

Contingentia

Revista do Setor de
Alemão da UFRGS

V. 10 n. 2

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

Contingentia

Contingentia vol. 10 n. 2

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

Editoração Digital-SEER

Sofia Froehlich Kohl, UPorto

Apoio Editorial

Eduardo Spieler, UFRGS

Conselho Editorial (Nacional)

Bernardo K. Limberger, UFPel
Celeste H. M. Ribeiro de Sousa, USP
Cléo V. Altenhofen, UFRGS
Elcio Loureiro Cornelsen, UFMG
Felix Valentin Bugueno Miranda, UFRGS
Gabriel Sanches Teixeira, UFSC
Helmut Galle, USP
Karen Pupp Spinassé, UFRGS
Márcia Ivana Lima e Silva, UFRGS
Paulo Soethe, UFPR
Rosani Úrsula Ketzer Umbach, UFSM
Tito Lívio Cruz Romão, UFC

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

CONTINGENTIA / Instituto de Letras/ Setor de Alemão. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2022. v. 10, n. 2, Ago-Dez (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. 2, Ago-Dez. 2022 | ISSN 1980-7589

Apresentação

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

Artigos

Siegfried als Held: eine Analyse der höfischen Gesellschaft und körperlichen Kräfte als Beiträge zum Heldentum

Gauri Deshmukh 7

As faces da violência e a contemporaneidade em *A honra perdida de Katharina Blum*, de Heinrich Böll

Armando de Vitta Santos, Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos 18

Die heimatlosen Wörter, erlösende Wörter

Thalyta Bruna Costa do Lago 31

A composição de uma língua: Tawada entre a tradução e o sonho

Helano Jader Ribeiro, João Gabriel Gomes 57

Considerações sobre a revisão da tradução do conto

***Sommerliebe (Amor de Verão)*, de Johanna Schopenhauer**

Gabriele Pergher, Gerson Roberto Neumann 72

O exercício da domesticação no processo tradutório de

***Mein kleiner Zeh war ein Wort*, de Yoko Tawada**

Ana Carolina Cezimbra, Gerson Roberto Neumann 85

Tradução comentada de três capítulos do romance *Fanta* (2023), de Robert Schade

Michael Korfmann, Gabriella Bugs Ache,
Henrique Machemer e Rafaela Radünz Lazzari 97

Apresentação

O segundo número do volume dez da Revista Contingentia chega a público com discussões diversas sobre Literatura e Tradução Literária, reunindo artigos inéditos que são um testemunho da amplitude dos estudos germanísticos no Brasil. Esse é o propósito da revista! Com contribuições providas de diferentes lugares do país (e do mundo) e assinadas por estudiosos em diferentes fases de suas vidas acadêmicas, a revista propõe um necessário diálogo entre pesquisadores já estabelecidos e aqueles em fase ainda inicial de suas carreiras na pesquisa. Nesse volume, nos concentramos em questões literárias e tradutórias, sob perspectivas distintas, ainda que por vezes tematicamente convergentes, iniciando nossas reflexões já na Idade Média, perpassando por obras dos séculos XIX e XX, até chegarmos a textos contemporâneos.

O primeiro texto do volume, de autoria de Gauri Deshmukh, intitulado "*Siegfried als Held: eine Analyse der höfischen Gesellschaft und körperlichen Kräfte als Beiträge zum Heldentum*", discute o papel e a caracterização do famoso Siegfried, na mais relevante epopeia da cultura alemã, *Das Nibelungenlied*. A autora analisa a relevância do *status* de membro da sociedade de corte e da força física do rei dos Nibelungos para criação da *persona* heroica de Siegfried.

Com o título "As faces da violência e a contemporaneidade em *A honra perdida de Katharina Blum*, de Heinrich Böll", Armando de Vitta Santos e Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos propõem uma investigação sobre as origens e as consequências da violência no romance, largamente sustentada pelo sensacionalismo midiático, atrelada ao caráter de contemporaneidade da obra. Os autores pontuam a manipulação midiática e jornalística como os principais meios de disseminação dessa violência, que facilmente se deixa relacionar aos avanços tecnológicos atuais, às relações sociais virtuais e globalizadas e às *fake news*.

Em seu artigo "*Die heimatlosen Wörter, erlösende Wörter*", Thalyta Bruna Costa do Lago explora o manejo da aclamada escritora romeno-alemã Herta Müller com as palavras, se concentrando para sua análise no romance "*Atemschaukel*" (2011) e no conjunto de ensaios reunidos em "Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio" (2012). Para amparar sua leitura analítica, a autora traz ideias de Walter Benjamin sobre redenção e de Emmanuel Levinas e Ricardo Timm de Souza para discutir o conceito de Alteridade.

Também no que tange ao manuseio das palavras, Helano Jader Ribeiro e João Gabriel Gomes se debruçam sobre a obra de Yoko Tawada em seu texto "A composição de uma língua: Tawada entre a tradução e o sonho", com uma proposta de analisar o "entre-línguas" próprio de Tawada amparados pelo método analítico dos sonhos freudiano e pela leitura de Soshanna Felman sobre o umbigo dos sonhos.

O primeiro texto da seção de tradução é de autoria de Gabriele Pergher e de Gerson Roberto Neumann, que buscam em seu artigo "Considerações sobre a revisão da tradução do conto *Sommerliebe* (Amor de Verão), de Johanna Schopenhauer" justamente apontar e discutir as particularidades e empecilhos no trabalho de revisão da tradução do conto.

Na sequência, o texto "O exercício da domesticação no processo tradutório de *Mein kleiner Zeh war ein Wort*, de Yoko Tawada", de autoria de Ana Carolina Cezimbra e Gerson Roberto Neumann, apresenta os problemas enfrentados durante o processo de tradução da obra, analisando detalhadamente as escolhas lexicais da tradução, que têm como objetivo principal a domesticação do texto. A discussão do processo tradutório é amparada por conceitos teóricos de Lefevere e Venuti e pelas percepções de tradutores brasileiros renomados sobre as questões levantadas.

O último artigo desse número, "Tradução comentada de três capítulos do romance *Fanta* (2023), de Robert Schade", de Michael Korfmann, Gabriella Bugs Ache, Henrique Machemer e Rafaela Radünz Lazzari, propõe-se a apresentar o processo de tradução dos capítulos 1, 6 e 13 do romance futebolístico lançado recentemente. No texto, os autores discutem suas estratégias de tradução, justificando suas opções sobretudo com a intenção de deixar a leitura em português fluida.

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

Os editores.

Gerson Roberto Neumann – UFRGS

Helano Jader Ribeiro – UFPB

Sofia Froehlich Kohl – UPorto

Siegfried als Held: eine Analyse der höfischen Gesellschaft und körperlichen Kräfte als Beiträge zum Heldentum¹

Gauri Deshmukh²

Resumo: Os traços característicos e as conquistas de Siegfried em *Das Nibelungenlied* evidenciam seu papel heroico na mais relevante epopeia da cultura alemã. Entre ajudar seus amigos e derrotar seus inimigos, Siegfried é apresentado como o rei ideal, com muita estima e relevância. Nesse artigo procura-se evidenciar que a construção da *persona* de Siegfried se deve, sobretudo, a sua condição de integrante da sociedade de corte, o que torna suas características heroicas e a organização social inextricáveis.

Palavras-chave: Siegfried; *Das Nibelungenlied*; sociedade de corte; heroísmo.

1 Einleitung

Die Figuren von Held: innen sind seit Jahrtausenden ein Teil unserer Gesellschaften und Kulturen. Das in Popkultur, in Filmen und in der Literatur dargestellte Heldentum des 21. Jahrhunderts bietet verschiedenartige Heldenbilder an. Dass ein*e Held*in nur einem Stand zugehören soll oder darf, ist kein Merkmal der gegenwärtigen Heldennarrative. Sogar erlebt man oft und gerne den Aufstieg eines Helden aus einfachen und schwierigen Verhältnissen zu einem erfolgreich starken und vollkommenen Menschen. Aber im europäischen Mittelalter findet man ein grundverschiedenes Image eines Helden. Der Herrscher war gleichzeitig Held. Die höfische und adelige Gesellschaft des 12. und 13. Jahrhunderts, in der das Heldenepos *das Nibelungenlied* verortet ist, hatte definitive Merkmale und Ideale wie der äußere Glanz, körperliche Schönheit, vornehme Abstammung, Reichtum und Ansehen mit edler Gesinnung, feinem Benehmen, ritterlicher Tugend und Frömmigkeit, die man im Helden dieser Zeit repräsentiert findet (vgl. BUMKE, 1987: 80).

¹ Dieser Beitrag wurde im Rahmen des Seminars Methoden und Themen der Deutschen Literatur- und Kulturwissenschaften, geleitet von Prof. Dr. John Greenfield, 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). deshmukhgauri029@gmail.com

Siegfried ist einer der Haupthelden in dem *Nibelungenlied*. Er ist Königssohn, Ritter, Drachentöter, Herrscher der Nibelungen und Besitzer des Nibelungenhorts. Was zeichnet ihn aber als einen Helden aus? Wie tragen die Merkmale der höfischen Umgebung, sein Bild als Herrscher, seine körperlichen Kräfte und Macht zu seinem Heldentum bei? Das Ziel dieser Hausarbeit ist zu analysieren, wie diese Facetten in Beziehung zum Heroischen von Siegfried stehen und wie sie Siegfried als Held vorkommen lassen.

2 Heldendichtung, Held:innen und Herrschaft

Weil das *Nibelungenlied* zur Gattung des Heldenepos gezählt wird, ist es nötig die grundlegende Definition der Heldendichtung zu verstehen. Heldendichtung ist die Dichtung eines bestimmten Stoffkreises und ihr Gegenstand ist die Heldensage, eine mündliche Überlieferung erzählenswerter, menschlich erregender Ereignisse aus dem Umkreis der eigenen Stammesgeschichte; Könige, Krieger, Recken, in einem Fall ein kunstvoller Schmied, sind die Helden (SCHNEIDER, MOHR, 1965: 1). Held:innen sind Verdichtungen, sowie Verkörperungen der Werteordnungen und Ideale von einer bestimmten Gesellschaft zu einer spezifischen Zeit (vgl. HOFF, et. al, 2013: 8-11). Sie handeln und verhalten „heroisch“; in sich tragen sie bestimmte Eigenschaften, die zu der Zeitperiode und in dem gegebenen sozio-kulturellen Kontext als „heldenhaft“ gelten. Das Menschenbild dieser Held:innen ist kriegerisch, bewundernswert und erschütterungserregend. Die Taten und Leistungen der Held:innen sind übermenschlich und außeralltätlich, weswegen sie verehrt werden. Im mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Europa wurde es zunehmend üblich, fürstliche Tugenden und heroische Tugenden synonym zu begreifen, da für die Monarchen die Helden der klassischen Geschichte und Mythologie zu wichtigen Identifikationsfiguren wurden (ROTA, HELLERSTEDT, 2020).

Siegfried ist ein Königssohn aus Xanten. Er ist in einer hochhöfischen Gesellschaft zum Ritter erzogen worden (NEUMANN, 67: 10). Er trägt in sich gleichzeitig alle Tugenden und Charakterzüge eines Ritters, eines Herrschers und folglich auch eines Helden. Die höfische Gesellschaft des Mittelalters war standesgemäß getrennt. Es gab Hochgestellte und Niedriggestellte, darum war die Unterscheidung zwischen Herrschaft und Dienst von großer Bedeutung (BUMKE, 1987: 40,41). Nach der Definition der Heldendichtung baut Siegfrieds Vorstellung als Sohn eines edlen Königs eine Basis für seine Identifikation als einen Helden auf. Vor dem Bericht seiner Abendteuren und Heldentaten wird seine Abstammung aus einer achtenswerten und aus der höchsten Gesellschaftsschicht als sein Vorzug erläutert. Dass er

adelig und der künftige Herrscher einer mächtigen Stadt ist, kennzeichnet und erklärt seine bestehende Überlegenheit über die Laien. Er steht von Geburt aus auf einer gehobenen Position. Man erwartet erhabene und großartige Taten von ihm. Diese Erwartungen stammen nicht nur wegen seines Standes, sondern auch wegen seines Aussehens.

Aussehen eines Helden

Für das mittelalterliche Verständnis war es essentiell, dass ein Held wie ein Held aussieht. Helden agieren selber als Zeichen; sie vertreten und projizieren die Ideale und Lebensweise der Gesellschaft, aus der sie stammen oder deren Produkt sie sind. Daher sind der Herrscherglanz und das prunkvolle Auftreten Kernbestandteile eines Herrscherideals. Sie signifizierten die Majestät und die Erhabenheit des Herrschers und waren Grund zur Herrscherverherrlichung (BUMKE, 1986: 384,385). Das körperliche Erscheinungsbild des Herrschers, in diesem Fall von Siegfried, und der Kleidungsstil tragen hohe Bedeutung für den Anschein und den Eindruck des Helden. Die körperliche Schönheit des Herrschers sollte die innere Vollkommenheit widerspiegeln und macht das Gute und Wahre an den Herrscher anschaulich (BUMKE, 1986: 423).

Sigmund und Sieglinde ließen ihren schön und hübsch aussehenden Sohn prächtig kleiden-

9

*... in hiez mit kleidern zieren Sigmunt und Siglint.
Sîn pflâgen ouch die wîsen, den êre was bekannt.
Des moht er wol gewinnen beide liute und lant.
(12, 23)*

Als Siegfried die Entscheidung trifft, nach Worms um Willen Kriemhilds zu reisen, ließen seine Eltern ihn mit kostbaren Kleidern und Ausrüstung reichlich ausstatten –

*Sîn vater hiez im zieren sîn riterlich gewant
Dâ mit er wolde rûmen das Sigmunds lant,
und ir vil liechten brünne, di wurden ouch bereit
und ir vesten helme, ich schilde schœn und breit.
(24, 64)
... Man gesach an Helden nie sô herlich gewant
(26, 70)*

Vor der Abfahrt nach Island brauchen Siegfried und Gunther prächtige Kleidung, um vor Brünhild zu treten. Kriemhild und ihre Mädchen schneiden Kleider aus arabischen Seidenstoffen

und Edelsteinen aus Zazamanc. Diese Kleider konnten die Könige ohne Bedenken am Hof Brünhilds tragen –

*Für alle di si kômen, di muosen in des jehen,
daz si zer werlde heten bezzers niht gesehen.
des mohten si se gerne dâ ze hove tragen.
Von bezzer recken wæte kunde niemn nit gesagen.
(110, 368)*

Die Ausrüstung und die Kleidung der höfischen Gesellschaft waren ein Standesattribut und wirkten beim Erscheinungsbild der adligen Gesellschaft mit. Sie waren repräsentativ der Exklusivität vom Adel und Hof (BUMKE, 1987: 172). Die Kleidung machte den Kaiser als oberste gerichtliche Instanz in weltlichen Dingen offensichtlich (vgl. ebd.). Die adlige Gesellschaft des 12. und 13. Jahrhunderts entfaltete einen bis dahin unbekannten Kleiderluxus. Die Buntfarbigkeit der kostbaren Stoffe und Reichtum an Schmuck und Verzierungen, sowie die Verwendung von Gold, Perlen und Edelsteinen bewirkten als Statussymbole der höfischen Gesellschaft und als Herrschaftszeichen (BUMKE, 1987: 181). Für die höfische Gesellschaft waren prächtige Kleider einen Ausdruck ihres Selbstbewusstseins und eines gesellschaftlichen Hochgefühls (BUMKE, 1987: 181). Als Siegfried in Worms ankommt, erkennt Hagen ihn an seine Haltung und sein Aussehen, obwohl er ihn nie zuvor gesehen hat. Das Äußere von Siegfried und seine Schönheit werden mehrmals erwähnt, denn sie sind wesentliche Zeichen seines Adels. Der Anschein von Siegfried als Herrscher sollte Bewunderung erregen, denn für das Mittelalter war sein Charisma als König der besonderen Ausstrahlung eines Helden gleichgestellt. Seine Präsenz musste genauso erstaunlich sein wie seine außerordentlichen Taten.

Seine mehrmals erwähnte Schönheit und das Höfische an sein Verhalten bestätigen und erfüllen die Erwartungen, die man von einem Helden der höfischen Gesellschaft hat. Seine erhöhte und interessierte Teilnahme an der höfischen Gesellschaft lässt ihm beim Hof populär werden –

*Er was nu sô gewachsen, daz er ze hove reit.
Di liute in sâhen gerne. Manec frouwe und manec
meit
Im wunschten, daz sîn wille in immer trûge dar.
Holt wurden im genuouge. des wart der herre wol
gewart.
(12, 22)*

Das Schenken in der höfischen Gesellschaft

Die Kleidung besaß einen hohen Stellenwert im höfischen Zeremoniell der Begrüßung und Bewirtung. Bei großen Hoffesten war es üblich, dass die Gäste zum Abschied mit Kleidern oder kostbaren Stoffen beschenkt wurden. Kleidergeschenke hatten auch im höfischen Zeremoniell der Schwertleite und im diplomatischen Verkehr ihren Platz (BUMKE, 1987: 185). Die Freigiebigkeit des Herrschers war noch eine Tugend, die sowohl christlich als auch höfisch von besonderer Bedeutung war. Durch das freie und großartige Schenken gewann man auch Freunde und Ansehen am Hof. Durch die ganze Erzählung kommen mehrere Instanzen vor, die zum Beispiel des freien kaiserlichen Aufwands von Geschenken dienen. Bei dem Fest in Xanten, als Siegfried zum Ritter wird –

*Vil lützel man der varnder armen dâ vant.
ross und kleider, daz stoun in von der hant,
sam si ze lebene heten niht mêr deheinen tac.
ich wæn, ie ingesinde sô grôzer milte gepflac.
(16, 39)*

Das freie Schenken von Kleidern, Geld und Schmuck hebt die Könige und den Adel ab. Es zeigt nicht nur den Reichtum des Königs, sondern auch den Wunsch zum Geben. Wie freilich eine Herrscherfamilie die Güte verteilt, lässt ein gnädiges, edelmütiges und selbstloses Bild von ihr aufbauen. Gleichzeitig assoziiert man diese Tugenden mit einem Helden, der nach dem Gemeingut der anderen strebt und dafür kampfbereit ist. Siegfried ist zwar ein minnender Ritter, der aufgrund von seiner Minne zu Kriemhild Krieg gegen den Burgundenkönig erklärt, aber er ist auch ein edelmütiger Ritter, der die gefangenen Sachsen ohne Lösegeld freilässt (NEUMANN, 67: 11).

11

Treue als ritterliche und heroische Tugend

Nachdem er eine Freundschaft mit Gunther und den Burgunden geschlossen hat, dient Siegfried ihnen ohne jegliche Bedingungen. Seine Freundschaft mit den Burgunden und den damit verbundenen Dienst liegen der ritterlichen Tugend von Treue oder *triuwe* zugrunde. *Triuwe* war die Aufrichtigkeit und Festigkeit der Bindungen zwischen Menschen überhaupt, die Liebe zu Gott und die Liebe Gottes zu Menschen. Für Ritter bezeichnete der Begriff die Vertragstreue und die Bindung des Vasallen an seinen Herrn (BUMKE, 1986: 418). Bei Siegfrieds Ankunft in Worms und auf seine Forderung zum Krieg handelt Gunther diplomatisch

und macht ein freundliches Angebot zur Teilung von Land und Gut. Siegfried ist damit einverstanden und bietet später seine Dienste bei dem Krieg gegen die Sachsen und Dänen an –

» (S)ô heizt mir gewinnen tûsent iuwer man,
sît daz ich der mînen bî mir niht enhân
niuwan zwelf recken. Sô wer ich iuwer lant.
Iu sol mit triuwen dienen immer Sîvrids hant.
(50, 159)

Aufgrund seiner Treue zu den Burgunden und der hohen Minne ist er auch bei der Werbung um Brünhild bereit die Rolle vom Gunthers Vasallen zu spielen. Er begeht eine Standeslüge, die zur Zeit des Mittelalters große Bedeutung trug. Da die mittelalterliche Gesellschaftsordnung ständig streng gegliedert war, bereitet ihm diese Standeslüge später Probleme, die eventuell zu seinem Tod führt. Brünhild nimmt Siegfried als Leibeigenes ihres Mannes wahr, deshalb erkennt sie ihn als keinen Herrscher, sogar sieht ihn auch nicht ebenbürtig. Weil er als Vasal vorkommt, sollte und dürfte er kein Held sein. Der Betrug an Brünhild (Standeslüge, Werbungsbetrug, Bettbetrug) wird von den Protagonisten sowie explizit, vom Erzähler nicht problematisiert. Die Fairnessregeln gelten nicht. Im Mittelpunkt stehen Interessen und nicht Normen (LIENHART, 2015: 488). Die Standeslüge und der Betrug in der Form eines Gewaltakts in der Hochzeitsnacht sind zwar unmoralische Taten, die aber im neutralen Licht dargestellt werden. Dass ein tugendhafter Held und Herrscher wie Siegfried sich unter dem Deckmantel seiner *triuwe* unmenschlich und amoralisch verhandeln kann, ist eine Schattenseite seines Heldentums.

Nachdem er Kriemhild heiratet, reist das Brautpaar wieder nach Xanten und Siegfried übernimmt die Krone vom König Siegmund-

Er het den wunsch der êren, unt wære des niht
geschehen
Sô müese man von schulden dem edlen recken jehen,
daz er wære ein der beste, der ûf orss ie gesaz.
Man vorhte sîne sterke unt tet vil billiche daz.
(210, 720)

Die Herrschaft des jungen Siegfrieds ist stark und streng. Man fürchtet sich vor dem König. Der Erzähler präsentiert das Bild eines idealen musterhaften Königs. Er steht auf der Spitze der Gesellschaftsordnung und führt seine Herrschaft über Land und Leute mit Gerechtigkeit. Seine Darstellung als hochrangiger und idealer König lässt ihn als Orientierungspunkt aufkommen.

Zu ihm wird aufgeschaut wie einen Helden. Seine erstaunlichen physischen Kräfte bereichern und bestätigen dieses Heldenbild.

3 Die Kräfte eines Helden

In einer Heldensage besitzt der Held Eigenschaften, die ihn dazu befähigen, sichtbar zu machen, was dem Menschen möglich ist. Da er größere körperliche und geistige Gaben besitzt, kann er Taten vollbringen, die jedem anderen verwehrt sind (UECKER, 1972: 3). Helden wirken durch ‚Verkörperung‘ und ‚Aura‘. Ihre Wirkung entfalten sie durch unmittelbare ‚Präsenz‘. Das Heroische konstituiert sich jedenfalls essentiell performativ, und zwar in zweifacher Hinsicht: als Ausführung von Heldentaten und durch ihre Aufführung für andere (und durch andere) in der Darstellung (HOFF, et. al, 2013: 11). Die Tapferkeit im offenen Kampf und die heroische Qualität eines Sieges gewinnt dem Helden Ruhm. Eine Notsituation, eine Bedrohung oder eine komplexe scheinbar unlösbare Problemlage lassen die Figuren als Held:innen vorkommen. Sie treten auf und lösen die Krisensituation, indem sie selbst daran teilnehmen. Die Körperlichkeit und die Strahlkraft des Helden tragen zu ihrer Wahrnehmung als Helden und zur Affekthaftigkeit bei.

Siegfried ist ein mythischer Held, der sich über außerordentliche physische Kräfte verfügt. Die Kraft liegt an seinen Körper, seine Ausrüstung, seine Kleidung und an das zur Schau Stellung seiner militärischen Kraft und Macht.

*Sîvrit was geheizen der snelle degen guot.
Er versuochte vil der rîche durch ellenthaften muot.
Durch sînes lîbes sterke er reit in menegiu lant ...
(10,19)*

Siegfried ist jung, tapfer, kampfgewandt und stark. Er hat bei den Lebzeiten seiner Eltern auf die Krone verzichtet und die Schutzherrschaft des Landes übernommen (EHRISMANN, 2002: 20). Um seine Kraft zu erproben und sein Reich zu erweitern, ritt Siegfried aus eigenem Willen und wegen Neugier in neue Länder. Er will nicht nur seine Kampffähigkeit zur Schau stellen oder auf die Probe setzen, d.h. seine innere Kraft darstellen und erproben, sondern auch die Macht seines Landes erweitern und vergrößern. Die Kampfforderung und der Kampfbereitschaft von Siegfried unterstreichen zwei Charakterzüge eines Helden – die Tapferkeit und die Initiative. Ein Held ist fast immer derjenige, der als Erstes eine Herausforderung, eine Bedrohung oder ein neues Abenteuer aufnimmt. Er ist furchtlos, zu einem Punkt, dass er auch übermutig und arrogant zu sein scheint.

Siegfried ist als Held auch sehr provokativ. Er kommt bedrohend ins Burgundenland. Als Siegfried in Xanten ist, wird über seine mythischen Kräfte verschwiegen. Erst von Hagen erfahren die Leser und der Hof der Burgunden über seinen Kampf mit den Nibelungen um den Hort, von dem Schwert Balmung und dem Zwerg Alberich, sowie über die Tarnkappe. Der Drachenkampf und Siegfrieds Unverwundbarkeit wegen des Bades in Drachenblut, die Hornhaut und die übernatürliche Kraft durch die Tarnkappe tragen zu seinem mythischen Charakter bei. Die Tarnkappe und das Schwert Balmung können als externe Glieder Siegfrieds körperliche Kraft verstanden werden. Sie erheben seine Stärke und lassen ihn unvorstellbare Taten unterbringen.

Die vom Hagen wiedergegebene Episode des Nibelungenhorts stellt beide Seiten, die kämpferische sowie die edle, von Siegfrieds Persönlichkeit dar. Der Wunsch von Nibelung und Schilbung, dass Siegfried den Nibelungenschatz gleichwertig teilen soll, spricht für die edle musterhafte gerechte Seite Siegfrieds und der Erschlag der beiden Nibelungenkönige mit dem Schwert Balmung und der darauf folgende Kampf mit Alberich bezeichnet die kampfbereite aggressive Seite von Siegfrieds Persönlichkeit.

Wo einerseits man den diplomatischen Gunther hat, hat man andererseits den gewaltig handelnden Held Siegfried. Die Gewalt ist eine prägende und dominante Qualität von Siegfrieds Persönlichkeit, die sein Heldenbild beeinflusst und entwirft, welche auch durch das ganze Heldenepos herrscht und schwerwiegt. Die Unverwundbarkeit und die übernatürlichen Kräfte, die die Charakterzüge Siegfrieds sind und seine physische Präsenz verbessern und verstärken, sind die Hauptgründe, warum er als Heldenfigur provokativ und tapfer sein kann. Im Sachsen Krieg wird die physische Kraft Siegfrieds offensichtlich dargestellt. Die Untätigkeit Gunthers im Sachsenkrieg trägt zur Profilierung von Siegfried bei. (LIENHART, 485). Siegfried erklärt sich bereit, die Burgunden zu helfen und führt den Krieg in Begleitung seiner zwölf niederländischen Helden und eintausend Burgundenkrieger. Die Kampfkraft Siegfrieds während des Krieges beschreibt der Epiker reichlich. Die mächtigen, kampfgewandten und ebenbürtigen Gegner Siegfrieds werden von ihm im Kampffeld besiegt. Den König Liudegast greift Siegfried mit drei tiefen Wunden an, die er durch seine Ausrüstung schlägt.

Der König Liudeger tritt gegen Siegfried im offenen Kampf auf, allerdings erfährt er über die gewaltigen Taten Siegfrieds und sieht ihn am Feld –

*Dô het der herre Liudêger, û feime Schilde erkant
gemâlt eine krône vor Sîvrids Hant
wol wesser, daz ez wære der kreftige man.*

*Der helt zuo sînen fruiwenden dô lût rûefen began;
(66, 213)*

*»Geloubet iuch des sturmes, alle mîne man!
Sun hen Sigmundes ich hie gesehen hân.
Sivriden den starken hân ich hie bekannt.
In hât der uebele tiuvel her zen Sahsen gesant. «
(66, 214)*

Die Gewalt von Siegfried im Kampf ist so furchterregend und blutig, dass der Sachsenkönig die Krone und die Wappen Siegfrieds von einer Entfernung erkennt und den Krieg gegen die Burgunden aufgibt. Die körperliche Kraft und Macht Siegfrieds wird an seine Wappen anerkannt. Siegfried schlägt mehrere tapfere Ritter nieder. Er agiert allein gegen ein großes Teil eines starken Heeres. Der Epiker fokussiert diese 4. Aventure auf die Aristie Siegfrieds, der erstmals als fantastischer Krieger gezeigt wird (und damit auch seine Königstauglichkeit beweist) (EHRISMANN, 2002: 77).

Die körperlichen Fähigkeiten werden in zwei anderen Episoden bedeutend angezeigt – bei der Werbung um Brünhild und die Brautnacht mit ihr. In den beiden Fällen erscheint Siegfried auch kräftiger und überlegen, weil er Gunther gegenübergestellt wird. Gunther, der genauso angesehen und mächtig wie Siegfried ist, besitzt aber die gleichen körperlichen Fähigkeiten nicht. Dies stellt ihn trotz seiner Macht zweitrangig.

Die Tarnkappe hat eine kraftverleihende Funktion. Mit dem Gegenstand werden auch die Grenzen von Siegfrieds Kraft vorgeführt. Die Tarnkappe ist beim Wettkampf auf Island integraler Bestandteil seines Sieges wie an der Brautnacht. Brünhild ist nur mit der Stärke von dreizehn Männern, also Siegfried plus Tarnkappe, zu besiegen, und auch dies verlangt vom Helden seine ganze körperliche Stärke (SELMAYR, 2015: 69). Allerdings bringt diese Tarnkappe einen interessanten Aspekt Siegfrieds Heldentum in Bezug auf seine Kräfte vor. Wo einerseits das Aussehen und Gesehen - Werden des Helden zum Heldentum beiträgt, ist Siegfried in diesen beiden Szenen unsichtbar. Trotzdem wird er als Held verehrt, weil er sich physisch beide Male Brünhild gegenüber überlegen beweist. Diese Kämpfe und Taten führt er als Freundschaftsdienste für Gunther. Infolgedessen werden sie verwendet, um die Tugendhaftigkeit und die Überlegenheit Siegfrieds zu betonen.

Diese Abbildung von einem mächtigen Siegfried zeigt das Bedürfnis von der mittelalterlichen Gesellschaft nach einem physisch starken und kampfgewandten Helden. Seine Kräfte rücken ihn ins Licht und heben ihn zur Stellung eines Helden auf.

4 Schluss

Die Figur von Siegfried erfüllt alle Erwartungen eines mittelalterlichen Helden. Er dient zu einer Rettungsfunktion, hilft seinen Freunden, besiegt Gegner im Kampf, ist ein idealer König und ist hoch angesehen. Er repräsentiert diese Qualitäten, weil er ein Teil der höfischen Gesellschaft ist. Deshalb kann man den Beitrag der mittelalterlichen Gesellschaft zu seinem Heldentum nicht bezweifeln, sogar kann man sie, wie seine physischen Kräfte, von einander nicht trennen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

SCHULZE, Ursula (Hrsg.). Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/ Neuhochdeutsch. Nach der Handschrift B. **Ins Neuhochdeutsche übersetzte und kommentiert von Sigfried Grosse.** Reclam. Stuttgart. 2020.

Sekundärliteratur

BUMKE, Joachim. Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. **Band 1. Deutscher Taschenbuch Verlag.** 4. Auflage. München. 1987.

_____. Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. Band 2. **Deutscher Taschenbuch Verlag.** 3. Auflage. München. 1986.

EHRISMANN, Otfried. Nibelungenlied. **Epoche-Werk-Wirkung.** 2. Auflage. C.H. Beck. München. 2002.

HOFF, Rolf, et. al. SFB 948. Helden - Heroisierungen - Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. **In: helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen.** Hg. Von Bröckling, Ulrich. Korte Barbara. Studt, Birgit. Band 1,1. 2013. S 7-14. DOI: 10.6094/helden.heroes.heros./2013/01/03

LIENERT, Elisabeth. " Können Helden sich ändern? Starre Muster Und Flexibles Handeln Im 'Nibelungenlied.'" **Zeitschrift Für Deutsches Altertum Und Deutsche Literatur**, vol. 144, no. 4, 2015, S 477–91.

NEUMANN, Friedrich. Das Nibelungenlied in seiner Zeit. **Vadenhoeck und Ruprecht.** Göttingen. 1967.

ROTA, Stefano Fogelberg, Andreas Hellerstedt. „Heroische Tugend (Herschertugend)“. **In: Compendium heroicum.** Hg. von Ronald G. Asch, Achim Aurnhammer, Georg Feitscher und Anna Schreurs-Morét, publiziert vom Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ der Universität Freiburg, Freiburg 26.02.2020. DOI: 10.6094/heroicum/hthed1.0.20200226

SCHNEIDER, Hermann; Wolfgang Mohr: Heldendichtung. **In: Karl Hauck (Hrsg.).** Zur Germanisch-Deutschen Heldensage. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt. 1965.

SELMAYR, Pia. Balmung, 'tarnhût', Ring und Gürtel. Siegfried und seine Dinge im "Nibelungenlied". SFB 948 Helden - Heroisierungen - Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. In: **helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen**. Hg. Von Bröckling, Ulrich. Korte Barbara. Studt, Birgit. Band 3,2. 2015. S 67-76. DOI: 10.6094/helden.heroes.heros./2015/03

UECKER, Heiko. Germanische Heldensage. **J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung**. Wemding. 1972.

As faces da violência e a contemporaneidade em *A honra perdida de Katharina Blum*, de Heinrich Böll

Armando de Vitta Santos¹

Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos²

Resumo: O presente artigo tem como objetivo investigar e esclarecer as principais temáticas que envolvem o romance *A honra perdida de Katharina Blum: De como surge a violência e para onde ela pode levar*, de Heinrich Böll (publicada em 1974), de modo a relacioná-las com a contemporaneidade característica da obra. O tema central do romance é a violência, que é alcançada pelo abuso de autoridade e pela manipulação midiática e jornalística. A barbárie, que se instaura e assola a protagonista e a todos aqueles vinculados a ela, torna-se um dos pilares de sustentação da narrativa, de modo que, apesar das diferentes maneiras de representação de violência, essas personagens têm seus psicológicos abalados e suas vidas privadas expostas, posto que tanto a irônica injustiça policial e jurídica quanto o jornalismo fajuto foram capazes de distorcer os fatos revelados no tribunal. O artigo pretende trazer à tona essa dissimulação da realidade presente na obra, a fim de conectá-la ao cenário atual, permeado pelos avanços tecnológicos, pelas relações sociais virtuais e globalizadas e pelas *Fake News*, um fenômeno de recente conceituação e um desdobramento da imprensa marrom. Entende-se, ao fim, a infelicidade à qual Katharina Blum está destinada, pois, após a ilusão criada pela mídia e pela imparcialidade das autoridades, a protagonista, da classe trabalhadora, já desorientada e pervertida pelo sistema, não vê muitas alternativas. Nesta conjuntura, o sensacionalismo midiático se revela como o ponto de partida e de arremate da obra, sendo responsável por todas as ações subsequentes de Blum e por sua prisão.

Palavras-Chave: literatura contemporânea; violência; sensacionalismo; atualidade; *fake news*.

