeiten zwischen ihr und dem Vater. Obwohl diese eher internen Konflikten seien, wird es hier geglaubt, dass die Verbindung zwischen Sprache und Identität, die in beiden Romanen einen essentiellen Teil dieser Auseinandersetzungen ausmachen, die persönliche Empfindung extrapoliert, und sei daher ein beachtenswertes Thema auf einem gemeinschaftlichen Niveau.

bedeutet zumindest für Ipek eine große Belastung). Zusammengefasst: Je deutscher, desto weniger türkisch (und auch das Gegenteil), während die beide auch gegenseitig ausschließend seien, wie Özlem erklärt:

Bis ich Ebru kennenlernte, war das meine Wahrheit: Im Kopf ist immer nur Platz für eine Sprache. Man muss sich entscheiden, entweder für das Deutsche oder für das Türkische. (...) Dass in unserem Kopf nicht nur Platz für eine zweite Sprache, eine zweite Lebensweise, eine zweite Identität, sondern noch für viele weitere mehr war, dazu brauchte ich noch ein paar Jahre. (Ich bin Özlem, S. 66).

Die Tragweite der Sprache zur Zusammensetzung einer Identität berücksichtigt, die stets in den Romanen durch die Rede verschiedenen Figuren bestätigt ist, wird in diesem Kapitel die Sammlung der türkischen Namen und der allgemeinen türkischen Wörter, die in den Romanen vorkommen, dargestellt und anhand der Kommentare der Ich-Erzählerinnen (Özlem und Ipek) und anderer Figuren analysiert.

3.1 Namen und Identität

Der Klang der Namen *Özlem* und *Ipek* verdeutlicht sofort, dass es sich nicht um ursprünglich deutsche Namen handeln. Dieser im Kontext Deutschlands "seltsame" Name funktioniert für Özlem ständig als ein Trigger, ihre Herkunftsgeschichte zu erwähnen.

Özlem, wiederholte Rita.
Er nickte, schien aber noch über meinen Namen nachzudenken.
Meine Eltern kommen aus der Türkei.
Sagst du das, wenn dich jemand nach deinem Namen fragt? (Ich bin Özlem, S.50)

Bereits auf dem Cover von *Ich bin Özlem* erfährt die Leserschaft, dass die Geschichte über diese Person namens Özlem geht. Die Erscheinung des Namens sogar vor dem Anfang der Erzählung deutet für Di Bella (2022, S. 219) auf einen Widerspruch hin, da der Titel ein *kurzer und entschlossener Satz* sei, der eine *Selbstbehauptung der Identität, Selbstvertrauen und Stärke* andeutet, obwohl der Text dahinter eine Identitätskrise brütet. Diese Perspektive könnte aber infrage gestellt und anhand anderer Hypothese neu bewertet werden. Zunächst wird ein Name nicht von dem Ernannten selbst ausgesucht und sage daher mehr über die, die den Namen aussuchen, als über den Namensträger selbst (in diesem Fall, Özlems Mutter, wie im Buch erklärt wird); der Name auf dem Cover zu setzen könnte außerdem einen Selbstbehauptungsversuch heißen, die nach der Reflexion, die im Buch stattfindet, erreicht werden könnte; dazu könnte noch hinzugefügt werden, dass ein solcher Satz "ich bin + Name" ein der ersten ist, der beigebracht wird, als jemand eine

neue Sprache lernt — da Özlem eine Deutschlehrerin ist, weise dieser Satz möglicherweise einmal auf den Beruf der Ich-Erzählerin hin und gleichzeitig darauf, dass dieser Roman wie einen Lernprozess funktioniere.

Unabhängig davon ist der Name unbestreitbar ein Steinchen, das inmitten Özlems Reflexionsweg ständig zu finden ist. Beweise dafür sind ihre Überlegungen über die Aussprache ihres Namens (korrekt, inkorrekt, anstrengend ausgesprochen) — sowie sein Wachrufen: *Entweder sprechen sie ihn [den Namen] falsch aus und sagen Ötzlem oder halten mich für einen Mann sowie Wenn Phillipp meinen Namen ruft, frage ich mich manchmal, ob es ihm nicht merkwürdig vorkommen muss, Özlem zu rufen. Anja oder Katrin würde ihm viel leichter über die Lippen gehen.* (Ich bin Özlem, S. 48 und 52/53). Es sei daher wahrscheinlich zu erkennen, dass selbst wenn Özlem die türkische Sprache völlig aufgeben könnte und nie wieder über ihren türkischen Ursprung sprechen würde, würde der Name wie ein unlösbares Zeichen dieser Verbindung verbleiben.

Weitere türkische Namen sind in *Ich bin Özlem* ebenso kommentiert. Beispiele davon wären der Name *Ferhat*, der Tante Hülya benutzte, um Phillipp anzusprechen (S. 40): *Sie nannte ihm "damat", Schwiegersohn, weil sie sagte ein erwachsener Mann könne nicht Felepp heißen. >>Ich werde dich Ferhat nennen. <<, sowie die Namen von Özlems Kindern Klassenkamerad*innen, Ela und Yunus (S.47):*

In Emilias Kindergartenklasse hatte es eine Ela gegeben und einen Yunus, Kinder mit türkischen Namen, die man auch im Deutschen problemlos schreiben und aussprechen kann. Ich wollte keinen Namen, der in allen Sprachen funktioniert, ich wollte einen Namen, den ich mochte¹⁹.

Die Okkurrenz dieser Namen (Phillipp/Ferhat, Ela, Yunus) ist v.a. bedeutsam, da sie von Gutachten befolgt sind, und zwar wie wird ein deutscher Name wie Phillipp in der Türkei wahrgenommen (in diesem Kontext als kindlich) und wie sind türkische Namen wie Ela und Yunus in Deutschland empfunden (gerade in diesem Gespräch als universal). Auf der Seite 73 wird bei einer Geburtstagsparty außerdem eine Figur namens Murat eingeführt, und auch sein Name erweckt Anmerkungen. Gleich nach Murats Vorstellung denkt Özlem danach, ein Kommentar über den Namen zu machen, vermeidet sie es aber laut zu sagen: *Fast sage ich ihm, dass einer meiner Cousins auch Murat heißt.* Nach einer Weile löst jedoch eine andere Figur, Robert, diese Diskussion über die Herkunft des Namens (und seines Trägers) aus: *"Murat, du bist aber kein waschechter Hamburger", sagt Robert. (...) "Aber Murat ist ein türkischer Name, oder?"* (S.75). Robert meine damit, kein echter Hamburger

¹⁹ Zu den Namen ihrer Tochter sagt Özlem noch dazu: *Ich werde oft gefragt, ob Emilia einen zweiten Namen hat, als könne ein Kind mit einer Mutter wie mir nicht einfach Emilia heißen.* (Ich bin Özlem, S. 47)

kann Murat genannt werden, was am Ende auch bedeute, es könne keine echte Deutsche namens Özlem geben — eine Stärkung von Özlems Unsicherheit.

So wie Özlem, die sagt, sie wird für einen Mann gehalten, kommt Ipeks Name gegebenenfalls auch nicht “geschlechtsmäßig” vor: *Ich hatte als Einzige kein J und kein Y im Vornamen und fühlte mich mit meinem K am Ende immer ein wenig wie ein Junge.* (Vater und ich, S. 11) — es sei hier vielleicht unübersehbar, dass auch *Dilek* ein K am Ende hat, ein mögliches Indiz für die Verbindungen zwischen Fiktion und Realität. Jedoch sei in *Vater und ich* die Beziehung, die die Figur von Sonja mit ihrem Namen hat, ähnlicher zu den Wahrnehmungen von Özlem als den von Ipek. Sonja aber ging bis zu den letzten Konsequenzen und löste das Türkischsein auch von ihrem Vornamen: *Seit Süheyla Sonja heißt, hat sie niemand mehr nach ihrem komischen Namen gefragt oder gesagt, dass sie mit ihren hellen Haaren und den grünen Augen gar nicht aussehe wie eine Türkin.* (Vater und ich, S. 11). Insofern kann eine klare Parallele zwischen den beiden Handlungen gezogen werden, die sie, selbst wenn mit verschiedenen Figuren, mit ähnlichen Fragen rund um die Verbindung von Identität/Zugehörigkeit und den Vornamen sich beschäftigen.

3.2 Allgemeines türkisches Lexikon

Nicht nur türkische Eigennamen, sondern auch allgemeine türkische Wörter sind Teil der Romanen. In diesem Abschnitt werden diese Wörter und deren Verwendungskontext dargestellt und kommentiert, um die Relevanz der türkischen Sprachen in den Texten damit einschätzen zu können. Der Analyse zugunsten werden die Daten in zwei Tabellen gestellt (eine für jedes Buch), dessen Ordnung die Reihenfolge beachtet, in der die Wörter benutzt werden (m.a.W. oben sind die Wörter, die im Anfang des Romans vorkommen usw.). Die Übersetzungen der allgemeinen Wörter wurden von den Büchern ausgenommen, wenn die Ich-Erzählerin sie erklären; wenn es nicht der Fall war, wurde die Übersetzung im Langenscheidt Wörterbuch nachgeschlagen und daher mit einem Sternchen (*) signalisiert. In *Ich bin Özlem* werden 12 türkische Wörter verwendet in 23 unterschiedlichen Anlässen; unterdessen ist *nene* (dt. Oma) das häufigste, mit 7 Okkurrenzen. Die Wörter werden am meisten in familiären Kontexten verwenden (außer der Begegnung mit dem türkischen Mann im Paketshop) und sehr häufig von Özlem gesagt.

