

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.

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 auszurotteten. 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.