Zusammenfassung: Dieser Artikel zielt darauf ab, die Hauptthemen rund um den Roman *Die verlorene Ehre der Katharina Blum: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann*, von Heinrich Böll (veröffentlicht 1974) zu untersuchen, um sie auf die charakteristische Zeitgenossenschaft des Werkes zu beziehen. Das zentrale Thema des Romans ist Gewalt, erreicht durch Missbrauch von Autorität und Medien und journalistische Manipulation. Die Barbarei, die die Protagonistin und alle damit verbundenen Personen etabliert und verwüstet, wird zu einer der Säulen der Unterstützung der Erzählung, so dass trotz der verschiedenen Arten der Darstellung von Gewalt, diese Figuren ihre Psyche erschüttert und ihr Privatleben ausgesetzt haben, da sowohl die ironische polizeiliche und rechtliche Ungerechtigkeit als auch der gefälschte Journalismus in der Lage waren, die vor Gericht aufgedeckten Fakten zu beschädigen. Der Artikel beabsichtigt, diese Dissimulation der Realität im Roman herauszubringen, um sie mit dem aktuellen Szenario zu verbinden, das von technologischen Fortschritt, virtuellen und globalisierten sozialen Beziehungen und *Fake News* durchdrungen ist, ein Phänomen neuerer Konzeptualisierung und eine Entfaltung der Sensationspresse. Es wird am Ende das Unglück verstanden, zu dem Katharina Blum bestimmt ist, denn nach der von den Medien und der Unparteilichkeit der Behörden geschaffenen Illusion ist die Protagonistin der Arbeiterklasse bereits durch das System desorientiert und pervertiert, sieht nicht viele Alternativen. An dieser Stelle offenbart sich die Sensationsmacht der Massenmedien als

¹ Graduando em Letras - Português e Alemão (Bacharelado e Licenciatura) pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). Contato: armando.vitta@unesp.br.

² Doutora em Germanística pela Freie Universität Berlin. Professora assistente doutora do Departamento de Letras Modernas - Área de Alemão na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP, em Araraquara.

Ausgangs- und Endpunkt des Werkes, die für alle nachfolgenden Handlungen Blums und für ihre Verhaftung verantwortlich sind.

Schlüsselwörter: Gegenwartsliteratur; Gewalt; die Sensationsmache; Aktualität; *Fake News*.

Introdução

A violência e a falsidade são temas que percorrem a literatura desde a antiguidade, como em *Édipo Rei*, por exemplo, com todos os infortúnios que o protagonista e seus familiares passam, desde a morte trágica de seu pai até a cegueira do herói; assim como as mentiras que envolvem e sustentam o enredo, tal qual a origem de Édipo e a subsequente relação incestuosa entre mãe e filho. Na contemporaneidade não se faz diferente, uma vez que temas como aqueles ainda são abordados, mesmo que sob configurações e propósitos atualizados.

Nesse enquadramento, a obra *A honra perdida de Katharina Blum* (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum* — 1974, tradução 2019, por Sibele Paulino), de Heinrich Böll, se constrói sob a perspectiva da violência, diretamente ligada à *imprensa livre*, que promove, juntamente às autoridades, a degradação da imagem da protagonista, a qual é permeada por todo um discurso de ódio, propagado pelos jornais e por opiniões públicas. Assim, ver-se-á que, por meio da narrativa proposta pelo autor, construída por flashbacks e por confissões, ou seja, por diversas vozes postas em cena, cria-se um jogo argumentativo que, aos poucos, aponta para a desvirtualização da vida de Blum, a qual a vira de cabeça para baixo, considerando toda a sua trajetória de crescimento econômico, social e profissional.

Ademais, a contemporaneidade presente na obra é evidenciada por traços que constituem as temáticas existentes nela, de modo que seja possível se apropriar delas, transpondo-as para o momento presente, sobressaltando as recorrências e as similaridades entre um passado não tão distante e o agora, ambos tempos consumidos pela brutalidade e pela corrupção de corpos, mentes e vivências. Assim, neste artigo, a obra de Böll será investigada sob a perspectiva geral da violência, considerando o subtítulo da obra, *De como surge a violência e para onde ela pode levar* (*Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann*), incorporando o papel das autoridades, das pessoas que rodeiam a protagonista e, especialmente, da mídia manipuladora; a partir disso, em um segundo momento o interesse se volta para investigar os traços contemporâneos sob os quais a obra foi construída e questionar a influência das temáticas sobre eles.

A obra *A honra perdida de Katharina Blum* sob a perspectiva da violência: a manipulação de informações e o abuso das autoridades

Previamente, pretende-se que o leitor compreenda *A honra perdida de Katharina Blum* como um reflexo — quase integral — de infelizes acontecimentos que atormentaram a vida do autor do romance, Heinrich Böll, os quais serão esclarecidos e, em seguida, associados à vida da protagonista da obra, Katharina Blum.

Logo, a desmoralização de Böll inicia-se após uma publicação sua de um artigo na revista *Spiegel*, tratando-se da *Rote Armee Fraktion* (RAF), grupo do qual o escritor faz defesa dos ataques terroristas aos quais os integrantes foram vinculados — uma vez que o jornal *Bild* divulgou uma manchete chamando-os de assassinos e ladrões. O fato é que a *Spiegel*, que ainda era considerada detentora de um jornalismo sério, alterou o título original da matéria sem consentimento do autor, transformando-o em amante de uma das participantes da RAF e vítima da imprensa e do jornalismo fajuto. Isso trouxe a Böll má reputação, considerando a falsa informação de que ele teria relações afetuosas com uma integrante da “esquerda terrorista”, Ulrike Meinhof, fortalecendo a duvidosa postura da revista *Bild*.

Dessa maneira, adentrando à obra de Böll, observa-se uma evidente degradação da personagem Katharina Blum, mulher jovem-adulta, nascida no pós-guerra, em pleno milagre econômico, que construiu do zero sua estabilidade financeira e social. A protagonista teve seus direitos violados tanto pelas autoridades e suas injustiças quanto pelo jornalismo oportunista, que recorreu a um processo seletivo de informações condizentes ao objetivo seu principal: o sensacionalismo. Ademais, são inúmeras as perdas de Katharina no decorrer do romance, consequência das poucas horas que dançou com Ludwig Götten, simpatizante da esquerda e procurado pela polícia. Por esta razão, a crítica literária Maria Ant3nio H3rster (2016, p. 63) prop3e uma caracteriza33o de extrema relev3ncia para a escrita de Böll, sendo este v3tima do seu presente tortuoso, uma vez que, al3m de seus contempor3neos, que tamb3m vivem dramas que s3o elenc3veis ao romance, h3 uma identifica33o do autor em sua escrita.

H3, ent3o, uma aproxima33o evidente entre o que foi acometido ao escritor e a jovem Blum; ambos foram atacados pela m3dia perversa, a qual manipulou os fatos a favor do sensacionalismo escancarado, perturbando duas figuras que se apresentam em dois planos opostos, mas complementares: o real e o fict3cio. O autor ainda afirma que se h3 algo na obra que se assemelha ao acontecimento com o jornal *Bild*, adv3m do inevit3vel.

As personagens e o enredo desta narrativa são puro fruto da imaginação. [...] Se, em descrições de certas práticas jornalísticas, surgirem semelhanças com as do jornal *Bild*, isso não se deu por acaso ou premeditação; foi, isso sim, inevitável. (BÖLL, 2019, p. 5)

Essa obra é promissora para o autor, julgada atemporal, de modo que foi demasiado comentada pela crítica e pelo público, dada a temática e os acontecimentos concretos implícitos e relacionáveis à narrativa.

Neste sentido, partindo para *A honra perdida de Katharina Blum: De como surge a violência e para onde ela pode levar*, é importante, antes de abordar as questões de violência e de manipulação midiática, mencionar que o romance é constituído por *flashbacks* recorrentes, no período de cinco dias: de quarta-feira de 1974, dia 20, ao domingo, dia 24. Configura-se uma não linearidade narrativa, apreendido logo no segundo capítulo, quando o narrador fala sobre *fluidez, interação e condução*, trazendo à tona “[...] estagnações, acúmulos, sedimentações, conduções e fontes malfadadas, que “não conseguem convergir”; além disso, há correntes subterrâneas etc. etc.” (BÖLL, 2019, p. 6), de modo que os fatos sejam narrados pelo conteúdo (convergências e divergências) e não por necessidade cronológica.

Observam-se capítulos mais avançados que retratam ocorrências no dia 20 (capítulo 29), quando Hertha Scheumel relata que “Naquela noite da quarta-feira, dia 20 de fevereiro de 1974, estávamos, eu e a Claudia, num embarço só” (BÖLL, 2019, p. 56), trazendo informações sobre a festa de carnaval e a ligação de Ludwig Götten — homem procurado pela polícia — com Blum; enquanto isso há capítulos anteriores, como o 21º, que relata ocorridos do dia 21, quinta-feira, cena em que Blorna, advogado e também patrão da protagonista, torna-se ciente de toda a desgraça que afligiu Blum e que, de alguma forma, recai também sobre ele e sua esposa. Essa não linearidade cronológica dos fatos reforça o tom investigativo e misterioso do romance.

A narrativa ainda não se prende a uma única voz: apesar de um narrador principal, que é responsável por reunir fontes de testemunhas e apresentá-las ao leitor e que baseia na veracidade do que narra, pautado exclusivamente nas informações que recebe, diversos são os depoimentos que contam os fatos, alguns com uma visão de proximidade destes, outros um pouco mais distantes, ambos com suposições e parcialidades. Não há, portanto, um narrador único, muito menos total imparcialidade nos relatos, de modo que, logo no primeiro capítulo do romance, o autor já adianta a existência de três fontes principais e outras secundárias, sendo estas mais parciais e menos importantes, enquanto aquelas são “[...] as transições dos autos do interrogatório da polícia; o advogado dr. Hubert Blorna; e o seu colega de faculdade e amigo, o promotor público Peter Hach” (BÖLL, 2019, p. 5).

Isso assegura a não onisciência do narrador, o qual se sustenta, sobretudo, em profissionais da área investigativa/criminal para dar andamento aos fatos narrados. No decorrer da narrativa, Böll ainda faz escolhas perspicazes para verificar certa imprecisão aos fatos narrados, revogando a consciência total do narrador. No 12º capítulo há um elemento que ratifica essa ideia, quando “Beizmenne *supostamente* perguntou à Katharina, que estava recostada no aparador, serena e provocante: “E então, ele te comeu?”” (BÖLL, 2019, p. 15, grifo do autor), de modo que “[...] não vale como prova definitiva que ele teria realmente feito a pergunta execrável” (BÖLL, 2019, p. 15); o advérbio *supostamente* exprime esse sentimento dúbio, de possibilidades refutáveis.

Essa multiplicidade de vozes, tanto na terceira quanto na primeira pessoa, influencia na não-linearidade dos fatos, assim como é um coeficiente crucial nas relações de manipulação e degradação que incidem sobre a vida da protagonista, uma vez que explicitam a vida desta, tecendo acontecimentos, verdadeiros ou não, responsáveis por toda a tortura psicológica e por todas as perdas de Blum.

Assim, seguindo para toda a violência acometida à Katharina, notam-se diversos pontos abordados neste tema geral, os quais envolvem o sexismo, a mídia manipuladora e sensacionalista (o “personagem”³ JORNAL), o abuso de autoridade e a quebra da privacidade de uma cidadã que tem sua vida exposta ao mundo. Heise (1986) contribui afirmando que

A novela *A honra perdida de Katharina Blum* (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum* — 1974) mostra como o uso indevido de um poder que a sociedade nos confere — a liberdade de imprensa — pode destruir uma vida sem oferecer uma clara possibilidade de escolha. (HEISE, 1986, p. 38)

Neste viés, a violência se apresenta sob muitas faces, as quais estão espalhadas no decorrer da narrativa e são visíveis e salientadas pela insanidade gradativa a qual Blum vai se aproximando, também por suas perdas materiais, familiares e pelos ataques direcionados às pessoas de seu ciclo social.

Focalizando inicialmente a protagonista, um exemplo de violência é aquele que os policiais, os promotores e o juiz intentam à Katharina, configurando, portanto, abuso de autoridade por parte destes. No capítulo 13, logo nas primeiras linhas, nos é dito que

Em seguida, o apartamento foi **minuciosamente** vasculhado e alguns objetos foram confiscados, sobretudo escritos. Katharina Blum teve permissão para se trocar no banheiro, na presença da policial feminina Pletzer. Mas **não permitiram que ela fechasse a porta do banheiro por**

³ Apesar de ser um ser inanimado, ordenado e produzido por seres animados, atribuo ao JORNAL o status de um personagem ativo e vivo no romance, visto que é responsável por conduzir grande parte da narrativa, além de integrar um número considerável de “profissionais” da área.

completo, e dois policiais armados continuaram vigiando atentamente. (BÖLL, 2019, p. 15-16, grifos nossos)

As partes destacadas desvendam esse abuso; os policiais avaliando discriminadamente os pertences da ré, ademais, tornando, sem necessidade evidente, explícitas as intimidades de Blum, uma vez que dois policiais homens a observaram mesmo na presença de uma policial mulher. Isso caracteriza assédio sexual ao violar a integridade de uma pessoa em uma circunstância de imposição de poder (BRASIL, 2001), em que a protagonista, despida, se encontra vulnerável perante os agentes.

Além disso, o assédio moral também se consolida na narrativa, criando uma atmosfera de desordem e injustiças. Parte de um processo de manipulação direto com a ré, na medida em que, quando interrogada, suas falas são alteradas e surgem embates entre ela, o juiz e os promotores. O que ocorre é que tentam amenizar os episódios apresentados por Blum, a fim de transformá-la na única pessoa desonrosa frente a todo o tribunal. No capítulo 18, o testemunho que a protagonista dá acerca dos homens indecorosos que a visitavam, contemplados no capítulo anterior (17), é alterado para homens “amorosos”, o que deixou Katharina furiosa e desolada, visto que há consensualidade em ser *amoroso*, mas não em ser *indecoroso*. (BÖLL, 2019, p. 23-24). Julgada como parte de um grupo terrorista, uma ameaça revolucionária às crenças e políticas vigentes, o qual tentava ser a todo custo detido pelas autoridades, Blum se tornou uma ponte, um elo indissociável, na busca de um homem procurado: Götten; neste sentido, qualquer empecilho delatado pela jovem, especialmente no tribunal, era deixado de lado, a fim de torná-la repulsiva aos olhos da população.

Além do abuso de autoridade, Katharina ainda sofre a manipulação da imprensa, que transfigura sua história em algo ainda mais absurdo e que possui intenções sensacionalistas, partindo de um jornalismo dissimulado. Tudo se inicia com sua história de vida; Blum tem sua identidade desconstruída e reconstruída pelo JORNAL, desde seu passado mais obscuro — família conturbada (pai doente, irmão preso) e casamento frustrado — até seu atual emprego e sua vida privada e social. A jovem moça tem sua realidade distorcida, a qual, por sua vez, é escancarada aos olhares e ouvidos do público leitor e ouvinte. A irresponsabilidade com a verdade que a mídia dispõe é a maior e mais cruel violência intentada à protagonista; a falsidade no que é publicado pela imprensa afeta a vida das personagens ao redor de Blum, desde sua tia, com quem tem mais contato, passando pelos Blorna, para quem presta serviços, por sua mãe, doente, e até mesmo seu ex-marido.

Adota-se, portanto, como exemplo, um acontecimento alterado pelo ardiloso jornal, referente ao 23º capítulo, que resume e concentra muito bem toda a influência e

desvirtualização que o JORNAL promoveu na vida de Katharina. Logo na primeira página da edição de sábado encontra-se o título “NOIVA DE ASSASSINO AINDA ESCONDE O JOGO! NENHUM SINAL DO PARADEIRO DE GÖTTEN! POLÍCIA BASTANTE ALARMADA” (BÖLL, 2019, p. 32), dando a entender, mesmo que não haja qualquer verificação, que a jovem, especulada como noiva do suposto assassino, tem conhecimento sobre a fuga do amado. Apenas o título já se mostra como um aproveitamento da fragilidade da senhorita Blum, num instante em que grande parte de sua credibilidade havia sido danificada; por outro lado, a polícia vai, aos poucos, se consagrando como uma entidade sublime e de caráter puro e bem-intencionado.

Fazendo bom proveito da situação, o JORNAL expõe o distanciamento entre mãe e filha, afirmando que a mãe de Katharina, a Sra. Blum, teria dito que a jovem não a visitava há tempos, além de não negar os possíveis atos da filha. Além disso, também trouxeram uma versão do ex-marido da ré, o qual teve sua imagem estampada como vítima no plano de divórcio, a fim de criar uma comoção antes de seu depoimento: “O ex-marido, o digno operário têxtil Wilhelm Brettloh, de quem Blum é divorciada como a parte culpada devido ao **abandono cruel**, prontamente concedeu informações ao JORNAL” (BÖLL, 2019, p. 33, grifo nosso). A parte destacada em negrito representa uma pequena parcela das apelações emocionais que o JORNAL promove no decorrer da narrativa, seja em títulos ou em partículas textuais em suas redações, a fim de disseminar o falso caráter monstruoso da jovem Blum, a qual, em seu primeiro interrogatório, apenas afirmara: “Fui a parte culpada de meu divórcio por **abandono ao lar** e voltei a usar meu nome de solteira” (BÖLL, 2019, p. 18, grifo nosso).

A protagonista, uma mulher que iniciou sua jornada nesta narrativa como forte, destemida e independente, que se propunha a discutir com o juiz e com os promotores, que mantinha sua palavra e suas forças para se provar inocente, estava se perdendo, se fragilizando e passado por um processo de aceitação da realidade inventada pela imprensa. No capítulo 27 é notável a preocupação de Katharina, a qual, não sabendo mais como agir, busca respostas por uma possível intervenção do Estado, questionando se este “[...] não poderia fazer nada para protegê-la daquela imundice e resgatar sua honra perdida” (BÖLL, 2019, p. 49). No mesmo parágrafo ela ainda se questiona como chegou ao JORNAL os detalhes do interrogatório, além é claro das informações falsas que lá eram publicadas; ao utilizar “[...] **declarações mentirosas e fraudulentas**” (BÖLL, 2019, p. 49, grifo nosso) como descrição para as notícias, Blum, indagando-se, sugere ao leitor a manipulação midiática.

Até o momento, foram expostas as maneiras como a violência e seus vértices atingiram a jovem Blum; entretanto, outros são os personagens injuriados pelo terrorismo que o processo judicial e, especialmente, o JORNAL fomentaram.

Para dar início, há a figura ilustre da madrinha de Katharina, Else Woltersheim, que cedeu à sua afilhada ajuda financeira nos momentos de maior necessidade. A senhora Woltersheim também deu seu depoimento quando interrogada frente às acusações de Blum; o fato é que seus relatos foram aos poucos sendo esgotados por perguntas incessantes.

O que se pode afirmar é que os acontecimentos com Blum foram avassaladores o suficiente para tornar a vida de sua madrinha tão estressante e angustiante quanto a da jovem, de modo que todos ao lado desta estavam sendo perseguidos. No capítulo 10 já temos um breve relato do narrador a respeito do abuso de autoridade, quando Beizmenne grampeou os telefones de Else e de sua afilhada. Mais à frente, no 37º capítulo, a senhora Wollersheim se encontra em estado de choque, com medo do que pode vir a acontecer. Böll (2019) garante que mesmo sendo uma mulher segura, com pulso firme, a madrinha de Katharina já não conseguia mais lidar com a situação, tamanha a perseguição que sofriam. Na passagem, o autor adverte: “Havia pessoas que os estavam deixando com os nervos à flor da pele desde que ficaram sabendo através do jornal seu nome e seu endereço, e era melhor que o telefone ficasse fora do gancho” (BÖLL, 2019, p. 68).

Outras figuras que são afetadas pelo desenrolar dos fatos deturpados e pelas invenções da imprensa, são os Blorna. O casal é importunado pelas matérias sensacionalistas desde o começo das atividades do JORNAL. As matérias transcritas no decorrer da obra vão gradualmente reconhecendo o casal como cúmplice nas situações que envolviam sua funcionária — Blum —, de modo que, no capítulo 47, são questionados (em sentido retórico) sobre o envolvimento dos mesmos com o caso da protagonista: “Ou será que eles [Sr. e Sra. Blorna] tinham, sim, ideia do que se passava? A relação deles com Blum é praticamente familiar, quase íntima” (BÖLL, 2019, p. 95).

Neste momento da narrativa, o JORNAL já monopolizava as informações completamente, configurando-as quase irredutíveis. Tudo isso afetou drasticamente o casal, tanto que no capítulo 49 é apresentado um lado desconhecido de Hubert Blorna (advogado), antes definido pelo autor como racional, sóbrio e educado. O capítulo em questão se passa quando o advogado é avisado por Else Woltersheim a respeito de uma matéria do jornal de domingo: o homem fica possesso e enlouquece, cogitando até mesmo fazer um coquetel-molotov, mas sendo impedido pela esposa, a qual, momentos após deter o marido, também se enfurece; no entanto, diferentemente deste, Gertrud Blorna



causou certa confusão, ligando para Lüding, ofendendo-o. A partir desse momento temos a queda social acentuada do casal Blorna, que, já não tão bem-vistos, dado suas relações com Blum, agravaram sua situação, pois o que se sucede é um ato violento do senhor Blorna a Sträubleder, um amigo de longa data. Todas as perdas e os ataques sofridos pelo casal são decorrentes da distorção de informações que se passava nesses poucos dias de julgamento.

Por fim, a última figura que será aqui abordada, também vítima da imprensa manipuladora, é a mãe de Katharina, mulher que trabalhou como doméstica e encontra-se doente no tempo da narrativa. A primeira menção negativa à ela nas redações do JORNAL verifica-se na afirmação do padre de Gemmelsbroich, o qual alega que a senhora “[...] roubou o vinho da sacristia e lá fez orgias com seu amante” (BÖLL, 2019, p. 29), tornando-a detestável, no intuito de justificar os supostos erros de Katharina, até então especulados no tribunal e no mesmo jornal. A crueldade que recai sobre a mãe doente é acentuada durante a visita de Tötges, jornalista que, supostamente, entrou sem permissão na ala médica na qual a enferma estava, conscientizando-a de todos os ocorridos nos últimos dias; fragilizada, a mulher interroga “Por que as coisas têm de acabar assim? Por que elas são assim?” (BÖLL, 2019, p. 86), questionando os infortúnios que envolveram sua filha. Neste momento, o ato mais hediondo vem à tona quando Tötges altera a fala da senhora para “O que começou assim, assim termina” (BÖLL, 2019, p. 86, grifos nossos), afirmando que isso — a inautenticidade — era uma maneira de ajudar na retórica dos entrevistados mais simples.

26

Não se sabe ao certo se o que foi dito pelo jornalista é totalmente verdade, mas, estando falecida a mãe de Blum, não há testemunhas para confirmar ou desmentir Tötges. Dessa maneira, o assédio moral e a distorção de informações são os aspectos principais neste caso, uma vez que não houve considerações do jornalista no que se refere ao estado agonizante e final da entrevistada, a qual, na realidade, não possuía condições psicológicas para realizar qualquer declaração. Tötges abusou disso para desenvolver informações fraudulentas, sendo visto no hospital e, então, possuindo um alibi para o que foi exposto.

Todos os ocorridos apresentados mostram como uma pessoa, simples e nada pública, pode ser vítima de informações falsas e pretensiosas, que disseminam um sensacionalismo escancarado e que afetam tudo e todos ao redor: as relações familiares e sociais, assim como o psicológico daqueles em torno. Katharina — assim como Böll — foi pervertida por um acontecimento breve e pontual em sua vida, um que só teve conhecimento aprofundado (não só por parte dela, mas de todos aqueles que tiveram acesso às notícias) após o início de seu julgamento. Posto isso, na próxima seção o fator

da contemporaneidade será desenvolvido pelos aspectos abordados até o momento, a fim de encerrar o plano argumentativo.

A contemporaneidade impetuosa presente em *A honra perdida de Katharina Blum*: De como surge a violência e para onde ela pode levar

Para retratar a contemporaneidade na obra de Heinrich Böll, faz-se necessário conceituar este termo, de modo a emergir as possibilidades diversas que configuram esta narrativa como contemporânea. Schøllhammer, em sua obra *Ficção brasileira contemporânea* (2011), projeta uma definição muito perspicaz, uma vez que “Ser contemporâneo [...] é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir.” (p. 10); é, portanto, traçar uma linha imaginária que parte de uma realidade iminente e irrefreável. Nesta via, Agamben (2009) complementa que

[...] o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (p. 72)

27

Böll, por conseguinte, em sua obra, é responsável por um fazer literário que flerta não apenas com seu tempo e com sua realidade (a qual já foi e ainda é relacionada ao romance de Blum), como também com os tempos que se foram e aqueles que virão. A exigência que Agamben assinala, é a mesma urgência que Schøllhammer observa, “uma escrita [...] que se faz sem demora, mas também é eminente, que insiste, obriga e impele, ou seja, uma escrita que se impõe de alguma forma.” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 11). Essas são características fundamentais que os autores atribuem à literatura contemporânea.

Dessa maneira, a partir das ponderações a respeito da contemporaneidade literária, basta relacioná-las com a obra do escritor alemão, tomando como base aquilo que foi apresentado na seção anterior, em que o tratamento analítico se voltou para as temáticas da peça que aborda: a violência, o abuso de autoridade, a manipulação midiática e o definhamento do psicológico humano.

Ao escrever este romance investigativo, Böll faz uma crítica escancarada ao expor uma realidade que pode recair sobre qualquer pessoa, seja pública (assim como aconteceu com o autor), ou anônima (como era o caso da jovem Blum). Os jornais são veículos de informações muito antigos, mas que, na atual conjuntura globalizada, se

manifestam em diferentes vias, por variadas vozes e posicionamentos e sob diferentes interlocuções. As pessoas que recebem as informações estão sujeitas a um processo de confiabilidade naquilo que leem, ou seja, na crença de que aquelas sejam ou não verdadeiras. Assim, ao referir-se à manipulação de informações, é substancial entendê-la como “[...] uma via de mão dupla, [e] para ela acontecer é preciso haver interessados.” (ALEXANDRE; FERNANDES, 2006, p. 156).

Heinrich Böll criou uma obra contemporânea quando destaca-se a relação intrínseca entre ela e o seu momento contemporâneo, e também mostra o atravessamento dessa narrativa nas contemporaneidades que se seguem — e que se seguiram —, dado que os temas são atemporais — e também intemporais: a isenção policial voltando-se, na verdade, contra a ré, caracterizando assédio; o abuso de autoridade, tanto dos policiais quanto do juiz e da promotoria; o sensacionalismo robótico e evidente da imprensa, que tem as ideias compradas pela população desvairada, incapaz de discernir o que é verdade ou não. De modo a exemplificar, a obra do escritor alemão conversa, em boa parte dos elementos, com o fenômeno das *fake news*, o qual, apesar de ser um conceito muito atual, é um procedimento corriqueiro e antigo a alguns jornais, revistas, demais sites e vias que propagam informações — e até de pessoas anônimas. As notícias que carregam mentiras e falsidades são veiculadas por redes sociais e, com menos frequência, por meios físicos; o fato é que normalmente não há busca pela veracidade: boa parcela da população se contenta com o que lhes é transmitido, julgando os acontecimentos sem buscar as fontes da publicação.

A contemporaneidade em *A honra perdida de Katharina Blum: De como surge a violência e para onde ela pode levar* se estende para um novo horizonte: o tecnológico, sem deixar de lado outros meios já existentes. Assim como a vida da protagonista foi invertida, virada de cabeça para baixo, diversos são os indivíduos afetados por informações falsas, por discursos de ódio, que têm suas vidas desvirtuadas por jornais e revistas descompromissados com a verdade, assim como também por pessoas comuns e anônimas que criam inverdades e as *jogam nas redes*. Na atual conjuntura, aqueles que acreditam em quaisquer notícias e reportagens, são capazes de propagar essas inverdades.

Tal qual a narrativa de Böll, a vida contemporânea é construída sob uma influência expansiva dos meios de comunicação, de modo que a população se vê refém destes. Muitas vezes não há o discernimento apropriado dos interlocutores, cegados pela mentira, tomando-as como verdade absoluta, sem buscar qualquer resquício de veridicção; ao mesmo tempo, o Estado não propõe uma ação que seja eficaz para “derrubar” sites e contas em redes sociais que propagam essas inverdades. Basta ao leitor, portanto,

reconhecer o que é fidedigno dentre as *Fake News*, que são espalhadas em grande escala diariamente; do contrário, assim como denunciado por Böll, casos como o de Katharina Blum estão sempre suscetíveis à recorrência.

Considerações finais

A obra contempla uma contemporaneidade esclarecida pelos elementos que a compõem, que são parte crucial para uma interpretação aprofundada. A personagem Katharina Blum é assolada pelo abuso de autoridade, pela imparcialidade policial e pela manipulação das informações que o JORNAL propaga. Não há, neste romance, um final feliz para a protagonista, pois, mesmo que fosse inocentada de tudo e tivesse sua liberdade retomada, a jovem desenvolveu, ao longo da narrativa, problemas psicológicos que se fazem evidentes, como um certo grau de ansiedade, insegurança e medo. Isso comprova que, mesmo havendo retratação por parte da imprensa, o que foi feito já se consolidou, caluniando a vida de uma mulher que alcançou, com muito esforço e honestidade, uma vida econômica e socialmente mediana e pacata. Böll confirma o subtítulo de sua obra, *De como surge a violência e para onde ela pode levar*, quando exprime as diversas formas que a violência toma, desde a física até a moral e a psicológica (sendo estas duas últimas imprescindíveis para a análise). A desvirtualização completa da figura de Katharina foi apresentada quando todos ao seu redor foram vítimas dos ataques das autoridades e, principalmente, da mídia, indo de encontro ao auge da frustração e desonra.

Neste sentido, compreende-se a obra, mediante a todos esses aspectos, como contemporânea, sendo possível relacioná-la com o fenômeno das *Fake News*, um dos conceitos mais atuais no que diz respeito à manipulação de informações e ao discurso de ódio, que se revela como consequência de uma frenética perversidade da imprensa.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? E outros ensaios. **Argos: Chapecó**, 2009.

ALEXANDRE, Marcos; FERNANDES, Renata. O poder hoje está na mídia. In: **Comum - Rio de Janeiro** - v.11 - nº 26 - p. 145 a 168 - janeiro / junho 2006.

BRASIL. Lei Nº 10.224, de 15 de maio de 2001. Código Penal, para dispor sobre o crime de assédio sexual e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: Brasília, DF, 16 de maio de 2001.

BÖLL, Heinrich. *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*. 1974. Tradução de Sibele Paulino. 1ª ed. São Paulo: **Carambaia**, 2019. 136 p.

HEISE, Eloá Di Pierro. A obra de Heinrich Böll, uma “L’art Pour L’homme”. **Língua e Literatura**, (15), 1986.

HÖRSTER, M. A. Tradução e ideologia: a exemplo de traduções de Heinrich Böll em Portugal. *In*: Tradução, Tradutologia e Áreas de Confluência. RUA-L: **Revista da Universidade de Aveiro**. Letras, n. 5, p. 59-80, 2016.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Ficção brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

*Die heimatlosen Wörter, erlösende Wörter*¹

Thalyta Bruna Costa do Lago²

Resumo: Herta Müller é uma artista que coleciona predicativos, sendo escritora, ensaísta e poeta os principais. Não por coincidência, todos esses descritivos estão intimamente relacionados ao manejo com a palavra. Em suas mãos, os vocábulos ganham fôlego de vida e permissão para se reinventarem. Nasce, através dessa experimentação, a pantomima da linguagem. Dedico as linhas do presente trabalho a ler com olhos atentos o atravessamento deste mecanismo na escrita da autora romeno-alemã. Para tanto, lanço mão do romance *Atemschaukel* (2011) e do conjunto de ensaios reunidos em *Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio* (2012), assim como as contribuições de Walter Benjamin, sobretudo para versar acerca da redenção e Emmanuel Levinas e Ricardo Timm de Souza, no que compete ao conceito de Alteridade.

Palavras-chave: Pantomima da Linguagem; alteridade; redenção.

Zusammenfassung: Herta Müller ist eine Künstlerin, die Prädikate sammelt, die wichtigsten sind Schriftstellerin, Essayistin und Dichterin. Nicht zufällig sind alle diese Bezeichnungen eng mit ihrem Umgang mit Worten verbunden. In ihren Händen erhalten die Worte einen Hauch von Leben und die Erlaubnis, sich neu zu erfinden. Durch dieses Experimentieren wird die Pantomime der Sprache geboren. Ich widme die Zeilen dieser Arbeit der aufmerksamen Lektüre der Überschreitung dieses Mechanismus im Schreiben der rumäniendeutschen Autorin. Dazu verwende ich den Roman *Atemschaukel* (2011) und die in *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel* (2012) gesammelten Essays sowie die Beiträge von Walter Benjamin, insbesondere in Bezug auf die Erlösung, und von Emmanuel Levinas und Ricardo Timm de Souza in Bezug auf den Begriff der Alterität.

Schlüsselwörter: Pantomime; Alterität; Erlösung.

Die heimatlosen Wörter, erlösende Wörter

*Eu não sou eu nem sou outro
Sou qualquer coisa de intermediário:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro
(Mário de Sá-Carneiro)*

À luz dos versos de Sá-Carneiro, a reflexão que se segue diz respeito ao que é uma das necessidades vitais ao ser humano: o contato. Esse vocábulo, originado do latim, traz em si o maior componente instaurador da subjetividade, isto é, o ciclo natural da singularidade que parte da pluralidade, do contato não só com o mundo em que se está

¹ As palavras apátridas, palavras redentoras [tradução minha].

² Doutoranda em Letras, na linha de pesquisa da Escrita Criativa, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Bolsista CAPES - thalyta.lago@edu.pucrs.br

inserido, mas também com as coisas que a ele pertencem, sobretudo o contato com o “Outro”.

Nesse sentido, Emmanuel Levinas, filósofo lituano, se debruçou sobre a gênese da responsabilidade social ao propor sua ética da alteridade. Trata-se de um modo de pensar que surge a partir das ponderações feitas por Levinas sobre os danos irreversíveis causados pela predominância do pensamento ontológico no Ocidente, no qual o “eu-mesmo” é o imperativo em detrimento do “Outro”. Ricardo Timm de Souza enfatiza, acerca disso, que:

A história da Ontologia é, segundo Levinas, a história do desdobramento livre e absoluto do Ser; Ser é liberdade, “ser infinitamente livre”, poder livre, auto- afirmação, neutralização da própria Alteridade do Outro como tal. Dessa forma, a tradição da filosofia ocidental, onde se dá a glorificação do Mesmo no Ser e onde acontece desde Parmênides o eterno retorno da totalização do sentido de ser no Ser mesmo - Ontologia - essa tradição é insuficiente para a percepção da absoluta novidade do Meta-físico, “da maravilha da Exterioridade”. (TIMM DE SOUZA, 1999, p. 22)

A preocupação do filósofo se volta para eventos históricos, sobretudo a Segunda Guerra Mundial, em que a banalização da vida favorece mortes em massa. Por esse ângulo, tendo nascido em uma família judaica, Levinas também sofreu as duras penas do regime Nazista na Alemanha tanto ao ter sido deportado quanto ao perder parte de sua família nos campos de concentração. Em conformidade com Batista (2002):

O filósofo [Emmanuel Levinas] critica o ontologismo como único modo de pensar que predominou na história do Ocidente e que determinou as relações históricas entre os povos que detinham o conhecimento e o poder e os povos que simplesmente eram ignorados ou violentados em sua dignidade e individualidade (BATISTA, 2002, p. 41).

Frente a isso, a ética levinasiana propõe um caminho de valoração do “Outro”, isto é, pelas palavras de Martins Ribeiro (2015), Levinas propugna a recuperação da relação humana através do caminho que passa pelo “Outro” e extravasa o pensamento da autonomia do sujeito (p. 70). Para tanto, as noções de “infinito”, “transcendência” e “exterioridade” constituem a tríade em que esse modelo ético se alicerça.

Por essa perspectiva, a principal forma de acesso ao “Outro” é a partir do rosto. O rosto tudo transparece. Quando me confronto com o rosto do “Outro”, sou capaz de me aproximar a ponto de reconhecê-lo como meu semelhante e, mais do que isso, de extrair dele aquilo que, por opção ou não, a boca não se encarregou de dizer.