75

Tabelle 1 – Allgemeines türkisches Lexikon in *Ich bin Özlem*.

Ausdruck	Übersetzung	erste sagende Figur	Seite
nene	Oma	Özlem	13/ 15/ 21/ 22/ 69/ 86/ 109
dede	Opa	Özlem	13/ 69/ 86/ 109

anneanne	Muttersmutter	Cousinen	14;15
ışığı kapa	schalte das Licht aus*	Özlem	14
kese	Frottierhandschuh*	Özlem	16/ 17
mercimek çorbası	Linsensuppe*	Özlem	20
damat	Schwiegersohn	Tante Hülya	40
inşallah	hoffentlich*	Özlem	42
Almanca	Deutschländer	Özlem	55
türkçe konuşun	sprecht türkisch	Mutter	66
merhaba	guten Tag, hallo*	Özlem	125
nerelisin?	woher bist du	Mann im Paketshop	125

Quelle: die Autorin (2023).

Ebenfalls im *Vater und ich* entsprechen die verwendeten türkischen Wörter einer Weise des familiären Redens. Insgesamt sind sie 15 Wörter, die 21 Okkurrenzen ausmachen. Die Ich-Erzählerin (Ipek), die Mutter und der Vater sind verantwortlich für die Mehrheit der Einsätze und die zwei weiteren Figuren, die auch türkischen Wörter verwenden, gehören auch zu der erweiterten Familie (die Großmutter und die Cousine Meray).

Tabelle 2 – Allgemeines türkisches Lexikon in *Vater und ich*.

Ausdruck	Übersetzung	erste sagende Figur	Seite
baba	Vater	Ipek	22/ 87 28/ 29/ 45/ 58 / 67 /
ayıp	schändlich*	Ipek	84
geldi	ist gekommen*	Vater	43
dilini mi yuttun	hast du deine Zunge verschluckt	Großmutter	46
ne güzel	wie schön	Vater	56
pastırma	Schinken*	Ipek	59
tamam	in Ordnung*	Ipek	61
eşek şakası	Eselsspäße	Mama	69
bıdı-bıdı	bla bla bla ²⁰	Vater	74
eşek kadar oldun	bist eselsgroß	Ipek	75
Allah korusun	um Gottes Willen	Mama	77
Allahım	mein Gott ²¹	Mama	85
kızım	meine Tochter	Vater	86
amcam benim	Onkelchen	Meray	90
hadi kızım	ach, Tochter*	Mama	98

Quelle: die Autorin (2023).

²⁰ Die Bedeutung dieses Ausdrucks könnte wortwörtlich nicht bestimmt werden (vermutlich geht es hier um Umgangssprache); die vorgeschlagene Bedeutung basiert sich auf den Kontext im Buch und die Ergebnisse vom Langenscheidt.

²¹ Die Bedeutung dieses Ausdrucks könnte wortwörtlich nicht bestimmt werden (vermutlich geht es hier wieder um Umgangssprache); die vorgeschlagene Bedeutung basiert sich auf den Kontext im Buch und die Ergebnisse vom Langenscheidt.

Die Schematisierung der türkischen Wörter trägt dazu bei, deren Vorkommen zu quantifizieren und damit feststellen zu können, dass diese Wörter vergleichsweise nicht sehr häufig in den Texten zu beobachten sind als zunächst eingeschätzt wurde. Sie sind eher zu sehr bestimmten Bereichen begrenzt (zwar die familiäre Umgebung), jedoch spielen eventuell eine substantielle Rolle bei der von den Protagonistinnen geführten Diskussionen. Dies wäre bspw. der Fall von den Ausdrücken *türkçe konuşun* [dt. sprich türkisch], der einen strengen Vorwurf enthält (ein Beispiel von dem gelegentlichen Druck auf die Folgegeneration, um sich von dem Herkunftsland nicht zu distanzieren, s. Foroutan 2010), und *baba* [dt. Vater], der auf das Gelingen einer Entwicklung in der Tochter-Vater Beziehung hindeutet²².

Auf jeden Fall seien aber nicht die echten Wörter auf Türkisch, sondern v.a. Özlems Bemerkungen, die die Aufmerksamkeit auf die wesentliche Mitwirkung der Sprache für eine Identitätsbildung erweisen. Klar war der Ich-Erzählerin diese Verbindung bereits in der Schulzeit:

(...) von meinem guten Deutsch könne sich so manches Kind eine Scheibe abschneiden. Erst als ich mein Heft aufgeschlagen hatte, begriff ich, dass eine Scheibe abschneiden nichts Schlimmes bedeutete. (Ich bin Özlem, S. 62)

und verbliebe für eine lange Weile danach: *Ich habe mir eingeredet, wenn ich nur gut genug Deutsch kann und studiere und alles richtig mache, dann gehöre ich irgendwann auch dazu.* (Ich bin Özlem, S. 102). Diese Verbindung wird ebenfalls anhand des Benehmens anderer Personen getestet, in diesem Zusammenhang Özlems Ehemann: *Phillip ist es egal, wenn er falsche Worte benutzt. (...) Er muss niemandem beweisen, dass er Deutsch kann, er darf schlampig sprechen und schlampig schreiben, niemand wird ihn deshalb für unfähig halten.* (Ich bin Özlem, S. 63). In diesem Zusammenhang verfüge die Sprache über die Macht, eine Identität zu verleihen oder zu bestätigen, wenn diese Identität wegen dem Aussehen oder der Muttersprache der Eltern "umstritten" sein kann.

77

²² Die Kontexte dieser Ausdrücke sind die folgende: *Als Kind sprach ich mit den anderen türkischen Kindern ausschließlich deutsch. >> Türkçe konuşun << sagte meine Mutter, wenn sie in mein Zimmer kam, wo meine Cousins und ich miteinander spielten, >> sprech türkisch <<. Wir sprachen so lange türkisch, bis sie wieder rausging.* (Ich bin Özlem, S. 66). Im Fall von *baba*, in *Vater und ich*, ist bereits die erste Anwendung (auf Seite 22) dieses Wortes relevant, um die Bedeutung der zweiten (auf S. 87) zu verstehen: *Wir sagen nicht du, nicht Papa, nicht Vater, nicht Baba und du nicht Ipek. Wir sprechen miteinander ohne Ansprache und später >> Gute Nacht, baba <<* (die zwar die Entwicklung in der Beziehung im Lauf des Buches verdeutlicht).



4 Fazit

Anhand dieser Untersuchung, die insbesondere mit dem Vergleich zwischen den Kommentaren der Protagonistinnen von *Ich bin Özlem* und *Vater und ich* und anderer Figuren in den Romanen Güngörs gearbeitet hat, ist es festzustellen, dass die These dieses Beitrags nachvollziehbar sein könnte, und zwar, dass die (türkische) Sprache unlösbar von der Identität ist. Die Vorstellung, dass die Sprache jeweils ein evidentes Indiz der Herkunftskultur für die äußere Welt aber auch eine tiefe Verbindung mit der Familie bedeute, ist mithilfe der Stellungnahme von Özlem und Ipek tatsächlich zu erkennen — die türkische Sprache erwecke in ihren Kontexten gleichzeitig und untrennbar etwas Positives (nämlich das familiäre Glied) und etwas Negatives (die Erinnerung an Diskriminierung): Die Akzeptanz einer vielseitigen Identität ist daher von der Überwindung solcher negativen Assoziationen abhängig. Im Rahmen der zunehmenden Migration ist eine Diskussion über Identität und Zugehörigkeit, wie die von Güngör in ihren Romanen durchgeführt, heutzutage offensichtlich dringender denn je, und daran soll die Literatur unbestritten auch teilnehmen.

78

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Güngör, Dilek. *Ich bin Özlem*. 1. Auflage. Verbrecher Verlag: Berlin, 2019.

Güngör, Dilek. *Vater und ich*. 1. Auflage. Verbrecher Verlag: Berlin, 2021.

Sekundärliteratur

Assis, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Unter: https://www.ibiblio.org/ml/libri/a/AssisJMM_MemoriasPostumas/node7.html. Letzter Zugriff 06 Feb 2023.

Di Bella, Arianna. Dilek Güngör: *Ich bin Özlem*. In: *Jahrbuch für internationale Germanistik*, 54(1), 211-224. Peter Lang: Bern, 2022. Unter: <https://iris.unipa.it/handle/10447/573865>. Letzter Zugriff 31 Jan 2023.

Dilek Güngör. Webseite. Unter: <http://www.dilek-guengoer.de/>. Letzter Zugriff 06 Feb 2023.

