

Cosmos Littera

Estudos de Literatura Comparada



GERSON ROBERTO NEUMANN

FERNANDA BOARIN BOECHAT

VÍCTOR MANUEL RAMOS LEMUS (ORGS.)

editora

ZO
UK

Cosmos Littera

Estudos de Literatura Comparada

GERSON ROBERTO NEUMANN

FERNANDA BOARIN BOECHAT

VÍCTOR MANUEL RAMOS LEMUS (ORGS.)

PORTO ALEGRE • 1ª EDIÇÃO • 2022

editora
ZO
UK

2022 © Gerson Roberto Neumann, Fernanda Boarin Boechat e
VÍCTOR Manuel Ramos Lemus

Projeto gráfico e edição: Editora Zouk
Revisão: Tatiana Tanaka

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
de acordo com ISBD
Elaborado por Odílio Hilario Moreira Junior - CRB-8/9949**

C834

Cosmos Littera [recurso eletrônico]: estudos de literatura comparada /
organizado por Gerson Roberto Neumann, Fernanda Boarin Boechat, VÍCTOR
Manuel Ramos Lemus. - Porto Alegre, RS : Zouk, 2022.
196 p. ; ePUB.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-5778-068-8

1. Literatura brasileira. 2. Crítica literária. I. Neumann, Gerson Roberto.
II. Boechat, Fernanda Boarin. III. Lemus, VÍCTOR Manuel Ramos. IV. Título.

2022-1451

CDD 869.909
CDU 821.134.3(81).09

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura brasileira : crítica literária 869.909
2. Literatura brasileira : crítica literária 821.134.3(81).09



direitos desta edição reservados à
Editora Zouk
Av. Cristóvão Colombo, 1343 sl. 203
90560-004 – Floresta – Porto Alegre – RS – Brasil
f. 51. 3024.7554

www.editorazouk.com.br

Um olho cego vagueia: traduzindo um romance de Tawada Yôko com dois textos de partida

Andrei Cunha
Vinicius Ritter

O presente artigo visa apresentar um projeto de tradução – ainda em andamento – do romance *Das nackte Auge / Tabi wo suru hadaka no me* (旅をする裸の眼) – ou, como o estamos intitulado provisoriamente em português, “O olho nu”, da escritora Tawada Yôko (comentamos a questão do título em mais detalhes na segunda metade do texto)¹. O projeto tem características que o distinguem de outras traduções literárias. A autora escreveu dois textos de partida diferentes: um em alemão e outro em japonês. Esses dois textos não têm diferença de hierarquia ou prioridade cronológica, pois foram produzidos ao mesmo tempo por uma autora que notoriamente escreve tanto em uma quanto em outra língua. Com isso em vista, nós, os tradutores brasileiros, decidimos criar um texto tendo por pontos de partida tanto a versão japonesa quanto a alemã do livro. Andrei Cunha trabalha a partir do texto japonês, e Vinicius Ritter, do texto alemão; o processo de transformação dessas leituras em um único texto em português é objeto do relato que se segue.

Sobre a autora

Tawada Yôko² nasceu em Tóquio em 1960. Seu pai era tradutor e livreiro. Tawada embarcou para a Europa pela primeira vez em 1980 com a linha férrea

1 A obra é referida pelo título provisório entre aspas, para destacar o seu caráter impermanente, “extraoficial”.

2 Tawada Yôko [多和田 葉子]. Tawada é o sobrenome, Yôko é o nome pessoal. A ABNT não prevê casos de outras culturas que tenham nomes fora do padrão “Nome Sobrenome”. Os nomes japoneses obedecem a uma ordem inversa à nossa (nome de família seguido de nome pessoal). No caso dessa autora, estamos diante de uma complexidade identitária que se reflete na instabilidade da ortografia: ela é uma escritora conhecida no Japão, onde seu nome é Tawada Yôko; no entanto, na Alemanha, seu nome é Yoko Tawada (na ordem alemã e sem acento). Nos Estados Unidos, onde o sistema de transcrição é diferente do brasileiro, o seu nome pode

Transiberiana, enquanto ainda cursava literatura russa na Universidade de Waseda, em Tóquio. Ao concluir o curso, em 1982, mudou-se para Hamburgo, onde estudou literatura alemã contemporânea e permaneceu por mais de duas décadas. Desde 2006, a autora mora em Berlim.