Tão importante quanto o papel que a alteridade desempenha, no que diz respeito à instauração da subjetividade, há ainda outro elemento de fundamental relevância: a linguagem. Tendo em vista a relação que une ambas, Timm de Souza (2018) pondera que:

Se for verdade, como já disse o grande poeta, que “não há diferença essencial entre um poema e um aperto de mãos” (Paul Celan), então se infere, pela potência do não, que também é verdade que não há diferença essencial entre a palavra verdadeira e um aperto de mãos com a alteridade. (p. 58)

O aperto de mão entre linguagem e alteridade é o fio condutor que inflama as inquietações da presente pesquisa. Uma vez que construir-se através do “Outro” é ético, na mesma proporção em que apropriar-se da linguagem também o é.

Nessa direção, Benveniste (1988), linguista francês, defende que é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de “ego” (286). O autor conclui o raciocínio de tal percepção ao afirmar que:

De fato, a linguagem corresponde a isso em todas as suas partes. É tão profundamente marcada pela expressão da subjetividade que nós nos perguntamos se, construída de outro modo, poderia ainda funcionar e chamar-se linguagem. (BENVENISTE, 1988, p. 287)

Em Herta Müller, o manejo com as palavras faz frente aos reflexos da falta de alteridade, assim como ao modo como alguns sujeitos são colocados à margem da própria língua. A começar, é através da escrita que a autora denuncia a perseguição e censura a que foi submetida durante a ditadura comunista de Nicolae Ceaușescu, na Romênia, seu país de origem. Além das próprias feridas, Müller aponta para as deportações de sua mãe, que foi incapaz de romper o silêncio e comentar qualquer coisa sobre a experiência no campo, e seu amigo Oskar Pastior, cujas cartas contando sobre o hiato em que foi mantido em um *gulag*³ resultaram no romance *Atemschaudel*⁴.

Existem experiências que estão na ordem do inenarrável, distantes demais daquilo que se pode imaginar ou que a linguagem a que se tem acesso possa alcançar em totalidade. Quando menciono que a linguagem mülleriana se manifesta contra estas impossibilidades, devo acrescentar que, em resposta a isso, a autora desenvolveu suas próprias palavras inventadas. Isto é, nas mãos de Müller as palavras recebem um caráter transgressor à norma: a autora maneja o escrever como uma dança de vocábulos, a partir da qual as palavras se experimentam entre si. Transitam despreocupadamente, testam outros sufixos e prefixos, e infringem a semântica. Gesticulam para ressaltar que a própria ciência das significações não é suficiente para abarcar a natureza multifacetada que um vocábulo inventado pode ter. Trago as contribuições de Timm de Souza (2018) nesse sentido:

³ Campo de trabalho forçado.

⁴ Romance publicado no ano de 2009, mesmo ano em que Herta Müller recebeu o Prêmio Nobel de Literatura.

Mergulhar nas margens, deixar-se cair no abismo marginal – inverter a ordem natural da semântica – pré-condição de afloramento de uma promessa de vida possível pela agonia das palavras que aborrece toda e qualquer levandade. Somente lá onde a esperança aparece como o ponto de fuga da realidade e dela, na conjuntura refletida, somente sobrou o rastro, os traços da presença ausente, somente lá a esperança das palavras brilha apesar delas mesmas, ou seja, o escrito brilha apesar do escritor. (p. 55).

A sugestão é mergulhar neste lugar de desordem em que a própria semântica se vê desafiada para que as palavras possam contrariar a inadvertência e fazer da esperança um ponto de fuga. Trata-se de possibilitar, assim, que as palavras brilhem por si mesmas, a despeito de quem as escreve. Além do mais, o autor acentua ainda que:

Não existe escrita em meios-termos, sua única honestidade é sua inteireza. A inteireza da escrita é o desfazer de suas silhuetas bem delineadas. As entranhas da escrita são sua melhor aparência, são sua única aparência possível, a única fiel à imortal ousadia de fazer-se refém daquilo que exatamente na escrita, aparece como mais propriamente ela mesma. (TIMM DE SOUZA, 2018, p. 58)

Trata-se de um salto em direção ao marco zero, rumo à natureza não domável da palavra. Por esse lado, torna-se concebível as afirmações de Timm de Souza (2018) ao ponderar que a palavra-mãe, gênese de todas as outras, é um “não”. O “não” em sua face enfática e radical:

“Não”, essa é a palavra-mãe em cujo útero se agita o ainda não. Porém, agora, um “ainda não” que é a figura mesma da ansiedade da vida, que teve de passar pelas trevas mais absolutas e lá perdeu a capacidade de condescender com o leviano e o irresponsável – e é a vida feita, pelo desabar da ordem, a vida das palavras. (TIMM DE SOUZA, 2018 p. 56)

O “não” é a força fundadora de todas as outras palavras. O processo de gestação também o carrega em sua face mais ansiosa, como o “ainda não”. E mesmo superada a inquietação do vir a ser, há algo do “não” que insiste em atravessar a palavra que se segue:

Algo resta: um “não”. Esse átomo pesado, esse pedregulho no andor da calmaria, é um germe persistente. Toda palavra real é, essencialmente, um “não” que subsiste. Subsiste no caldo da improbabilidade; desveste-se de quaisquer acusações de inconveniência, pois cria para si própria força de gravidade, o espectro palpável de sua própria sobrevivência. Subsiste, até mesmo, à sua própria imponderabilidade lógica (TIMM DE SOUZA, 2018, p.56).

O “não” se instaura como elemento instigador. Interessa à Herta Müller a forma como tal elemento se opõe a determinados sujeitos. A língua o faz quando lhes priva da possibilidade de que, no exercício desta, tais indivíduos se sintam em casa. Bologna (2010), ao mencionar o trabalho de Herta Müller com os termos inventados, reforça que:

Uma língua, segundo Müller, não pode desempenhar a função de pátria para o homem, enquanto o conteúdo dessa língua - "o que é falado" - se orienta contra a vida deste homem. A língua não pode desempenhar a função de pátria, se as palavras não são mais familiares, mas sim acenam de modo estranho e os conteúdos - "o que é falado" - já não correspondem à vida do indivíduo (p. 84).⁵

A esta impossibilidade, a autora romeno-alemã dá o nome de *Heimatlosigkeit*. É caro ao sujeito ter uma língua que não o torne apátrida; uma língua que, de modo oposto a este, seja redentora aos que foram colocados à margem. Foi dessa redenção que Walter Benjamin se ocupou em sua segunda Tese.⁶

Ao comentá-la, Michael Löwy (2005) reitera que, para Benjamin, a redenção é concedida sobretudo enquanto rememoração histórica das vítimas do passado (p. 49). De modo dissemelhante ao que prega a noção de progresso, o olhar benjaminiano propõe que a história seja resgatada a contrapelo, sobretudo para que, a partir disso, os sujeitos cujas vozes foram silenciadas tenham sua importância firmada. A consciência sobre os marginalizados da história, por si só, não é suficiente. É necessário buscar de forma incessante por reparação:

Todavia, a rememoração, a contemplação, na consciência, das injustiças passadas, ou a pesquisa histórica, aos olhos de Benjamin, não são suficientes. É preciso, para que a redenção aconteça, a reparação - em hebraico *tikkun* - do sofrimento, da desolação das gerações vencidas, e a realização dos objetivos pelos quais lutaram e não conseguiram alcançar. (LÖWY, 2005 p.51)

35

Apenas olhar para o passado e ter ciência das injustiças que fizeram parte dele não é suficiente. Em vez de aceitar essa verdade com passividade, é necessário buscar a redenção por aqueles que tiveram suas vozes silenciadas antes que pudessem fazê-lo. Nessa continuidade, Löwy (2005) reitera ainda que:

Como todo o documento, a tese II se orienta ao mesmo tempo para o passado - a história, a rememoração - e o presente: a ação redentora. Segundo Jürgen Habermas, o direito que o passado exige de nosso poder messiânico "somente pode ser respeitado se for renovado constantemente o esforço crítico do olhar que a história dirige a um passado que reivindica sua libertação." Essa observação é legítima, mas extremamente restritiva. O poder messiânico não é apenas contemplativo - "o olhar voltado para o passado". É também ativo: a redenção é uma tarefa revolucionária que se realiza no presente. Não é apenas uma questão de memória, mas, como na tese I, trata-se de ganhar a partida contra um adversário poderoso e perigoso. "Éramos esperados na terra"

⁵ Tradução minha. No original: *Eine Sprache kann, so Müller, für einen Menschen nicht als Heimat fungieren, solange sich die Inhalte dieser Sprache - "das was gesprochen wird" - gegen das Leben dieses Menschen richten. Die Sprache kann nicht als Heimat fungieren, wenn die Wörter nicht mehr vertraut sind, sondern befremdend wirken und die Inhalte - "das was gesprochen wird" - dem Leben des Einzelnen nicht mehr entsprechen.*

⁶ Referência ao texto "Teses sobre o conceito de história" (1940), de Walter Benjamin.

para salvar do esquecimento os vencidos, mas também para continuar e, se possível, concluir seu combate emancipador. (LÖWY, 2005, p.53)

Não haveria um Messias que seria o responsável por redimir os sofredores. Em vez disso, há apenas o poder messiânico que se divide entre as gerações para que estas possam exercê-lo:

A redenção messiânica/revolucionária é uma tarefa que nos foi atribuída pelas gerações passadas. Não há um Messias enviado do céu: somos nós o Messias, cada geração possui uma parcela do poder messiânico e deve se esforçar para exercê-la. (LÖWY, 2005, p. 51)

Em Herta Müller, a aplicação desse poder ocorre via linguagem, posto que, dentre o que cabe aos seus vocábulos inventados, à reivindicação pelo não apagamento na história, tanto de si mesma quanto de seus afetos enquanto sujeitos colocados à margem, ocupa posição privilegiada.

Por fim, é interessante mencionar ainda, antes mesmo de aprofundar o trabalho minucioso sobre os objetos de análise, a concepção de gesto, sobretudo porque a autora que se forma no delinear da escrita vocifera as feridas que marcam a existência da autora de carne e osso, mas ambas apenas coexistem. A primeira se manifesta como gesto da segunda.

Em suas Profanações (2007), Giorgio Agamben discorre sobre “o autor como gesto”, categoria da qual se ocupa Foucault. O início da discussão é marcado pela necessidade de diferenciar o autor enquanto sujeito de carne e osso do autor que se forma dentro dos limites do texto. O segundo não anula a existência do primeiro, mas é para este que Foucault dispensa maior atenção. Agamben, ao mencionar Foucault, salienta que o nome do autor não tem relação com seu nome próprio, mas sim com o nome que esse construiu. — “ele se situa, antes, “nos limites dos textos”, cujo estatuto e regime de circulação no interior de uma determinada sociedade ele define” (AGAMBEN, 2007, p. 50).

O autor, enquanto sujeito de carne e osso, escreve, e o exercício de seu ofício o auxilia a fundar um processo de subjetivação, movimento pelo qual passa a ser reconhecida a categoria de “função-autor”. Em outras palavras, o autor não está morto, mas tem de se colocar como tal — isso porque o sujeito-autor instaura seu “ser” a partir dessa ausência (AGAMBEN, 2007, p. 50):

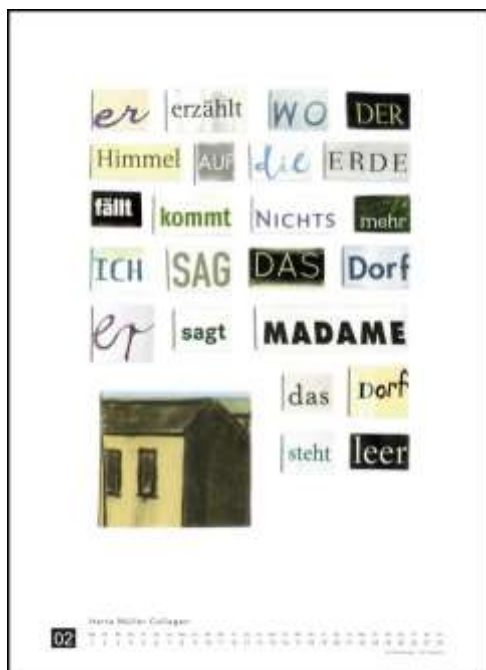
Foucault parece se dar conta dessa dificuldade. “Não encontrareis aqui”, escreve, “uma galeria de retratos; trata-se, pelo contrário, de armadilhas, armas, gritos, gestos, atitudes, astúcias, intrigas, cujo instrumento foram as palavras. Vidas reais foram ‘postas em jogo’ (jouées) nessas frases; não quero dizer que ali foram figuradas ou representadas, mas que, de fato, a sua liberdade, a sua desventura, muitas vezes também a sua morte e, em todo caso, seu destino foram, ali,

pelo menos em parte, decididos. Esses discursos realmente atravessaram vidas; essas existências foram efetivamente riscadas e perdidas nessas palavras. (AGAMBEN, 2007, p. 53)

Em termos mais singelos, é pouco provável dissociar o autor e a “função-autor”, uma vez que eles coexistem. Sobrevém que o autor abra mão de si mesmo, enquanto sujeito, para que o protagonismo recaia sobre a “função-autor”, a subjetividade concebida nas linhas da escrita. Por contribuição mútua, a exigência da “função-autor” é que o autor sujeito se manifeste de forma sutil, que o faça como gesto.

Ter sensibilidade ao desenrolar destas categorias alteres-gestuais no universo de escrita mülleriano é algo valoroso para conseguir tecer a leitura da forma como as obras exigem. O primeiro impulso, quando se tem uma breve noção acerca dos acontecimentos na vida da autora, é de supor que tudo se trata de uma biografia precisa sobre a autora, enquanto indivíduo de carne e osso. Entretanto, a responsável por vociferar as consternações em tom de denúncia é a autora que se forma nos limites do texto. À segunda é lícito o que foi vetado a primeira: verbalizar.

A autora enquanto gesto remenda suas dores como quem tece uma colcha de retalhos, como um conjunto de palavras recortadas de jornais e revistas às quais se permitem ser escolhidas de forma aleatória para construir um trecho. A exemplo disso, trago o trabalho que Müller desenvolve com as colagens.

Figura 1 - Herta Müller Collagen⁷

Fonte: Nur gute Bücher

Figura 2 - Herta Müller Collagen⁸

Fonte: Nur gute Bücher

Pang (2011) ao discorrer sobre o universo de escrita mülleriano, salienta que “no sentido do jogo de linguagem, Herta Müller usa a linguagem a sua maneira e para seu propósito expressivo, especialmente em seus poemas de colagens”⁹ (p. 379). A autora reforça ainda que “na busca por sua linguagem, Herta Müller produziu um ‘jogo de palavras’. Ela faz poemas com colagens. Ela esgota novas palavras e constrói suas frases leves e simples, embora seu tema de escrita não seja leve.”¹⁰ (p. 381)

38

⁷ Tradução minha: Ele contou onde o céu
sobre a terra cai
Nada mais vem.

Eu digo o povoado
Ele disse madame. O povoado está vazio
⁸ Tradução minha: O espaço foi para a cabeça muito pesado
Estava vazio agora por volta das três horas
Então lá chegou um solitário
Eu dei a ele um boné
Ele disse o que eu devo pois com o.

Eu disse quando ele sentiu o cheiro, pegue.

⁹ Tradução minha. No original: *Im Sinne des Sprachspiels hat Herta Müller die Sprache auf ihre eigene Weise, für ihren Ausdruckszweck verwendet, besonders in ihren Collagengedichten.*

¹⁰ Tradução minha. No original: *Auf der Suche nach ihrer Sprache hat Herta Müller ‘Sprachspiele’ produziert. Sie dichtet mit Collagen, sie erschöpft neue Wörter und sie baut ihre Sätze leicht und einfach, obwohl ihr beschriebenes Thema nicht leicht ist.*

O trabalho com as colagens me remete diretamente à amizade entre a autora romeno-alemã e Oskar Pastior. Isto porque, por se tratar de uma relação desenhada nos limites da alteridade, a convivência com Pastior foi o que oportunizou que Müller tomasse ciência sobre o que lhe era anterior, mas que ainda assim marcou sua existência: a deportação da mãe. Semelhante ao processo de reunir partes soltas em um “vitral” de vocábulos, escrever sobre as experiências de Pastior durante a estadia no campo de trabalho é criar a colagem de um passado que se manteve resguardado sob o silêncio materno.

Nessa continuidade, o que intento é o aprofundamento destas categorias alteres-gestuais a partir do universo de escrita mülleriano, de modo a colocar o enfoque sobre o trabalho desempenhado com a linguagem. Para tanto, gostaria de apresentar os objetos que ampararam minha investigação: “*Atemschaudel*” (2011) e “Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio” (2012).

1.2. Herta Müller: um diálogo com os objetos reais do viver

Meu primeiro contato com a escrita de Herta Müller ocorreu ainda durante a graduação, em 2017, e veio acompanhado de uma recomendação importante por parte do meu orientador, que me colocou em contato com a obra: “quando escrever, seja menos dura com as palavras e mais poética”. Embora, à época, eu tenha conseguido extrair uma série de noções significativas com respeito ao estilo de escrita da autora, foi necessário tempo até que ficasse claro a relevância que se tem em receber *Tudo o que tenho levado comigo* (2009) sob tal advertência. Não há nada mais mülleriano do que destrinchar toda a dureza de uma vida em tom poético.

À vista disso, retomo os objetos que adotei para a discussão da presente pesquisa. A começar, o romance *Atemschaudel* (2011) marca minhas primeiras inquietações em relação ao escrever mülleriano. Trata-se do livro que resultou das cartas deixadas por Oskar Pastior através das quais ele contava as experiências às quais a deportação lhe submeteu. Há, no tocante à linguagem, um trabalho primoroso por parte da autora ao ter sido responsável por dar continuidade à produção da obra, mesmo após a partida precoce de Pastior, no ano de 2006, tornando improvável o trabalho a quatro mãos, conforme era a expectativa de ambos inicialmente. Este romance possui uma tradução para o português que foi intitulada *Tudo o que tenho levado comigo* (2009), uma vez que não há um termo equivalente a *Atemschaudel*. Optei por adotar a versão em português como uma forma de facilitar o trabalho com as citações, quando forem necessárias, sem que eu precise traduzi-las do zero, isto é, recorrerei ao “Tudo o que tenho levado comigo”

para tornar as citações do texto original acessíveis e, sobretudo, para colocar em evidência o que realmente escapa à traduzibilidade.

No universo das palavras inventadas, é comum a impossibilidade de encaixá-las nas diferentes línguas — aliás, já é difícil conseguir dar conta de suas significações no idioma de origem. Acerca da intraduzibilidade, Benjamin (2013), ao se incumbir da tarefa do tradutor, discorre sobre os limiares da tradução, o que é permissível ou não à traduzibilidade:

A traduzibilidade é uma propriedade essencial de certas obras — o que não quer dizer que a tradução seja essencial para elas, mas que uma determinada significação contida nos originais se exprime em sua traduzibilidade. É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá significar algo para o original. Entretanto, graças à traduzibilidade do original, a tradução se encontra com ele em íntima conexão (BENJAMIN, 2013, p.103-104).

O que instiga a minha pesquisa recai justamente sobre os aspectos que escapam à viabilidade de tradução. Enquanto, no original, ler Herta Müller ao lado de um *Wörterbuch*¹¹ pode ser um exercício ineficiente, dada a ressignificação da própria ciência das significações, esse movimento fica ainda mais evidente se comparado com uma versão do romance em outro idioma em virtude de a segunda reforçar a aura de intraduzibilidade da primeira, sendo obrigada a encontrar referentes minimamente equivalentes, mas de forma alguma iguais.

Pang (2011) defende a influência do local em que Herta Müller foi criada sobre seu ímpeto de inventar vocábulos. Tendo crescido em um vilarejo simples, os moradores tinham certa dificuldade para exercer a comunicação de forma clara e, mais ainda, em conseguir enxergar as palavras e coisas para além do óbvio posto por elas:

No romance há um vilarejo sem fala, sem palavra e sem comunicação. Exceto quando os objetos são denominados, os moradores do vilarejo têm pouca comunicação. Eles também silenciam sobre as experiências no campo de trabalho [forçado]. Herta uma vez descreveu a vida no vilarejo: “Na língua do vilarejo parecia-me uma criança — com todas as pessoas ao meu redor, as palavras estavam diretamente nas coisas que elas nomeiam. (PANG, 2011 p. 381)¹²

Por fim, Pang pontua que, em resposta a esta ausência de lacunas dentro da própria língua, pela forma como ela é encarada por estes sujeitos, Müller coloca em seu jogo discursivo o teor poético bem como imagens e relações com objetos:

¹¹ A palavra *Wörterbuch* significa, em tradução livre, “o livro das palavras” em alemão.

¹² Tradução minha. No original: *Im Roman geht es um ein sprachloses, wortloses und kommunikationsloses Dorf. Außer wenn sie die Gegenstände bezeichnen, haben die Dorfbewohner wenig Kommunikation. Sie schweigen auch von Erfahrungen im Arbeitslager. Herta Müller hat einmal das Dorfleben beschrieben: „In der Dorfsprache so schien es mir als Kind — lagen bei allen Leuten um mich herum die Worte direkt auf den Dingen, die sie bezeichneten”.*

Para a autora é comum associar sentimentos às coisas. Por isso, em sua linguagem em *Atemschaukel*, e também em suas demais obras, parecem ilustrativas e poéticas. Para o narrador em primeira pessoa em *Atemschaukel*, Leopold Auberg, os objetos significam muito. (PANG, 2011, p. 381)¹³

Em seus traços estruturais, trata-se de um romance no qual o jovem Léo Auberg, protagonista, delinea as experiências a que foi submetido durante o hiato de cinco anos em que foi mantido como prisioneiro em um gulag. Aos 17 anos, Léo viu sua vida tomar rumos completamente distintos do que um jovem à flor da idade poderia conceber. Atravessar esta experiência sem chegar aos limites da morte, em partes, se deu por ele ter se apegado à frase dita pela avó durante a despedida: “Eu sei que você vai voltar” (MÜLLER, 2009, p. 11).

Barreto (2014), em seu texto *Herta Müller: Atemschaukel e seus silêncios*, enfatiza que:

De retrato em retrato, de pedaço em pedaço, Herta Müller vai construindo a figura maior do horror passado por Leo Auberg no campo de trabalhos forçados russo, de modo que ao final da leitura cada fragmento junta-se a outro para formar alguma (precária, sim, e também perturbadora) unidade. Cada personagem, cada cena, cada objeto compõe ao final a experiência de horror: pá, lenço, cimento, sopa, cadáver, pão. (BARRETO, 2014).

Quanto à organização do livro, tendo como base as categorias das quais se ocupa Soares (2007), o jovem Auberg desempenha a função de narrador homodiegético que se impõe como autodiegético: ele narra suas experiências pessoais em primeira pessoa, e direciona seu discurso a um narratário extradiegético, o qual não recebe menção de forma direta na obra. Por conseguinte, a focalização do enredo também é homodiegética.

Com respeito ao fluxo de tempo, embora seja difícil precisá-lo porque os dias pareciam mais longos, algumas marcas de sua passagem podem ser mencionadas. O que diferenciava um dia do outro era o agravamento da fome e, por consequência, as atitudes que eram pensadas na esperança de saciá-la. Todos os horários eram estipulados com rigidez, desde a hora de acordar até o apagar das luzes do alojamento para que todos fossem dormir. Logo, o tempo da diegese acompanha cada uma das refeições: o pão e a sopa que eram servidos nas diferentes horas do dia como café da manhã, almoço e janta.

¹³ Tradução minha. No original: *Für die Autorin ist es gewöhnlich, Gefühle mit Dingen zu verbinden. Deshalb ist ihre Sprache in Atemschaukel und auch in ihren anderen Werken bildhaft und sieht manchmal wie Poesie aus. Für den Ich-Erzähler in Atemschaukel, Leopold Auberg, bedeuten Gegenstände viel.*

Quanto à mudança das estações do ano, essa poderia ser calculada pelo consumo da erva-armoles [Meldekraut]. Tratava-se de uma erva daninha que era preparada com sal e consumida tanto crua quanto cozida, mas que apresentava características diferentes em cada época do ano:

Im Frühjahr ist das Meldekraut zart, die ganze Pflanze nur fingerhoch und silbergrün. Im Frühsommer ist sie kniehoch, ihre Blätter werden fingerig. Jedes Blatt kann anders aussehen, wie ein anderer Handschuh, ganz unten steht immer ein Daumen. Meldekraut so bilbergrün, ist eine kühle Pflanze, ein Frühjahrssessen. Im Sommer musste man achtgeben, da wächst das Meldekraut rasch in die Höhe, wird dicht verzweigt, hartstielig und holzig. Es schmeckt bitter wie Lehmerde. Die Pflanze wird hüfthoch, um ihren dicken Mittelstiel bildet sich ein lockerer Strauch. Im Hochsommer färben sich Blätter und Stiele, fangen mit Rosa an, werden blut- und später blaurot und verdunkeln sich im Herbst bis ins tiefe Indigo. Alle Zweigspitzen kriegen Rispenketten aus Kügelchen wie bei den Brennesseln. Nur hängen die Rispen des Meldekrauts nicht, sie stehen schräg nach oben. Auch sie färben sich von Rosa zu Indigo. (MÜLLER, 2011 p. 24)

É fundamental ponderar ainda que, sendo Léo o ponto central do romance, é ele também quem rege o tempo psicológico. Há poucos diálogos entre ele e outras personagens, seja porque boa parte das pessoas que foram deportadas no mesmo dia que ele não sobreviveu para ver a libertação, seja porque, conforme se intensificava a situação deplorável, a capacidade de falar, no sentido mais amplo, era colocada em segundo, senão último, plano em detrimento do trauma. Por essas razões, é através do monólogo interior que o jovem denuncia a barbárie.

Como em um fluxo de consciência, os pensamentos do jovem colocam o narratário diante das inquietações de quem teve a fome crônica como companheira indesejada. Na tentativa de driblá-la, qualquer coisa, até mesmo o cimento com o que se tinha que trabalhar, parecia uma boa opção a alguns. Já não havia mais espaço para distinguir o comestível e o não-comestível.

Léo é quem se manifesta como um gesto de Pastior na diegese. Ao fazê-lo, escancara todos os processos de desumanização impostos aos sujeitos em situação de deportação.

1.3 Oskar Pastior: um gesto daquele que gesta

Pouco viável seria pensar no elo de amizade entre Herta Müller e Oskar Pastior sem antes recorrer às ponderações de Agamben (2009), que chama a atenção para o fato de que “amigo” não pode ser considerado um termo predicativo. Ao falar sobre a amizade, o filósofo menciona o quadro Encontro de São Pedro e São Paulo antes do martírio (1624-25), de Giovanni Serodine:

Por mim, considero que aquilo que torna esse quadro propriamente incomparável é que Serodine representou os dois apóstolos tão perto um do outro, com rostos quase colados, que eles não podem absolutamente ver-se: a caminho do martírio, eles se olham sem se reconhecer. Essa impressão de uma intimidade por assim dizer excessiva é ainda intensificada pelo gesto silencioso das mãos que se apertam abaixo, um pouco escondidas. (AGAMBEN, 2009, p. 3)

O que mais chama a atenção é o fato de que ambos foram representados de forma quase indissociável um do outro, dada a proximidade entre eles. Eles caminham de mãos dadas em direção ao martírio e isso faz com que o autor conclua, ainda, que o quadro consiste em uma alegoria impecável sobre a amizade:

Sempre me pareceu que esse quadro contivesse uma perfeita alegoria de amizade. O que é, na verdade, a amizade, sendo uma proximidade tal que não é possível representá-la nem fazer dela um conceito? Reconhecer alguém como amigo significa não poder reconhecê-lo como “alguma coisa”. Não se pode dizer “amigo” como se diz “branco”, “italiano”, “quente”, - a amizade não é uma propriedade ou qualidade de um sujeito. (AGAMBEN, 2009, p. 3)

Há de se considerar que tanto Herta quanto Pastior atravessaram seus próprios martírios, e o papel substancial da amizade, cujas bases estão firmadas sobre a alteridade em seu modo mais genuíno, foi o de suprir, cada qual, suas próprias lacunas através do que este “outro” lhe pôde contribuir. Para a primeira, tais lacunas dizem respeito ao silêncio de sua mãe quanto à própria deportação. Diante desta impossibilidade de acesso às memórias maternas, Pastior foi quem lhe permitiu conceber o inconcebível, tendo em vista que, ainda que coletiva, cada sujeito experienciou a deportação de modo muito particular:

Eu só conheço o uso das ruas finas por um homem de sua idade, que ela não conhece, que foi deportado como ela, por Oskar Pastior. Viajei em sua companhia atrás das ruas finas até a Ucrânia, na região de Donbass. As cidades dos campos de trabalho se chamavam Dnipropetrovsk, Gorlowa, Donesk, Enakiwio, Krivoy Rog. Lá onde cada parque há um tanque da Segunda Guerra. E no centro de cada cidade um Lênin, preto feito a noite por causa do carvão da metalúrgica, alto como uma torre ao sol. Há peônias em todos os lugares dos jardins de Donbass. Entre todos os Lênins e tanques da cidade, ela também se torna uma flor soviética, uma planta no delírio da vitória. (MÜLLER, 2012, p. 188-119)

A autora adverte que foi necessário que ela e Oskar fizessem caminhos opostos: um acessar o campo e o outro, sair dele. Só assim era possível que eles se encontrassem no meio do caminho:

Quanto mais eu, ao escrever, me distanciava do campo de Oskar Pastior, mais eu entrava nele. Apenas agora, quando fui deixada sozinha com o texto, ficou claro que tinha sido sempre assim, desde a primeira conversa em conjunto: Oskar Pastior tinha sempre que sair do campo e eu sempre precisava entrar. Tínhamos de começar um contra o outro e nos apoiar,

para estarmos juntos e nos encontrar. Amarrar para rasgar, é como pingue-pongue nas leis esvoaçantes do acaso. (MÜLLER, 2012, p. 136)

Cabe fazer menção ainda à perseguição durante a ditadura comunista na Romênia, da qual ambos foram vítimas. Herta foi perseguida pelo governo ao oferecer três negativas às tentativas de recrutamento para atuar como agente:

[...] Eu falei: “N-am caracterul, eu não tenho esse caráter”. Falei para a rua lá fora. A palavra CARÁTER deixou o homem do serviço secreto histérico. Ele rasgou a folha e jogou os pedaços no chão. Provavelmente lembrou-se de que tinha de apresentar ao chefe a tentativa de recrutamento, então se curvou, juntou todos os pedacinhos na mão e os jogou na maleta. Em seguida, suspirou fundo e, em seu fracasso, atirou o vaso de flores com as tulipas contra a parede. Ele estilhaçou e fez um ruído como se o ar tivesse dentes. Com a maleta debaixo do braço, falou em voz baixa: “Você ainda vai se arrepender, vamos afogar você no rio.” (MÜLLER, 2012, p. 9)

Ao passo que, para Pastior, a perseguição estaria direcionada à sua orientação sexual. À época, a homossexualidade era criminalizada na Romênia comunista de Ceaușescu. Isto dava o aval para que casais do mesmo sexo fossem atacados e obrigados a cumprir pena de reclusão. Tal contexto favoreceu o primeiro traço de apatridade na vida de Pastior, antes mesmo de sua deportação. Bologa (2010) discorre sobre como essa questão é fundamentada em *Atemschaukel*, na pele do jovem Léo:

A vida de Leopoldo Auberg, personagem principal em *Atemschaukel*, foi influenciada por uma *Heimatlosigkeit*: como homossexual, Léo se sentia apátrida dentro dos limites da Romênia — seu local de origem. E como deportado para a Rússia, ele vivenciou a *Heimatlosigkeit* em solo estrangeiro. Ambas essas situações de *Heimatlosigkeit* são, em *Atemschaukel*, ligadas pela dupla posição do protagonista, o que, contudo, produz a conexão mais próxima entre ambas, é por meio da linguagem. (p. 83).¹⁴

A autora reforça ainda a percepção de que uma língua não pode ser capaz de acolher os indivíduos que dela fazem uso, caso seu conteúdo se imponha contra a existência destes mesmos indivíduos:

Da mesma forma, Leo pode encontrar nenhum lar na língua cujo conteúdo se orienta contra sua identidade. Léo tenta em vão substituir a perda da

¹⁴ Tradução minha. No original: *Das Leben von Leopold Auberg, der Hauptfigur in Atemschaukel, ist von doppelter Heimatlosigkeit geprägt: als Homosexueller fühlt sich Leo heimatlos innerhalb der Grenzen Rumäniens — seines Herkunftslandes, und als Russlanddeportierter erlebt er die die Heimatlosigkeit auf fremdem Boden. Diese beiden Situationen der Heimatlosigkeit sind in Atemschaukel bereits durch die doppelte Außenseiterposition des Protagonisten verbunden, was jedoch den engsten Zusammenhang zwischen den beiden herstellt, ist das Medium der Sprache.*

proteção em sua própria família e em sua pátria com a ajuda da linguagem. (BOLOGA, 2010, p. 85)¹⁵

Frente a isso, o protagonista da diegese traça uma estratégia que se apropria dos mecanismos da própria língua que lhe recusa: encobrir a si mesmo e a seus parceiros através de codinomes:

Como homossexuais perseguidos pelas autoridades, Leo e os seus parceiros tentam proteger-se com a ajuda de palavras. Adotam nomes falsos. Vale a pena notar aqui que eles não usam nomes reais como Franz, Klaus ou Thomas, mas outras palavras — nomes para animais, plantas e coisas. (BOLOGA, 2010, p. 85)¹⁶.

Em se tratando de Pastior, conforme mencionei anteriormente, ainda que sua partida tenha antecedido a conclusão de *Atemschaukel*, sem seu ímpeto de abrigar-se na linguagem, através das cartas que teceu, tal projeto não teria sido realizável. O romance chama a atenção pela quantidade de vocábulos que Müller precisou inventar para dar conta de denunciar as condições de vida no chamado ponto zero da existência humana (MÜLLER 2012, p. 120). Trago a seguir um poema que, ainda que sem título, foi dedicado a Pastior pela autora romeno-alemã:

O entortador de colher diz
a neve está
vestida de branco tão
nu o uso
das ruas finas
aquela pequena curvatura nas xícaras de café
a caixinha do gramofone a pá do coração
você há de conhecer todo o material, mais tarde,
se tornará seu travesseiro quadrado mas eu estive
vestido apenas para uma viagem curta um
vento jovem ou uma fome antiga
desestabilizou o bonezinho e
veio o rei com o açucareiro ele
gritou e fez silêncio e veio um novo
rei com a vitória do medo.
(MÜLLER, 2012, p. 121-122)

45

Através dele, é possível extrair algumas noções relevantes acerca do processo de deportação de Pastior, ou, em termos müllerianos, sobre seu “uso de ruas finas”. Para a autora, esta nomenclatura soa mais adequada, dado que o uso é um costume contra o desejo e sem escolha. É importante que, na frase, as ruas sejam pontuadas como FINAS

¹⁵ Tradução minha. No original: *Ebenfalls kann Leo in der Sprache, die ihre Inhalte gegen seine Identität richtet, keine Heimat finden. Den Verlust der Geborgenheit in seiner Familie und in seinem Land versucht Leo vergebens mit Hilfe der Sprache zu ersetzen.*

¹⁶ Tradução minha. No original: *Als Homosexuelle von den Behörden verfolgt, suchen Leo und Seine Partner sich mit Hilfe von Wörtern zu schützen. Sie nehmen falsche Namen an. Bemerkenswert ist hier, dass sie keine eigentlichen Name wie Franz, Klaus oder Thomas verwenden, sonder andere Wörtern - Namen für Tiere, Pflanzen und Dinge.*

[DÜNN] em vez de incertas para que elas quebrem adequadamente, sem que isso aconteça na palavra. (MÜLLER, 2012, p. 121).