Foroutan, Naika. *Neue Deutsche, Postmigranten und Bindungs-Identitäten. Wer gehört zum neuen Deutschland?* Bundeszentrale für politische Bildung. Am 08. Nov 2010 veröffentlicht. Unter: <https://bit.ly/40TT4bw>. Letzter Zugriff 09 Feb 2023.

Salehi, Kumars. *Jara Schmidt: Postmigrantische Literatur und Germanistik*. Unter: <https://mcp.berkeley.edu/2020/11/03/schmidt-postmigrantische-literatur-german/>. Letzte Zugriff 09 Feb 2023.

Nachschlagewerke

Langenscheidt: Türkisch-Deutsch. Unter <https://de.langenscheidt.com/tuerkisch-deutsch/>

Kübra Gümüsay. *Sprache und sein*. 1. Auflage. btb Verlag: München, 2021.

Ironie und postmigrantische Welt im Roman „Der Russe ist einer, der Birken liebt“ von Olga Grjasnowa¹

Ironia e mundo pós-migração no romance "Der Russe ist einer, der Birken liebt", de Olga Grjasnowa

Magdaléna Štipková²

„Immer wenn ich dieses Wort las oder hörte, spürte ich, wie mir die Gallenflüssigkeit hochkam. Schlimmer wurde es lediglich beim Adjektiv postmigrantisch.“

Abstract: No que tange a literatura de migração e pós-migração é possível afirmar que a primeira se concentra na preservação da identidade de quem escreve e na crítica social e é escrita sobretudo por pessoas que passaram por uma experiência migratória, enquanto a segunda é fruto da escrita da segunda e terceira gerações, e se concentra sobretudo na questão do pertencimento. Essa distinção, porém, não é sempre possível, e, mesmo quando possível, arrisca ser discriminatória e desnecessária. Esse parece ser o caso da escritora Olga Grjasnowa, que transita por essas diferentes (e por ela mesma questionáveis) repartições da literatura com seu romance de estreia *Der Russe ist einer, der Birken liebt*. Esse artigo se propõe a debater as questões mais pungentes relacionadas à chamada literatura pós-migração, sobretudo a questão identitária (que não raro é tematizada em obras desse movimento), e o uso da ironia como mecanismo de defesa contra discriminação, com base sobretudo nas definições de ironia de Linda Hutcheon e de Valerie Renegar/Charles Goehring, em uma sociedade alemã que assume o transculturalismo, mas rejeita a transnacionalidade.

Palavras-chave: Literatura pós-migração; ironia; identidade e pertencimento; Olga Grjasnowa.

Mit diesem Satz beschreibt Mascha, die Erzählerin des berühmten Debütromans von Olga Grjasnowa, ihre Einstellung zu Begriffen wie „Migrationshintergrund“ oder „postmigrantisch“. Außerdem zeigt der Satz, wie verknüpft ironisierte Aussagen und postmigrantische Gesellschaft in diesem Werk sind. Mascha lebt in einer transkulturellen Welt, was aber noch nicht bedeutet, dass ihre Welt irgendwie „postnational“ ist. Nicht alle Deutschen leben ohne Heimat und „kennen keine Grenzen“, wie es auf dem Deckblatt steht. Wenn Deutschland jedoch ein transkulturelles Land ist, sollten alle in einer Kultur „von Durchdringungen und Verflechtungen“, die „permeativ und nicht separatistisch“ ist, leben. (Welsch, 2009, S. 1) Inwiefern dies der Realität entspricht, bleibt fraglich. Mascha ihrerseits scheint den Begriff „postmigrantisch“ als utopisch und

¹ Dieser Beitrag wurde im Rahmen des Seminars *Die Bereicherung der deutschen Literatur durch nicht deutschsprachige Autoren*, geleitet von Prof. Dr. Arianna di Bella, von der Università degli Studi di Palermo, im Wintersemester 2022/2023, an der Universidade do Porto (Portugal), geschrieben.

² Studentin des Masterstudiengangs Transnational German Studies, an der Université du Luxembourg (SoSe 23).

weit von Realität entfernt abzulehnen. Der Roman spielt in drei Haupträumen, in Deutschland, Israel und in den Erinnerungen an Aserbaidtschan, also auch in Maschas Kopf, wo mehrere Zeitlinien ineinander übergehen. Auf einem Hintergrund der Transkulturalität behandelt Grjasnowa das Thema von Trauma: „Was Mascha vor allem ausmacht, ist ihr Trauma und ihre posttraumatische Belastungsstörung.“ (Aviva-Berlin Interview) Trotz der traumatischen Ereignisse in der Vergangenheit und der Trauer nach Elias' Tod wird Maschas Geschichte teilweise mit einem sarkastischen Ton, mit Ironie geschildert. Dieser Aufsatz wird sich auf zwei Aspekte des Werkes fokussieren; erstens werden Kategorien wie Migrationsliteratur und postmigrantische Literatur untersucht, um herauszufinden, ob die Welt im Werk als postmigrantisch verstanden werden kann; und zweitens wird eine Verbindung zwischen Transkulturalität und Ironie im Werk analysiert. Ich gehe von der Hypothese heraus, dass Ironie in erster Linie als Schutzmechanismus eingesetzt wird, welcher der Protagonistin hilft, ihre Identität zu bewahren. Das hier verwendete Verständnis von Ironie ist von den Definitionen in Aufsätzen von Linda Hutcheon und Valerie Renegar/Charles Goehring beeinflusst. Während Hutcheon eine ganze Skala von Funktionen der Ironie beschreibt, fokussiert sich der zweite Aufsatz auf ein positives Verständnis, das Ironie als eine wichtige Strategie des Überlebens in einer chaotischen Welt des 21. Jahrhunderts beschreibt (vgl. Renegar/Goehring, 2013, S. 315). Die Arbeit wird auch durch wissenschaftliche Aufsätze über gegenwärtige deutsch-jüdische Literatur und Migrationsliteratur ergänzt, sowie durch die Aussagen der Autorin in mehreren Interviews über den Roman, ihr Leben und ihr kreatives Prozess. Es ist notwendig, die eigenen Meinungen der Autorin einzubeziehen, um ein vollständiges Bild der erforschten Aspekte herzustellen.

Zu Beginn ist es hilfreich, Migrationsliteratur und postmigrantische Literatur zu vergleichen. Bei AutorInnen von Migrationsliteratur wird das Schreiben oft als ein therapeutisches Mittel und als eine Verarbeitung der Migrationserfahrung verstanden. Auf dieser Weise können die AutorInnen ihre eigene Identität verteidigen und aufbauen, darüber hinaus benutzen sie ihr Schreiben als soziale Kritik und Beobachtungsmittel gegenüber der „neuen“ Gesellschaft, in der sie sich befinden. SchriftstellerInnen der Migrationsliteratur haben eine persönliche Erfahrung mit Migration gemacht, sind selbst ausgewandert, in Kontrast zu den AutorInnen der postmigrantischen Literatur, die meistens zu der sogenannten zweiten oder dritten Generation von MigrantInnen gehören. Der Begriff *postmigrantische Literatur* wird in der Literaturforschung nur seit ein paar Jahren benutzt, aber das Adjektiv und das beschriebene Konzept existierten früher. Ein möglicher Ursprung ist Shermin Langhoffs Beschreibung von ihrem Theater

Ballhaus Naunynstraße. Langhoff sagte in einem Gespräch, sie wolle die Geschichten und Perspektiven derer vorstellen, „die selbst nicht mehr migriert sind, diesen Migrationshintergrund aber als persönliches Wissen und kollektive Erinnerung mitbringen“ (Bundeszentrale für politische Bildung Interview). Manche von den postmigrantischen Themen stehen der Migrationsliteratur nah, AutorInnen der postmigrantischen Literatur verwenden ihre Werke weiterhin als Spiegel der Gesellschaft, sie beobachten außerdem soziostrukturelle und identitäre Veränderungen um sich und beschäftigen sich oft mit der Frage der Zugehörigkeit. Obwohl sie ihre Wurzel wahrnehmen, besteht für sie keine Möglichkeit des Rückkehr, denn sie kennen ihr „Heimatland“ oft nicht bzw. nicht gut. Die Selbstbezeichnung solcher SchriftstellerInnen (und ihrer Figuren) kann kompliziert werden: Sie fühlen sich weder als Deutsche noch als Einwanderer und assoziieren ihre Identität manchmal mit Orten (wie Mascha mit Frankfurt), statt mit einem Land.