Qualquer indivíduo que tenha sua existência ameaçada por um regime totalitarista terá que atravessar suas próprias ruas finas. Fazê-lo implica em ir contra o desejo e o direito de escolha, não há também qualquer possibilidade de movimentação contrária. Ainda nas palavras de Müller (2012):

Eu não tinha qualquer possibilidade de fazer algo contra as figuras poderosas, eu só não podia parar de avaliá-las com base na desventura do olhar, de justificar meu nojo. De me dizer em silêncio: “Eles constroem esse Estado natal sobre o desprezo em relação ao ser humano, planejam medo e fazem cemitérios”. Com eles, ninguém tem uma chance se não passando por cima de outras pessoas. Todos que eu prezava não podem ser, nem por um instante, como eu os conheço. Esse Estado natal roubou de mim e dos amigos não apenas a fábrica e os bondes, não, roubou também nossos apartamentos, mesa, cadeira, o travesseiro na cama, os talheres, até o pente com o qual marcamos a risca no cabelo. Todas as medidas foram colocadas de ponta- cabeça aqui. Aqui nos forçaram a usar as ruas finas. (MÜLLER, 2012, p. 116)

Para trafegar pelas ruas finas há de se abrir mão de absolutamente tudo de forma compulsória: os empregos, as casas, os travesseiros. Qualquer coisa que possa indicar algum traço de dignidade ou que possa retirar das mãos do sistema o controle integral sobre a vida dos indivíduos.

No mais, visto que o termo *Atemschaukel* não é passível de tradução, a versão do romance em português, por exemplo, optou pelo título “Tudo o que tenho levo comigo” em alternativa. Esta sentença, porém, referencia diretamente a pequena mala de gramofone, em que Pastior acomodou tudo o que foi possível levar para sua viagem compulsória:

Alles, was ich habe, trage ich bei mir.
Oder: Alles Meinige trage ich mit mir.
Getragen habe ich alles, was ich hatte. Das Meinige war es nicht. Es war entweder zweckentfremdet oder von jemand anderem. Der Schweinlederkoffer war ein Grammophonkitschen. Der Staubmantel war vom Vater. Der städtische Mantel mit dem Samtbündchen am Hals vom Großvater. Die Pumphase von meinem Onkel Edwin. Die ledernen Wickelgamaschen vom Nachbarn, dem Herrn Carp. Die grünen Wollhandschuhe von meiner Fini-Tante. Nur der weinrote Seidenschal und das Necessaire waren das Meinige, Geschenke von letzten Weihnachten. (MÜLLER, 2011, p. 7)¹⁷

¹⁷ Tudo o que tenho levo comigo.

Ou: tudo meu levo comigo.

Levei tudo o que eu tinha. Meu não era. Ou tinha outra função ou pertencia a outra pessoa. A mala de couro de porco era a pequena caixa de um gramofone. O guarda-pó pertencera ao meu pai. O sobretudo com gola de veludo, ao meu avô. A calça bufante, ao meu tio Edwin. As polainas de couro, ao vizinho, o sr. Carp. As luvas de lã verde, à minha tia Fini. Apenas o cachecol de seda vermelho-vinho e a nécessaire eram meus, presentes dos últimos natais. (MÜLLER, 2009 p.7)

Müller (2012) vai dizer que as malas poderiam ser feitas de qualquer maneira, nada a ser trazido teria sido útil para o ponto zero da existência (p. 120). Os pertences se perderam, de formas distintas, no hiato de cinco anos. A bagagem pensada para uma viagem curta foi substituída por outros instrumentos de sobrevivência, tais como a pá de coração e o saco de tecido, o qual durante o dia era utilizado para carregar tudo o que necessário fosse, mas servia como travesseiro à noite:

Nichts, was wir hier im Lager bekommen hatten, hatte Knöpfe. Die Unterhemden, die langen Unterhosen hatten jeweils zwei Bändchen zum Verknoten. Das Kopfkissen hatte zweimal zwei Bändchen. In der Nacht war das Kopfkissen ein Kopfkissen. Am Tag war das Kopfkissen ein Leinwandsack, den man für alle Fälle, also fürs Stehlen und Betteln, bei sich trug. (MÜLLER, 2011, p. 23).

Além do mais, todos os valores éticos aprendidos previamente eram em vão. A fome crônica impôs aos indivíduos que todas as concepções anteriores à experiência no campo fossem abandonadas para dar espaço ao mendigar e ao roubar. Tudo em nome da necessidade de driblar um dia a mais ou a menos. Müller (2012) salienta que esses não devem ser chamados “semiesfomeados”, mas sim entortadores de colher [Löffelbieger] (p. 121), menção responsável por ocupar o primeiro verso do poema.

Há, por fim, menção às figuras de dois reis. O primeiro se ergueu durante o período Nacional-Socialista e gritou. Teve, porém, seu silêncio decretado pela derrota ocorrida no ano de 1945. Em decorrência disso, um novo rei se levantou e trouxe consigo a vitória do medo.

47

1.4. Vater, Mutter, Kind. Drei Personen, keine Familie¹⁸

Escolhi empregar como título da presente sessão uma paráfrase à legenda apresentada pelo documentário Herta Müller: *ein Portrait* (2013), a qual acompanha também a imagem a seguir:

¹⁸ “Mãe, pai, filha. Três pessoas, nenhuma família”. Tradução minha.



Figura 3 - Vater, Mutter, Kind. Ein Foto, keine Familie

Fonte: Herta Müller: ein Portrait¹⁹

Nela, há todos os elementos que poderiam representar um retrato de família: Müller, ainda criança, posicionada entre os pais. Na fisionomia, o ensaio de um sorriso tímido, muito semelhante ao que esboça sua mãe, inclusive — traço esse que contrasta com a expressão séria de seu pai.

Como característico da época, a paleta de cores mescla entre preto e branco, e este conjunto de cores recai sobre o registro com frieza tamanha que acaba por tornar enfático o *keine Familie*. Tanto na imagem quanto na existência a autora romeno-alemã está posicionada ao centro de um paradoxo: ambos os genitores vivenciaram a barbárie da Segunda Guerra, mas em posições muito distintas. O pai, como soldado da SS,²⁰ sem qualquer arrependimento posterior a isso, e a mãe como prisioneira de *gulag*. A relação entre eles teve início após o término da Guerra. Do mesmo modo que é improvável que um indivíduo se sinta em casa no exercício de uma língua que lhe fere a existência, como Müller defende, é menos provável ainda que um sujeito se sinta parte de uma família cuja figura paterna outorgue a ideologia que fere a existência de sua prole. Não há família onde o exercício de amar ao próprio pai fracasse, a despeito de todas as tentativas.

Na mescla entre sentimentos e coisas, o retrato da hierarquia familiar é extraído de uma gaveta de lenços. A separação entre os lenços pertencentes às figuras paternas

¹⁹ Imagem disponível aos 06:22 do documentário Herta Müller: ein Portrait.

²⁰ *Schutzstaffel* – “Esquadrilha de proteção” alemã, durante a vigência do Nacional-Socialismo

e maternas era mantida rigorosamente, em espaço, tamanhos e cores. Semelhante ao registro de família acima, Müller, enquanto criança, novamente foi colocada entre ambos:

Na minha infância, em casa, havia uma gaveta de lenços. Lá dentro havia três montes, em duas fileiras seguidas:
 À esquerda, os lenços masculinos para papai e vovô.
 À direita, os lenços femininos para mamãe e vovó.
 No meio, lenços infantis para mim.
 A gaveta era o retrato da nossa família no formato de lenços. Os lenços masculinos eram os maiores, com debruns escuros em marrom, cinza ou bordô. Os lenços femininos eram menores, seus contornos eram azul-claro, vermelho ou verde. Os lenços infantis eram os menores, sem debruns, mas o quadrado branco era pintado com flores ou animais. De todos os três tipos de lenços havia os dos dias úteis, na fileira da frente, e os dos domingos, na fileira de trás. Aos domingos, o lenço, mesmo que não ficasse visível, tinha de combinar com a cor da roupa. (MÜLLER, 2012, p. 12)

Esta relação posta nos limites da linha tênue entre o amor e o ódio foram motivadoras para a escolha do meu segundo objeto de pesquisa: "Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio" (2012). Não se trata de um romance como o anterior, mas sim de um conjunto de ensaios, dispostos em temas distintos e todos relacionados a particularidades da vida da autora.

O ser humano é munido de incontáveis necessidades que lhes são vitais e escrever é parte disso para Herta Müller. Portanto, os ensaios müllerianos, sobretudo os reunidos neste livro, se alicerçam na crítica como elemento de denúncia.

49

Tratam-se de textos escritos em primeira pessoa por uma autora que foi perseguida durante a ditadura de Nicolae Ceaușescu, na Romênia, após ter se recusado a servir ao Estado como informante. Dentre tantos danos materiais, a censura às suas produções ocupa papel de destaque. O escrever como fôlego de vida dilui a linha que se forma entre o literário e o vivido, uma vez que denunciar os infortúnios que marcam o segundo exige o exercício do primeiro:

As ampliações ditadas pela fome do olho são apenas do texto que as construiu para funcionar. Lealdade em relação ao real e obstinação em relação ao que tremeluz devem estar juntas na frase. Uma coisa não entra em ação sem a outra. O vivido só se afirma como válido na frase quando a correspondência unívoca lhe foi retirada, quando, misturado ao inventado, assume uma intimidade totalmente artificial — porque construída com truques — e a libera novamente durante a leitura. (MÜLLER, 2012, p. 113)

Nesse sentido, a escolha pelo gênero ensaio foi muito feliz, posto que, em conformidade com Soares (2007), esse configura um território limítrofe entre o literário e o não-literário. A autora dá seguimento ao raciocínio ao afirmar que:

[...] Isto porque a busca do pensamento original conduz a uma forma original de enunciá-lo, pondo em tensão, a todo o momento, a

subjetividade e a objetividade, a abstração e a concretude. De uma coisa, porém, ele não abre mão: de seu caráter crítico, que separa para distinguir, e assim caracterizar o objeto para o qual se volta através de um exame tão racional quanto apaixonado, que faz da expressão da verdade a verdade da expressão. (SOARES, 2007, p. 67).

Em Herta Müller, o caráter crítico do qual o ensaio não abre mão é construído via linguagem. Friesen Blume (2013) alega que poucos autores são dotados da capacidade de empregar o autobiografismo da forma poética em seus ensaios com a intensidade que Herta o faz, e reconhece ainda que, através de seus ensaios, Müller expõe fatos importantes de sua vida, tais como o de que seu pai era soldado nazista ou que ainda viveu 20 anos após o fim da guerra como alcoólatra; e que ela mesma foi ameaçada de tortura e morte em muitos dos interrogatórios da polícia secreta romena (p. 56).

Os ensaios müllerianos são o terreno em que incongruências familiares são escancaradas. Dentre as ausências simbólicas, nesse aspecto, resalto o elo de afeto que nunca se estabeleceu entre Müller e seu pai, posto que esse não só serviu ao regime nazista, mas também se manteve conivente à ideologia até o fim da vida:

Era por causa do amor exato que eu tinha de dizer aos moradores do vilarejo: no nazismo, vocês manobram esse vilarejo natal ao crime. Mal chegada à cidade, aos dezesseis anos, li poemas de Paul Celan, quase não os suportei. Aqui não se tratava mais de poemas, pois durante a leitura eu tinha de me dizer que nasci num mundo suábico do Banato, com um pai, com tios e vizinhos que serviram a Hitler quando ele mandou assassinar os pais de Celan. Com isso, o motivo da fuga de Celan da Romênia é também seu medo diante de meu pai. E o suicídio de Celan é o fim dessa fuga. Eu me envergonhava diante dos poemas, queria me desculpar por esse pai. Mas como é possível pedir desculpas a poemas e como fazê-lo em nome de uma minoria alemã, se essa ainda canta em 1960 e 1970 e nos anos seguintes a canção de guerra “Wir fahren gegen England?”. Se esse pai enche a cara nos casamentos pelas manhãs, se o soldado da SS sobre o tanque volta a sua cabeça na bebedeira. (MÜLLER, 2012, p. 114).

Paul Celan, assim como Herta, também foi poeta. Sua história foi igualmente marcada pela crueldade durante o período Nazista, a perda de seus pais e seu suicídio são exemplos decorrentes disso. Para Müller, ler os poemas de Celan é como ter diante de si um pai que corroborou com toda essa barbárie de forma consciente. O desejo de desculpar-se diante dos poemas só se torna inútil, pois quem realmente deveria fazê-lo, os moradores do vilarejo, seguem leais a mesma ideologia atroz. Noção reforçada ainda em:

Eu queria amar meu pai quando ele não cantava. Quando eu andava com ele de caminhão durante horas pelos grandes milharais, quando não tínhamos o que dizer um ao outro, em meio ao ronco do carro, sentados bem próximos, calados, até que ele soltava novamente um lema nazista e ria impertinentemente, achando que tinha conseguido fazer uma boa piada em meio àquela solidão comigo. Ele me deixava

fracassar a cada vez na tentativa do amor, até que morreu. (MÜLLER, 2012, p. 115).

A inquietação de ter um pai que não é passível de ser amado intensifica o sentimento de pesar em relação aos demais vínculos da vida da escritora, sobretudo Paul Celan e Oskar Pastior, por essa figura paterna representar todo o mal que recaiu sobre eles. Essa desafeição se defronta com o desejo de tomar ciência sobre as experiências da mãe, como alguém que esteve no lado oposto ao de seu pai na história.

A impossibilidade de amor decorre da escassez de arrependimento e, por consequência, de retratação. Não houve qualquer investida por parte do pai em ir no sentido contrário à ideologia nacional-socialista, mesmo ao término do regime. Em Primo Levi (2016)²¹, é possível extrair alguns esclarecimentos que seriam capazes de dar conta de tal postura. A começar pela distorção acerca de tudo o que representou o holocausto. Trata-se do ímpeto de não tentar negá-lo, mas sim tentar modificar a interpretação que se tem sobre os fatos:

Deve-se observar que a distorção dos fatos muitas vezes é limitada pela objetividade dos próprios fatos, em torno dos quais existem testemunhos de terceiros, documentos, “corpos de delito”, contextos historicamente definidos. Geralmente é difícil negar que se tenha cometido uma dada ação, ou que tal ação tenha ocorrido; ao contrário, é fácil alterar as motivações que nos induzem a uma ação, assim como paixões que em nós acompanham a ação mesma. (LEVI, 2016, p. 22).

O segundo esclarecimento levantado por Levi, ao discorrer sobre a memória da ofensa, foi o argumento utilizado por Adolf Eichmann e Rudolf Höss: a concepção de que os papéis que estes desempenharam dentro de um Estado de Exceção fez com que fosse condecorado, sobretudo porque todo o trabalho, nos campos, foi determinado por força de lei:

Em substância, ambos se defenderam do modo clássico dos sequazes nazistas, ou melhor, de todos os sequazes: fomos educados para a obediência absoluta, a hierarquia, o nacionalismo; fomos embriagados de slogans, encharcados de cerimônias e manifestações; ensinaram-nos que a única justiça era aquela que servia a nosso povo, e a única verdade eram as palavras do Chefe. O que queriam de nós? Como podem esperar de nós, depois de tudo, um comportamento diferente

²¹ Primo Levi foi químico e escritor italiano e cujas obras foram dedicadas a denunciar as condições de vida impostas pelo regime nacional-socialista, sobretudo por ele mesmo ter sido prisioneiro em Auschwitz. Em sua obra "Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades", concluída no ano de 1986, apenas um ano antes de sua morte, Levi explora uma série de questões relacionadas ao que restou após a libertação dos campos de trabalho/concentração e busca responder perguntas que ecoaram de forma insistente com o passar dos anos. Minha proposta de diálogo entre as contribuições de Levi e a escrita de Müller consiste no que se pode extrair, em relação ao ser capaz de testemunhar a experiência e aquilo que foge a essa possibilidade, isto é, considerações sobre o silêncio irrompível, sobre a descrença implementada que contribuiu com ele, as distorções e demais aspectos relacionados ao denunciar.

daquele que foi o nosso e o de todos os que eram como nós? Fomos executores diligentes e, por nossa diligência, fomos louvados e promovidos. (LEVI, 2016 p. 21).

Por fim, o escritor italiano reforça o paradoxo da identificação. Uma vez que a natureza do homem é essencialmente contraditória, a empatia com os oprimidos pode dar lugar ao encanto pelo opressor, à identificação com ele

Paradoxalmente, à sua identificação com os opressores se alterna ou se justapõe uma identificação com oprimidos porque o homem, diz Thomas Mann, é uma criatura confusa; e se torna mais confusa, podemos acrescentar, quanto mais submetida a tensões: então escapa a nosso juízo, assim como enlouquece uma bússola diante do polo magnético (LEVI, 2016, p. 50).

Em um movimento semelhante ao de Müller, Noemi Jaffe²² escreve, em *O que os cegos estão sonhando?* (2012), sobre a deportação de sua mãe, Lili Jaffe, para Auschwitz no ano de 1940. A meu ver, as semelhanças entre as histórias de ambas as autoras não se estendem para muito além desse fato marcante, isto porque, de forma distinta à mãe de Müller, Lili Jaffe escreveu um diário com o intuito de registrar as experiências no campo de concentração para que, no futuro, sua filha tivesse acesso a essas informações:

Escrever, para ela, nunca foi um hábito. Entretanto, ela insistiu em registrar os acontecimentos recentes, depois da experiência do campo de concentração, com desenvoltura e lirismo impressionantes. Quando, no processo de criação deste livro, perguntei a ela por que ela quis tanto escrever, ela me respondeu instantaneamente: "Para que você lesse!" (JAFJE, 2012, p. 8).

Ainda em "Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio", Herta Müller relata que ela nasceu apenas três anos após a libertação de sua mãe do campo. Durante a infância, Müller recorda que havia no comportamento de sua genitora traços enraizados que davam conta de alguém que foi submetida a tal experiência traumática:

[...] Aos vinte, ela [mãe] foi deportada para a atual Ucrânia, para cinco anos de trabalhos forçados num campo. Lá grassava a fome selvagem, uma que se diferencia fundamentalmente de nossa fome diária, domesticada, básica. E o gelo bárbaro e o comando militar. Minha mãe viu internos como ela morrer de fome, de frio e pelo trabalho forçado. Vim ao mundo três anos depois de sua volta para casa, a deportação ainda estava impregnada nela e se espalhou pela minha infância. Quando eu tinha de comer, ela falava da fome terrível na Rússia até eu não ter vontade de comer mais nada. Quando ela me penteava, falava sobre as cabeças raspadas no campo, até eu não ter mais direito

²² Noemi Jaffe é escritora, professora e crítica literária. Em seu livro "O que os cegos estão sonhando?" (2012) a autora explora um diário que foi escrito por sua mãe, antes que mesmo que ela nascesse, no qual foram registradas as experiências de vida no Campo de Trabalho. Há semelhanças entre as histórias da mãe de Herta Müller e da mãe de Noemi Jaffe no que diz respeito a ambas terem sido deportadas e terem sobrevivido a tal experiência. Cada qual, porém, lidou com o que sobrou disso de forma distinta. A primeira resguardou tudo ao silêncio. A segunda, escreveu tudo o quanto possível fosse em um diário para que, no futuro, a filha pudesse acessar tais memórias.

ao meu cabelo. Quando eu tinha de me deitar à noite, ela lembrava da rua congelada sobre a estepe, até que nenhuma coberta e nenhum aquecedor mais aqueciam. (MÜLLER, 2012, p. 118)

Quando já adulta, porém, as lembranças da mãe haviam sido resguardadas a um silêncio que era, em certo nível, impenetrável. O desejo da escritora romena era o de que a mãe tivesse esperado para lhe contar todas as coisas que, aos vinte anos, ela teria coragem e necessidade de ouvir:

Ela devia ter aguardado, pois aos vinte, ou seja, com sua idade na época, eu teria compreendido, o susto não teria vindo mais sem conteúdo. Mas ela recusava a dar informação. Ela não mencionava mais o campo, mantinha suas ruas finas para si. Quando eu tinha minhas próprias ruas finas, ela disseminava seus danos apenas em atos práticos, na esperança de que eu não os compreendesse. (MÜLLER, 2012, p. 118).

A autora romeno-alemã reconhece que os relatos sobre as condições de vida no campo foram substituídos por frases sintetizadas, ditas com certa frequência e que marcaram o comportamento da mãe:

DESDE QUE ME LEMBRO, minha mãe diz:

“O frio é pior do que a fome”.

Ou: “O vento é mais frio do que a neve”.

Ou: “Uma batata quente é uma cama quente”.

Desde minha infância até hoje, há mais de cinquenta anos, minha mãe não mudou nem uma palavra nessas frases. São sempre ditas individualmente, porque cada uma dessas frases, em si, contém cinco anos de campo de trabalhos forçados. Trata-se de sua linguagem sintetizada, que substitui o relato sobre o campo. (MÜLLER, 2012, p. 123).

O comunicar foi uma tarefa árdua aos que atravessaram a experiência do campo sem chegar aos limites da morte. De volta às contribuições de Primo Levi e tendo em mente as diferenças entre a postura das mães de Herta Müller e Noemi Jaffe, cabe reforçar que, embora coletiva, cada indivíduo vivenciou a deportação de modo particular:

A meu ver, o sentimento de vergonha ou de culpa que coincidia com a liberdade reconquistada era fortemente complexo: continha em si elementos diferentes, em proporções diferentes para cada indivíduo singular. Deve-se recordar que cada um de nós, seja obviamente, seja subjetivamente, viveu o Lager a seu modo. (LEVI, 2016, p. 59).

Além do mais, a impossibilidade de comunicar esbarra tanto na descredibilidade, posto que tamanho horror pode levar tanto à descrença quanto à angústia. A noção de descredibilidade era implantada pelos malfeitores cotidianamente:

Seja qual for o fim desta guerra, a guerra contra você nós ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito. Talvez haja suspeitas, discussões, investigações de historiadores, mas não haverá certezas, porque destruiremos todas as provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que

os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança. (LEVI, 2016, p. 7)

A guerra já havia sido dada como ganha apoiada na justificativa do descrédito, caso alguém sobrevivesse para poder testemunhar sobre a barbárie. Acreditava-se que não sobraria uma prova sequer que pudesse incriminar os malfeitores. Quem poderia acreditar em tamanha brutalidade? Tais comportamentos escapam a qualquer traço de racionalidade, seria difícil acreditar. Somado a isso, com respeito às vítimas, estava incluso também o processo de voltar a sentir-se humanizado, em meio ao juntar de cacos para reconstruir a própria existência:

Naquele momento, quando voltávamos a nos sentir homens, ou seja, responsáveis, retornavam as angústias dos homens: a angústia da família dispersa ou perdida; da dor universal ao redor; do próprio cansaço, que parecia definitivo, não mais remediável; da vida a ser recomeçada em meio às ruínas, muitas vezes só. Não “prazer, filho da aflição”; aflição, filha da aflição. Sair do tormento foi um prazer somente para uns poucos afortunados, ou somente por poucos instantes, ou para almas simples; quase sempre coincidiu com uma fase de angústia. (LEVI, 2016, p. 55).

O que Herta Müller propõe através de sua escrita é encontrar uma via de acesso que lhe permita trafegar pelas ruas finas, explorar as ruínas que foram resguardadas no silêncio em decorrência do recalçamento traumático. Decerto, a tarefa é árdua, não é factível executá-la com os elementos que já estão disponíveis. A única alternativa para tanto é fazê-lo via linguagem, reinventando-a e permitindo que novos vocábulos mostrem do que são capazes.

54

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto: tradução de Selvino J. Assmann. In: AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 49-57. Tradução de Selvino J. Assmann.
- AGAMBEN, Giorgio. **O amigo**. Chão de Feira, S/L, v. 10, n. /, p. 1-8, mar. 2009. Tradução de Bernardo Romagnoli Bethonico. Disponível em: <https://chaodafeira.com/>. Acesso em: 04 abr. 2020.
- BARRETO, Matheus Jacob. **Herta Müller: atemschaukel e seus silêncios**. 2014. Disponível em: <https://www.olharconceito.com.br/colunas/exibir.asp?id=419&artigo=herta-muller-atemschaukel-e-seus-silencios%3E>. Acesso em: 15 jun. 2021.
- BATISTA, J.B. **O esquecimento do “outro” na história do Ocidente**: uma abordagem do pensamento de Levinas. In: X Encontro Nacional de Filosofia da ANOF, São Paulo, 2002. Resumo expandido. Perspectiva filosófica, Vol. IX – no18 39 – 51 Julho-Dezembro 2002.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. 2. ed. São Paulo: Editora 34 e Livraria Duas Cidades, 2013. p. 1-173. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1988. p. 284. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Lúcia Neri.

BLUME, Rosvitha Friesen. **Herta Müller e o ensaísmo autobiográfico na literatura contemporânea em língua alemã**. Pandaemonium Germanicum, [S.L.], v. 16, n. 21, p. 48-78, jun. 2013. FapUNIFESP (SciELO)

BOLOGA, Elvine. **Sprache und Heimatlosigkeit in Herta Müllers Atemschaukel**. México, maio 2010.

JAFFE, Naomi. **O que os cegos estão sonhando?** com o diário de Lili Jaffe [1944-1945]. São Paulo: Editora 34, 2012.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas: os delitos, os castigos, as penas**. 3. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2016. Tradução de Luiz Sérgio Henriques.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"**. São Paulo: Boitempo, 2005. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant.

MÜLLER, Herta. **Atemschaukel**. Frankfurt Am Main: Fischer, 2011.

MÜLLER, Herta. **Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2012. Tradução de Claudia Abeling.

MÜLLER, Herta. **Tudo o que tenho levado comigo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
MÜLLER, Herta. **Herta Müller Collagen**. 2019. Disponível em: <https://www.nurgutebuecher.de/index.php?lang=0&cl=search&searchparam=Herta+M%C3%BCller+collagen>. Acesso em: 25 maio 2021.

MÜLLER, Herta. **Nur gute Bücher**. Disponível em: <https://www.nurgutebuecher.de/index.php?lang=0&cl=search&searchparam=Herta+M%C3%BCller+Collagen+2021+Poster-Kalender+Format+49+5+x+68+5+Cm>. Acesso em: 27 maio 2021.

HERTA Müller: ein Portrait. S/L: Text Und Bühne, 2013. (25 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HhohlGOhJg&t=384s&ab_channel=TextundB%C3%BChne. Acesso em: 15 mar. 2021.

RIBEIRO, Luciane Martins. **A subjetividade e o Outro: Ética da responsabilidade em Emmanuel Levinas**. No1. Ideias e Letras, 2015.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2007. 85 p. (Princípios).

SOUZA, Ricardo Timm de. **Sujeito, ética e história: Levinas, o traumatismo infinito e a crítica da filosofia ocidental**. Porto Alegre: Edipucrs, 1999.

SOUZA, Ricardo Timm de. **A Ética do escrever:** Kafka, Derrida e a Literatura como crítica da violência. Porto Alegre: Editora Zouk, 2018

PANG, Wenwei. **Herta Müllers Sprache in Atemschaukel.** Literaturstraße. Chinesisch-Deutsche Zeitschrift Für Sprach- Und Literaturwissenschaft, Shanghai, , p. 377-388, 2011.

A composição de uma língua: Tawada entre a tradução e o sonho *The composition of a language: Tawada between translation and dream*

Helano Ribeiro¹

João Gabriel Gomes²

Resumo: O presente ensaio pretende seguir os questionamentos que perpassam os temas dos textos que serão aqui analisados, onde discorre-se uma leitura-análise dos contos tendo como guia, sobretudo, o método analítico dos sonhos freudiano e a leitura feita pela Soshanna Felman sobre o umbigo dos sonhos. Buscando fazer uma despatriação de formas, frases, momentos e significantes que estão traduzidos para o lugar onde a autora hospeda e é hospedeira(hôte). Em um entre-línguas para onde se desloca o mistério, a leitura da poesia no segundo conto serve como um possível guia a esse texto e aos que o antecedem e o seguem. O tempo do nó é outro e esse talvez seja o tempo visado pela Tawada, um tempo próprio à tradução.

Palavras-chave: Yoko Tawada, Tradução, Poesia, Literatura, Psicanálise.

Zusammenfassung: In diesem Essay soll den Fragen nachgegangen werden, die die Themen der hier zu analysierenden Texte durchdringen, wobei eine Lese-Analyse der Kurzgeschichten durchgeführt wird, die sich vor allem an der Methode der Freudschen Traumanalyse und an Soshanna Felmans Lektüre des Nabels der Träume orientiert. Ziel ist es, die Formen, Wendungen, Momente und Signifikanten herauszuarbeiten, die in den Ort übersetzt werden, an dem der Autor Gastgeber und Gastgeberin ist. In einer Zwischensprache, in der sich das Geheimnis bewegt, dient die Lektüre der Poesie in der zweiten Geschichte als möglicher Wegweiser zu diesem Text und denen, die ihm vorausgehen und folgen. Die Zeit des Knotens ist anders, und das ist vielleicht die Zeit, die Tawada anstrebt, eine Zeit, die der Übersetzung angemessen ist.

Schlüsselwörter: Yoko Tawada, Übersetzung, Poesie, Literatur, Psychoanalyse.

*Le roman, le récit, la poésie s'écrivent seuls et
l'on peut ainsi être seul à vouloir embrasser la
mémoire du monde.*

(Goldschmidt)

Introdução

Em um além-mar (*Übersee*) sem fim ou fundo, há fluxo rítmico, fluido e livre onde a escritora Yoko Tawada transita, movendo-se no entre-margens das línguas que também

¹ Doutor em Teoria Literária. Professor do Curso de Tradução na Universidade Federal da Paraíba, coordenador do Núcleo de Estudos Benjaminianos em Tradução e Imagem (NEBETI).

² Graduando em Línguas Estrangeiras Aplicadas às Negociações Internacionais na Universidade Federal da Paraíba, bolsista PIBIC-CNPQ. joao_rgomes@hotmail.com

nela confluem. Passando por sonhos, dicionários e contos, no livro *Überseetzungen*³ ela estabelece esse entre-espço, no qual — em um profundo mergulho — é imaginado um conjunto de formas composicionais que não necessariamente comunicam, mas carregam em si um nó de significados. É performado um trabalho minucioso não só com a palavra em superfície, mas com sua materialidade sonora, sua latência e suas possíveis deformações.

Em alguns contares deste livro, e já no primeiro "Dança da língua", a língua que se fala, se confunde com a língua com que se fala (*Zunge*). O músculo se torna um conjunto com a outra língua e se estranha com a língua do outro, passa por metamorfoses. Assim como o peixe linguado (*Seezunge*) se deforma — fisicamente — para viver nas profundezas, quanto mais adentramos esse mar (*see*), que nos convida a autora, percebemos que há sobretudo uma língua que perpassa as experiências da falante-escritora e há modificações que se passam no músculo, na fala e nas estruturas rítmicas e/ou formais. Há um encontro em "um todo cósmico e transcendental" (DAUDT; NEUMANN, 2019, p.105) da comunicação onde se quer abraçar a memória do mundo.

A esse ponto seria insuficiente pensar as traduções — presente no título *Übersetzungen* — somente como um transporte (*übersetzen*) de uma língua para outra — de uma margem para outra. Logo, não se propõe comunicar por equivalências, ou correspondências biunívocas, mas explorar os encontros e desencontros dos falantes, das palavras, dos lugares, durante e também fora da sua ocorrência histórica. As línguas, ou melhor, a língua com que se tece o material poético, não tem como essência o transporte para os falantes estrangeiros (BENJAMIN, 2019), ela coabita em um mesmo fluxo rítmico, fluido e livre. "A traduzibilidade (é) essencial às obras" (BENJAMIN, 2011).

Proporcionar um esclarecimento (*aufklären*) a textos de tamanha profundidade como os de Tawada seria esgotá-los em algum sentido, mesmo partindo da impossibilidade de fazê-lo. Percorrer esse caminho de pesquisa não seria fecundo nem às próximas leituras da autora, nem à que fazemos agora, pois acabaria em um negação, já que estaremos sempre abordando o poético, o onírico, o que se condensa e desloca (FREUD, 2010), na língua e no próprio texto, em movimento próximo à análise freudiana no sonho-modelo, no texto "Psicologia dos processos oníricos" de 1915, no qual no relato do sonho é observado uma experiência onírica que fala da realidade: um pai percebe que seu filho tinha morrido queimado pois, no seu sonho, seu filho o falou: "Pai, você não vê que estou queimando?!"

³ O livro *Überseetzungen* é lido na sua tradução para o português feita pela Mariana Daudt e Gerson Neumann, que são também autores do posfácio do livro.

(FREUD, 2010, p.638). Esse será nosso objeto/objetivo. Esclarecê-lo seria escancarar a possibilidade de leitura do nó composto no condensamento de imagens da lembrança diurna que carrega o texto e configura o umbigo do sonho (FELMAN, 2011, p.31), nesta perspectiva, essa não pode ser a proposta de quem lê (um sonho), por uma questão lógica.

Erramos então por uma(s) das possibilidades interpretativas que o texto traduzido nos apresenta, galgando nossos passos pelas imagens oníricas, buscando rastros de experiências da autora, lembradas no sonho, que são afetadas pelos pensamentos oníricos (FREUD, 2010, p.656), trabalhando com os significantes em português, mas buscando, no texto em alemão, algumas palavras que se fazem necessárias para tornar a análise mais consistente; a apresentação de uma palavra na língua estrangeira não visa compará-la, mas “enlarguecer” seu campo semântico.

Seguindo os próprios movimentos de questionamentos que perpassam os temas dos textos que serão abordados durante esse ensaio, prosseguiremos com uma leitura-análise dos contos tendo como guia, sobretudo, o método analítico dos sonhos freudiano, fundamentado no seu texto de 1915, e a leitura feita pela Soshanna Felman (2011) sobre o umbigo dos sonhos, onde ela relê o sonho de Irma, por uma perspectiva do enodamento das figuras oníricas, do umbigo do sonho, o que já tinha sido apontado por Freud em uma nota que fez como comentário posterior a seu texto (FELMAN, p.30). Buscaremos fazer uma despatriação de forma, frases, momentos e significantes, que estão traduzidos, para o lugar onde a autora se hospeda e é hospedeira (*hôte*). Nesse entre-línguas para onde se desloca o mistério, a leitura da poesia no segundo conto serve como um possível guia a esse texto e aos que o antecedem e o seguem. O tempo do nó é outro e esse é o tempo visado pela Tawada, e como veremos um tempo próprio à tradução.

Os dois textos que serão analisados neste ensaio — e respectivamente seus nós, que são mais filosóficos do que analíticos como propõe Paul de Man em seu comentário ao texto da psicanalista americana (FELMAN, 2011, p.40) —, fazem parte do livro *Überseesungen*, da escritora Yoko Tawada. O primeiro, que também é o texto que abre o livro, é intitulado “Dança da língua”; dois sonhos narrados em primeira pessoa, que transcorrem devaneios, desejos, preocupações e memórias da autora. Veremos que o texto apresenta em sua própria forma os caminhos que pretende seguir — um motivo à tradução — enquanto apresenta uma visão própria da língua e do eu falante. No caso do conto, a Língua que fala a língua que se fala.

O segundo é uma narração em que a contista entra em um processo de devaneio quando se depara com um poema em uma língua que lhe é estrangeira e começa a fazer uma procura pela letra, compartilhada entre este idioma e os conhecidos por ela, vai investigando as pistas de significantes, codificados na língua do outro, que se escondem no para-além do que se apresenta enquanto *incompreensível*. As “descobertas” provocam, na autora, um acontecimento: a experiência do texto está entrelaçada a sua “ilegibilidade mágica”. O que nos leva a pensar em seu texto como um texto *mise en abyme*.

E nessa perspectiva do texto que se ensaia, o livro segue um percurso de questionamentos que parece ter como itinerários os destinos da língua. É por este percurso que o livro discute locomoção, pertencimento, identificação e linguagens (DAUDT, NEUMANN, 2019, p.105); feito sem que seja exposta a fisicalidade de tais termos, ela os coloca em um lugar para que o leitor possa vê-los em uma “operação outra”; deslocando os conceitos para onde aqui chamamos de *entre-espaço*, também pensado por Salman Rushdie (1991) como *entre-lugar*.