Auch die Suche nach einer klaren Definition der Literatur von Olga Grjasnowa kann zu Komplikationen führen. Die Autorin hat eine direkte Erfahrung mit Migration gemacht, als sie als Kind mit ihrer Familie aus Aserbaidschan emigrierte, nach diesem Kriterium würde sie zu der Migrationsliteratur gehören. Sie kommt aus einer jüdischen Familie aus einem Land der UdSSR, deswegen wird sie auch als deutsch-jüdische oder deutsch-russische Autorin bezeichnet. Ihre Themen haben Zusammenhänge sowohl mit der Migrationsliteratur als auch mit der postmigrantischen; Grjasnowa beobachtet kritisch die Gesellschaft, Mascha steht vor der Frage der Zugehörigkeit und des Zuhauses. Normalerweise werden Menschen mit Migrationshintergrund in die erste, zweite und dritte Generation eingeteilt, dies ist aber nicht die einzige Möglichkeit. Bei AutorInnen deutsch-jüdischer Literatur werden die Generationen wie folgt gezählt: Die erste sind die Überlebenden der Shoah, die zweite ihre Kinder usw. (vgl. Seidler, 2015, S. 144) und AutorInnen, die später nach Deutschland immigrierten, passen nicht ganz in diese Schubladen. SchriftstellerInnen der Migrationsliteratur werden manchmal in die Generation 1.0 (als Erwachsene emigriert) und Generation 1.5 (als Kinder emigriert und in Deutschland aufgewachsen) eingeteilt, was in den Fall von Grjasnowa vielleicht ein bisschen Nuance hineinbringt (Gurbych, 2019, S. 188). Nichtsdestotrotz zeigt Grjasnowas Beispiel, wie vergeblich ein solcher Versuch sein kann, AutorInnen und ihre Werke genau zu bestimmen.

Wahrscheinlich wäre dieser Versuch von der Autorin auch nicht gewollt. Wie Mascha gefallen auch Grjasnowa Begriffe wie *postmigrantisch* nicht. Sie sieht ihr Schreiben als einen kreativen Prozess, nicht unbedingt als eine Verarbeitung ihrer

eigenen Vergangenheit, ganz abgesehen davon, dass die Migrationserfahrung nicht die einzige Erfahrung in ihrem Leben gewesen ist. Im Roman *Der Russe ist einer, der Birken liebt* sieht die Leserschaft klare Parallelen zum Leben der Autorin: Sie hat in allen Handlungsräumen gelebt, ähnlich wie ihre Hauptfigur Mascha ist sie als Kind aus dem kaukasischen Kriegsgebiet ausgewandert und musste sich in einer deutschen Kleinstadt integrieren. Nach eigenen Aussagen der Autorin bedeuten diese oberflächlichen Parallelen jedoch nicht, dass das Buch autobiografisch wäre. In einem Interview erwähnte Grjasnowa, dass Frauen viel häufiger nachgesagt wird, sie würden immer autobiografisch schreiben - als ob sie sich ihre Themen nicht aussuchen könnten. Olga Grjasnowa bemerkte weiter sehr pragmatisch, sie schreibe über ihr vertrauten Sachen, weil es weniger Recherche bedeutet (Zeit Online Interview).

Auf den ersten Blick kann es so aussehen, als ob literaturwissenschaftliche Kategorien wie Gastarbeiterliteratur, interkulturelle Literatur, Migrationsliteratur usw. eher der weiteren Differenzierung als der Überwindung von Unterschieden dienen. Die postmigrantische Gesellschaft im Sinne Langhoffs ist eine Gesellschaft, in der Nationalität oder Herkunft keine Rolle mehr spielen. Beim Differenzieren zwischen deutschen und ausländischen AutorInnen, perpetuiert man gewissermaßen die Stereotypen und Etikettierungen (gegen die sich Grjasnowa in ihrem Roman positioniert): Russen schreiben so und bringen diese Teile ihrer Kultur mit, Türken schreiben anders und ihre Bücher bereichern die deutsche Kultur auf eine andere Weise. Die interkulturelle Literaturwissenschaft bemüht sich um klare Definitionen der erforschten Begriffe, zum Beispiel „Kultur“, „Fremdheit“ oder „Andersheit“, was nicht immer ein unkomplizierter Prozess ist (vgl. Leskovec, 2011, Vorwort). Im öffentlichen Diskurs werden diese Begriffe mit politisierten Konnotationen behaftet: „die Forschungsgegenstände [...] [sind] auf Engste mit gesellschaftlichen Phänomenen verknüpft und somit von einem hohen Aktualitätswert zeugen.“ (Ünal, 2013, Einleitung). Die Transkulturalität laut Wolfgang Welsch hofft diese alte Perspektive zu überwinden, in der die nationalen Kulturen in Opposition stehen und die individuellen Kulturen der Menschen weitgehend ignoriert werden. Grjasnowa ist einverstanden; sie zweifelt an der Idee, dass ihre Kultur einfach russisch oder aserbaidzhanisch wäre. Mit amerikanischer Literatur aufgewachsen und schon seit Jahrzehnten in Deutschland lebend, ist sie natürlich auch von diesen (und vielen anderen) Einflüssen stark geprägt (Zeit-Online Interview).

Eine der autobiografischen Parallelen, die hilfreich sein kann, um die Frage der „post-migrantischen Welt“ im Roman zu beantworten, ist Grjasnowas Kindheit in Baku.

In Aserbaidshan in den achtziger Jahren lebten viele Nationalitäten zusammen, wie es in vielen sowjetischen Republiken wegen der Umsiedlung der Bevölkerung üblich war. Laut Grjasnowa fragte man nicht, wo man herkam und bis den Konflikt um Bergkarabach war das Leben friedlich. Solche Erfahrung mit Multikulturalität steht im Kontrast zu der Erfahrung in Deutschland, wo es eindeutig eine Mehrheit gibt, in die sich die anderen integrieren sollen.

Außerdem sind alle drei Handlungsräume des Romans für Grjasnowa von Konflikten geprägt: zur Zeit der Handlung von dem Nahostkonflikt, in ihrer Kindheit von dem Krieg um Bergkarabach und historisch in Deutschland von dem Holocaust, dessen Überlebende ihre Großmutter war (Aviva-Berlin Interview). Orte, wo viele Kulturen miteinander leben, sind kein neues Phänomen. Einer der Gründe, warum Begriffe wie "postmigrantisch" skeptisch betrachtet werden können, ist die Nahe der Gewalt, die an solchen Orten scheinbar aus dem Nichts anfangen kann.

Das Leben der verschiedenen Kulturen miteinander bleibt ein allgegenwärtiges Motiv im Werk und muss bei der Analyse berücksichtigt werden. Das Konzept der postmigrantischen Literatur ist hilfreich, es handelt sich aber um eine Vereinfachung und Verallgemeinerung. Wichtig ist nicht zu vergessen, dass die AutorInnen reale Personen sind und dass ein Konzept sie nie in ihrer Gesamtheit erfassen kann. Die zwischenmenschlichen Konflikte im Roman von Grjasnowa stammen oft genau vom Versuch der Menschen in Maschas Umgebung, ihr eine Identität zuzuschreiben oder sie zu definieren. Sie ist selbstbewusst, weiß, wer sie ist, und kämpft nicht darum, ihre eigene Identität zu verstehen, möglicherweise auch deshalb, weil sie sich der Ironie bedient, um die widersprüchlichen Identitäten zu akzeptieren. Problematisch wird es erst, wenn andere Menschen ihre Erwartungen auf sie projizieren oder ihr erklären, was sie denken soll – dann wehrt sie sich. Eine treffende Beschreibung von Maschas Charaktereigenschaften findet sich im Titel des Aufsatzes von Seidler über deutsch-jüdische Gegenwartsliteratur: Wie die AutorInnen, ist auch Mascha „selbstbewusst, sarkastisch, streitbar“. Alle diese Eigenschaften präsentieren sich im Gespräch mit Daniel, einem Kommilitonen, der als „Philosemit“ bezeichnet wird. Er stellt eine von den Figuren dar, die Mascha ihre Meinungen erzwingen. Er will, dass sie sich zum Israel und Palästina äußert und bestätigt immer wieder, er sei auf ihrer Seite. „Was willst du überhaupt von mir? [...] Ich habe einen deutschen Pass. Ich bin nicht Israel. [...] ich habe keinen besonderen Draht zur israelischen Regierung.“ (S. 63), antwortet Mascha, aber das ist ihm egal. „[...] er behandelte mich als seinen persönlichen Teddyjuden. Mein einziger Makel war, dass ich nicht geradewegs aus einem deutschen Konzentrationslager

kam.“ (S. 64) Mit ihrem typischen Sarkasmus antwortet die Protagonistin auf Daniels Aussagen. Grjasnowa beschreibt Ironie als eine „Strategie, sich zu wehren, [...] die nur auf einer bestimmten intellektuellen Ebene hilft,“ (Aviva-Berlin Interview) hier handelt es sich um ein Gespräch zwischen zwei ausgebildeten Menschen, von denen mindestens einer über das Thema detailliert informiert ist. Dank der Ironie wird jedoch zwischen ihnen eine Distanz geschaffen. Mascha spricht, als ob ihr die Situation in Palästina egal wäre (was nicht stimmt), und Daniel seinerseits reagiert nicht auf ihren sarkastischen Ton. Metaphorisch gesprochen, bildet Mascha erfolgreich einen beschützenden Kreis um sich selbst.