Como o corpo literário construído pela autora é constituído por um vasto campo de conhecimentos e nos permite explorar questionamentos envoltos no âmbito da linguagem, no caso específico do nosso ensaio, iremos pensar a tradução, enquanto ação constante do estrangeiro, pois a escritora “entende que a capacidade de pensar e escrever em uma língua diferente da materna exerce grande influência no que é pensado e escrito” (NEUMANN, DAUDT, 2019, p.12), ela mesmo se põe nesse *entre-lugar* estrangeiro (RUSHDIE, 1991), é nele que exploraremos a tradução, e o potencial que elas têm para comentar a tarefa da tradução⁴.

Para conduzir-nos nessa exploração, nesse mergulho que daremos no mar que nos propõe a autora, buscaremos colocar no horizonte de nossas preocupações, enquanto leitores da obra dela, todo o livro. Mesmo que restrinjamos a análise específica a dois contos, tudo que é do livro — e outras contribuições da autora, como entrevistas — serão levadas em consideração para a construção da linha argumentativa. Assim será feita a abordagem neste ensaio: como se em mãos tivéssemos somente um instrumento, mas, em mente, as notas e ritmos que compõem a peça estivessem sempre dispostas. Um fragmento

⁴ Aqui podemos nos direcionar para dois trabalhos que buscam a fundo essa relação existente entre o conteúdo da obra da autora e a tarefa da tradução, como um material engrenhado. Elas são o TCC e a dissertação do mestrado da Mariana Daudt, que podem ser encontrados nas referências, sendo a primeira uma pesquisa específica do livro “Überseesungen”.

que nos dá pistas do próximo fragmento, da composição de um texto, de um corpo, de uma tradução, de uma língua.

Dança da língua

Por isso começo pelo descomêço e me
teço um livro onde tudo seja fortuito

(Haroldo de Campos)

Quando, em português, começamos a ler o conto “A dança da língua”, vem à mente o duplo sentido deste último significante: língua, órgão de fala, e língua, idioma. Esse duplo sentido não está presente no alemão, mas será inseparável de como iremos nos aproximar dos seus traços: “Eu era uma língua. Sai de casa assim nua, rosa e insuportavelmente húmida” (TAWADA, 2019, p.6). Essa é a primeira imagem que temos da autora no sonho, a de um órgão nu, rosa, descoberto e insuportavelmente húmido; uma língua que se encontra exposta, ou uma língua que expõe, em oposição aos outros (bonecos-humanos) que são de plástico e neutros, secos. Sua presença “Era fácil [de] causar admiração nas pessoas na rua [...] mas cidadãos prudentes tocam apenas em línguas bem embaladas em folhas plásticas” (ibidem, p.7).

61

Essa língua é agora todo o corpo da escritora, ou em ordem inversa: agora a escritora se vê em conflito com sua nova forma, seu corpo “era toda uma língua” (ibidem, p.7). A língua, enquanto o próprio corpo da escritora, não é mais uma superfície, um músculo; ela passa, assim como esse corpo, a ter memória e a registrar novas experiências, sofrer de angústias e preocupações humanas — “A minha pessoa era toda uma língua. Por isso eu não conseguia um emprego” (ibidem, p.8) —, ao passo que também compartilha dos desejos da outra língua (*Sprache*), de se contar, se escrever e não ser só uma língua condenada à morte (esquecimento?). “Então escrevi uma autobiografia. A história da vida de uma língua.” (ibidem, p.8).

Logo que as palavras sobre a história da língua são postas, (ins)escritas, elas se distanciam da Língua que as escreve: as letras formam obstáculos, elas “criam um muro no papel manuscrito” (ibidem, p.8) onde “não há nenhuma porta, nenhuma janela, nem mesmo uma campainha” (ibidem, p.8). A língua escrita se torna impenetrável, sua história se torna impenetrável, o conceito do eu, do indivíduo, é corrompido. Mas, ainda assim, a Escritora-Língua tem que se pronunciar em leituras públicas do seu livro por toda a Alemanha: “Como

posso dizer 'eu' tão levemente? Tão logo as linhas ficam prontas, afastam-se de mim e transformam-se em uma outra língua, que já não posso entender” (ibidem, p.8).

Mesmo assim, a Língua continua a procurar suas palavras, que aparecem distantes, estrangeiras. “Sem saber o que fazer, começo, de alguma forma, a pronunciar as primeiras palavras” (ibidem, p.8). O que incita a continuidade do sonho? Ou melhor, o que a mantém sonhando? Agora que se encontra barrada por palavras que ela não sabe nem mesmo por onde começam ou terminam, e que ela continua a escalar as letras para descobrir o que se esconde entre elas. Ela continua em uma busca que passa sempre pela letra, uma análise minuciosa da palavra e do que pode-se encontrar escondido em suas entranhas. Ela adentra suas próprias palavras, reconhece seu abismo.

Em seguida começam a surgir letras dentro das letras. Onde começa uma palavra? Onde termina? Minha coragem, toda coragem de uma língua, encolhe até ficar menor que uma vírgula. Com pezinhos minúsculos tento escalar cada letra sem conseguir ver o que está por trás dela. (ibidem, p.8)

A autora nos coloca no seu abismo, que é o abismo da letra do texto que está sendo lido — pela Língua no texto. Esse acontecimento no enredo é o que precede uma queda, para trás das palavras que compõem a tessitura — “A cada som, uma queda” (ibidem, p.8) — que se torna um sintoma da Língua, ao mesmo tempo que torna a língua (*Sprache*) um sintoma: “Minha doença é toda uma língua” (ibidem, p.9). E a investigação desse sintoma me parece ser então o motivo de continuação do sonho.

Para investigar as “dores e quedas linguísticas” (ibidem, p.9), a Língua segue para um *médico linguista*⁵. A figura do médico aparece no sonho como um conhecedor da forma e do ritmo de funcionamento de uma língua, ou como esta deveria “normalmente” — plasticamente — funcionar. O *médico linguista* reafirma a ambiguidade do sintoma da Língua no conto, pois sendo um médico de línguas (*zunge*) ou de línguas (*sprache*) saberia lidar com o *problema*: as barreiras que impedem de adentrar um texto escrito — ou pronunciá-lo.

Nesse ponto, parece que parte do conflito existente no confronto com o texto escrito é dado pelo fato de que a Língua — a autora — tem origem nipônica, o que faz com que ela começasse, mesmo querendo pronunciar corretamente o texto em alemão, a falar em japonês. Seguindo as recomendações médicas em uma tentativa de acabar com a *anarquia*

⁵ As próximas palavras ou frases que estão destacadas em itálico são significantes presentes no texto que eu removo de forma à “desconectá-los” momentaneamente para que conservem neste ensaio o tecido argumentativo que os circunda no texto da escritora.

na região bucal, pretende fazer mudanças fonéticas na sua pronúncia, mas termina sempre falando em japonês — como se fosse gravações estrangeiras em um toca-fitas?. Ao contrário do que lhe parece ser natural, a falante teria que provocar “cortes” de acento na frase, enfatizando uma só palavra, “não com o tom de voz, mas lhe atribuindo uma importância maior” (ibidem, p.9). E aí parece residir uma impossibilidade de leitura: na importância que é direcionada de forma estática à uma palavra sozinha.

E como outras pistas que o texto nos deixa sobre o objeto composicional da obra, a possibilidade de leitura parece estar sempre envolta em um mistério; a poesis desloca a obviedade epistêmica para uma não obviedade de carácter mágico. Reconhecer a presença mesmo quando não se tem, ver a falta mesmo se todas as linhas estiverem preenchidas. O texto, enquanto escrito, é infamiliar, incômodo (*unheimlich*) a sua própria escritora, assim como é infamiliar a si mesmo e a forma plástica que é estabelecida para que ele seja construído. Por isso sua leitura não deve se dar fora dessa compreensão da sua essência paradoxal, se estabelecendo ela mesmo sobre esse método: “É estranho: para poder ler, eu tenho de olhar para o texto. Mas, para não tropeçar, eu tenho de fazer de conta que as letras não estão ali. É o mistério do alfabeto: as letras já deixaram de estar, mas não desapareceram.” (ibidem, p.9-10).

63

E desse sonho o texto se desloca diretamente para outro sonho. Um novo personagem surge então como figura central, ele se chama Zoltán, me arrisco associar com o Zoltán Kodály (1882–1967) que foi não somente compositor, como também linguista e pedagogo. Seria ele outro personagem de um sonho que ensaia aproximar-se da compreensão rítmica e linguística dele mesmo, ou do que o impede de ser compreendido — do que empata a Língua? Um leitor incompreensível, que tem, nas entranhas de seu corpo, as letras, que agora se encontram visíveis a olho nu, impondo-se.

Essas letras para a autora-Língua, em especial a letra “n” que ela observa “na parte de dentro da sua [de Zoltán] coxa nua”, faz que se suscite novamente um (possível) corte provocado pela letra: agora envolvendo o nome do outro. “Sem pronunciar corretamente o ‘n’ cortaríamos para sempre a última parte do seu [de Zoltán] nome” (ibidem, p.10); mas para ela, “se o ‘n’ não vem depois de uma vogal, não há como trazer a língua para frente.” (ibidem, p.10), logo pronunciá-lo como desejado.

Essa tensão que antecede o corte, provocada pelo n na perna do Zoltán, parece tensionar também os pensamentos da autora, guiado principalmente pelo seu lugar fonético nas palavras — quando em uma palavra o n vem precedido de uma vogal parece que “a

língua não pressiona a consoante, mas o suave membro de Zoltán.” (ibidem, p.10). A palavra indivíduo é mais uma vez posta em questão, agora por causa da sua pronúncia, mas como a autora nos lembra: “Eu, porém, não sou um indivíduo, sou uma língua.” (ibidem, p.11). E termina por solucionar o seu (sonho) problema de pronúncia gritando *inodivíduo*, o que provoca um rompimento na perna de Zoltán fazendo jorrar *palavras líquidas* do seu interior. As letras não são mais muros: “Nesse momento explode o membro de Zoltán. Palavras líquidas jorram do seu interior, refletem o neon e voltam a desaparecer na tranquilidade de um mudo paladar” (ibidem, p.11).

Música das Letras

O conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro e cada linha da página e cada palavra de uma linha é o conteúdo da palavra da linha da página do livro um livro ensaia um livro todo livro é um livro de ensaios do livro.

(Haroldo de Campos)

Na leitura do primeiro conto, nos deparamos com uma Língua — a autora — se confrontando com os impedimentos à leitura de um texto no sonho, uma autobiografia, escrita em alemão; o ambiente onírico era guiado por essa característica de exposição Kafkiana, onde o eu é levado ao extremo — no caso de Yoko, esse extremo é tornar-se por completo o que a expõe nuamente: Uma Língua. Os impedimentos enfrentados pela autora — a Língua — para ler o texto e pronunciá-lo eram postos em questão com a composição gramatical e formal da língua (*sprache*); e a Língua — estrangeira — se encontrava obrigada a plastificar-se, alterar seu ritmo, provocar cortes nas frases para conseguir ler/pronunciar o texto em alemão.

Se antes havia letras edificadoras de muros, que escondiam significados entre seus abismos, não há mais (ou como veremos, o texto não está sendo lido assim nesse momento). A letra aqui faz parte da composição rítmica pela qual este próximo conto vai se desenvolver, e pela qual um poema no conto será lido, o que já aparece como indício em seu título: “Música das Letras”. A letra não vai mais aparecer com um empecilho à leitura, à pronúncia, mas como uma chave para a leitura de um poema, ou sua primeira pista de significante. “Parece-me muito estranho que eu não entenda absolutamente nada. Afinal conheço todas as letras que aparecem no texto” (ibidem, p.24).

Primeiro, é necessário que pensemos na diferença entre os dois textos expostos nos contos: o primeiro se trata de uma autobiografia, escrita pela personagem do sonho em

alemão, língua que era estrangeira, mas conhecida por ela, em que os problemas se desenvolvem no âmbito gramatical-formal da língua. Já no segundo, a autora se depara com um texto em uma língua que lhe é, além de estrangeira, desconhecida. Aqui consideramos a diferença a nível da letra, ou melhor, onde a letra deixa de ser corte. “Será possível que eu não consiga extrair absolutamente nenhuma informação de uma letra que conheço”? (ibidem, p.24). Que informação guardam as letras?

O que pode, ou quanto pode conter uma palavra, que se encontra *infinitamente aberta* e que *nenhum significado fica no caminho*?. E para que compreendamos melhor a investigação do segundo conto: como funciona a letra nesse sistema de leitura que, como veremos mais tarde, é mais filosófico do que analítico? “Uma língua que não se aprendeu é uma parede transparente. Pode-se ver longe através dela, pois nenhum significado fica no caminho. Cada palavra é infinitamente aberta.” (ibidem, p.24)

E agora cabe a leitora-escritora, que se encontra à frente de um texto que para ela é ilegível, buscar algo que a faça compreendê-lo, de alguma maneira. É como quando Gilberto Gil (1997) canta que “na lata do poeta tudo nada cabe, pois ao poeta cabe fazer com que na lata venha caber o incabível.”, ressaltando essa capacidade de ser recipiente, que cabe à leitora preenchê-lo. Acreditamos que ela tenha sua atividade de leitura no conto aproximada de um fazer poético, ou de uma observadora mágica (leitora-bruxa).

As letras estão esculpindo recipientes, ao ponto que elas mesmas também os são; diferentes línguas comportam diferentes conteúdos, são viajantes, estrangeiras que trafegam por territórios, são sinais que arquitetam significantes e portam, mesmo que, temporariamente, significados. O pronome “*du*” que para o alemão é a segunda pessoa do singular e no francês é um pronome possessivo, no português segue um recipiente vazio, mas será que isso importa à elas que são lidas, ou a nós que as lemos ?

Talvez os caracteres não se interessem nem um pouco pelo que significam em cada país. Na Alemanha, significam uma coisa, na França, outra. São viajantes que, pelo caminho, vão sendo sempre compreendidos de formas diferentes, de acordo com a língua na qual pernoitam. Seus corpos porém, permanecem os mesmos, ou seja, um ‘d’ continua uma semicírculo com uma mão levantada, e um “u”, um recipiente vazio. (TAWADA, 2019, p.24)

As letras parecem pouco se importar com sua próxima destinação, estão dispostas aos jogos que os encontros com os falantes as propõe. E é jogando com as possibilidades que a Yoko continua a ler o poema em francês; ela se depara com a palavra *bleu* e *blanc*,

a leitora pensa nas relações categóricas entre línguas que elas conhece e essa outra língua do poema, que estão presentes na sua memória, pois as viu em “um cardápio de um restaurante especializados em peixe e em uma vitrine de papelaria?” (TAWADA, 2019, p.25). São cores! “Ainda bem que a estranheza dessas línguas não é tão grande” (ibidem, p.25).

Mas restringir aqui o pensamento das categorias as línguas já conhecidas por ela seria ignorar a transitoriedade do significante, e “se existisse uma língua em que a cor azul fosse compreendida enquanto uma sensação tátil e o branco como um cheiro?” (ibidem, p.25). Como a palavra *Weiss* em alemão, que pode significar tanto *sei*, quanto *branco*, e se colocamos nela o incabível “o eu torna-se branco como uma folha de papel em branco, quando sabe alguma coisa” (ibidem, p.25). E, no texto, parece caber a nós buscar esse desejo de ser recipiente do incontível que a palavra expressa.

“Uma língua que não se compreende é lida de forma externa. Leva-se a sério sua aparência” (ibidem, p.25). Como tudo no livro, há uma relação discursiva dessa forma externa e a (in)formação, que é posta em cena quando a autora se depara com dois nomes próprios: *Bach* e *Bartók*. Por si só, eles já se apresentam como um significado próprio e ligam diretamente a informação à forma externa. Quando surge “dos contornos redondos das letras maiúsculas, duas vezes a letra ‘B’” (ibidem, p.25), chega até a leitora o ritmo do poema, que está sendo carregado pelos nomes, em um enodamento.

A esperança que a autora tem em receber uma correspondência com a versão traduzida deste poema, não a impede de querer “passar alguns dias apenas com original ilegível” (ibidem, p.26). Observando o texto em sua potência de formas, ritmos e cores: carregando consigo a ilegibilidade mágica, que se entranha na matéria bruta do texto e com a qual a “tradução bruta, produzirá energia” (ibidem, p.26), uma energia desviante, não linear da própria língua.

Talvez receba uma tradução interlinear, que me liberte da linearidade da língua. Se um dia eu traduzir esse texto, vou querer encontrar uma música. A música já está lá, *Bach* e *Bartók*, mas essa música tem de ser alcançada mais de uma vez na tradução, através de um grande desvio, com a ajuda de diálogos, dicionários e sonhos. Através de um tamanho desvio da tradução desejarei reencontrar a ilegibilidade mágica de um poema. (TAWADA, 2019, 26)

Considerações sobre a tradução e o sonho

Um livro onde tudo seja não esteja seja um
umbigodomundolivro um umbigodolivromundo

(Haroldo de Campos)

Sonho

Pode uma flor revelar toda a beleza do mundo empírico das plantas? Pode uma língua, a língua com nome próprio, falar da estranheza do empírico mundo babélico? Antes de responder estas perguntas, seria mais intuitivo perguntar: o que quer uma flor, ou o que quer uma língua? Levar a possibilidade de um significante aos seus deslimites é concebê-los em devir. Um devir tradutório, poético.

Sei que quando fazemos tais perguntas, que parecem não mais se restringir só ao texto e aos questionamentos da autora, as fazemos com um “imperativo de ironia”, como nos indica Shoshana Felman, mostrando que tais questionamentos só podem ser feitos a nível do umbigo (FELMANN, 2011):

Dizer que alguém faz uma pergunta ao nível do umbigo é, entretanto, minar [undercut] a autoridade cognitiva desse alguém em relação a sua própria questão, engajar performativamente, auto-subversivamente, em um imperativo da ironia; sugere que alguém pergunta, precisamente, nesse nível do que não se sabe, um nível no qual não podemos nem mesmo saber da nossa capacidade de perguntar verdadeiramente. (FELMAN, 2011, p.38)

Trabalhar pelas possibilidades desse tornar-se (da) palavra, com suas pervivências, é encontrá-las em uma série contínua de metamorfoses (BENJAMIN, 2011) — em jogo, é ter como horizonte histórico os quereres dos seus desdobramentos que tangem às estruturas sociais e culturais, onde a leitura se desloca das “regiões abstratas de igualdade e similitude” (BENJAMIN, 2018), para a zona do jogo (*Spielraum*), onde o texto é colocado em cena (*darstellen*). Onde as palavras carregam toda uma frase, um livro, uma autora. O texto se ensaia, apresentando sua capacidade reprodutiva.

Fazer uma pergunta, que pretende imaginar respostas para uma análise parece restringir as possibilidades do devir; é como ignorar os surgimentos (*Ursprung*) e as feridas,

ignorar o próprio umbigo do texto, não estar ciente “de que em toda teoria, interpretação ou sentido consciente, existe uma desconexão: que em cada pensamento existe um umbigo do sonho: mas que em cada sonho também existe um umbigo do pensamento” (FELMAN, 2011, p.36).

O sonho nos demonstra deslimites, não da realidade, mas dos significantes. As imagens oníricas que circulam o inconsciente vão sendo apresentadas, conservando em si seu paradoxo e mistério, que fazem parte da sua constituição enquanto signo/letra. Buscar explorar essas imagens com pretensões esclarecedoras seria negá-las em sua própria essência.

Tradução

A questão do pertencimento do falante em uma fonologia e/ou estrutura de escrita diferente à sua é uma questão recorrente na constelação desse livro, “dos quais a língua se revela como vetor essencial, que a formam e que não podem ser limitados, medidos ou controlados por fronteiras.” (NEUMANN; DAUDT 2019, p.12). A Escritora-Língua recorrentemente é posta enquanto em estrangeira em suas histórias, se reconhecendo em uma alteridade (ibidem, p.13):

A senhora tem uma língua? Esta é uma pergunta importante. A senhora tem a língua necessária para pertencer a este lugar? Não, não tenho. Pois a minha língua não consegue pronunciar as palavras da mesma forma que a língua dos nativos (TAWADA, 2019, p. 52).

Essa incapacidade de pronunciar, tanto na fala citada acima, quanto no caso do primeiro conto, remete a uma ferida na língua. Vemos um enodamento na figura da Língua no sonho, um significante é levado a um limite: onde, em português, temos a ambiguidade que nos apresenta o umbigo de um pensamento umbilicado à autora e suas memórias enquanto estrangeira deslocadas para outro lugar, que independe da fisicalidade, o lugar do estrangeiro.

No primeiro conto — em que o contar resguarda memórias diurnas — não podemos deixar de pensar em Yoko Tawada enquanto estrangeira, escrevendo sobre si mesma em uma língua a qual não pertence, em alteridade, nesses “espaços intermediários, também representados como lacunas, abismos e portais, são onde os novos pensamentos e compreensões se desenvolvem.” (DAUDT, 2019), onde a Tawada se permite:

Você sabe, entrar na língua e ver o que a língua faz. Você não consegue realmente controlar as línguas, que têm seus programas próprios. Você possui suas emoções, seus pensamentos e o que você quer dizer. Você não pode usar a língua para expressar algo, mas você pode trabalhar junto a elas, pois também são animais, talvez. (LLITHUB, 2020)⁶

É isso que observamos no livro *Überseetzungen*: um teste, até a falha, ou a impossibilidade de continuar. Um corte, uma análise — sem desanodar os nós — dos cortes que acontecem na língua, o umbigo do seu próprio pensamento. Uma investigação — forma de leitura — que procuro não pensar restrita à obra da autora, mas expandi-la para a obra poética como um todo e, por isso, afirmo que esse texto se coloca em seu abismo, que é o abismo da autora. Ela não usa o texto como ferramenta de exposição de uma ideia, mas como lugar de acontecimento.

Essa forma de ler o texto pelo seu umbigo vai se mostrando como um caminho fortuito para pensar a tradução com a autora, a partir de um outro conto do livro em que ela se questiona, sem nunca se responder: “Mas de quanto tempo um poema precisa para alcançar as margens de outra língua?” (TAWADA, 2019, p.30). Acreditamos que a não resposta se dá por causa do verbo usado na pergunta, “alcançar”, ela não visa um transporte, mas um transcorte, lento e curioso: “A velocidade de uma tradução literária, apesar do desenvolvimento técnico, continua a mesma. Em sua vagareza, ela toca feridas esquecidas e em fontes de prazer” (ibidem, p.30).

Ambientar-se estrangeira nessa incômoda casa das imagens onde nos percebemos estranhas à nossa própria língua, como nos lembra Lacan, vem quando conseguimos pensar a *barra* entre o significante do significado em uma razão lógica de separação (LACAN, 1998, p.504). Nesse entre-espço a palavra não está restrita ao seu lugar temático do acontecimento cronológico. No conto “Dicionário chinês”, por exemplo, a autora nos leva a pensar essa *barra* quando, baseando-se nas construções semiológicas dos ideogramas chineses, dos seus “elementos”, é proferido um corte, que expõe o fluido das formas sólidas da linguagem. Computador se torna *cérebro elétrico*, cinema se torna *instituto das sombras elétricas*.

⁶ You know, go into the language and see what the language does. You cannot really control the languages which have their own programs. You have your emotions, your thinking and what you want to say. You cannot use the language to express something but you can work with them together because they are also animals, maybe. Todas as traduções são dos autores.

Tawada estrangeiriza a língua aproximando-se dela, mostrando que a conhece, assim como os camponeses faziam com os estrangeiros que chegavam a sua vila no sexto conto do livro: “A bivalve”, onde eles “rejeitavam os estrangeiros e, ao mesmo tempo, queriam estar próximo deles.” (TAWADA, 2019, p.27). Podemos seguir a conclusão guiados por um escrito do Paul de Man em suas conclusões sobre “A Tarefa do Tradutor”, do demiurgo alemão, Walter Benjamin, que nos coloca nesse lugar paradoxal do estrangeiro.

Achamos que estamos à vontade em nossa própria língua, sentimos uma acolhida, uma familiaridade, um abrigo na língua que chamamos de nossa, na qual pensamos que não estamos alienados. O que a tradução revela é que essa alienação está no seu auge em nossa relação com nossa própria língua original, que a língua original na qual estamos engajados é desarticulada de uma maneira que nos impõe uma alienação particular, um sofrimento particular. (DE MAN, 1989, p.24-25)

Enquanto tradutoras temos que nos desalienar, como aponta o autor e tradutor francês, do conforto imposto por nossa língua materna, repensá-la em outras imagens possíveis, em alegorias. Encontrar nas aberturas e feridas ocasionais dessa batalha contra o tempo — cronológico — a impossibilidade de fazer alvorecer possibilidades. E aqui talvez encontremos nossa renúncia enquanto tradutoras: a da nossa casa, ou a das leis da hospitalidade, trazer para dentro dela a possibilidade babélica, evidenciando A lei da hospitalidade, “que está acima das leis” (DERRIDA, 2003, p.71), para que talvez uma palavra, uma palavra, possa falar empiricamente de um texto, possa ser seu totalmente outro, um fragmento, (porém ainda) um semelhante (BENJAMIN, 2019), em um processo de hospitalidade absoluta (DERRIDA, 2003). “Uma tradução literária deve perseguir obsessivamente a letra textual, até que a língua da tradução ultrapasse as convenções estéticas” (TAWADA, 1998, p. 35).

70

Referências

BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. Susana Kampff Lages. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 101-121.

BENJAMIN, Walter. “Doutrina das semelhanças”. In: **Linguagem, tradução, literatura: (Filosofia, teoria e crítica)**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BENJAMIN, Walter. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”. In: **Escritos sobre magia e linguagem**. Trad. Susana Kampff Lages. São Paulo: Editora 34, 2019. p. 49-75.

DE MAN, Paul. "Conclusões em *A tarefa do tradutor*, Walter Benjamin." In: **Resistência à teoria**. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

DAUDT, Marianna I. **A tradução como temática literária**: uma análise dos entrecruzamentos teóricos e ficcionais na literatura de Yoko Tawada. Dissertação (Mestrado em PPG-Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

DAUDT, Marianna I. **Muitas línguas e muitas almas**: língua e tradução na obra *Überseetzungen*. TCC - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. Trad. Antonio Romane e Fernanda Bernardo. São Paulo: Escuta, 2003.

FELMAN, Shoshana. Sobrevivência postal, ou a questão do umbigo". Trad. Flavia Trocoli, Suely Aires. Terceira Margem, Rio de Janeiro • N°26. janeiro-junho / 2012. p. 17-44

FREUD, Sigmund. **Obras completas de Freud, Volume 4**: A interpretação dos sonhos (1900). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GIL, Gilberto. Metáfora. In: GIL, Gilberto. Quanta. Warner Music Brasil, 1997. Faixa 3 (CD).

LLITHUB.COM, 202. lithub.com/yoko-tawada-language-is-a-living-thing/.10/08/2022, Yoko Tawada: 'Language is a Living Thing': Acessado em 13/07/2022.

LACAN, Jacques. "Instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud". In: **Escritos**. Trad Vera ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1998. p. 496-537.

DAUDT, Marianna I.; NEUMANN, Gerson Roberto. 'Eu sou uma língua': a exofonia na literatura de Yoko Tawada. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, v. 58, 2019. p. 46-59,.

RUSHDIE, Salman. **Imaginary homelands**: essays and criticism, 1981-1991. Londres: Granta Books, 1991.

SOUSA, Marina Rodrigues de; NEUMANN, Gerson Roberto. Estudo de aspectos gramaticais a partir da obra *Abenteuer der deutschen Grammatik*, de Yoko Tawada. **Contingentia** (UFRGS), v. 10, p. 90-99, 2023.

TAWADA, Yoko. **Verwandlungen**. Tübingen: Ed. Claudia Gehrke, 1998.

TAWADA, Yoko. **Überseetzungen**: retrato de uma língua e outras criações. Trad. Marianna Daudt. Porto Alegre, Class, 2019.

Considerações sobre a revisão da tradução do conto *Sommerliebe* (Amor de Verão), de Johanna Schopenhauer

Gabriele Pergher¹
Gerson Roberto Neumann²

Resumo: o presente artigo tem como objetivo discorrer sobre a revisão da versão traduzida de *Sommerliebe* (Amor de Verão), conto da autoria de Johanna Schopenhauer. Esse trabalho foi realizado em abril de 2023 como atividade final da disciplina de Revisão de Textos Traduzidos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Ao longo do artigo, serão expostos os aspectos mais dignos de nota do processo de revisão da tradução desse conto – com destaque às particularidades e aos empecilhos ocasionais que puderam ser observados no decorrer da realização do trabalho. Nesse contexto, haverá a abordagem de exemplos de trechos traduzidos cuja revisão exigiu maior atenção. Além disso, a experiência prática descrita ao longo do artigo será utilizada como base para o estabelecimento de uma breve reflexão acerca do papel da subjetividade no âmbito da revisão textual e do contraste entre a língua alemã e a língua portuguesa – já que ambos foram aspectos cuja consideração revelou-se indispensável no contexto do processo de revisão do conto em questão.

Palavras-chave: revisão textual; revisão de tradução; tradução literária; tradução português-alemão.

Zusammenfassung: Der vorliegende Artikel befasst sich mit der Korrektur der übersetzten Fassung von "Sommerliebe", einer Erzählung von Johanna Schopenhauer. Diese Arbeit wurde im April 2023 als Aktivität des Fachs Übersetzungskorrekturlesen an der Bundesuniversität von Rio Grande do Sul (UFRGS) durchgeführt. Im Rahmen des Artikels werden die bemerkenswertesten Aspekte des Revisionsprozesses der Übersetzung dieser Erzählung herausgestellt - mit Schwerpunkt auf den Besonderheiten und gelegentlichen Schwierigkeiten, die im Laufe der Arbeit beobachtet werden konnten; in diesem Zusammenhang werden Beispiele von übersetzten Passagen angeführt, deren Korrektur mehr Aufmerksamkeit erforderte. Darüber hinaus werden die im Artikel beschriebenen praktischen Erfahrungen als Grundlage für eine kurze Reflexion über die Rolle der Subjektivität innerhalb der Korrekturlesen und den Kontrast zwischen der deutschen und der portugiesischen Sprache dienen - beide Aspekte, deren Berücksichtigung sich im Rahmen des Überarbeitungsprozesses der Erzählung als unerlässlich erwies.

Schlüsselwörter: Korrekturlesen; Übersetzungskorrekturlesen; literarische Übersetzung; Deutsch-Portugiesisch Übersetzung.

¹ Graduanda 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).



Introdução

O projeto que deu origem aos tópicos sobre os quais se pretende discorrer nesse artigo fez parte de um trabalho final exigido para a disciplina de Revisão de Textos Traduzidos. O trabalho prático em questão consistiu na análise e subsequente revisão de traduções feitas por alunos que estavam cursando o Estágio Supervisionado de Tradução do Alemão na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. No processo, cada um dos tradutores em formação ficou encarregado de trabalhar com diferentes contos pertencentes a uma mesma coletânea de textos da autora Johanna Schopenhauer. Nesse contexto, as considerações registradas no presente artigo dizem respeito ao conto *Sommerliebe*, que foi traduzido com o título de “Amor de Verão”; isso se deve ao fato de a autora do presente artigo ter sido encarregada de revisar esse texto específico no andamento da disciplina de Revisão de Textos Traduzidos. É importante salientar que, por questões de concisão, não se discorrerá sobre o conteúdo e contexto histórico da obra com a qual foi trabalhado – ao invés disso, será dada maior prioridade ao processo de revisão em si, que é o foco do presente artigo.

Entre as orientações gerais que foram dadas para o projeto de revisão dos textos traduzidos pelos alunos ao longo da disciplina, estava a realização de um cuidadoso cotejo – ou seja, uma comparação direta entre as frases contidas no texto original em língua alemã e as contidas no texto traduzido para a língua portuguesa pelos alunos estagiários. Justamente por esse trabalho final descrito ter envolvido a análise de dois textos com características bastante distintas entre si e se tratado de uma oportunidade de prática das técnicas de revisão textual aprendidas ao longo da disciplina, ele rendeu diversas reflexões dignas de nota e por isso foi utilizado como pretexto para o desenvolvimento do presente artigo.

É importante especificar que as constatações às quais foi possível chegar ao longo do processo de revisão estão relacionadas a dois aspectos principais. Um desses aspectos é o estabelecimento de critérios que constituem um erro e sua importância no contexto de revisão textual, bem como o papel que a subjetividade representa na análise do texto estabelecida pelos revisores. O segundo aspecto está relacionado ao fato de que o texto revisado consistia em uma tradução que deveria ser diretamente comparada com o que constava no livro original – isso tornou inevitável o estabelecimento de pontos de semelhança e contraste entre a língua fonte e a língua alvo. Com base nessas informações, o presente relato dessa experiência será utilizado como pretexto para a apresentação e

a elaboração de pontos que podem ser interessantes para a prática não só da revisão de textos traduzidos, mas também para a prática da revisão textual como um todo.

1 A questão da subjetividade no contexto da revisão textual

De acordo com o afirmado por Camila Wisnieski Heck, a revisão textual pode ser definida como “o processo por meio do qual o profissional revisor de textos identifica erros e inadequações e intervém de modo a melhorar a qualidade de um texto” (HECK, 2018, p. 05). Além disso, a mesma autora trata de explicitar outras particularidades notáveis que se fazem presentes na revisão de um texto traduzido:

[...] no processo de revisão de textos traduzidos (TT), o revisor encontra problemas bastante característicos, como pontuação inadequada e falta de fluência na língua de chegada, ambiguidades, traduções literais que não funcionam, repetições indesejadas, entre outras inadequações, que comprometem a tradução e, conseqüentemente, o entendimento da mensagem original por parte do leitor. (HECK, 2018, p. 05).

As definições oferecidas por Heck são dignas de menção por referenciam um assunto de importância considerável no âmbito da revisão textual: o erro. A caracterização da revisão textual como uma prática que consiste na identificação de erros em um texto reforça o papel central que esse aspecto ocupa; pode-se inferir a partir das informações expostas pela autora que o objetivo principal da revisão textual é justamente a modificação de trechos julgados pelo revisor como insatisfatórios e comprometedores da qualidade textual.

Nesse contexto, surgem imediatamente problemáticas cuja abordagem se faz necessária para o melhor entendimento dos métodos e da função da revisão textual como um todo: o que exatamente pode ser caracterizado como erro em um texto? Quais são os critérios que definem um erro no âmbito da revisão textual? E, acima de tudo: qual é o papel da subjetividade do próprio revisor no julgamento do que constitui um erro ao longo do processo de revisão textual?

Peter A. Schmitt afirma que qualquer falha de tradução pode ser considerada um erro (SCHMITT, 2016, p. 519, apud ABDELATY, 2018, p. 164). Os seguintes aspectos exemplificam a noção exposta por Schmitt:

Falhas formais: separadores gráficos desnecessários, pontos finais ausentes, vírgulas empregadas inadequadamente, sublinhamentos incorretos, layout incorreto, uso de hífens, entre outros. [...]
Falhas terminológicas: ocorrem porque o tradutor não utiliza os termos corretos ou ignora a terminologia fornecida pelo cliente. [...] (ABDELATY, 2018, p. 164)³

³ *Formale Fehler: Überflüssige Trennzeichen, fehlende Endpunkte, deplatzierte Kommas, fehlerhafte Unterstreichungen, unkorrektes Layout, Bindestrichgebrauch usw. (...)*

É importante salientar que esses exemplos estão de acordo com a abordagem funcional, já que falhas de tradução podem ser compreendidas diferentemente conforme a perspectiva adotada no contexto da análise (ABDELATY, 2018). Levando isso em conta, os exemplos demonstram que, ao longo do processo de tradução, existe a possibilidade de que o tradutor cometa falhas em aspectos gráficos e gramaticais ou até mesmo com relação aos próprios termos empregados ao longo do texto.