Nicht nur beim Gespräch mit Daniel ist es klar, dass der Konflikt zwischen Israel und Palästina ein sensibles Thema für Mascha darstellt, sie hat vorher auch mit Cem darüber gestritten. Wenn sie in Israel angekommen ist, fragen die Leute in ihrer Umgebung entweder, warum sie nicht Alija macht oder warum sie nicht nach Deutschland zurückkehrt. Mascha hat darauf keine Antwort, aber sie fühlt wohl keinen „Rechtfertigungsdruck für das Leben in der Diaspora“; sie fühlt sich einfach verloren (Seidler, 2015, S. 148, 152). In der „ironischen, bis zum Teil komisch-absurden literarischen Schreibweise“ (Seidler, 2015, S. 153) Grjasnowas spürt man auch Ärger darüber, dass die Protagonistin (und ferner die Autorin) keine Entscheidung treffen kann, ohne die Frage der nationalen Identität in Bezug nehmen zu müssen. Auch in Momenten, die Mascha mit Cem und Sami verbringt, kommen ironische Bemerkungen oft vor – auch im Zusammenhang mit dem Thema Judentum oder Migrationshintergrund. „Wir sprachen deutsch miteinander, wie zwei perfekt integrierte Vorzeigebürger.“ (S. 57), sagt sie über Cem. Die realitätsnahe Schilderung ihrer Freundschaft zeigt ein „Zugehörigkeitsgefühl zur internationalen Migrantengemeinschaft“ (Gurbych, 2019, S. 200) auf Maschas Seite. Hier bezeugt die Ironie ein Gefühl der Geborgenheit unter Freunden, aber darüber hinaus entspricht es auch einer der von Hutcheon erwähnten Funktionen: In bestimmten Sprachgemeinschaften kann Ironie als Beweis der kommunikativen Kompetenz dienen (vgl. Hutcheon, 1992, S. 222) und zukünftige Dolmetscher bilden sicherlich eine Gemeinschaft, wo sprachliche Kompetenz ein Statussymbol ist.

Das oben erwähnte Zugehörigkeitsgefühl zu anderen Leuten mit Migrationshintergrund stammt wahrscheinlich außer anderem von gemeinsamer Erfahrung. Grjasnowa selbst hat unangenehme Erfahrungen nach ihrer Einwanderung gemacht: Beispielsweise während der ersten Schuljahre mit fehlender Unterstützung für Nicht-MuttersprachlerInnen, oder sie sprach auch von häufigen Bemerkungen über ihren Akzent oder von dem Gefühl, sich für das Schreiben auf Deutsch entschuldigen zu müssen

(Zeit-Online Interview). Bei Mascha, Cem und Sami ist es nicht anders, was in mehreren Szenen von Begegnungen mit zufälligen Fremden verdeutlicht wird. Im Krankenhaus zum Beispiel sagen einerseits Elias' Nachbarn, Mascha spreche besser Deutsch als alle anderen „Russlanddeutschen“, der Arzt andererseits fragt sie, ob sie überhaupt Deutsch sprechen kann (S. 15, 18). Erwähnenswert ist auch die Verkäuferin in einer Kleinstadt, die Sami die klassische Frage stellt, „wo er dann wirklich herkäme“. In den Worten der Erzählerin „*lechte [diese Frau] nach Exotik*“. (S. 142) Bei diesen Begegnungen erfüllt Ironie wenigstens zwei Rollen, erstens eine Funktion der moralischen Überlegenheit. Die anderen sollen wissen, dass solche Fragen bzw. Kommentare unangemessen oder verletzend sind, und wenn sie trotzdem fragen, fühlen sich die Menschen mit Migrationshintergrund berechtigt, sich über die anderen lustig zu machen. Zweitens erlaubt Ironie hier eine kritische Distanz, die eine komische Perspektive ermöglicht (vgl. Rene- gar/Goehring, 2013, S. 322). Ohne Ironie wären solche Kommentare einfach ärgerlich, mit ihr kann man über die Absurdität der Situation lachen. Eine weniger harmlose Situation kommt im Streit zwischen Cem und einem (bio-)deutschen Autofahrer vor. Der Fahrer nennt Cem „Kanake“ und „Illegaler“, bezieht unlogisch einen Autounfall auf Cems Herkunft, und als Cem später mit jemandem darüber spricht, sagt er: „*Alter, ich habe keine Probleme mit meiner nationalen Identität ... Ich brauche einen Anwalt und keine Kulturtheorie*.“ (S. 158) Hier, genauso wie an der Textstelle, wo Cem von seinen Klassenkameraden („*lauter Kanaken*“, S. 220) spricht, scheint es wieder so, als könnten sich die Figuren der Behauptung nicht entziehen, dass alles in ihrem Leben mit ihrem nationalen Hintergrund zusammenhängt. Dies bringt mich zurück zu Grjasnowas Aussage, dass alle behaupten, ihr Schreiben sei autobiografisch und von ihrer Migrationserfahrung geprägt, obwohl sie sich nicht unbedingt dadurch definieren lassen will.

In ähnlicher Weise wehrt sich die Erzählerin des Buches dagegen, nur durch ihr Trauma definiert zu werden. Ihr Verhalten ist von Trauer und Ärger beeinflusst; wie gezeigt wurde, gerät sie schnell in Konflikte mit ihren Freunden und Bekannten, aber besonders mit Elias haben sie Schwierigkeiten, sich zu verstehen. Im Gegensatz zu den oben erwähnten Situationen, kann Mascha hier nicht auf Distanz gehen, Ironie hilft in Gesprächen mit Elias nicht weiter, denn es handelt sich um eine intime Beziehung. Schon im ersten Dialog wird dies klar:

„*Brauche ich einen Migrationshintergrund, um Fußball zu spielen?*“, fragte er und schaute mir direkt in die Augen.

„*Benutzt du wieder dieses Wort?*“ Ich versuchte möglichst ironisch zu klingen, aber es

gelang mir nicht. [...] In diesen Gesprächen wurde nie etwas Neues gesagt, aber der Ton war belehrend und vehement. [...] Elias warf mir Verschlossenheit und ich ihm Eindringlichkeit vor, an diesem Punkt ging er meist vom Allgemeinen auf das Spezifische über. (S. 12)

In dieser wichtigen Passage bezieht sich Mascha sowohl auf öffentliche Debatten als auch auf ihr privates Leben. Wie schon gesagt wurde, haben fast alle anderen Menschen, die ihr nah sind, einen Migrationshintergrund, wobei Elias in diesem Sinne als ein „Bio-deutscher“ eine Ausnahme darstellt. Diese Tatsache ist nicht das einzige, das ihrem Verständnis im Wege steht. Wie in weiteren Gesprächen deutlich wird, hat er auch sein emotionales Gepäck, und beide sind in ihrem Verhältnis durch die Probleme der Vergangenheit eingeschränkt. Nach dem Tod von Elias findet Mascha seine Kiste mit Recherchematerialien über Aserbaidshan und sie bemerkt, wie sehr er versuchte, ihr näher zu kommen. Sie denkt über ihren Streiten nach: *„Er dachte ich würde ihn nicht vertrauen, aber ich war einfach der Meinung, dass dies keine Rolle für uns spielte. Ich wollte nicht, dass ein Genozid nötig ist, um mich zu verstehen.“* (S. 150) Mascha verfügt zwar über Mittel, um sich im Alltag und in Begegnungen mit Menschen, von denen sie eine Distanz hat, zurechtzufinden, aber es fehlen ihr Methoden, die für eine intime Beziehung, für eine klare Kommunikation und für Nähe notwendig sind.

Grjasnowa hat in ihrem Debütroman eine komplexe, realistisch dargestellte Welt ausgebaut, ihr Werk thematisiert verschiedene Aspekte des Lebens in einer transkulturellen Realität. Sie hat erfolgreich nicht-stereotypische Figuren geschaffen, die sich eindeutigen Definitionen und Kategorisierung entziehen. Ich habe versucht, mit meinem Aufsatz zu zeigen, dass, obwohl es sich literaturwissenschaftlich nicht eindeutig um postmigrantische Literatur handelt, die postmigrantische Welt ein Konzept ist, mit dem die Figuren in ihrem Alltag zwangsläufig in Kontakt treten. Dieser Kontakt stellt ein von den Gründen dar, die sie zu einer ironischen Sichtweise bringen. Die ursprüngliche These, dass für Mascha Ironie ein Schutzmechanismus bedeutet, wurde während des Schreibens erweitert. Bei den Begegnungen mit zufälligen Fremden in der Stadt setzt Mascha Ironie ein, wenn sie unterbewusst ihre Identität als bedroht empfindet. Diese Menschen suchen, ähnlich wie Daniel, nach einer klaren Definition, mit der sie Mascha und ihre Freunde bezeichnen können. Wie Renegar und Goehring in ihrem Aufsatz schreiben, eine der Funktionen von Ironie ist als Strategie für das Navigieren des Unbestimmten, des Unsicheren zu dienen. Eine ironische Haltung ermöglicht es Mascha mit ihren nicht übereinstimmenden Identitäten zu leben; sie kann den Konflikt zwischen ihren Identitäten wahrnehmen und dennoch nicht nach einer Lösung suchen (vgl. Renegar/Goehring, 2013, S. 316-317). Neben dieser zentralen Funktion, die für das Leben

in der heutigen Welt, in der jeder ständig mit Möglichkeiten und Ungewissheiten konfrontiert ist, so wichtig zu sein scheint, erfüllt die Ironie in diesem Roman mehrere Nebenfunktionen. Sie beweist gute, offene Verhältnisse in dem Freundeskreis, zeigt den Bildungsstand der Protagonisten oder ihre Einstellung zu ihren Bekannten. Wie die Beziehung mit Elias oder auch Maschas Trauer verdeutlichen, kann eine ironische Lebenshaltung nicht in allen Situationen helfen.