Embora as informações mencionadas indiquem que é possível estabelecer quais critérios consistem exatamente em um erro na avaliação de um aspecto do texto traduzido que se revela falho ou insatisfatório, a subjetividade do próprio revisor é um fator que não pode ser negligenciado ao longo da revisão. Esse fator não só se faz presente no processo quanto representa um empecilho – uma vez que, se mais de um revisor estiver analisando o texto traduzido, podem ocorrer divergências acerca do nível de defeituosidade da tradução (ABDELATY, 2018). Além disso, é importante destacar que

Vermeer (2006:402) aborda as decisões momentâneas na avaliação de traduções, afirmando que “novas decisões são tomadas a cada momento” e que as avaliações são “momentâneo-individuais”. Ele conclui: “Nenhuma avaliação é ‘objetiva’ e a objetividade também não é possível.” [...] (VERMEER, 2006, p. 402, apud ABDELATY, 2018, p. 166. Grifo meu)⁴.

Com base nas informações oferecidas ao longo da presente seção, três considerações podem ser feitas:

- No contexto de uma revisão textual, erros consistem tanto em falhas tipográficas e estruturais como terminológicas. No caso da revisão de um texto traduzido, devem ser acrescentadas a tradução insatisfatória ou inacurada de palavras e frases;
- A definição de erro ou falha de tradução é ampla e depende diretamente da perspectiva sob o qual será analisada, juntamente com os critérios estabelecidos na determinação dessa definição;
- A subjetividade do revisor, assim como o julgamento do texto por ele próprio, tem uma grande importância no processo de revisão textual e dificulta consideravelmente uma abordagem mais objetiva do material de trabalho.

Terminologische Fehler: Diese entstehen dadurch, dass der Übersetzer die korrekten Benennungen nicht verwendet oder die vom Kunden vorgegebene Terminologie ignoriert. (...) [minha tradução]

⁴ Vermeer spricht von momentanen Entscheidungen beim Evaluieren von Übersetzungen und meint, dass „in jedem Moment neue Entscheidungen getroffen werden“ und dass Evaluierungen „momentan-individuell“ sind. Er kommt zum Schluss: „Keine Evaluierung ist ‚objektiv,‘ und Objektivität ist auch nicht möglich [minha tradução]

Todas essas considerações serão levadas em conta ao se discorrer sobre o processo de revisão textual que culminou na escrita do presente artigo, pois foram de grande relevância ao longo da realização da análise do texto traduzido com o qual se trabalhou.

2 Aspectos relevantes da revisão de *Sommerliebe*/Amor de Verão

Primeiramente, é necessário salientar que o processo de revisão textual apresenta particularidades que o diferenciam consideravelmente de uma revisão textual padrão. Essa noção pode ser estabelecida a partir da seguinte afirmação:

[...] enquanto na revisão de um texto em sua língua materna o revisor está trabalhando com apenas um autor (aquele do texto que revisa), quando se trata de revisar um TT, estará em contato com pelo menos dois níveis de autoria: o autor do original (ou autores, no caso de uma obra coletiva) e o tradutor. Assim, a revisão de TT exige constante cotejo entre original e tradução para que o revisor, entre outras finalidades, avalie a qualidade do TT produzido pelo tradutor, verifique se não há saltos de tradução (trechos que não foram traduzidos por possível distração do tradutor, como frases, parágrafos, dísticos e legendas de figuras, dados de quadros e tabelas) e, principalmente, identifique e proponha soluções para a melhoria de trechos problemáticos [...] (HECK, 2018, p. 07)

No caso da revisão de textos traduzidos, trata-se, portanto, de um tipo de trabalho que na verdade exige uma análise cuidadosa de dois textos: o escrito na língua fonte e o escrito na língua alvo. Conforme o trecho citado, esse fato exige que o revisor estabeleça uma comparação direta entre o texto original e o traduzido – ato ao qual se faz referência a partir do uso da palavra cotejo. O cotejo dos dois tipos de textos envolvidos no processo de revisão de textos traduzidos se faz indispensável ao revisor, e constitui um dos fatores de maior importância na revisão de uma tradução. Nesse contexto, o processo de revisão do conto *Sommerliebe*, de Johanna Schopenhauer, não foi uma exceção. Para que se obtivesse êxito nesse trabalho, foi necessária a frequente realização do cotejo entre o texto em língua alemã e o texto traduzido para o português; esse cotejo rendeu observações notáveis que dizem respeito tanto às particularidades linguísticas de ambos os textos quanto à atuação do revisor como um todo.

Com base nas considerações registradas ao longo da seção anterior do presente artigo, foi possível inferir que a revisão é um processo diretamente atrelado à subjetividade da pessoa encarregada de revisar certo texto; essa afirmação permite o estabelecimento da noção de que as alterações sugeridas pelo revisor são fruto do julgamento dele próprio acerca da qualidade do texto e dos fatores que ele acredita poderem ser classificados como falhas dignas de alteração ou eliminação. Isso certamente

foi levado em conta na revisão do conto *Sommerliebe*; embora a revisora estivesse ciente do papel central ocupado pela subjetividade no contexto da revisão textual, ela tentou, ao máximo possível, não permitir que suas próprias preferências estilísticas e estruturais determinassem o cunho das alterações realizadas no texto traduzido a ponto de descaracterizá-lo.

Retomando a importância do cotejo entre o texto original e o texto traduzido, é necessário salientar que a comparação entre o conto *Sommerliebe* e sua tradução “Amor de Verão” foi decisiva na determinação de que a subjetividade da revisora teria de ser deixada em segundo plano para que fosse realizada uma melhor análise dos textos com os quais se trabalhou. Afinal, a impressão inicial ao se ter acesso à tradução do conto em questão foi de que ela se tratava de um texto denso; as frases contidas na tradução eram bastante longas, tendo ocasionalmente até mesmo a extensão de um parágrafo completo. Inicialmente, a revisora julgou tratar-se de um caso de equívocos na pontuação por parte de quem realizou a tradução – ou até mesmo de uma tentativa pouco sucedida de manter uma fidelidade excessiva às estruturas frasais que caracterizam a língua alemã. Ao ser realizada uma comparação com o texto original de Johanna Schopenhauer, no entanto, a revisora imediatamente constatou que as frases longas não se tratavam necessariamente de falhas tradutórias: pelo contrário, era mais apropriado considerá-las tentativas particularmente bem-sucedidas de transpor à língua portuguesa o estilo de escrita denso e complexo que marca o conto em língua alemã.

77

Além das questões expostas, as comparações que precisaram ser feitas entre o texto original e o texto traduzido ao longo do processo de revisão levaram a constatações acerca das consideráveis diferenças estruturais que podem ser observadas na língua portuguesa e na língua alemã. Precisaram também ser observadas com cuidado a formatação e pontuação peculiares que estavam presentes em *Sommerliebe* – afinal, a análise desses dois recursos no texto original revelou imediatamente um uso deles por parte de Johanna Schopenhauer que pode ser considerado pouco usual com base na experiência da revisora. Todos esses pontos serão devidamente explorados na seção seguinte do artigo, que se ocupará de exemplos de trechos retirados diretamente do texto original e das respectivas intervenções realizadas neles ao longo do processo de revisão.

3 Seleção de excertos modificados no processo de revisão

Embora a revisão da tradução de *Sommerliebe* tenha logicamente rendido diversos trechos dignos de análise, a presente seção tratará de dissecar quatro exemplos que sintetizam de modo acurado os aspectos mais notáveis que foram observados ao

longo do processo. O método utilizado para demonstrar essas questões foi uma comparação direta entre o trecho original, o mesmo trecho traduzido, e a revisão que foi feita do trecho traduzido – indicados respectivamente a partir do uso das letras O (original), T (tradução) e R (revisão). Palavras específicas que foram importantes no contexto da revisão e as modificações feitas no texto serão indicadas a partir de sublinhamento e uso do itálico.

→ TRECHO 01

O – Der Spätherbst, diese trübste aller Jahreszeiten, hatte so eben seine düstere Herrschaft angetreten, und die Residenz füllte sich wieder mit Familien, welche von ihren Landgütern oder aus Badeorten in die Winterwohnungen heimkehrten.

T – O final do outono, esta época mais sombria do que qualquer outra, acabara de começar seu reinado sinistro e a Residenz enchia-se novamente de famílias que voltavam de suas propriedades de campo ou pousadas à beira-mar para seus apartamentos de inverno.

R – Acabara de começar o reinado sinistro desta época mais sombria do que qualquer outra que é o final do outono. A Residenz era preenchida por famílias que voltavam de suas casas de campo ou pousadas à beira mar para suas moradias de inverno.

Comentário: na revisão desse trecho, buscou-se tornar o texto mais fluido a partir da divisão do fragmento em alemão em duas frases diferentes ao invés de manter a estrutura de somente uma frase extensa da tradução original. Também é interessante observar que a palavra “apartamentos de inverno” (*Winterwohnungen*) foi substituída por “moradias de inverno”; isso se deve ao fato da revisora ter inferido que, no século XIX, época em que Johanna Schopenhauer escreveu o conto original, o apartamento não era um tipo de residência que possuía as características e conotações dos tempos atuais. Devido a essa inferência, houve a substituição desse termo por um mais genérico e que não remetesse a um tipo específico de residência mais difundido atualmente do que em séculos remotos. Ao mesmo tempo, como na tradução foi mantido o termo em alemão *Residenz*, a revisora supôs que isso foi uma escolha intencional e optou por não fazer nenhuma alteração nesse aspecto – ao invés disso, foi somente sugerida a adição de uma nota de rodapé na tradução para justificar a presença do termo estrangeiro.

78

→ TRECHO 02

O – Die geselligen Freuden hatten den gewohnten Kreislauf zwar noch nicht wieder begonnen, aber dennoch wurden schon überall Anstalten getroffen, gegen das Eindringen

der Langenweile, dieses allgemeinen, gefürchteten Feindes, der während der immer langer werdenden Abende ernstlich einzubrechen drohte.

T – Os prazeres sociais ainda não haviam retomado seu ciclo costumeiro, mas medidas já estavam sendo tomadas contra a invasão do tédio, esse temido inimigo universal que espreitava para atacar à medida que as noites ficavam mais longas.

R – Os prazeres sociais ainda não haviam *voltado a seguir* seu ciclo costumeiro, mas medidas já estavam sendo tomadas contra a invasão do tédio – *um* temido inimigo universal que espreitava _____ à medida que as noites ficavam mais longas.

Comentário: o principal elemento que se destacou na revisão desse trecho foi a substituição de “retomado o ciclo costumeiro” por “voltado a seguir seu ciclo costumeiro”. Isso foi feito para que o trecho soasse mais natural na língua portuguesa e menos apegado às estruturas da língua alemã. Também foi removido “para atacar” do fragmento “espreitava para atacar” porque, uma vez que o próprio verbo “espreitar” já transmite uma ideia de ataque por si só, foi considerada redundante a especificação adicionada ao verbo principal no trecho traduzido.

→ TRECHO 03

O – Ach ja, war die Antwort, aber ich weiß doch nicht, was er an sich hat, das ihn mir so unheimlich erscheinen läßt; er kommt mir vor, wie ein fremder Vogel, man weiß nicht, wie man ihn anfassen soll.

T – “Ó, sim!”, foi a resposta “mas não sei porque, há algo nele que me parece sinistro. Ele me parece um pássaro exótico que não se sabe por onde segurar.”

R – “Ó, sim!”, foi a resposta. “Não sei o porquê, *mas* há algo nele que me parece sinistro. Ele me *lembra* um pássaro exótico que não se sabe por onde segurar.”

Comentário: nesse trecho, foi novamente priorizada a fluidez do texto a partir da substituição do verbo repetido “parece” pela opção “lembra”. A partir de uma observação mais cuidadosa do texto original, é também possível notar uma característica peculiar: a ausência de aspas ou travessões para indicar as falas da personagem. O conto de Johanna Schopenhauer utiliza essa estrutura frequentemente; a revisora observou que a pessoa responsável pela tradução tratou de modificar o detalhe indicado – decisão que foi mantida ao longo da revisão, pois dessa maneira seria facilitada a compreensão do leitor que viesse a ter acesso aos diálogos entre personagens do livro.

→ TRECHO 04

O – Klar und licht und geebnet entwirrte sich vor meinem innern Auge der labyrinthische Pfad durch das Leben, und mir ward das Herz so leicht, wie damahls, als ich an der Hand meines Vaters lächelnd dahin ging, ohne eine Ahnung von den Dingen dieser Welt.

T – O caminho labiríntico da vida desenrolou-se diante da minha visão interior, e meu coração estava tão leve quanto era quando eu andava sorrindo segurando a mão de meu pai, ignorante das coisas do mundo.

R – O caminho labiríntico da vida desenrolou-se diante da minha visão interior, e meu coração estava tão leve quanto era *nos tempos em que* eu andava *sorridente* segurando a mão de meu pai, ignorante das coisas do mundo.

Comentário: aqui, houve a substituição de “quando” por “nos tempos em que” para que fosse eliminada a aliteração acidental – um detalhe aparentemente ínfimo, mas que pode tornar a frase cacofônica aos leitores. Além disso, houve a substituição de “eu andava sorrindo segurando a mão de meu pai” por “eu andava sorridente segurando a mão de meu pai”; o objetivo dessa troca de palavras foi tornar o trecho mais conciso aos leitores, já que no ponto de vista da revisora estruturas frasais com uma sequência de três verbos tendem a comprometer a clareza e a sonoridade de um trecho.

80

Por meio da exposição dos quatro exemplos da presente seção, espera-se que tenha sido possível constatar o objetivo principal das alterações realizadas pela revisora: tornar o texto traduzido o mais compreensível e bem escrito possível para o público leitor sem que fossem realizadas mudanças excessivamente drásticas no estilo do texto original que procurou ser transmitido a partir da tradução. Nesse contexto, algumas dificuldades enfrentadas ao longo do processo de revisão estavam relacionadas com a pouca familiaridade da revisora à estrutura adotada por Johanna Schopenhauer em sua prosa. Conforme já foi mencionado, o estilo da própria autora é marcado por uma estrutura frasal densa e pelo uso de vírgulas como principal modo de pontuação; já a linguagem é naturalmente antiquada, visto que se trata de um texto publicado em meados do século XIX. Novamente, é preciso salientar que a revisora considerou a tradução bem-sucedida em apresentar essas características da autora alemã aos leitores – o texto foi revisado de modo a justamente não impedir que a transposição do estilo da autora tornasse o conto inacessível aos leitores em termos de estrutura frasal e linguagem.

Com relação ao contraste entre a língua alemã e a língua portuguesa, outro fator significativo para o processo de revisão, houve uma influência das questões relacionadas à estrutura frasal característica do conto de Johanna Schopenhauer. A citação dos trechos

originais do texto na presente subseção permite o estabelecimento da constatação de que a autora adotava a escrita de frases longas e caracterizadas por uma espécie de encadeamento das frases, em muitos casos em forma de apostos ou frases relativas; o que pode ser visualizado no trecho 01, sendo exemplificado especialmente no excerto *Der Spätherbst, diese trübste aller Jahreszeiten, hatte so eben seine düstere Herrschaft angetreten [...]*, e também no trecho 02, a partir do excerto *aber dennoch wurden schon überall Anstalten getroffen, gegen das Eindringen der Langenweile, dieses allgemeinen, gefürchteten Feindes, der während der immer langer werdenden Abende ernstlich einzubrechen drohte*.

Ao ser feita a análise de trechos como os citados, foi julgado que esse tipo de estrutura funcionava melhor nos fragmentos originais do que se fosse transposto para a língua portuguesa – afinal, a tradução literal desses trechos resultaria em parágrafos excessivamente densos. Embora o conto original de Johanna Schopenhauer seja caracterizado por sua complexidade nesse aspecto, o processo de revisão culminou na ideia de que a tradução já teria conseguido transmitir essa complexidade por meio da linguagem formal adotada; por isso, uma estrutura frasal mais concisa não prejudicaria o teor do texto traduzido nesse aspecto e também seria bem-sucedida em tornar o conto mais acessível aos leitores.

A subjetividade da revisora foi direta e indiretamente salientada em todos os exemplos selecionados para integrarem a presente subseção do artigo. Afinal, a revisão do texto em questão consistiu na realização de escolhas para que o texto fosse melhorado nos aspectos em que pudesse ser tornado mais satisfatório aos leitores. A realização dessas escolhas, embora também tomasse como base critérios objetivos como as principais regras gramaticais da língua portuguesa e definições pré-estabelecidas de erro aos moldes das que foram citadas na primeira seção do artigo, esteve majoritariamente atrelada às noções de qualidade textual desenvolvidas pela revisora a partir das experiências que moldaram o repertório textual e gramatical criado ao longo de sua vida – tanto por intuição quanto por influências externas como o ensino escolar e as discussões realizadas em contexto universitário. Logo, pode-se dizer que a subjetividade integrou o processo de revisão de modo significativo, a tal ponto de poder ser considerada um dos fatores de maior influência na análise do texto traduzido.

Finalmente, ao longo do processo de revisão de *Sommerliebe* foi possível estabelecer reflexões acerca de um fator que se revelou elucidativo em torno do papel do revisor textual como um todo. Esse fator em questão foi a constatação de que, embora as próprias definições de revisão textual explicitadas em seções anteriores do presente artigo levem em conta significativamente as noções de erro e de que a revisão objetiva,

sobretudo a correção de aspectos insatisfatórios de certo texto, isso não implica que o processo de análise de um texto a ser revisado envolva unicamente a identificação de possíveis falhas no material de trabalho. Ao invés e além disso, a prioridade da revisão deve ser sobretudo a utilização da subjetividade do revisor para propor modos de complementar um texto – consequentemente melhorando a qualidade do material analisado por meio desses complementos sem que necessariamente sejam realizadas alterações radicais no texto. No caso da revisão de textos traduzidos, constatações como as descritas podem contribuir para que o revisor interfira na tradução com o qual ficou encarregado de trabalhar apenas em aspectos gerais e essenciais, evitando assim a descaracterização dos traços que marcam o estilo de tradução adotado em um contexto definido.

Considerações finais

O principal aspecto trazido à tona a partir desse trabalho realizado no contexto da disciplina de Revisão de Textos Traduzidos foi indubitavelmente a questão da subjetividade. Ao longo do processo de revisão do conto *Sommerliebe*, tornou-se possível constatar que a análise de um texto por um revisor está atrelada de modo íntimo às noções pessoais que ele tem de qualidade; embora essas noções também sejam regidas por critérios objetivos e definições nítidas do que exatamente constitui um erro em determinado texto, o julgamento subjetivo do revisor ocupa uma posição de extrema relevância a ponto de não se poder negligenciá-lo no contexto da análise de um processo de revisão textual.

O trabalho realizado com o conto *Sommerliebe* também permitiu que fosse inferido que a subjetividade se destaca no âmbito da revisão textual por representar uma espécie de desafio: de certo modo, o revisor pode enfrentar um dilema relacionado à questão de seu julgamento pessoal eventualmente resultar em intervenções demasiadamente profundas no texto a ser analisado – a ponto de gerar uma descaracterização não intencional do material de trabalho, fato que em um contexto como o da atividade descrita ao longo do artigo pode vir a comprometer a qualidade final do texto revisado como um todo. Para que esse tipo de impasse seja evitado, é necessário que sejam levadas em conta as singularidades do texto a ser revisado e que se tente ao máximo possível manter as correções restritas a aspectos mais essenciais e relativamente objetivos – como por exemplo as falhas gramaticais, formais, terminológicas e tipográficas que foram mencionadas ao se discutir a própria definição de erro na primeira seção do artigo.

Além das questões relacionadas à subjetividade na revisão textual, foi possível constatar que o processo de revisão de textos traduzidos como um todo é

consideravelmente mais complexo do que uma revisão de texto por si só. Isso pode ser inferido devido à questão de ser indispensável a comparação entre o texto original na língua fonte e o texto na língua alvo: o cotejo é imprescindível para que o processo de revisão de um texto traduzido seja bem-sucedido como um todo, fato que acentua a dificuldade da tarefa. Afinal, o cotejo entre original e tradução exige que o revisor tenha proficiência na língua estrangeira a ponto de conseguir identificar possíveis deslizos cometidos na própria tradução do texto original; é preciso de atenção intensificada para que seja possível melhorar propriamente a qualidade final do texto traduzido por meio da eliminação de aspectos insatisfatórios como as falhas tradutórias que podem ser encontradas ao longo da análise do texto trabalhado.

Todos esses aspectos explicitados sobre os quais se discorreu foram relevantes por demonstrarem o quão desafiador pode se revelar um processo de revisão textual. Embora a revisão de textos traduzidos tenha suas próprias particularidades e exija ainda mais competências por parte do revisor do que a revisão textual em si já exige, os dois tipos de revisão têm em comum o fato de estarem relacionados à questão consideravelmente marcada por nuances que é a subjetividade do profissional do texto. Deve-se também levar em conta que o cotejo intrínseco ao processo de revisão de textos traduzidos praticamente requer que o revisor acabe fazendo sua própria tradução e interpretação do texto original – aspectos que mais uma vez envolvem a subjetividade do responsável pelo trabalho e ressaltam a importância da consideração desse fator na abordagem da revisão textual.

83

Em suma, o processo de revisão do conto *Sommerliebe* foi importante como um todo por permitir que se tivesse uma experiência envolvendo reflexões dignas de nota no âmbito da revisão textual. É pertinente afirmar que sem a realização desse trabalho prático, não teria sido possível visualizar de modo tão acurado muitas das questões teóricas abordadas no contexto da disciplina de Revisão de Textos Traduzidos. Espera-se que por meio desse artigo tenha sido possível demonstrar a importância de todos esses aspectos e empecilhos um tanto sutis, mas que ao longo do processo vieram a revelar a si mesmos como indispensáveis ao se discorrer sobre trabalhos similares envolvendo a prática de revisão textual.

Referências

ABDELATY, Ragab Mohammed Ahmed. “*Vertrauen ist gut, Kontrolle ist besser*”: *Übersetzungsqualität und Haftung für Übersetzungsfehler in Fachübersetzungen*. **Al-Azhar University Journal of Human Sciences**, Cairo, v. 22, n°. 22, p. 150-184, dez./2018. Disponível em: <https://jsh.journals.ekb.eg/article_29673.html>. Acesso em: 28 mai. 2023.

HECK, Camila Wisnieski. **A revisão de textos traduzidos do inglês para o português: questões pertinentes à reflexão e à prática do revisor textual.** Trabalho de conclusão de curso (bacharelado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2018. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/193068>>. Acesso em: 25 mai. 2023.

SCHMITT, Peter A. *Handbuch Technisches Übersetzen*. Berlim: Bundesverband der Dolmetscher und Übersetzer e.V. (BDÜ), 2016.

SCHOPENHAUER, Johanna. Sommerliebe. In: SCHOPENHAUER, Johanna. *Erzählungen*. Viena: Chr. Fr. Schade, 1827, p. 27-90.

VERMEER, Hans J. *Versuch einer Intertheorie der Translation*. Berlim: Franke & Timme, 2006.

O exercício da domesticação no processo tradutório de *Mein kleiner Zeh war ein Wort*, de Yoko Tawada

Ana Carolina Cezimbra¹
Gerson Roberto Neumann²

Resumo: O presente artigo tem como objetivo apresentar os problemas encontrados durante o processo tradutório da obra dramática *Mein kleiner Zeh war ein Wort*, escrita em alemão pela autora japonesa Yoko Tawada, durante as disciplinas de Estágio Supervisionado I e II, bem como uma análise detalhada das escolhas lexicais feitas com o intuito de adaptar e domesticar o texto para o público-alvo brasileiro. Para justificar tais escolhas, o apoio teórico foi buscado principalmente nos conceitos de manipulação e domesticação da língua descritos por Lefevere e Venuti, e em artigos de tradutores brasileiros renomados reunidos em coletânea no livro “Palavra de Tradutor: reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros”, organizado por Marcia A. P. Martins e Andréia Guerini e publicado pela editora da Universidade Federal de Santa Catarina, em 2018.

Palavras-chave: Domesticação linguística; polissemia; teatro; Yoko Tawada; tradução.

Zusammenfassung: Der vorliegende Artikel hat zum Ziel, die im Übersetzungsprozess des dramatischen Werkes "Mein kleiner Zeh war ein Wort" aufgetretenen Probleme vorzustellen. Das Werk wurde auf Deutsch von der japanischen Autorin Yoko Tawada verfasst und im Rahmen der Praktika I und II behandelt. Zudem wird eine detaillierte Analyse der lexikalischen Entscheidungen präsentiert, die darauf abzielten, den Text für das brasilianische Zielpublikum anzupassen und zu domestizieren. Zur Begründung dieser Entscheidungen wurde vor allem auf die Konzepte der Sprachmanipulation und -domestizierung von Lefevere und Venuti sowie auf Artikel renommierter brasilianischer Übersetzer in der Sammlung "Palavra de Tradutor: reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros" zurückgegriffen, herausgegeben von Marcia A. P. Martins und Andréia Guerini und veröffentlicht vom Verlag der Universidade Federal de Santa Catarina im Jahr 2018.

Schlüsselwörter: Sprachdomestizierung; Mehrdeutigkeit; Theater; Yoko Tawada; Übersetzung.

Introdução

O processo tradutório da coletânea de peças teatrais publicadas no livro *Mein kleiner Zeh war ein Wort* [Meu dedo mindinho era uma palavra], da autora Yoko Tawada, teve seu início nas disciplinas de Estágio Supervisionado I e II, ministradas pelo professor Gerson Neumann, e, após êxito na finalização das duas disciplinas, deu-se continuidade na tradução de outras peças com o objetivo de virmos a publicá-las. A minha relação com a autora japonesa começou em 2018 quando, recém estudante de bacharelado no curso

¹ Graduanda de Bacharelado em Letras – Tradutor Português e Alemão, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Contato: carolina.cezimbra@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).

de Letras-Alemão, iniciei como bolsista de iniciação científica no projeto **A EXOFONIA NA LITERATURA DE YOKO TAWADA**, que investiga o aspecto exofônico na escrita de Yoko Tawada. Durante a participação no projeto, houve contato com as seguintes obras: *Memórias de um Urso Polar* e *Überseetzungen: Retrato de uma língua e outras criações* (esta cuja releitura foi efetuada para a elaboração deste artigo), com traduções de Lúcia Collischonn de Abreu e Marianna Ilgenfritz Daudt, respectivamente, e colaboração do Professor Gerson Neumann em ambas as obras; e, na versão em língua alemã, *Das nackte Auge* e *Etüden im Schnee*, publicadas pela editora alemã Konkursverlag. Visto a prévia experiência com a obra da autora, assim como a admiração pela sua qualidade, quando surgiu a oportunidade de traduzir para o português a obra *Mein kleiner Zeh war ein Wort*, foi logo considerada uma grande honra (e um grande desafio).

Modelo de tradução adotado

Quando foi dada a primeira peça como missão de traduzir, logo percebeu-se que seria exigida muita reflexão e ponderação no momento de escolha lexical para os equivalentes linguísticos. Yoko Tawada é bastante conhecida como uma autora que gosta de brincar com a língua, criando jogos e trocadilhos que por vezes geram grande dificuldade de tradução, por isso há quem diga que essa se trata de uma autora “intraduzível”.

No entanto, aqui partimos da proposição, compartilhada, por exemplo, pelos tradutores Haroldo de Campos, Barbara Heliodora e William Agel de Mello, de que a tradução é uma transcrição em que a liberdade de escolha do tradutor é justificada pela prerrogativa de superar esses “obstáculos intransponíveis”, ou seja, limitações impostas pela própria natureza da língua, e de preservar tanto a forma e o sentido quanto a carga semântica que está inserida no discurso literário (apud MARTINS; GUERINI, 2018). Segundo Paulo Bezerra, no seu prefácio para a tradução de *Crime e Castigo*: “Isso nos obriga a ir às últimas consequências, ao fundo do poço à procura do sentido mais próximo da determinada palavra ou expressão nas circunstâncias concretas da sua enunciação” (BEZERRA, 2001 apud MARTINS; GUERINI, 2018, p. 196).

Para executar essa importante tarefa magistralmente descrita por Bezerra, apelou-se para a estratégia tradutória domesticante. Em 1985, no livro *The Manipulation of Literature*, foi publicado um artigo por Lefevere e Bassnett que define a tradução como uma reescrita e que é, portanto, capaz de executar uma manipulação da linguagem que ou reprime obras que contrariam concepções poéticas e ideológicas predominantes de uma certa sociedade, ou adapta obras para concepções poéticas e ideológicas da época e cultura da língua de chegada (LEFEVERE, 1985 apud MARTINS, 2010, p. 64). A partir

dessas ideias, Venuti lança, em 1995, o livro *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, onde introduz os conceitos de estrangeirização e domesticação. Para o autor falante nativo de língua inglesa, a estrangeirização “leva à seleção de estratégias tradutórias normalmente excluídas pelos valores culturais dominantes na língua de tradução”, e a domesticação envolve “uma redução etnocêntrica do texto estrangeiro aos valores da cultura receptora” (apud MARTINS, 2010, p. 67).

Dessa forma, o conceito de domesticação na tradução surgiu com Venuti como algo a ser combatido através da estrangeirização, método que exerce um poder de resistência contra a estratégia de fluência na tradução que, segundo o autor, realiza um “trabalho de aculturação que domestica o texto estrangeiro para torná-lo inteligível” (VENUTI, 1992 apud MARTINS, 2010, p. 66). Levando em consideração que esses ideais preconizados por Venuti foram desencadeados em um contexto onde a hegemonia anglo-americana da língua inglesa é predominante em relação a outros polissistemas linguísticos, é de se questionar qual o papel político-ideológico que as práticas de domesticação e estrangeirização têm na tradução de línguas pertencentes a culturas minoritárias, algo que foge ao escopo do presente trabalho.

Logo, em vista do caráter do livro em processo de tradução, rico em jogos de linguagem e trocadilhos, é com base no ideal de tradução domesticante, que busca aproximar o leitor do autor através de estratégias que promovem a fluência do texto, que aqui serão justificadas algumas escolhas lexicais realizadas na tradução de quatro das peças que foram trabalhadas até o momento de elaboração deste artigo: *Die Kranichmaske die bei Nacht strahlt*; *Sancho Pansa*; *Ich wollte nur Geld, bekam aber die Wahrheit*; e *Mein kleiner Zeh war ein Wort*, peça que dá título ao livro. Acredita-se que optando por esse modelo de tradução ao invés do modelo estrangeirizante, o texto preservará, paradoxalmente, de maneira mais fiel o cunho e o estilo da escrita da autora, coisas que se perderiam em uma tradução que prezasse mais pela exatidão lexical dos equivalentes.

Análise e justificativas para as escolhas tradutórias

Die Kranichmaske die bei Nacht strahlt está contextualizada em uma reunião prévia ao funeral de uma morta que, ao longo da peça, terá seu corpo higienizado e preparado para o ritual de despedida ao mesmo tempo em que, mesmo sendo um corpo sem vida e, portanto, sem voz, será a protagonista de onde se deriva o enredo, a temática e as reflexões por parte dos demais personagens (a saber, Irmã, Irmão, Tradutor e Vizinho). Além disso, sete máscaras de animais participam da peça na medida em que são usadas pelos personagens para interpretar algumas vozes (aqui utilizo do termo “vozes”

empregado por Eduardo Spieler em seu artigo “O recorte da língua na peça *A máscara de grou que brilha à noite*, de Yoko Tawada”, publicado no último volume deste periódico³) que ora surgem nas histórias narradas dentro da própria narrativa da peça.

Assim como na maioria dos textos literários escritos em língua alemã, neste também foram encontradas algumas ocorrências terminológicas que possuem mais de um equivalente linguístico dentro da cultura idiomática da língua-alvo. Um exemplo bem comum disso é a palavra *Beerdigung*, que, no alemão, significa *enterro* ou *funeral*, mas nunca *velório*, pois na Alemanha não existe essa cerimônia de despedida. Logo, a tradutora se depara com uma escolha a ser feita: usar ou não o equivalente “velório”?

Lendo a peça em sua totalidade, nota-se que o território geográfico não é de suma importância para o desenrolar da peça, visto que ele sequer é especificado ao longo do texto, por isso opta-se por utilizar o termo *velório* tanto para fins de fluidez, quanto para aproximar o evento da peça ao contexto brasileiro.

Essa necessidade de domesticar o texto para a cultura brasileira ocorre com mais intensidade em outros momentos ao longo da tradução. Para ilustrar, seguem abaixo alguns trechos em que a alteração lexical foi essencial para a preservação semântica do texto.

88

BRUDER: *Es war einmal ein Kranich, der „ich“ hieß. Nimmt die Kranichmaske vom Nachbarn und setzt sie sich auf.*

ÜBERSETZER: *Buchstabieren Sie Ihren Namen, bitte.*

BRUDER ALS KRANICH: *„I“ wie Igel, „C“ wie Chimäre und „H“ wie Hund. Mit Ihrer Methode kommen Sie aber nicht tiefer in meine Seele hinein. Ob ich ein Kranich bin? Nein.* (TAWADA, 2013, p. 25)

IRMÃO: *Era uma vez um grou que se chamava “eu”. Pega do vizinho a máscara de grou e a veste.*

TRADUTOR: *Soletre o seu nome, por favor.*

IRMÃO-GROU: *“E” de elefante e “U” de urso. Mas com esse seu método você não poderá se aprofundar na minha alma. Se eu sou um grou? Não.* [Tradução minha]

Aqui há dois pontos interessantes a serem comentados. O primeiro é a busca de correspondentes lexicais para as letras da palavra *eu*, que, obviamente, não são as mesmas letras da palavra *ich*, de modo que a alteração dos equivalentes é imprescindível para a conservação semântica da tradução. Como consta acima, a solução encontrada para esse problema foi manter o gênero semântico das palavras, ou seja, os animais,

³ Ver SPIELER, Eduardo. O recorte da língua na peça *A máscara de grou que brilha à noite*, de Yoko Tawada. Porto alegre: **Revista Contingentia**, Vol. 10, Nº 1, Jan-Jul 2022. 31-43 p.

apenas fazendo a transferência lexical para animais que são usualmente citados no Brasil nesse jogo de “soletrar nomes”.

Já o segundo ponto está relacionado à decisão de qual equivalente lexical utilizar para a palavra “grou”. Em um primeiro momento houve a vontade de escolher “pavão” como o animal que corresponderia à máscara de Kranich, uma vez que essa ave possui muitas características em comum com o grou, como a elegância, o grito estridente e o longo pescoço, além da simbologia semelhante que define o pavão como um representante da transformação, cura psíquica, ressurgimento e êxito sobre a morte – que contribuem para a visão de ser “a ave das portas do paraíso”⁴–, e, por fim, o fato de que este seria mais facilmente associado pelo público-alvo. No entanto, tendo em vista que a origem do grou está intimamente associada com a origem da própria autora e que o animal é considerado exótico tanto na Alemanha quanto no Brasil, optou-se por manter o significado original e exigir do leitor que este se aproxime do autor, e não ao contrário. A seguir, segue um dos trechos que motivou a vontade de escolher “pavão” como equivalente:

SCHWESTER: Manchmal dachte ich, dass meine Schwester wie ein Kranich aussieht, weil sie einen langen Hals hatte. Wenn man sie von hinten rief, schaute sie elegant wie ein Kranich zurück. Ich rief oft ihren Namen, nur um zu sehen, wie elegant sie ihren Kopf zurückkehrt. (TAWADA, 2013, p. 25)

89

IRMÃ: Às vezes eu pensava que a minha irmã se parecia com um grou, pois ela tinha um longo pescoço. Se alguém a chamava pelas costas, ela olhava para trás, elegante como um grou. Eu frequentemente chamava seu nome apenas para ver a elegância com que ela inclinava a sua cabeça. [Tradução minha]

Acrescenta-se ainda o comentário de que, se essa escolha fosse considerada viável e posta a cabo, o título da peça passaria a ser “A máscara de pavão que brilha à noite”. Destaca-se também que, por se prezar, nessa tradução, pelo respeito ao original tentando sempre ser fiel à sua carga polissêmica, e que, muitas vezes, o processo tradutório é individual e solitário, de modo que não há um espaço para debate e reflexão sobre tais possíveis escolhas, esse acaba se tornando um trabalho ainda mais árduo e demorado, uma vez que há uma grande responsabilidade envolvida no ato de ponderação do tradutor. E como a autora mesmo diz, na tradução de Marianna Ilgenfritz Daudt, “quando é que se tem tanto tempo na vida para discutir detalhadamente uma frase ou, muitas vezes, até uma palavra?” (TAWADA, 2019, p. 28).