Maschas Sturheit und ihr Widerwille, andere näher an sich heranzulassen, machen sie zu einer gelegentlich ärgerlichen Erzählerin. Das wiederum überträgt ihre Lebenseinstellung sehr stark auf die LeserInnen, die das Buch mit einem Gefühl der Hilflosigkeit und des Scheiterns beenden.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Grjasnowa, Olga. „Der Russe ist einer, der Birken liebt.“ dtv, 6. Auflage, 2017, München.

Sekundärliteratur

Brumlik, Micha. „Heimatverlust, Zugehörigkeit, Verantwortung: Motive postmigrantischer jüdischer Literatur“. *Osteuropa*, Bd. 69, Nr. 9/11, 2019, S. 173–86.

Gurbych, Sergii, und Mascha Funke. „Alte und neue Heimaten: Die literarische Verarbeitung von Migration aus dem (post)sowjetischen Raum nach Deutschland und Israel“. *Osteuropa*, Bd. 69, Nr. 9/11, 2019, S. 187–202.

Hutcheon, Linda. „The Complex Functions of Irony“. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Bd. 16, Nr. 2, 1992, S. 219–34.

Leskovec, Andrea. Vorwort in „Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft.“ Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2011.

Renegar, Valerie R., und Charles E. Goehring. „A/In (Further) Defense of Irony“. *JAC*, Bd. 33, Nr. 1/2, 2013, S. 315–24.

Seidler, Mandy. „Selbstbewusst, sarkastisch, streitbar: Die Vielstimmigkeit der deutschsprachigen jüdischen Gegenwartsliteratur“. *Das Kulturerbe deutschsprachiger Juden*, herausgegeben von Elke- Vera Kotowski, 1. Aufl., De Gruyter, 2015, S. 143–54.

Ünal, Saniye Uysal. *Einleitung* in „Interkulturelle Begegnungsräume – Neue Identitätskonstruktionen in der türkisch-deutschen Gegenwartsliteratur“, Königshausen & Neumann, 2013.

Welsch, Wolfgang. „Was ist eigentlich Transkulturalität?“ Hochschule als transkultureller Raum? Beiträge zu Kultur, Bildung und Differenz, hrsg. v. Lucyna Darowska u. Claudia Machold, transcript- Verlag, 2009

Andere Quellen

Interview mit Olga Grjasnowa - Der Russe ist einer, der Birken liebt - Aviva - Berlin Online Magazin und Informationsportal für Frauen aviva-berlin.de Interviews. https://www.aviva-berlin.de/aviva/content_Interviews.php?id=141121.

Interviewpodcast: Olga Grjasnowa, verstehen Sie die Russen? | ZEIT ONLINE.

<https://www.zeit.de/gesellschaft/2022-04/interviewpodcast-alles-gesagt-olga-grjasnowa-russ-land>

Interview mit Shermin Langhoff. Bundeszentrale für politische Bildung. „Die Herkunft spielt keine Rolle - ‚Postmigrantisches‘ Theater im Ballhaus Naunynstraße“. bpb.de, 10. März 2011, <https://www.bpb.de/lernen/kulturelle-bildung/60135/die-herkunft-spielt-keine-rolle-postmigrantisches-theater-im-ballhaus-naunynstrasse/>.

Estudo de aspectos gramaticais a partir da obra *Abenteuer der deutschen Grammatik*, de Yoko Tawada

Marina Rodrigues de Sousa¹

Karen Pupp-Spinassé²

Resumo: A obra da escritora Yoko Tawada é objeto de estudos não só no Japão e na Alemanha (colocado desta forma por ela viver hoje na Europa e ser de Tóquio), mas nos países de língua inglesa, no Brasil, entre outros. A produção literária de Yoko Tawada não é facilmente ordenada nos gêneros literários classificatórios, assim como ela não pode ser classificado como escritora pertencente a esta ou aquela literatura. O trabalho aqui apresentado traz dois poemas da escritora com a proposta de trazê-los para o contexto de ensino de língua alemã, no caso no ensino de língua alemã no Brasil. Yoko Tawada observa, absorve e traz por meio de sua produção a reflexão.

Palavras-chave: Yoko Tawada; gramática alemã, literatura alemã

Zusammenfassung: Das Werk der Schriftstellerin Yoko Tawada ist nicht nur in Japan und Deutschland Gegenstand von Studien (da sie jetzt in Europa lebt und aus Tokio stammt), sondern auch in englischsprachigen Ländern, Brasilien und anderen. Yoko Tawadas literarisches Schaffen lässt sich nicht ohne Weiteres in die klassischen literarischen Gattungen einordnen, und sie kann auch nicht als eine Schriftstellerin klassifiziert werden, die dieser oder jener Literatur angehört. Die hier vorgestellte Arbeit bringt zwei Gedichte der Schriftstellerin mit dem Vorschlag, sie in den Kontext des Deutschunterrichts, in diesem Fall des Deutschunterrichts in Brasilien, zu bringen. Yoko Tawada beobachtet, absorbiert und bringt zum Reflektieren durch ihre Produktion.

Schlüsselwörter: Yoko Tawada; deutsche Grammatik; deutsche Literatur

1 Introdução

A literatura produzida em língua alemã na Alemanha sempre apresentou escritores de origens diversas, como Herta Müller, romena, ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura em 2009, Yoko Tawada, japonesa, Wladimir Kaminer e Natascha Wodin, russos, Ilija Trojanow, búlgaro, para citarmos os mais conhecidos no momento, sem se esquecer do fato de que hoje Franz Kafka, citando apenas um exemplo, é um escritor tcheco que escreveu em língua alemã.

¹ Graduanda em Licenciatura Letras Português-Alemão na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Mail: rsousamarina@gmail.com

² Professora do Setor de Alemão na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

Os estudos da literatura alemã, assim como a atenção dada à literatura produzida em língua alemã fora da Alemanha, no nosso caso especificamente no Brasil, decorrência da grande emigração de alemão no século para as Américas, têm nos permitido perceber que hoje acontece um movimento contrário ao da produção em língua alemã no exterior. Atualmente há na Alemanha muitos escritores estrangeiros que escrevem em língua alemã e trata-se de autores reconhecidos pela crítica alemã como sendo autores produtores de literatura em língua alemã, observando-se a origem do autor, como os citados acima.

Dentro da grande lista de autores estrangeiros que escrevem em língua alemã, encontra-se Yoko Tawada. Nascida em Tóquio, no Japão, Yoko estudou Literatura, com ênfase em literatura russa na Universidade Waseda, Tóquio. A partir de 1982, estudou Literatura alemã moderna em Hamburgo e realizou o doutorado em Zurique, orientada por Sigrid Weigel. Ela publica seu primeiro livro na Alemanha, *Nur da wo du bist da ist nichts (Gedichte und Prosa)* [Somente onde você está não há nada (lírica e prosa)], em 1987 e no Japão em 1991, um livro de contos *Sanninkankei (Kodansha)*. Por escrever nas duas línguas, alemão e japonês, as obras de Yoko muitas vezes se voltam para assuntos culturais e linguísticos.

Para enfatizar a relevância da obra de Yoko Tawada e destacar a vasta produção da autora, achamos interessante citar aqui as obras publicadas na Alemanha. Em língua alemã, ela escreve ensaios, prosa, peças teatrais, peças radiofônicas e lírica:

1. Nur da wo du bist da ist nichts (Gedichte und Prosa) 1987
2. Das Bad (Ein Kurzroman) 1989
3. Wo Europa anfängt (Gedichte und Prosa) 1991
4. Ein Gast (Eine Erzählung) 1993
5. Die Kranichmaske die bei Nacht strahlt (Ein Theaterstück) 1993
Die Uraufführung in Graz, Gastspiel in Hamburg und Berlin,
Eine Neuinszenierung in Nürnberg
6. Tintenfisch auf Reisen (3 Erzählungen) 1994
7. Talisman (Literarische Essays) 1996
8. Aber die Mandarinen müssen heute abend noch geraubt werden
(Traumtexte) 1997
9. Wie der Wind in Ei (Ein Theaterstück) 1997
Die Uraufführung in Graz, Gastspiel in Berlin
10. Verwandlungen (Tübinger Poetikvorlesungen) 1998
11. Orpheus oder Izanagi. Till. (Ein Hörspiel und ein
Theaterstück) 1998 Die Uraufführung in Hannover, Gastspiele in Tokyo und Kyoto

12. Opium für Ovid. Ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen. (Prosa) 2000
13. Übersetzungen. Prosa (Prosa) 2002
- CD "diagonal" zusammen mit Aki Takase (Lesung mit Musik) 2002
14. Das nackte Auge (Roman) 2004
15. Was ändert der Regen an unserem Leben? (Libretto) 2005
16. Sprachpolizei und Spielpolyglotte (Prosa) 2007
17. Schwager in Bordeaux (Roman) 2008
- 18. Abenteuer der deutschen Grammatik (Gedichte) 2010**
19. Fremde Wasser (Hamburger Poetikvorlesungen) 2012
20. Mein kleiner Zeh war ein Wort (12 Theaterstücke) 2013
21. Etüden im Schnee (Roman) 2014.

Yoko Tawada, como vimos, nasceu no Japão e vive há mais de 30 anos na Alemanha, onde escreve e publica tanto em japonês como em alemão. Sua literatura é bastante diversificada, incluindo contos, romances, poesias e peças de teatro, além de ensaios teóricos. Entre diversos reconhecimentos, a autora recebeu, em 2016, o prêmio Kleist, importante prêmio literário na Alemanha; em 2017, o *Prêmio Warwick for Women in Translation* pela tradução de *Memoirs of a Polar Bear* do alemão e em 2018 a premiação da *National Book Award for Translated Literature* pela tradução de *The Emissary* do japonês. No mesmo ano, foi consagrada com a medalha Carl-Zuckmayer por suas contribuições à língua alemã.

No Brasil, em 2019, vieram a público as primeiras traduções em livro de sua obra: *Memórias de um urso polar*, traduzido por Lúcia Collischonn de Abreu e Gerson Roberto Neumann, e *Übersetzungen. Retrato de uma língua e outras criações*, traduzido por Marianna Ilgenfritz Daudt e Gerson Roberto Neumann.³

O livro *Abenteuer der deutschen Grammatik (Gedichte)* [Aventuras da língua alemã (poemas)] consiste em poemas que abordam questões gramaticais da língua alemã, misturando-as com visões da autora sobre a língua alemã com suas visões sobre fronteiras físicas e linguísticas, relações entre alemão e japonês, destacando questões linguísticas que podem ser naturais aos falantes nativos da língua e que normalmente não seriam questionadas. Tendo japonês como sua primeira língua, Yoko Tawada traz em *Abenteuer der deutschen Grammatik (Gedichte)* uma visão diferente sobre a língua alemã. Dessa forma, os poemas da obra apresentam posições criativas sobre a gramática alemã, além

³ Ver o artigo "Uma língua (in)existente A poética de Yoko Tawada a partir da tradução de dois poemas da coletânea *As aventuras da gramática alemã* (2010) para o português", publicado no livro *Espaços, tempos e vozes da tradução Entre literaturas e culturas de língua portuguesa e língua alemã*, por Kathrin Saringen e Susana Kampff Lages em 2021, p. 15-28.

de mostrar como nossas ideias e visões de mundo são moldadas pelas estruturas linguísticas de uma língua.

Os poemas apresentados a seguir fazem parte da coletânea *Abenteuer der deutschen Grammatik*, publicada na Alemanha em 2010 pela editora Konkursbuch, em Tübingen. Nesta antologia poética, Tawada reflete, em forma de versos, sobre aspectos gramaticais da língua alemã sob a ótica do estrangeiro, e discute fissuras e afinidades entres as línguas em uma espécie de jogo poético, cujo indício transcultural é evidente. Neste sentido, Tawada instaura um fazer literário no qual a inteligibilidade reside na interseção de línguas distintas, posto que ela mesma é multilíngue e tradutora e convive, sobretudo, com os idiomas alemão e o japonês.

O título de *Abenteuer der deutschen Grammatik* indica, preliminarmente, o caráter provocativo da coletânea que, embora utilize diversas formas de jogos linguísticos e conceituais, aborda questões profundas relativas à gramática, à língua estrangeira e às práticas sociais que envolvem a língua. Tawada mistura conceitos, línguas, inclusive sistemas de escrita.⁴

O objetivo do artigo aqui apresentado é selecionar dois poemas da obra *Abenteuer der deutschen Grammatik (Gedichte)* e analisá-los, misturando o olhar crítico gramatical, literário e pedagógico. Para isso, usaremos de conhecimentos já adquiridos no curso de formação de professores de alemão na UFRGS e pensaremos como, e de que forma, a obra de Yoko Tawada pode ser útil para os estudantes de e interessados na língua alemã.

93

2 Análise de dois poemas do livro *Abenteuer der deutschen Grammatik (Gedichte)*, de Yoko Tawada

A seguir pretende-se, primeiramente, apresentar dois poemas da escritora e, ao lado do poema em língua alemã, colocar a sua tradução livre em português. Achamos importante apresentar os poemas de Tawada ao público leitor brasileiro vinculado de alguma forma com aspectos da língua alemã, pois a escritora o faz de maneira muito interessante e rica, questionando diversos aspectos da gramática, mas os questionamentos de Tawada não se dão de forma agressiva e revoltosa, mas de modo agradável e interrogativo, reflexivo, de modo que a leitura dos poemas de Yoko Tawada também é prazerosa para alemães, a propósito os leitores de primeira mão.

⁴ Ver “Uma língua (in)existente A poética de Yoko Tawada a partir da tradução de dois poemas da coletânea *As aventuras da gramática alemã* (2010) para o português”. Op. Cit.

A seguir será apresentado o poema *Perfekt* (Pretérito Perfeito), um dos poemas que abordam a presença e as dificuldades que os estudantes da língua alemã têm com os verbos. Em seguida, apresentaremos o poema *Wortstellung* (Estrutura frasal), o que também é o terror de muitos na hora de se confrontarem com as tão famosos frases sem fim da língua alemã. Mas Yoko Tawada o faz de modo que a reflexão traga sossego aos corações sofredores, pois todos podem conseguir adquirir os conhecimentos da língua alemã.

É nesse sentido que a obra de Yoko Tawada é rica e importante no contexto de contato com a língua alemã e, apesar de ser uma escritora de origem japonesa, que vive na Alemanha e lá produz a sua literatura, a sua obra é de grande relevância para todas as pessoas que convivem com contatos linguísticos. E podemos nos perguntar: quem não vive sem travar contato com outra língua ou alguma forma diferente da sua de se expressar?

2.1 TEMPOS VERBAIS

No livro *Abenteuer der deutschen Grammatik (Gedichte)*, Yoko Tawada passa por questões relativas a tempos verbais e formas de conjugação verbal, estruturas frasais, pronomes pessoais, brincando, de certa forma, com o que para muitos estudantes da língua alemã chega ser a aterrorizante.

Perfekt

O *Perfekt* alemão equivale na língua portuguesa ao pretérito perfeito. Este é um tempo verbal de grande importância pela sua composição em forma composta, tendo um verbo auxiliar e uma forma do particípio, que será necessária para a compreensão de outras estruturas verbais na continuação dos estudos de língua alemã.

A seguir o poema com o título *Perfekt*:

Es hat geblüht Und indem ich dir davon erzähle Blüht es immer noch Die Blume ist nicht die letzte Form der Knospe Da fehlt noch der amtliche Stempel auf dem Staubblatt Sie hat am Fruchtsiel geblutet Und sie blutet weiter, indem ich das sage Das Perfekt ist eine unvollendete Zeit	Floresceu E enquanto eu lhe falava sobre isso Continua a florescer A flor não é a última forma Do botão Aí falta ainda o pistilo oficial No estame Ela sangrou no caule frutoso E ela continua a sangrar, enquanto digo isso O perfeito é um tempo incompleto
--	--

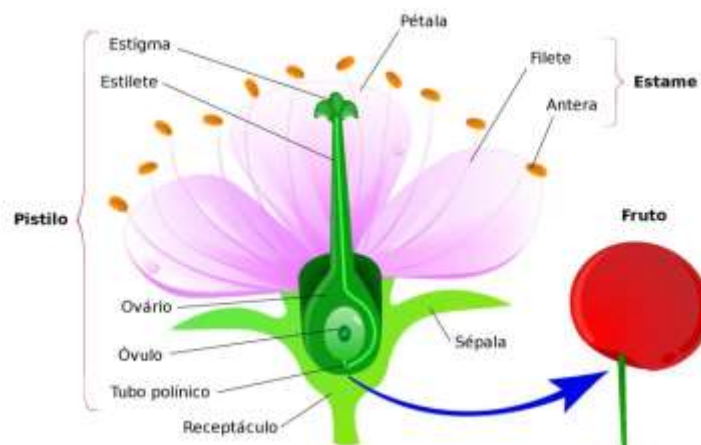
Embora na linguagem falada o *Perfekt* seja usado apenas como um tempo do passado, em gramáticas é possível encontrar a descrição do *Perfekt* como "um tempo que descreve um evento que foi concluído no passado, mas cujas consequências ainda se estendem ao presente." (*Das Perfekt schildert ein Geschehen, das zwar in der Vergangenheit abgeschlossen ist, dessen Folgen aber noch bis in die Gegenwart reichen.*)⁵

O poema traduzido livremente e apresentado acima descreve o ciclo reprodutivo da flor, das plantas, um ciclo que é interminável, comparando-o com o *Perfekt*. O poema também utiliza a forma do *Perfekt* para descrever alguns momentos e logo depois reitera a ideia de que a ação não acabou, mas continua acontecendo, continua tendo um efeito no presente. "O perfeito é um tempo incompleto/ *Das Perfekt ist eine unvollendete Zeit*", justamente pelo *Perfekt* ser um tempo que continua tendo efeito e consequências no presente, ele se torna algo inacabado. Poderíamos fazer um jogo, afirmando que o perfeito é um tempo im-perfeito, mas a palavra *unvollendet* tem na sua essência a não completude de algo, o que pode ser tido como algo que não é perfeito. Ao contrário da forma como utilizamos na língua falada, a *Perfekt* não fica no passado, ele não "termina" no passado, ele continua, de certa forma, acontecendo, ou pelo menos gera algo para o presente, assim como uma planta ou uma flor que deixa suas sementes ou seu pólen, continuando assim o seu ciclo, gerando outras plantas e flores.