⁴ Informações extraídas do artigo encontrado na seguinte página: <https://www.eusemfronteiras.com.br/o-simbolismo-do-pavao/#O%20Pav%C3%A3o%20para%20diferentes%20Filosofias>

Para não restringir este artigo apenas aos obstáculos encontrados na tradução da primeira peça – que foram vários –, partimos para a análise e comentários do segundo drama traduzido: *Sancho Pansa*.

Diferentemente da peça anterior, construída em apenas um único ato, esta é dividida em nove atos, e isso, frisamos, não significa que a maneira como foi segmentada constitui uma lógica sequencial para o enredo da peça, visto que muitas vezes o sentido dos atos se esgota neles mesmos e se relaciona com os demais apenas em algum sutil sentido que pode vir a ser resgatado. Inspirado no clássico de Cervantes, esse drama é composto apenas das personagens Sancho Pansa e Dom Quixote, com o diferencial tawadiano de que aqui estas são ora interpretadas como mulheres, ora como animais.

A peça se caracteriza pelo aspecto cômico em consonância com a exploração de temáticas políticas e sociais, tornando a tarefa de tradução duplamente mais complicada, pois, uma vez que o que deve ser posto como prioridade aqui é manter a comicidade e a crítica social sem trair ou deturpar o conteúdo do texto, fica ainda mais indispensável prezar pelo respeito à obra. Ou, nas palavras de Millôr Fernandes:

O tradutor não pode explicitar aquilo que o autor quer deixar implícito, esclarecer aquilo que ele quer deixar misterioso, engrossar o humor que é fino ou tornar sutil o humor que é grosso. Um trocadilho, muitas vezes, não tem intenção humorística – a tradução não pode fazer o público rir. Uma fala é feita para criar uma dubiedade – o tradutor não pode errar e antecipar ou esclarecer seu conteúdo. (1989 apud MARTINS; GUERINI, 2018, p. 137)

90

Em vista disso, a tradução foi idealizada, primeiramente, da maneira mais fiel e literal possível, para que, em uma releitura, fossem identificados os momentos em que uma adaptação de vocabulário para o público brasileiro fosse pertinente.

Como todo trabalho escrito que necessita de uma análise posterior à sua execução inicial, com esse não foi diferente. Após a finalização da tradução, o texto descansou por alguns dias para que então pudesse ser revisado e aprimorado. A essa informação ainda pode ser acrescentada a observação de Clarice Lispector sobre o ato de traduzir, “[...] traduzir pode correr o risco de não parar nunca: quanto mais se revê, mais se tem que mexer e remexer nos diálogos” (1968 apud MONTERO; MANZO, 2005; MARTINS; GUERINI, 2018, p. 103). De fato, quanto mais relemos os nossos trabalhos de tradução, mais notamos coisas que podem ser aprimoradas.

Uma das questões trazidas à tona durante o processo tradutório foi sobre como manter o uso da formalidade às vezes empregada no modo de tratamento. Sabemos que, na língua alemã, o uso do pronome formal *Sie* é bem comum de ser usado cotidianamente em algumas situações, enquanto, no Brasil, raramente usamos o

equivalente “vós”, e apenas algumas pessoas fazem o uso de “senhor” e “senhora” quando vão se dirigir a pessoas mais velhas ou com alguma autoridade. Por isso, inicialmente optou-se por usar o vocativo “senhora”, mas, durante a releitura e revisão, percebeu-se que isso causava mais problemas do que soluções para a fluidez do texto – e, como postula a escritora com experiência na tradução do teatro: “[os diálogos] têm que ser coloquiais: de acordo com as circunstâncias, ora mais ou menos cerimoniais, ora mais ou menos relaxados.” (LISPECTOR, 1968 apud MONTERO; MANZO, 2005; MARTINS; GUERINI, 2018, p. 103). Logo, a decisão final pendeu para o lado da segunda pessoa do plural, ou seja, vós, que se adequou bem ao contexto porque, ao mesmo tempo em que resolve o problema de tratamento que se instaura na peça, também acrescenta o tom de comédia e sarcasmo que está implícito no texto.

Para trazer exemplos dessa peça em que foi necessário o emprego da liberdade para recriar e adaptar, intrínseca ao exercício de domesticação da língua, cito a presença de expressões idiomáticas e de palavras com conotações hostis associadas a insultos. Dentro da primeira, houve, por exemplo, „*So fleißig lernen, dass man am liebsten nicht mehr schlafen will.*” e „*Als die Toilette zu Ende ist, sieht die Dienerin genauso aus wie die Herrin.*” – no sexto e sétimo ato, respectivamente. Aquela foi parafraseada como “estude enquanto eles dormem”, pois conserva o sentido e soa muito natural no português brasileiro; já esta, usada para encerrar o sétimo ato, significa que, no final das contas, somos todos iguais, e visto a dificuldade para encontrar um ditado equivalente na cultura brasileira, isso causou alguma complicação na hora de traduzir, mas enfim foram localizadas duas possibilidades, a saber, “A morte a todos iguala.”, que possui um sentido semelhante e ainda se encaixa no contexto do ato em que está inserida, e “Todos nós nascemos originais e morremos cópias.”, que ainda está dentro do mesmo tema, apesar de talvez acrescentar um sentido que não aparece de maneira tão explícita na escrita de Tawada.

No que diz respeito às palavras hostis, elas surgem em um contexto em que as personagens se desentendem por questões de ideologia política e começam a direcionar xingamentos uma à outra referindo-se à (falta de) inteligência alheia. O trecho em que isso ocorre aparece abaixo seguido da solução tradutória encontrada:

DON QUIXOTE: *Du, Lehrling des Kapitalismus, denkst nur ans Geld.*

SANCHO PANSA: *Klar. Du, Spinner am Spinnrad. Wenn du kein Geld hast, kannst du dir kein Futter kaufen.*

DON QUIXOTE: *Du bist ein Esel.*

SANCHO PANSA: *Ich bin zufrieden mit meinem Esel-Sein.* (TAWADA, 2013, p. 135)

DON QUIXOTE: Você, aprendiz de capitalista, só sabe pensar em dinheiro.

SANCHO PANSA: Claro, sua reverendíssima besta. Se você não tem dinheiro, não pode comprar comida.
DON QUIXOTE: Você é uma mula.
SANCHO PANSA: Eu estou satisfeita com a minha condição de Ser-Mula.
[Tradução minha]

Partindo para a análise do terceiro drama, salienta-se que, à semelhança de *Sancho Pansa*, a peça *Ich wollte nur Geld, bekam aber die Wahrheit* também é constituída de temas delicados e relevantes para a atualidade que, por vezes, acabam sendo embaraçosos de reproduzir em outra língua. Questões como religião, preservação do meio ambiente, direitos LGBT, feminismo, imigração, terrorismo, entre muitos outros temas, geram farto escopo para discussão e debate no trabalho de Tawada, algo com que foi preciso ter muito cuidado para preservar sem deturpar o sentido original ou, para citar novamente o texto de Clarice, “Traduzir procurando não trair” (1968 apud MONTERO; MANZO, 2005; MARTINS; GUERINI, 2018, p. 103).

O contexto da peça traduzida como “Eu só queria dinheiro, mas ganhei a verdade” é curioso e misterioso. O diálogo, construído em um único ato, surge sem nenhuma contextualização e sequer fica-se sabendo os nomes dos personagens ao longo de toda a peça, visto que são identificados apenas pelas iniciais G.E.L e W.E.B. Partindo apressadamente para uma possível interpretação do porquê de a peça ser construída dessa maneira, podemos fazer uma associação do título em alemão com a maneira como os nomes são apresentados, de forma que G.E.L seria Geld, ou seja, um representante do mundo capitalista, e W.E.B seria Wahrheit, representando esse novo universo da inteligência artificial. Sendo isso uma hipótese, pode-se analisar o conteúdo e a forma do diálogo que constitui a peça, quando W.E.B fornece e despeja nas páginas dezenas de informações enciclopédicas e G.E.L apenas age como interlocutor, fazendo perguntas que movimentam o diálogo.

Antes de partir para a análise da tradução da peça, traz-se ainda a curiosidade de W.E.B, supostamente uma inteligência artificial – segundo nossa hipótese –, adicionar opiniões políticas e sociais que podem até, muitas vezes, soar sarcásticas e cômicas. Durante o processo tradutório, esse foi considerado um ponto crucial para análise crítica da peça e que fornece muito conteúdo para a investigação das questões atuais com que nos deparamos cotidianamente, cada dia mais.

As limitações linguísticas identificadas no traduzir dessa peça foram, diferentemente das anteriores, consideradas intransponíveis, de modo que a solução mais viável encontrada para preservar o sentido foi acrescentar notas de rodapé. A primeira necessidade disso surge logo na primeira página, quando W.E.B cita o dia de Christopher Street, que na Alemanha corresponderia ao que aqui é conhecido como a Parada de

Orgulho LGBTQIA+. Porém, houve a impossibilidade de realizar uma tradução da data comemorativa sem perder a carga polissêmica que seria acrescida nas linhas seguintes, que associam o nome Christopher a questões históricas e religiosas.

Para ilustrar a segunda ocorrência necessária de nota de rodapé, segue o respectivo trecho com sua tradução:

Ist es schlimm, wenn ein Theater nach unbestimmbarer Erotik duftet? Es kommt von der Sehnsucht nach den Riesenschlangen. Die Unternehmer hassten die Schlangen und versuchten, durch die berühmten zehn Angebote im Winterschlussverkauf die Prostitution auszuwischen. Sie dachten, sie könnten bei den Kunden große Kauflust erregen, damit sie andere Lüste vergessen. Es gibt übrigens auch die „Zen-Gebote“ aus dem Zen-Buddhismus, da fehlt aber das Haar. (TAWADA, 2013, p. 191)

É ruim quando um teatro cheira a um erotismo indeterminado? Isso é fruto da saudade das filas gigantes. Os empresários odiavam as filas e tentaram erradicar a prostituição colocando os dez mandamentos² em liquidação de inverno. Eles pensavam que com isso despertariam um grande desejo de compra nos clientes, fazendo com que eles se esquecessem de outros desejos. Aliás, também existem os “Mandamentos Zen” do budismo zen, mas aí faz falta o cabelo. [Tradução minha]

A nota acrescentada ao termo “dez mandamentos” buscou resgatar o sentido por trás da construção do trecho em alemão. Ela diz: “Em alemão ‘zehn Angebote’ significa tanto dez mandamentos, quanto dez ofertas, devido a isso surge uma ambiguidade cômica quando a autora coloca que estariam em ‘Winterschlussverkauf’, uma espécie de Black Friday.”

Por mais que aqui as notas de rodapé tenham surgido duas vezes, buscou-se evitá-las ao máximo na tradução, sempre buscando maneiras de contornar os obstáculos idiomáticos encontrados através do exercício de domesticação da língua.

A última peça a ser citada neste artigo foi, talvez, a que trouxe mais complicações. *Meu dedo mindinho era uma palavra*, pode-se afirmar, é uma peça experimental em um sentido mais extremo que as anteriores. Seus atos são divididos através das letras do alfabeto ocidental, de modo que cada letra é acompanhada de um correspondente lexical que traz o tema sobre o que tratará o ato em questão. De certa forma, foi divertido o ato de exercitar a criatividade associativa devido à necessidade imperativa de encontrar equivalentes linguísticos que não necessariamente fossem referentes à palavra em si, utilizada no original, mas sim à letra cuja palavra deveria ser associada e ao contexto presente naquele segmento da peça.

No seu livro de crônicas e contos sobre reflexões linguísticas, *Überseetzungen*, Tawada postula: “Um adulto talvez compreendesse a gramática melhor, mas uma criança aprende a conhecer as veias ocultas e o sistema nervoso do idioma” (2019, p. 63). A

atividade de brincar com a língua para conhecer as suas mais profundas e inusitadas características e descobrir informações nunca antes imaginadas é uma das principais peculiaridades da escrita tawadiana. Sua forma de escrever, portanto, não envolve apenas o leitor que se depara com as idiossincrasias idiomáticas, mas, principalmente, atrai o tradutor em uma rede polissêmica tão cheia de possibilidades e escolhas que torna o trabalho de traduzir uma brincadeira, muitas vezes, prazerosa, mas também demasiado desafiadora.

Por mais que a maneira como a peça é construída seja indício de uma não-linearidade e de uma sequência temática que, inicialmente, pode não parecer coerente com as informações que aparecem imediatamente antes ou depois, ela também tem a sua lógica e sua estabilidade. Três são os personagens que vão falar: a Mãe, o Pai e a Criança. No primeiro ato, introduz-se o contexto a ser seguido nos atos seguintes: o cotidiano dessa família foi alterado, eles perderam a casa.

No ato C, denominado pela autora como *Das C und die Zeh*, é introduzida a primeira reflexão linguística por parte dos personagens. Nele, brinca-se com a fonética da letra C e com o canibalismo entre os animais. Uma solução de tradução domesticada foi “O C e os seres”, pois, ao mesmo tempo em que acrescenta o jogo fonético da sílaba “se” com a letra “c”, acrescenta uma informação sobre o que será dito na peça, por mais que não seja a mesma informação que a palavra “Zeh”, em alemão, se refira.

Essa situação se deu repetidamente durante toda a tradução, e se em alguns momentos elas foram facilmente solucionadas, houve também situações em que se precisou folhear dicionários físicos, palimpsestos de vocabulário, para localizar possíveis palavras que poderiam se encaixar naquela determinada forma e contexto.

Para citar um último exemplo neste artigo, apresenta-se o ato M, cujo correspondente lexical na língua alemã é *Mond*, ou seja, Lua. A história que perpassa esse ato é a observação de um buraco no céu e a vontade de nomeá-lo, esta é, por sua vez, um problema para a tradutora. Os personagens decidem chamar o buraco de Lua, uma maravilhosa metáfora. Mas, o que fazer se em português a Lua não se escreve com a letra M? Abaixo segue o ato com sua respectiva tradução e as soluções que, por ora, foram adotadas:

(M) Der Mond

VATER UND MUTTER:

Oh, es gibt ein Loch im Dach.

Das ist nicht möglich. Denn wir haben kein Dach mehr.

Aber ich sehe doch ein Loch im Dach.

Das ist ein Loch im Himmel.

Ach ja, das ist ein Loch im Himmel. Wo ist unser Nähkasten?

Ich weiß nicht. Ich weiß nur, dass wir beide nicht gut nähen können. Du wolltest einmal einen Knopf an meinen Schlafanzug nähen, dabei hast du das Knopfloch zugenäht.

Das stimmt nicht.

Wie können wir das Loch im Loch zunähen?

Müssen wir das? Vielleicht kann das Loch so bleiben.

Ja, und wir können ihm einen Namen geben.

Was für einen Namen denn?

Der Mond vielleicht?

Der Mund?

Nein, der Mond.

Der Monat?

Nein, der Mond.

Ach, der Mond!

Ja, der Mond. (TAWADA, 2013, p. 264)

(M) Metáfora

PAI E MÃE:

Oh, tem um buraco no teto.

Isso não é possível. Nós não temos mais teto.

Mas eu estou vendo um buraco no teto.

Isso é um buraco no céu.

Ah, sim, isso é um buraco no céu. Onde está nossa caixa de costura?

Eu não sei. Eu só sei que nenhum de nós sabe costurar muito bem. Uma vez você quis costurar um botão no meu pijama e acabou costurando o buraco do botão.

Isso não é verdade.

Como nós podemos costurar o buraco no buraco?

Nós precisamos fazer isso? Talvez o buraco possa só ficar assim.

Sim, e nós podemos dar um nome para ele.

E que nome?

Metáfora, talvez?

Morada?

Não, Metáfora.

Mandrágora?

Não, Metáfora.

Ah, Metáfora!

É, Metáfora. [Tradução minha]

O dilema que se instaura aqui gera a seguinte dúvida: será que o correspondente lexical escolhido para representar a letra M não extrapola os limites da tradução na medida em que explicita um significado que, no texto em alemão, estava apenas implícito? Não estaria a tradutora abusando de sua liberdade transcriidora para subverter o sentido do texto em prol da preservação da forma?

É por motivos como esse que, muitas vezes, Yoko Tawada é considerada intraduzível. Seus jogos linguísticos, tão fundamentais no estilo da autora, são um quebra-cabeça para os tradutores que se desafiam a traduzi-los. Mesmo assim, não impede que, através de muita pesquisa e experimentação, sejam encontradas soluções, por mais que não sejam ideais ou referências de perfeição, para os dilemas que a autora impõe em suas obras, sempre fartas de polissemia e possibilidades interpretativas.



Considerações finais

O objetivo deste artigo foi fazer uma breve apresentação da tradução da obra dramática de Yoko Tawada que está sendo realizada. Dentro disso, buscou-se, principalmente, expor algumas passagens consideradas problemáticas para se traduzir literalmente, palavra por palavra, visto os jogos de linguagem que poderiam se perder nesse tipo de tradução. Assim, houve a tentativa de realizar uma tradução que prezasse pela domesticação da linguagem, ou seja, transferir o conteúdo semântico do texto para a cultura da língua-alvo interpretando-o e adaptando-o para a cultura brasileira, de forma a torná-lo digerível para falantes de português, sem que os principais objetivos da autora se perdessem.

Como foi explicitado, esse exercício trouxe muitas reflexões a serem debatidas e mais profundamente desenvolvidas para que a tradução consiga ser efetivamente finalizada. Por motivos que delimitam a extensão deste artigo, não foi possível expandir tanto a discussão acerca do aspecto teórico da domesticação, prática adotada para solucionar os problemas tradutórios encontrados. No entanto, acredita-se que os exemplos trazidos puderam exemplificar os momentos e as estratégias domesticantes utilizadas para resolver tais problemas.

96

Referências

MARTINS, Marcia A. P. As contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a Teoria da Tradução. Rio de Janeiro: **Cadernos de Letras**, N° 27, Dez 2010. 59-72 p.

MARTINS, Marcia A. P.; GUERINI, Andréia. **Palavra de Tradutor**: reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros. Ed. bilíngue. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018. 205 p.

SPIELER, Eduardo. O recorte da língua na peça *A máscara de grou que brilha à noite*, de Yoko Tawada. Porto alegre: **Revista Contingentia**, Vol. 10, N° 1, Jan-Jul 2022. 31-43 p.

TAWADA, Yoko. **Mein kleiner Zeh war ein Wort**: Theaterstücke. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehre, 2013. 319 p.

TAWADA, Yoko. **ÜBERSEEZUNGEN**: Retrato de uma língua e outras criações. Traduzido por: Marianna Ilgenfritz Daudt, Gerson Roberto Neumann. Porto Alegre: Class, 2019. 110 p.

Tradução comentada de três capítulos do romance *Fanta* (2023), de Robert Schade

Michael Korfmann¹
Gabriella Bugs Ache²
Henrique Machemer³
Rafaela Radünz Lazzari⁴

Resumo: Nosso artigo oferece uma tradução comentada de três capítulos do romance *Fanta* (2023) do autor alemão Robert Schade. Após um resumido olhar sobre a temática do romance, o mundo futebolístico, na história literária, o artigo versa sobre as reflexões e decisões tradutórias tomadas; na última parte são apresentados os capítulos 1, 6 e 13 do romance em língua portuguesa.

Palavras-chave: literatura alemã; *Fanta*; Robert Schade.

Zusammenfassung: Unser Beitrag bietet eine kommentierte Übersetzung von drei Kapiteln aus dem Roman *Fanta* (2023) von Robert Schade. Nach einem kurzen Blick auf das Thema des Romans, die Welt des Fußballs, in der Literaturgeschichte, werden die Überlegungen und translatorischen Entscheidungen bei der Übersetzung ins Portugiesische erörtert; im letzten Teil werden die Kapitel 1, 6 und 13 des Romans in der portugiesischen Fassung vorgestellt.

Schlüsselwörter: deutsche Literatur; *Fanta*; Robert Schade.

Introdução

Nosso artigo apresenta uma tradução comentada de três capítulos da obra *Fanta*, romance de estreia do autor, professor e tradutor alemão Robert Schade. Em termos temáticos, tem como pano de fundo o mundo futebolístico e assim insere-se numa lista bastante longa de publicações, sejam elas ficcionais ou autobiográficas, situadas neste ambiente. Podemos citar aqui, por exemplo, *Fever Pitch* (1998) do inglês Nick Hornby, mas também na história literária de língua alemã encontra-se um número surpreendente de textos com essa temática: já em 1919, Joachim Ringelnatz publica um poema humorístico com as seguintes linhas iniciais:

¹ Professor titular do Departamento de Línguas Modernas da UFRGS. E-mail: michael.korfmann@ufrgs.br

² Graduanda do curso de Bacharelado em Letras da UFRGS, habilitação Tradutor Português-Alemão. E-mail: gabibugsache@gmail.com

³ Graduando do curso de Bacharelado em Letras da UFRGS, habilitação Tradutor Português-Alemão. E-mail: machemerhenriquecontato.com

⁴ Graduanda do curso de Bacharelado em Letras da UFRGS, habilitação Tradutor Português-Alemão. E-mail: rafaelalazzari@hotmail.com

Der Fußballwahn ist eine Krankheit,
aber selten, Gott sei Dank.⁵

Fazem também parte desta lista Ödön von Horvath e sua *Legende vom Fußballplatz* (Lenda do campo de futebol); o jornalista Egon Erwin Kisch, que era jogador ativo em Praga antes da Primeira Guerra Mundial; nos anos de 1950, após a vitória no campeonato mundial pela Alemanha em 1954, Arno Schmidt fala em seu romance *Das steinerne Herz* (O coração de pedra) do *Fritz-Walter-Wahn*, ou seja, a mania de Fritz Walter, jogador destacado na final da copa de 1954; o autor austríaco Peter Handke apresenta dois títulos com referências ao mundo futebolístico, primeiro seu famoso ready-made *Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968* (A escalação do clube 1. FC Nürnberg do dia 27 de janeiro de 1968), bem como seu romance *O medo do goleiro diante do pênalti*, adaptado para o cinema em 1972 por Wim Wenders. Podemos ainda mencionar a publicação de F. C. Delius *Der Sonntag, an dem ich Weltmeister wurde* (O domingo quando me tornei campeão do mundo, 1994), ou o poema de Günter Grass sobre o *Nächtliches Stadion* (Estádio de futebol à noite, 1955), bem como os três romances sobre futebol de Ror Wolf: *Punkt ist Punkt* (Ponto é ponto, 1971), *Die heiße Luft der Spiele* (O ar quente dos jogos, 1980) e *Das nächste Spiel ist immer das schwerste* (O próximo jogo é sempre o mais difícil, 1982). Uma discussão mais ampla sobre a relação entre literatura e futebol pode ser encontrada em publicações como *Wie ein langer Satz: ein Gespräch über Fußball und Literatur* (Como uma frase longa: uma conversa sobre futebol e literatura, 2022) de Ariel Magnus e Manuel Neukirchner ou *Querpässe. Beiträge zur Literatur-, Kultur- und Mediengeschichte des Fußballs* (Passes cruzados. Contribuições para a história medial do futebol, 2003) de Ralf Adelmann, Rolf Parr e Thomas Schwarz.

O romance de Robert Schade acrescenta ainda um ângulo inédito aos títulos publicados até agora: trata-se de um jogador de futebol alemão, de nome Fanta, atuando no time do Flamengo no Rio de Janeiro, ou seja, sua narrativa também inclui aspectos interculturais dos dois países. O nome *Fanta* não se refere aqui ao famoso refrigerante, mas é uma alusão ambígua. De um lado aponta para as qualidades fantásticas do jogador, mas também se refere a um fantoche, controlado como um boneco por seus agentes e conselheiros. Curioso aqui é o fato que há, na história do futebol brasileiro, uma jogadora com esse apelido: Rosilane Camargo Motta ou apenas Fanta, uma ex-futebolista profissional, nascida em 14 de setembro de 1966 no Rio de Janeiro e que atuava como defensora. Seu apelido de “fantasma” veio de um técnico que

⁵ Algo como: A mania de futebol é uma doença, mas rara, graças a Deus. Tradução dos textos em alemão pelos autores.

reclamava constantemente da ausência de Rosiliane das palestras antes dos jogos. Com o tempo, esse apelido foi reduzido para "Fanta".

Em termos estilísticos, o romance se apresenta numa configuração que Moritz Baßler chamou de “realismo popular” (2023), ou seja, uma configuração textual que não explora todas as possíveis complexidades de uma narrativa moderna e assim oferece uma leitura bastante facilitada sem, portanto, abrir mão de referências a certos “discursos éticos da atualidade” (BAßLER, 2023, p. 3).

Para que o leitor tenha uma compreensão melhor dos comentários e da própria tradução dos três capítulos desse romance, traçaremos rapidamente as linhas básicas na narrativa, mas sem revelar todo o conteúdo da obra. O livro inicia com o jogador de futebol profissional, Fanta, acordando sujo e perdido numa praça pública no Rio. Sua estadia no Brasil tinha sido um sucesso até então. Ele se estabeleceu há um tempo no continente estrangeiro e é popular. Entretanto, os acontecimentos da noite passada, um pouco nebulosos, podem lhe custar sua carreira, ainda mais porque seu clube entra em crise e o técnico torna-se um homem altamente aflito. Junto com seu tradutor Bismarck, Fanta tenta então desvendar os acontecimentos dessa noite misteriosa que ameaça sua própria existência.

99

Comentários da tradução

Apontaremos aqui certos problemas que se apresentaram no trabalho com os capítulos traduzidos de *Fanta*. Algumas das situações pontuais de que trataremos a seguir estão relacionadas à recriação do estilo do romance, escrito em uma prosa literária e concisa, muitas vezes coloquial. O aspecto mais literário deste texto se apresenta já nos parágrafos de abertura do primeiro capítulo, em que os recursos estilísticos, sem perder sua objetividade, estão apontados numa direção mais poética. Estes são postos a serviço de uma descrição do cenário do romance (o Rio de Janeiro) buscando um efeito específico em sua apresentação: valendo-se de um tom quase propagandístico, Schade estabelece uma imagem da capital fluminense igualmente paradisíaca e estereotípica, que será minada pelos acontecimentos posteriores do romance.

Vejamos primeiro estes parágrafos iniciais no texto de partida:

Die Sonne steht hoch am Himmel. Der Fuß im aufgewärmten Strandsand von Copacabana. Wie raffinierter Zucker. Eine vom Salzwasserfilm überzogene Haut, die ein matter, so knapp wie möglich geschnittener Bikini bedeckt.

Schwenk auf den prallen Arsch der Carioca. Und als sie sich umdreht: ein strahlendes, perlweißes Gebiss.

Die Stadt am Zuckerhut. Weiche Hügel. Eine über den Hochhäusern thronende Jesusfigur mit ausgebreiteten Armen, um welche unaufhörlich Drohnen und Hubschrauber gleiten, die die Aufnahmen in die ganze Welt senden. Dann, wie ein Fehler in einer immer gleich ablaufenden Bilderreihe: Klick.

E tomemos, agora, a tradução que produzimos:

O sol alto no céu. O pé na areia quente de Copacabana. Como açúcar refinado. Uma pele coberta por água salgada, envolta num biquíni fosco, tão pequeno quanto possível. Panorâmica na bunda cheia da carioca. E, conforme ela se vira: uma dentição radiante, perolada.

A cidade no Pão-de-açúcar. Colinas suaves. Uma representação de Jesus entronada com braços abertos sobre os prédios, drones e helicópteros planando sem cessar ao seu redor, enviando imagens para o mundo todo. Então, como um erro em uma série de fotos sempre igual: Clique.

Nos parágrafos que se seguem, ao passar-se da descrição para a narração propriamente dita, o que se sobressai, sem que se abra mão do sentido literário do texto, é o tom despojado da escrita. Este pede que se busquem em vários casos equivalentes que preservem o nível cotidiano do discurso. Essa cotidianidade está marcada principalmente nas falas das personagens, a qual, dado o tema do romance, muitas vezes se incorpora a gíria futebolística. Lê-se, na primeira fala do primeiro capítulo, “Vor zwei Tagen hat er noch genetzt’, stellte jemand fest“, que traduzimos por “Dois dias atrás, ele ainda marcava’, disse alguém.”

O aspecto oral da fala está marcado não apenas no contraste entre o tempo verbal da fala (*Perfekt*) e o da indicação que a acompanha (*Präteritum*), mas também pela presença do verbo “netzen”, na conotação que assume neste contexto, isto é, no campo semântico do futebol. Aqui, “netzen” significa algo como “acertar na rede (*Netz*)”, o que traduzimos por “marcar”, buscando manter o tom natural da passagem. Acreditamos haver uma relação suficientemente significativa entre um termo e outro para justificar a opção.

Noutros casos, optamos também por soluções que buscassem uma relação forte entre o texto em língua de partida e aquele em língua de chegada, ainda que abrissem mão de algum traço do original. No trecho de diálogo “Glaubst du etwa, ich habe in den letzten Stunden die Füße hochgelegt?”, por exemplo, a expressão existente no original foi

traduzida por um equivalente mais literal: “E você acha que eu estive parado essas últimas horas?”

Em determinados pontos, era possível encontrar equivalentes para cada um dos elementos da frase, mas eles precisavam ser reorganizados, elegendo-se a tradução de uma sintaxe sonoramente familiar em alemão por uma sintaxe sonoramente familiar em português, ao invés, por exemplo, da formulação de uma tradução mais próxima do original em sentido gramatical, mas que gerasse algum estranhamento quanto à progressão rítmica da frase. Encontramos uma instância disso na frase “*Hier hast du übrigens einen Kaugummi für frischen Atem*”, em que “*übrigens*” (“aliás”) foi em nossa tradução deslocado para o começo da sentença: “Aliás, aqui, masque um chiclete para ficar com o hálito fresco.”

Estas são algumas das escolhas feitas na tradução do primeiro capítulo de *Fanta* a fim de tentar preservar o efeito do texto original.

Os maiores desafios do capítulo 6 foram aqueles relacionados ao futebol, visto que esse esporte, muitas vezes, apresenta uma terminologia bastante específica – que representa um desafio para aqueles que não são espectadores assíduos – e que demanda, portanto, uma pesquisa mais aprofundada. Assim, buscaram-se soluções que explicassem de maneira clara o que estava acontecendo durante a partida narrada. Nesse contexto, a primeira dificuldade foi a frase “[...]: *Die Knie abwechselnd wuchtig nach oben gerissen*”, literalmente “Os joelhos, alternadamente, moviam-se com força para cima.” Tal tradução, porém, não permitia ao leitor uma visualização clara do que estava acontecendo na cena, de modo que foi melhor ilustrá-la da seguinte maneira: “[...]: com força, trazia cada joelho até o peito alternadamente.” Um outro exemplo foi a frase “*Fanta erwartete schon, dass die Pille weit über ihn hinwegsegeln würde [...]*”, em que “*die Pille weit über ihn hinwegsegeln würde*” se tornou “chutasse alto por cima de sua cabeça”. O trecho “*Fanta überlegte kurz, den Ball über ihn zu chippen*”, no qual “*den Ball über ihn zu chippen*” poderia ser traduzido literalmente como “passar a bola por cima dele”, exigiu um pouco mais de pesquisa. Foi encontrado, então, o termo “cavadinha” que no futebol significa, justamente, passar a bola por cima de alguém. A versão final da frase, então, foi: “Fanta pensou brevemente em dar uma cavadinha.”

Além disso, estavam presentes algumas figuras de linguagem e expressões alemãs mais específicas que podem ser um desafio para um tradutor. A primeira delas foi na frase “[...] *und gab seinem Kontrahenten im Vorbeigehen einen kleinen Check mit*”, em que *einen kleinen Check geben* significa dar um empurrão e não uma olhada. A segunda estava no trecho “*Fanta erwartete schon, dass die Pille weit über ihn hinwegsegeln würde [...]*”, em

que *die Pille*, palavra que significa pílula, neste caso quer dizer bola – o que pode não ser tão óbvio à primeira vista. A terceira foi “*Marionettenhaft schnellte sein Arm in der Hoffnung nach oben [...]*”, que literalmente significa “Seus braços se moviam como uma marionete”, uma frase que soa um tanto estranha para um falante de língua portuguesa. À vista disso, “Seus braços gesticulavam incessantemente” foi a tradução escolhida, já que descreve melhor a ideia de mover os braços sem parar.

Por fim, também se mostrou necessário alterar a ordem de duas frases, de forma que a sequência de fatos fizesse sentido. O trecho, no original, era o seguinte:

Bereits einige Bälle hatte er in den vergangenen Minuten für seine Farben erlaufen können, als er einem Rückpass in der Hälfte des gegnerischen Teams nachsprintete. Der Gegner war dazu übergegangen, die Bälle nur noch kopflos aus der eigenen Hälfte zu wuchten, in der Hoffnung, damit Zeit von der Uhr zu nehmen.

Mantendo essa ordem, teríamos o seguinte:

Fanta já havia roubado algumas bolas para sua equipe nos últimos minutos, quando correu atrás de um recuo para a área do time adversário. Os adversários haviam começado a simplesmente chutar as bolas para longe de sua área, na esperança de ganhar alguns minutos.

Entretanto, isso não faria sentido, afinal como o personagem correria atrás do recuo se os adversários estavam chutando a bola para o outro lado do campo? Sendo assim, a ordem das frases foi invertida para que o trecho fizesse sentido – primeiro, as bolas foram tiradas do campo adversário e, depois, aconteceu o recuo:

Os adversários haviam começado a simplesmente chutar as bolas para longe de sua área, na esperança de ganhar alguns minutos. Fanta já havia roubado algumas bolas para sua equipe nos últimos minutos, quando correu atrás de um recuo para a área do time adversário.

No capítulo 13, também encontramos alguns desafios de tradução. Entre eles a tradução de expressões idiomáticas, como, por exemplo, “*die ärmsten Schweine*”, que pode ser traduzido literalmente como “os pobres porcos”, mas cujo significado é, na verdade, algo como “os pobres coitados”. O significado desse tipo de expressão pode às vezes não ser tão óbvio, causando um pouco de dificuldade na hora de traduzir. Outro exemplo é a fala “*Du spielst auf der Tribüne schön Taschenbillard*”, em que *Taschenbillard spielen* literalmente significa jogar sinuca de bolso, mas é uma expressão chula equivalente ao nosso “coçar o saco”, nesse caso dando o sentido aqui de ficar sem fazer nada. Assim, a tradução escolhida foi “Você fica coçando o saco nas arquibancadas”. Aqui também se

pode notar a adição do verbo ficar junto com um gerúndio, como forma de tentar se aproximar da fala coloquial do português.

Linguagem figurativa também é algo que requer certo cuidado. Às vezes a expressão usada na língua de partida é parecida com outra na de chegada, como é o caso de “*Mit einer weiteren Niederlage würden die Diskussionen um den Trainer wieder von neuem aufflammen.*”, traduzido por “Mais uma derrota reacenderia as discussões sobre o treinador”. Aqui, tanto *von neuem aufflammen*, quanto *reacender* tem o mesmo sentido, mas nem sempre se tem tal sorte. O tradutor deve prestar atenção ao uso desse tipo de linguagem, se quiser mantê-la em sua tradução.

Esse capítulo também apresenta alguns termos específicos, que, devido à falta de conhecimento sobre como são chamados em português, precisaram ser pesquisados. Nem sempre, entretanto, foi possível encontrar um termo exato, como para *Medizinbälle*, que são bolas duras e pesadas usadas em treinamento, mas que no Brasil são vendidas com mais de um nome, como, por exemplo, bola de treinamento, bola de peso, ou ainda, aproximando-se do alemão, *Medicine Ball*. Nesse caso, optamos por bolas de treinamento, que parece transmitir o significado sem se explicar demais. Além disso, é preciso avaliar como algo é chamado aqui, em português, em comparação com como é chamado em alemão. “*Auf diesen Kanälen*”, por exemplo, foi traduzido como “nessas redes sociais”, pois, apesar de ser possível que o leitor associe a expressão a canais de informação, essa palavra geralmente leva a pensar especificamente em canais do YouTube, e não em outras redes sociais. Também há a questão de o quão conhecido algo é: “*Kaufhaus Renner*” foi traduzido somente como “Renner”, por ser uma rede de lojas já bem conhecida no Brasil.