No verso a seguir: "Da fehlt noch der amtliche Stempel auf dem Staubblatt/ Aí falta ainda o pistilo oficial", Tawada joga com os termos da Botânica: *Stempel* – Pistilo e *Staubblatt* – Estame. Mas ela joga com os conceitos, tirando-os de suas funções e passando-os para outros, cujas funções também dialogam com o assunto e dão sentido ao texto. Mas a autora retira das palavras o sentido que elas possuem dentro da temática em questão, dando-lhes nova e mantém a fluência do mesmo. É um interessante jogo com os termos, um jogo com a língua.

A seguir uma ilustração da flor com os termos que Yoko Tawada trouxe para o texto, mas cujo sentido ela tirou no poema.

⁵ Ver <https://www.duden.de/perfekt>. Acesso em 27 de abril de 2023.



Fonte: <https://www.infoescola.com/plantas/flor/>

2.2 ESTRUTURA FRASAL

Na estrutura frasal do alemão há um interessante jogo de colocação das palavras, o que a princípio pode ser percebido também na língua portuguesa, por exemplo. Na estrutura frasal da língua alemã existe uma rotação em torno do verbo, que possui uma posição de destaque na frase, em torno do qual gira a estruturação da frase.

Wortstellung

96

Das Verb spielt die zweite Geige Wenn die Melodie zitiert ist Hat es den letzten Ton An einem gewöhnlichen Tag steht das Subjekt vorne Jeder kann anfangen aber wer steht am Ende Wenn ein anderer den Kopf macht Muss das Subjekt nach hinten rücken Die Reihenfolge und die Hierarchie sind zweierlei Der Rhythmus kennt keine Korruption	O verbo é o segundo violino Quando a melodia é citada Ele tem a última nota Em um dia comum, o sujeito está na frente Qualquer um pode começar, mas quem está no final Quando outro é o cabeça O sujeito deve ir para trás A ordem e a hierarquia são duas coisas diferentes O ritmo não conhece corrupção
---	---

Wortstellung significa “ordem das palavras”. Esse termo caracteriza-se como o estudo da disposição dos elementos dentro de uma frase, dando foco para sujeito, verbo e objeto. Dentro da língua alemã, a frase simples segue a seguinte ordem: *Subjekt + Verb + Objekt*.

Em uma oração principal (*Hauptsatz*), o verbo conjugado ocupará a segunda posição na frase. No entanto, em orações subordinadas (*Nebensätze*), por conta do uso

de conjunções (“*weil*”, “*dass*”, etc), o verbo ocupará a última posição da frase. Esse é um caso à parte da língua alemã, pois a posição do verbo é praticamente cativa a segunda. Também existe o caso das frases com *Modalverben*, os verbos modais, em que o verbo conjugado ocupa a segunda posição e o verbo no infinitivo ocupa a última posição da frase.

A autora aborda também em muitos momentos os sons da língua e o seu ritmo. Seriam esses os elementos principais da frase/língua?

“Zweite Geige”: O segundo violino em geral fica com a dominante do acorde ou terça, e é parte fundamental da harmonia quando está com a terça, pois é ela que dá característica do acorde maior ou menor. Por estar fazendo a parte harmônica, o segundo violino tem muitas notas repetidas, precisando ter concentração total. Além disso, ele tem um papel importantíssimo e pode complicar demais os primeiros violinos quando não tem uma precisão e concentração. Em geral, as pessoas acreditam que o primeiro violino é o mais importante e mais difícil de tocar, porém o segundo violino pode “roubar” o papel do primeiro, fazendo contrapontos. O segundo violino faz a sustentação do primeiro, então, sem o segundo violino, o primeiro é o segundo. Da mesma forma, os verbos, que são teoricamente o elemento mais importante na estrutura frasal, podem ser deslocados de sua função e podem passar para o final da frase. A sua importância, no entanto, não deixa de ser menor.

“Der Rhythmus kennt keine Korruption”: O ritmo não tem corrupção, pois ele não possui notas musicais. O ritmo pode ser considerado como o “pulso” da música, o bater de palmas, o som da bateria, etc. Quando temos as notas musicais, temos corrupção, pois uma nota pode não “combinar” com a outra, trazendo um som ruim aos ouvidos. Mas a língua pode ser considerada corrupta?

3 Considerações Finais

A proposta foi apresentar neste artigo a obra da escritora Yoko Tawada que mais aproxima o interesse da autora com as questões da gramática da língua alemã, refletindo de forma explícita sobre aspectos específicos que geralmente trazem dificuldades àqueles que estudam a língua.

Yoko Tawada vive há muitos anos na Alemanha e sua produção literária já a tornou integrante da literatura alemã, figurando ao lado de grandes nomes já premiados e reconhecidos. Como escritora exofônica, ou seja, que adquiriu a língua do país e nela passou a publicar, no cenário cultural alemão, Tawada traz importantes reflexões com tom ensaístico muito marcante, importante para leitores e leitoras que, como ela, são estrangeiros em algum lugar no mundo migrante, assim como para leitores e leitoras que

têm como primeira língua o alemão, pois estes são levados a refletir sobre o funcionamento da língua, na qual transitam e a qual usam no dia a dia e desde sempre, mas sobre a qual muitas vezes não refletem. A mirada cuidadosa de Tawada da língua alemã é muito rica para todos, mas especialmente para cenários multilíngues. No entanto, como o mundo é multilíngue e devido às migrações ainda mais, poderíamos concluir que a obra de Tawada é fundamental para refletirmos sobre a nossa prática linguística dentro no nosso próprio sistema linguístico e a partir do nosso para com o outro.

Os dois poemas apresentados brevemente no presente artigo são apenas uma pequena parte de um universo presente no pequeno livro *Abenteuer der deutschen Grammatik (Gedichte)* [Aventuras da língua alemã (poemas)]. Cada um dos poemas apresentados por Yoko Tawada poderia levar a um estudo profundo, sempre dialogando com aspectos linguísticos em contato com o ensino de línguas nos mais diversos contextos.

Em relação ao contexto brasileiro, especificamente, pensamos em apresentar em breve a tradução do livro de Yoko Tawada para que sua obra possa chegar aos alunos, estudantes e estudiosos da língua alemã falantes de língua portuguesa, pois pensamos que as reflexões de Tawada têm muito a contribuir para uma aproximação de todos para um convívio harmonioso e prazeroso.

Referências Bibliográficas

- DUDEN. Wörterbuch. <https://www.duden.de/perfekt>. Acesso em 27 de abril de 2023.
- NEUMANN, Gerson Roberto; ARAÚJO, Monique Cunha de; DAUDT, Marianna Ilgenfritz. Uma língua (in)existente: A poética de Yoko Tawada a partir da tradução de dois poemas da coletânea *As aventuras da gramática alemã* (2010) para o português. In: Kathrin Saringen; Susana Kampff Lages. (Org.). *Espaços, tempos e vozes da tradução (Entre literaturas e culturas de língua portuguesa e língua alemã)*. 1 ed. Berlim: Peter Lang, 2021, v. 1, p. 15-28.
- NEUMANN, Gerson Roberto. "Eine literatur ohne festen Platz: die suche nach einer Definition." In: Hernández, Isabel; Vedda, Miguel (Hrsg.). *Ibero-americanisches Jahrbuch für Germanistik*, Berlin: Weidler, 2012. p. 189-202.
- NEUMANN, Gerson Roberto. *Brasilien ist nicht weit von hier! Die Thematik der deutschen Auswanderung nach Brasilien in der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert (1800-1871)*. Frankfurt am Main/ Berlin: Peter Lang, 2005.

NEUMANN, Gerson R. A Muttersprache (língua materna) na obra de Wilhelm Rotermond e Balduino Rambo e a construção de uma identidade cultural híbrida no Brasil. Dissertação de Mestrado. UFRJ, 2000.

TAWADA, Yoko. Nur da wo du bist da ist nichts. Konkursbuch: Tübingen, 1987.

TAWADA, Yoko. *Abenteuer der deutschen Grammatik*. Konkursbuch: Tübingen, 2010.

TAWADA, Yoko. *Memórias de um urso polar*. Tradução de Lúcia Collischonn de Abreu e Gerson Neumann. Todavia: São Paulo, 2019.

TAWADA, Yoko. *Überseesungen*. Retrato de uma língua e outras criações. Tradução de Marianna Daudt e Gerson Neumann. Porto Alegre: Bestiário/Class, 2019.