Outro desafio na hora de traduzir pode ser a distância entre certos elementos em uma frase que no português normalmente estariam próximos. Logo no início do capítulo 13, por exemplo, temos “*Fanta machte es sich im Mannschaftsbus, der nur einige Wochen vorher bei einer aufwendigen Lasershow lanciert worden war, mit einem Sprudelwasser gemütlich*”, em que o verbo *sich machen* (“fazer-se”) está bem distante do advérbio *gemütlich* (“confortavelmente”), no canto oposto da frase. Na tradução, para manter a fluidez do português, optamos por manter esses elementos, além de usar o verbo “instalar-se” para deixar mais claro o sentido da frase: “Fanta se instalou confortavelmente”.

Uma diferença entre o alemão e o português que pode causar um pouco de confusão é o fato de que no primeiro é possível começar uma frase com um pronome relativo, enquanto no segundo, fazer isso soaria um tanto estranho. Um exemplo disso pode ser visto em “*Die ihre Sinne schärfen*”, em que o pronome relativo *die*, ao invés do pronome pessoal *sie* (“elas”) refere-se a “*Damen*” (“senhoras”), que aparece em uma frase

anterior: “Dann die [...] Damen unten in Leblon”. Na tradução desta segunda frase, adicionamos o verbo ver – “Então viu as senhoras no Leblon” – por questão de clareza e também para se aproximar de como se falaria no português. No alemão, o verbo é usado no início do parágrafo, que começa com “Fanta sah”, mas depois não é repetido.

O contrário, remover repetição, também foi feito: em “*ausrangierten Karnevalsfiguren, die auf einem Platz am Rande der Stadt entsorgt [...] wurden*”, tanto *ausrangiert* quanto *entsorgt* trazem a ideia de rejeitado ou descartado, por isso optamos por traduzir como “bonecos de carnaval, que foram descartados em uma praça na periferia da cidade”.

Por último, um verbo que trouxe certa dificuldade foi *feilen*, em “*In nachdenklichen Momenten feilten sie an ihren Wünschen für die nächste Tätowierung*”. Esse verbo tem o sentido de retocar. Na tradução, utilizamos o verbo refletir, por soar mais natural ao mesmo tempo que traz a ideia de ação repetida: “Em momentos pensativos, eles refletiam sobre seus desejos pela próxima tatuagem”

Tradução do capítulo 1

O sol alto no céu. O pé na areia quente de Copacabana. Como açúcar refinado. Uma pele coberta por água salgada, envolta num biquíni fosco, tão pequeno quanto possível. Panorâmica na bunda cheia da carioca. E, conforme ela se vira: uma dentição radiante, perolada.

A cidade no Pão-de-açúcar. Colinas suaves. Uma representação de Jesus entronada com braços abertos sobre os prédios, drones e helicópteros planando sem cessar ao seu redor, enviando imagens para o mundo todo. Então, como um erro em uma série de fotos sempre igual: Clique.

Ele abriu os olhos. O sol já brilhava forte. Para o observador na Praça Quinze parecia que Fanta tivera a intenção de assustar alguém. Alguns o reconheciam imediatamente, outros olhavam fotos em alta-resolução nos seus smartphones, nas quais ele aparecia com seu sorriso radiante, bem penteado no colarinho rubro-negro diante do logo da patrocinadora NET, e as comparavam com a aparição que encontraram aqui no terminal.

— Dois dias atrás, ele ainda marcava — disse alguém.

Fanta ficou de pé, em transe, sobre o concreto quente. Como um coroinha na missa de Natal. Ele parecia sujo. A cara barbada e em desalinho. A camisa branca estava

coberta de manchas que distorciam o brasão do clube ao ponto de torná-lo irreconhecível. Também havia restos de glitter. O cabelo estava espetado em todas as direções.

O lugar se encheu com cada vez mais passageiros vindos da cidade satélite de Niterói, que saíam da balsa para a luz do dia em direção ao trabalho. O sol já estava alto. Ao fundo se encontrava, revestido de cores gritantes, o terminal para a travessia da Baía de Guanabara. Há mais de duzentos anos, havia aportado aqui o rei de Portugal, junto de sua corte e sua biblioteca, que também haviam embarcado rumo à colônia brasileira, e de rua em rua abria-se a partir daqui o centro da cidade. Talvez ele tenha olhado em torno uma última vez, depois de sua longa viagem, antes de todos os navios serem descarregados e ele novamente pisar em terra firme. Tudo começou com um mal-entendido, e daí surgiu o nome da cidade. Porque o que tinha sido atravessado não era um rio vindo do mar, como supunham os descobridores alguns séculos atrás. Era apenas uma baía, em que a água nesse instante refulgia.

Por alguns momentos reinou a calma. E de repente eles começaram a filmar, e Fanta protestou com a mão erguida, também porque a luz do sol incomodava seus olhos sensíveis. A mão direita, em que se desenhava uma ferida, deixou cair no chão uma garrafa de cerveja. Tudo, ele sentia, parecia contaminado. Gritantemente contaminado.

Alguém agarrou seu braço.

— Você tem que sair daqui imediatamente.

Eles fotografavam seu rosto fatigado e marcado pelo sol. Ele estava prestes a desaparecer na luz branca do sol. Os espectadores apontavam impiedosamente o celular. E atrás seus olhos revelavam uma dor furiosa.

— Vem, se apoie em mim e vamos tentar dar alguns passos.

Ele sentiu o zoom das lentes cada vez mais perto do seu rosto. Aqueles que fotografavam certamente não gostariam de estar na sua pele. Diziam que seu auge já havia passado há muito tempo. Que ele agora, com trinta e três anos, ainda conseguisse alguma coisa, ninguém acreditava.

— Deixa eu ver a sua mão. Foi um gato que fez isso? — alguém perguntou perto dele. Ele se aproximou tanto de Fanta que sua respiração fazia cócegas na ferida.

Aqui, no centro da cidade, se estendia em todas as direções um deserto de concreto. SUVs mergulhavam nos túneis. Arranha-céus espelhados despontavam sem sentido no alto. Embora oferecessem sua sombra aos moradores durante todo o dia. Pelos desfiladeiros de casas ecoavam as ofertas dos engraxates, que com seus banquinhos arranhados abordavam homens de negócios. Também os ambulantes tentavam sua sorte.

No meio deles, os moradores de rua, que tinham embrulhado as calçadas com seus cobertores como fileiras lagartas em crisálidas e que guardavam suas forças para um futuro melhor. Fora do casulo, só o que era visível eram os pés sujos.

Apenas algumas horas atrás, Fanta se lembrava, ele tinha estado, com um copo na mão, em um evento com os patrocinadores. Estava bastante relaxado. Depois tinha começado essa corrida errática pela cidade. E então ele se levantou da sarjeta e se viu de súbito assunto de fotografias.

— Se apoie no meu braço. Eu vou tirar você daqui o mais rápido possível.

Fanta continuou ainda imóvel como se estivesse enraizado no lugar. Ele foi reconhecendo lentamente, através de sua visão embaçada, quem estava falando.

Alguns dos curiosos se afastaram, outros aparentemente já tinham enviado as suas fotos. Por um momento nada mais aconteceu. Até ele reconhecer Bismarck com clareza e ele o libertar de seu torpor, entre sussurros e luminescências dos celulares.

— Ah, é você.

Bismarck parecia tenso. Ambos correram até conseguirem despistar por entre becos sinuosos o último desses espectadores. Bismarck pagou para ele numa rua sombreada próxima dali um açaí gelado com frutas que Fanta comeu rápido demais e apagou sua dor de cabeça por um tempo.

— E agora eu estou realmente curioso: onde diabos você passou a noite? — Bismarck perguntou.

Fanta deu de ombros. Uma dor percorreu as suas costas. Ele de fato não conseguia se lembrar. Então, mediante certa concentração, foi recuperando alguns fragmentos da noite.

— Eu não consegui entrar em contato com você — Bismarck explicou para ele. — O seu telefone estava desligado. O técnico perguntou por você também. Porra. Você também não deu as caras no treino de manhã, e tudo isso sem explicação. Além disso, recebi ligações da agência, que eu nem atendi. Queria primeiro checar o que havia acontecido com você. Todos acham que você estava escondido.

— Ah, é. Tanto faz — respondeu Fanta.

— Dizem por aí que você quer forçar uma transferência para outro clube a qualquer custo. E Duffi já montou todo o circo com um dos seus clientes, embora ele jamais vá admitir isso. Mas com você e na sua idade isso era bastante improvável. Isso, com todo respeito, estava bem claro para nós.

— Fico aliviado que você pense isso — comentou Fanta e limpou com um guardanapo os cantos da boca, roxos de açaí.

Bismarck lhe alcançou uma água com gás gelada. Fanta precisou arrotar ar depois de ter tomado um gole maior.

— Em nome de Deus, você está bem bêbado — disse Bismarck. — Eu falei para o treinador que você estaria envolvido em negócios particulares e que o avisaria quando tivesse resolvido tudo. Vim diretamente para cá, deixei o carro em local proibido de estacionar.

As memórias da noite foram voltando devagar, tornando-se imagens cada vez mais claras. Seus olhos começaram a pesar.

— A propósito, você não parece nada bem. Há mais em jogo para você do que ser pego pela câmera num bad hair day. Aliás, aqui, masque um chiclete para ficar com o hálito fresco.

— E você acha que eu estive parado essas últimas horas?

Fanta enfiou na boca o chiclete.

— Não, mas eu também não estou aqui para aproveitar esse dia ensolarado — respondeu Bismarck.

No banheiro, Fanta se refrescou com água fria, que esfregou em seu rosto e no peito e passou no pescoço avermelhado. Os membros doíam. Um pouco de alongamento em frente ao espelho e sua expressão perplexa surgindo contra o papel de parede estampado. Ele percebeu uma bituca presa atrás da sua orelha e a camisa branca pontilhada de manchas. Ele jogou o cigarro no vaso sanitário e tentou lavar tão bem quanto possível as marcas de batom. Limpar a boca, feito. Ele quis então finalmente aliviar-se.

— Luana — ele pensou, enquanto disparava na privada o jato de urina.

Bismarck pagou e o levou até seu carro, estacionado por perto. Sob o ruído constante do veículo, que se afastava mais e mais do trânsito intenso do centro da cidade, Fanta cochilava.

Tradução do capítulo 6

O apito do árbitro fez com que Fanta se voltasse da sua fase meditativa para o campo. O treinador o havia mandado para o aquecimento há apenas alguns minutos.

Ele se mantinha equilibrado na linha lateral do campo. Circulava a pélvis com as pernas afastadas. Pouco antes da substituição, ouviram-se cantos agitados dos torcedores pelo Maracanã lotado. No placar, foi exibido o logotipo vermelho e preto do clube. Ele

viu as enormes bandeiras, que se estendiam pelo outro lado do estádio, balançando no piso superior.

Seus joelhos tremiam. Sua respiração era curta e constante. Ele já havia, nos últimos minutos, aquecido a musculatura com todos os truques existentes: com força, trazia cada joelho até o peito alternadamente. Então, a fase de relaxamento. As pernas esticadas até doer. Por cinco segundos. Corridas curtas e sucessivas ao longo da linha. Passos enérgicos sem sair do lugar para estimular a circulação.

Fanta tinha jogado inúmeras partidas, mas a primeira para o novo clube trazia algo para o qual nunca se está preparado. Era preciso se provar desde o primeiro momento, para puxar o público para seu lado, já que para a torcida ele era apenas uma folha em branco. Todo o resto, ele sabia, não podia ser controlado.

Ele fechou os olhos e tentou se alinhar com o centro de seu corpo. O método havia sido ensinado a Fanta pelo treinador mental fornecido pela agência. Seu rosto, com olheiras profundas ao redor dos olhos cansados e a respiração pesada, veio brevemente à lembrança. A realidade parecia ser composta de várias imagens em sequência. Quando abriu os olhos, por alguns segundos, só conseguiu ver uma superfície verde. Mas bastou apenas um instante para que as linhas individuais, o campo e os movimentos dos jogadores tomassem forma. Fanta piscou os olhos. Então, foram exibidos os painéis de propaganda dos patrocinadores:

ESTRELA.

VIVO.

CASAS BAHIA.

Ele percebeu que as palavras perdiam seus significados se ele as olhasse por tempo suficiente. Que elas perdiam sua forma como um objeto cujo nome é pronunciado muitas vezes. Que se tornavam, assim, um material resistente e elástico. Quando Fanta estava nervoso, elas se dissipavam ainda mais em suas partes.

O estádio era um mito. Situado no bairro da Tijuca, aos pés das favelas, com casas coloridas, lá estava ele: o Maracanã, que, reconstruído há alguns anos, já havia sido o maior estádio de futebol do mundo. Visto de cima, parecia uma lanterna de papel futurista que se inclinava em direção ao seu próprio centro, junto com as saídas para a estação de metrô adjacente e as instalações esportivas que haviam sido abandonadas após as Olimpíadas. Separada apenas pelos trilhos de trem, encontrava-se a grande Favela Mangureira, sobre a qual o helicóptero do BOPE circulava, como uma ave de rapina esfomeada.

O nome maracanã, como havia explicado um simpático membro do clube a Fanta, durante sua primeira visita ao estádio, deriva da língua Tupi e imitava o canto de um papagaio nativo. Por algum motivo, Fanta guardou essa informação na memória.

Ao redor do estádio, em casas sombreadas, localizavam-se os bares, muito populares entre os estudantes da universidade próxima. Além disso, viam-se à distância os diversos acessos ao estádio, onde às vezes, em dias sem jogos, os gatos que ali viviam se aventuravam a dar uma olhada em busca de algum pedaço de carne. Aqui neste lugar de calor sobre-humano, quase como o de uma estufa, a lenda Pelé já havia jogado; o jogador Zico, com a camisa dez nas costas, havia conquistado inúmeros dos troféus exibidos nas vitrines e a seleção alemã, antigamente chamada Die Mannschaft, havia levado para casa, há alguns anos, o troféu da Copa do Mundo.

O placar estava 1:1. O técnico havia lhe dado algumas instruções táticas a serem seguidas, das quais uma ele não havia entendido por causa do barulho e a outra por causa do idioma estrangeiro. Mas Fanta, claro, sabia o que fazer.

Então o onze, seu número, brilhou na tela. O árbitro assistente, de cabelo bem escovado, empurrou-o, com mãos fracas, para a linha de meio-campo.

— Tire as mãos — disse Fanta, quando o árbitro o segurou na linha.

A torcida gritava seu nome, mostrado no painel. Ele cumprimentou Douglas, que seria substituído por ele, e deu seus primeiros passos no gramado. O gramado ficou brevemente empoeirado. O suor ardia em seus olhos. Fanta sabia que, naquele momento, as câmeras estavam voltadas para ele, e mudou para o modo spotlight. A primeira coisa que ele viu sob a luz ofuscante foram as arquibancadas, um mar de vermelho e preto. Um novo canto foi iniciado.

Ele escutou o apito do árbitro, que liberou o jogo, e em alguns segundos já estava correndo atrás da bola, que circulava entre o time adversário. O público delirou quando ele ganhou a primeira bola com sua corrida desenfreada.

O técnico, contrariando sua natureza, agitou os braços para animar o público. Quando Fanta ameaçou furar as fileiras adversárias depois de uma jogada maravilhosa, o adversário o derrubou. Acertou-o direto nas pernas. Que desgraçado, pensou Fanta com raiva. Os espectadores vaiaram.

Fanta se levantou novamente, cuspiu algumas folhas de grama e deu um empurrão em seu adversário quando ele passou. Por isso, Fanta recebeu um cartão amarelo. Pouco depois, em uma investida, sentiu uma pontada na coxa. Mas a dor estava dormente.

Foram acesos sinalizadores e o bloco dos Ultras ficou em chamas. A fumaça se espalhou e atingiu seus olhos. O ar quente tremia. O técnico gritou algo que se perdeu em meio ao murmúrio da multidão. Ele estava praticamente parado no ar.

A visão de Fanta ameaçou ficar turva várias vezes, o que ele bloqueou da melhor maneira possível.

Então chegaram os 44 do segundo tempo. Os adversários haviam começado a simplesmente chutar as bolas para longe de sua área, na esperança de ganhar alguns minutos. Fanta já havia roubado algumas bolas para sua equipe nos últimos minutos, quando correu atrás de um recuo para a área do time adversário. Era exatamente isso que ele havia previsto: o zagueiro como último homem havia recebido a bola. A equipe de Fanta avançou como uma manada voraz de predadores. O zagueiro tinha menos oportunidades de fazer passes significativos aos seus companheiros a cada segundo que passava: o coelho caiu na armadilha.

Uma leve garoa havia começado há alguns instantes. Fanta esperava que o zagueiro chutasse alto por cima de sua cabeça, quando este escorregou de repente na grama molhada. A torcida ficou em silêncio por um momento em que o estádio parecia congelado. Até mesmo as gotas de chuva permaneciam suspensas.

Ele não hesitou muito para passar com a bola pelo zagueiro, que tentou, sem sucesso, segurar sua camisa. A apenas alguns passos dele estava a goleira. O goleiro corpulento já vinha em sua direção, abrindo os braços como uma marionete para assustá-lo. Fanta pensou brevemente em dar uma cavadinha. O goleiro, por sua vez, parecia esperar por isso e se alinhou. Mas Fanta driblou o goleiro, que, de barba selvagem, tocou brevemente em seu pé. Ele ficou atrás de Fanta, olhando para ele como um cachorrinho abandonado em uma rodovia, com um último lampejo de esperança. Mas em vão. Mais tarde, Fanta pôde apreciar a cena em câmera lenta, na reprise da televisão.

A torcida estava próxima da loucura, e um arrepio de felicidade tomou conta dele quando o grito de gol ecoou finalmente pelo estádio. Ele se virou antes que a bola cruzasse a linha do gol e imediatamente se afundou em meio aos jogadores. Fanta cerrou os punhos com toda sua força.

De repente, ele estava segurando a camisa com a mão direita.

Alguém jogou água nele.

Que estreia!

Eles haviam virado o jogo: o placar exibia 2:1. O goleiro adversário ainda reclamava sobre alguma coisa qualquer. Seus braços gesticulavam incessantemente na esperança de encontrar algum motivo para que o gol fosse anulado. Logo em seguida soou o apito final. Mas não antes que Fanta recebesse um segundo cartão amarelo por tirar a camisa. Cartão amarelo seguido por um vermelho, mas isso não importava. Então, tudo pareceu ficar escuro e ele caiu no gramado, completamente esgotado.

Após um tumulto sem motivos muito aparentes, o árbitro distribuiu outros dois cartões vermelhos. O técnico, cheio de alegria, entrou correndo no gramado, tomou Fanta nos braços e disse algumas palavras das quais o jogador não conseguiu se lembrar mais tarde. Então, depois de abraçar todos os jogadores, o time seguiu em direção aos torcedores, que pulavam e gritavam a plenos pulmões atrás das grades.

De repente, um torcedor pulou sobre os painéis e conseguiu a camisa suada de Fanta, pagando por isso com hematomas causados pelos seguranças. Fanta bebeu de um gole uma garrafa da bebida isotônica, para matar a sede. A dor latejava em sua coxa. Um arranhão também ardia no ar úmido. Seu coração fazia seu corpo inteiro pulsar. Os pulmões vibravam. Completamente esgotado, ele deitou no gramado e ficou observando as arquibancadas. Os cantos continuaram fluindo pela vastidão da arena por um tempo, desaparecendo à medida que o estádio se esvaziava.

Fanta se acalmou. Ele queria ficar sozinho por um instante antes de mergulhar no banho de água fria. Alguns de seus colegas já estavam desfrutando das massagens. Na mesa da cabine, a chama fraca de uma vela ainda brilhava em frente à imagem da Santa Maria.

Depois de falar ao telefone com alguns amigos, e também com Duffi que o parabenizou euforicamente, Fanta saiu mais uma vez para recuperar o fôlego. O estádio estava completamente vazio. Apenas algumas pessoas com coletes amarelos e bonés sorriam em frente às cadeiras dobráveis. Sentindo-se como um rei, ele ficou no gramado por um tempo.

No dia seguinte, as vendas de camisetas vermelhas e pretas com o nome Fanta já haviam disparado. As Fanshops precisavam repor seus estoques rapidamente, relatou Bismarck com euforia. O uniforme com seu nome já era considerado um sucesso absoluto. E as manchetes dos jornais diziam: *Show! Fanta fantástico brilha na estreia. Um verdadeiro astro.*

Tradução do capítulo 13

Com uma água com gás, Fanta se instalou confortavelmente no ônibus do time, que apenas algumas semanas antes havia sido lançado durante um show elaborado de lasers. Ele sentou perto de Rodrygo, que, atordoadado com o barulho do motor, finalmente havia cochilado, e olhou para as imagens da cidade que passavam pela janela.

Agora, depois de uma semana de treinamento intensa, na tarde de sexta-feira, a primeira viagem para o jogo fora de casa do campeonato regional estava por acontecer. A pressão era grande, pois o jogo seria contra um time que não era apenas um

adversário, mas o maior rival do clube. Mais uma derrota reacenderia as discussões sobre o treinador.

Lá fora, Fanta podia ver as escoltas policiais, que acompanhavam o ônibus sob a luz do giroflex. Descontraindo o corpo, ele olhou para o cemitério de bonecos de carnaval, que foram descartados em uma praça na periferia da cidade e estavam chamuscados com fogo que às vezes se alastrava.

Fanta viu as figuras enlouquecidas, às vezes crianças, com as barrigas inchadas levemente salientes, que seguravam uma toalha de rosto encharcada com cola de sapateiro e se moviam insanamente pelas ruas do bairro Laranjeira. Então viu as senhoras no Leblon, que faziam o sinal da cruz quando passavam pelas igrejas e cobriam-se com tecidos leves, protegendo-se com óculos de sol. Elas aguçaram seus sentidos, cuidando para não virar as caixas de papelão com suas pernas bem alimentadas, onde pobres coitados haviam se fechado para se proteger da poeira e do vento. Elas xingavam os moradores de rua, chamando-os de animais quando isso acontecia. Eles estavam deitados debaixo do letreiro luminoso com defeito da Renner, que pelo menos exalava um pouco de calor.

Fanta podia perceber, através das janelas espelhadas, os ônibus de linha roncando. Os trambolhos, com seus números mudando e mostrando as linhas “GAVEA” ou “COSME VELHO” nos displays luminosos, corriam de forma desenfreada nas rodovias e mergulhavam por alguns segundos na escuridão fria dos túneis. Nas paradas organizadas arbitrariamente na beira da estrada, o material humano comprimido ao máximo foi substituído.

Fanta escutou o canto dos cristãos fanáticos ou representantes de serviços telefônicos, que entoavam seus hinos psicodélicos sob o sol chamuscante. Um hidrante vermelho vivo, forrado com adesivos do Senhor com os cabelos lisos caindo sobre os ombros, vibrava na calçada e ameaçava explodir como uma caldeira superaquecida. Nos pilares da ponte no centro da cidade, a mensagem “JESUS É BOM” frequentemente aparecia pichada nas paredes.

No ônibus do time, os outros jogadores haviam se isolado de tudo com seus fones de ouvido. Alguns, como Fanta, olhavam distraídos pela janela, outros se encontravam, com os olhos meio fechados, em standby. A parte de trás das cabeças raspadas de Ricky Polo e Mosquito, uma fileira à frente, estavam escoradas nas ergonômicas almofadas de pescoço em vermelho e preto. De vez em quando, um dos assentos era silenciosamente reclinado. Todos estavam vestindo os mesmos conjuntos de agasalhos esportivos elegantes.

A maioria de seus colegas ainda eram quase crianças que foram trazidas das favelas das megacidades por agentes e assessores duvidosos, com a cabeça girando com

promessas e números em contratos escritos às pressas. Quando perguntadas sobre seus sonhos, eles dizem os nomes de clubes europeus famosos como um mantra sagrado: City da cidade industrial de Manchester, Internazionale da metrópole da moda, Milão, assim como Shakhtar da vastidão da bacia do Danúbio na Ucrânia faziam os corações baterem mais forte. E então as agências já abordavam seus futuros clientes, aproveitando seus contatos com os presidentes de clubes e gerentes. Cada um obviamente queria ter o próximo Golden Boy na sua lista de clientes.

Os jogadores mais jovens se combinavam por meio de um grupo no Messenger, atiravam-se no banco do passageiro de carros caros que algum de seus incontáveis irmãos ou amigos dirigia, passavam o tempo até o treinamento da tarde na piscina ou recriando o campeonato europeu em seus Playstations. Eles postavam fotos em intervalos regulares em suas redes sociais com muita dedicação. Principalmente Douglas, que, por causa de sua posição como substituto, não fazia outra coisa senão postar vídeos curtos em seu perfil. Cenas curtas com músicas de rap atuais tocando no fundo. De vez em quando uma companhia atraente, que havia sido arranjada para uma festa, aparecia na foto. O ritmo da minha vida escrito em baixo.

Nessas redes sociais, eles exibiam também seus suéteres Gucci novos e as calças jeans desgastadas. Alguns jovens honestos bons de bola e com uma alegria pura ao jogar, que era esboçada nos rostos bronzeados durante as sessões de treinamento. Eles completavam seus visuais com um boné de beisebol, uma regata e uma corrente de ouro por baixo. Os garotos não conversavam muito fora do gramado – depois do treino, colocavam seus fones de ouvido e Ray-Ban espelhados e se ocupavam sobretudo com seus smartphones. Em momentos pensativos, eles refletiam sobre seus desejos pela próxima tatuagem, que mostrariam ao tatuador no dia seguinte, se ainda houvesse um espaço livre em seus braços. Às vezes, depois dos treinos, eles faziam cortes undercut ou aparavam o topo do cabelo com o cabeleireiro, que chegava acompanhado de murmúrios admirados, ou pediam a presença dele no quarto antes dos jogos fora de casa. Outros escolhiam ainda cortes de cabelo extravagantes e dinâmicos das incontáveis revistas de moda ou se inspiravam em blogs populares. Fanta preferia ficar na dele.

A conversa do grupo dos supervisores do time nas mesas dobráveis era quase imperceptível. Nas fileiras de assentos, estavam quietos e concentrados, todos pareciam se preparar para a partida.

Bem na frente, na primeira fileira, Fanta podia reconhecer a cabeça do treinador de perfil. Com uma barba grisalha que se eriçava de uma forma cada vez mais selvagem, como se quisesse já se assemelhar visualmente a seu sucessor, o treinador parecia estar nervoso. No campo de treinamento assim como no vestiário ao longo da semana, ele

ficava cada vez mais inacessível e absorto. Ele terminara a conferência de imprensa, antes da saída para o jogo, calado em frente aos jornalistas. Ele mexera no microfone de lapela altamente sensível, que amplificou sua respiração pesada, e dizendo frases de perseverança, segurando o copo do patrocinador, que ameaçava quebrar sob a pressão. O público olhou para um rosto duro como uma pedra e marcado por noites sem dormir.

Ele desaparecia depois dos treinamentos e dos compromissos com a imprensa em seu carro de médio porte, deixava, por um momento, como para mostrar sua determinação, as rodas girarem e, em seguida, se unia ao trânsito engarrafado da cidade. Faltara somente bolas de treinamento rachadas, além de um bigode duro e encerado, umedecido pela saliva de um apito balançando em seu pescoço, e a escola soviética estaria completa. E também no resto se pode notar o frio sopro do estalinismo: cada um dentro do time estava sob vigilância intensa. No vestiário, apenas poucas palavras eram trocadas em sua presença. Agora, somente resultados poderiam salvar o homem silencioso.

Fanta viu na Avenida Brasil as barracas, construídas na encosta dos canais com carrinhos de compra e folhas de plástico, ao redor de cachorros de rua procurando restos de carne. Dos canais, exalava um cheiro pútrido. Dois vira-latas brigavam no canteiro central da estrada com diversas faixas e então, cansados do sol excessivo, mergulhavam nas sombras.

O olhar de Fanta caiu sobre os policiais fortemente armados e usando óculos de sol, que, com as sirenes iluminadas nos carros atravessados, marcavam os principais pontos da cidade e sopé das ruas nas periferias das favelas. Suas fisionomias rigidamente traçadas já pertenciam parcialmente ao reino da morte, encontrando-se sempre na fronteira entre a vida e a próxima bala nas entranhas. Poucos dias atrás em uma ação celebratória, eles haviam apagado sete traficantes com tiros na cabeça. Sete de uma só vez, escrevera Duffi em uma mensagem, adicionando uma figurinha com um joinha e uma granada de mão explodindo. Os corpos dos bandidos foram retirados do mar nos dias seguintes sob aplausos dos abastados que moravam perto do bairro Urca. Ele não comentara a mensagem de Duffi.

Um pouco para fora do centro, perto do aeroporto, dois meninos negros se refrescavam do calor do sol em um tonel azul na beira da estrada. Um deles estava mergulhando sob a superfície da água, enquanto o ônibus do time parava em um cruzamento. A água espumava enquanto ele perfurava a água, emergia e sacudia a cabeça. Alguns respingos criavam um arco-íris, e então o rosto do garoto se refazia. Por algum motivo, Fanta pensara no menino loiro de uma marca berlinense de cerveja, que de forma atrevida sentava em um caneco de cerveja e, de lá, olhava para fora. Quem

sabe, ele se perguntou um tempo depois, que menino nadando no caneco de cerveja tinha servido como modelo para o menino dourado naquela época, em 1907, para o menino dourado.

Eles sentaram por um longo tempo encostados contra seus assentos, isolados dos sons da rua pelas janelas espelhadas. Como um público de cinema desinteressado. E então, por causa da supersaturação, as imagens pareciam para Fanta cada vez mais devagar e com menos intensidade.

Quando o ônibus do time finalmente chegou no estádio corado com luz, já estava escuro. Uma multidão agitando bandeiras, que só depois de diversas tentativas abriu um caminho para passagem, recebeu-os, ao lado das sirenes das motos dos policiais e dos flashes das fotos. E, nesse momento, o nervosismo cada vez mais frequente antes do jogo aumentou imensamente, apesar de, no time de Fanta, a confiança reinar suprema.

Entretanto, nessa noite seria diferente: das arquibancadas, Fanta, com uma bebida na mão, observava outra derrota, que deveria agravar a crise do clube. Alguns fãs de fora, que haviam chegado para apoiar o time, deixaram o estádio antes mesmo do apito final. Parecido com os jogadores, que fugiam com pressa e medo da multidão irritada no túnel dos jogadores. Somente o treinador continuava a conversar com os jornalistas, procurando, com um ar de sofrimento, palavras para a derrota.

115

Depois do jogo, quando Fanta entrou no vestiário movido por um sentimento indefinido, o silêncio predominou. Então quase todos permaneceram com a cabeça abaixada. No chão, os uniformes, caneleiras e camisetas húmidas estavam espalhadas por toda parte. Claramente, qualquer palavra era supérflua.

— Se levantem e bola para frente — disse Fante quebrando o silêncio com calma, do qual se erguia apenas o fedor bestial de corpos masculinos suados. Algumas cabeças assentiram, mas ninguém respondeu.

— Cale a boca — sussurrou então Douglas em meio a atmosfera tensa, que, apesar de um desempenho medíocre nos treinos, recebera do treinador alguns minutos no campo, na posição do Fanta, mas sem conseguir se destacar.

— Você fica coçando o saco nas arquibancadas e bebendo, enquanto nós ralamos lá embaixo — acrescentou, dirigindo-se a Fanta. Ele não o encarou nenhuma vez, continuando a mexer em seu smartphone. Os outros não ouviram ou fingiram não ouvir.

— O que você disse? — perguntou Fanta e deu um passo em direção a ele, em parte por não ter certeza do que ele murmurou, em parte por reflexo.

— Você deveria calar a boca — Douglas repetiu agora levantando a voz, deixou o celular de lado e ergueu-se de uma vez como uma máquina potente. Fanta podia ver

as mechas loiras que ele havia tingido sobre o cabelo preto no topo da cabeça. Para piorar as coisas, elas o cegavam.

— Se manda — resmungou Fanta e olhou de perto para Douglas, que era uma cabeça mais baixo, mas maciço. — O que você quer de mim? — Ele tentou o segurar pela camiseta suada, sua mão imediatamente escorregou.

— O que eu quero de você? Você vem aqui, faz um jogo bom e dois dias depois já está nas manchetes. Acordando nas ruas do centro como um vagabundo — disse ele então — totalmente constrangedor. Só gente sem-teto faz isso. Um completo favelado.

Douglas se soltou.

O comentário o acertou em cheio. Fanta ficou paralisado.

Douglas deu mais um passo até ele. Nesse intervalo, Ricky Polo e Mosquito, dois colombianos pequenos, tentaram separar os dois. Fanta empurrou Douglas para longe de si, desequilibrando-o um pouco, antes de outros jogadores se colocarem entre os dois. Então ele atirou sua camiseta no chão e sumiu para baixo de um chuveiro.

Quando o treinador finalmente voltou ao vestiário com uma cara vazia e visivelmente chateado por causa das tentativas desesperadas de dar explicações, tudo estava acabado. Até mesmo ele, Fanta entendeu então, estava com os nervos à flor da pele. Na viagem de volta no ônibus do time, havia um silêncio total.

116

Considerações finais

Com as traduções acima, buscamos apresentar ao leitor brasileiro parte de um texto que, como foi dito, se inscreve numa linha narrativa que tematiza o futebol já estabelecida na literatura de língua alemã. Um campo orientado pelo mesmo assunto poderia ser também identificado nas literaturas de língua portuguesa e na brasileira em específico, em que a literatura futebolística é desde muito tempo amplamente praticada, seja no romance, no conto, na crônica ou no ensaio. O enredo de Fanta já estabelece por si só uma forte relação com o Brasil, da qual pode advir um interesse natural por parte do leitor e da eventual crítica para este romance. Se admitirmos, além disso, que o campo literário de um país ou de uma língua não se constitui apenas por aqueles textos produzidos nessa língua, mas pelo que nela é lido, incluindo as traduções e o modo como a publicação destas vem a influenciar os autores desta literatura, então podemos ver com clareza o interesse que o livro de Robert Schade representa para esse segmento de nossa produção literária, bem como para seus estudiosos.

Neste estudo, foi de nosso interesse divulgar não apenas este texto, mas também o processo tradutório que buscou recriar no português brasileiro parte de uma obra ficcional escrita em alemão e que já sugeria, por seu conteúdo, uma conexão entre ambas

estas línguas-culturas. Ao longo desta tradução, fomos confrontados com desafios de naturezas diferentes, fossem acerca do vocabulário específico de ambas as línguas, expressões idiomáticas e estruturas frasais. Desafios esses que nos inspiraram a buscar as soluções que melhor se encaixassem no português brasileiro, mantendo ainda as características estilísticas e o tom da obra de Schade. Esperamos que esta experiência de tradução sirva de base para futuras traduções, além, é claro, de permitir que o público brasileiro conheça *Fanta*.

Referências

ADELMANN, Ralf, PARR, Rolf e SCHWARZ, Thomas 2003. **Querpässe. Beiträge zur Literatur-, Kultur- und Mediengeschichte des Fußballs**. Heidelberg: Synchron Verlag, 2003.

HORNBY, Nick. **Fever Pitch**. New York: Riverhead Books, 1998.

MAGNUS, Ariel e NEUKIRCHNER, Manuel. **Wie ein langer Satz: Ein Gespräch über Fußball und Literatur**. Göttingen: Wallstein Verlag, 2022.

SCHADE, Robert. **Fanta**. Erfurt: kul-ja! publishing, 2023.