Sua carreira literária teve início em 1987, com a publicação em edição bilíngue alemão/japonês da antologia poética *Nur da wo du bist da ist nichts / Anata no iru tokoro dake nanimo nai*.³ Em 1989, Tawada publicou seu primeiro romance, *Das Bad*, seguido de uma série de coletâneas de contos, poemas e ensaios até os anos 2000, quando voltou a escrever narrativas mais longas em alemão.

Em japonês, Tawada publicou um número parecido de obras (26 no total), “colocando-se exatamente entre as duas línguas e culturas, ou seja, não é mais atuante como escritora em japonês do que em alemão e vice-versa” (ABREU, 2017, p. 20). A escrita de Tawada é caracterizada por temas como o deslocamento de personagens entre culturas – em especial entre aquilo que muitos chamam de Oriente e Ocidente –, entre línguas e entre sistemas políticos. A tradução também ocupa um papel constante – seja pela presença do processo tradutório nos próprios enredos, seja pela autotradução praticada pela autora, ou pelo *status* de escritora exofônica que lhe foi atribuído e que em seguida ela reivindicou.

A estranheza das línguas, o seu caráter de coisas, de objetos que podem ser vividos tanto do exterior como do interior, é um tema recorrente de sua ficção e de seus ensaios. Assim, por exemplo, em “O olho nu”, há um episódio em que a narradora-protagonista utiliza a impenetrabilidade da língua “estrangeira” como uma couraça contra possíveis assediadores:

Se algum homem vinha puxar conversa comigo no cinema, eu dizia uma frase que não existe em língua nenhuma e saía fugindo. Era uma frase constituída por uma única palavra: um substantivo que se referia a “um sujeito afásico” e que era, ao mesmo tempo, um verbo que significava “ser incapaz de falar”.⁴

ser grafado como Tawada Yōko, Tawada Yoko, Yōko Tawada ou Yoko Tawada, dependendo do contexto. No Brasil, o mundo acadêmico nipófono tenderia a grafar o nome na ordem japonesa; um germanista brasileiro, escrevendo sobre a mesma pessoa, escolheria a forma conhecida na Alemanha. Optamos por manter a ordem japonesa, não por considerá-la a mais correta, e sim por desespero diante da impossibilidade de dar conta de todas essas nuances.

3 Verifique as Referências no final do artigo para mais detalhes da bibliografia de Tawada.

4 映画館で話しかけてくる男性がいると、どんな言語にもない文章をひとつ言い残して逃げた。この文章はひとつきりの単語から出来ていて、しゃべれない主体を

Na verdade, o trecho acima é uma tradução do japonês proposta por Andrei Cunha, e um dos muitos casos em que, no processo de traduzir o livro, as possibilidades que o texto japonês abre são um pouco diferentes das propostas em alemão. A decisão de traduzir *shaberenai shutai* por “um sujeito afásico” pode soar pernóstica (afinal, *shaberenai* quer meramente dizer “não conseguir falar”), mas a palavra *shutai* (“sujeito”, um termo técnico da análise sintática) não é do mesmo registro do restante do parágrafo, que adota um tom próximo da oralidade – ao menos, em japonês. A tradução de Vinícius Ritter do mesmo trecho é:

No cinema, às vezes havia homens que me dirigiam a palavra. Eu respondia com uma palavra que não existia em nenhuma língua e ia embora. Era só um substantivo que significava “um sujeito sem língua (afásico)”; ou um verbo que só poderia ser utilizado na primeira pessoa do singular, significando “não-falar”.⁵

Por um lado, a expressão *ein sprachloses Subjekt* permite uma extensão do significado do *shaberenai* japonês, já que é um adjetivo que significa “afásico” – o que nos daria, talvez, permissão para manter o jargão psiquiátrico na tradução do trecho. Por outro lado, tanto *shaberenai* como *sprachloses* são palavras perfeitamente transparentes para um leitor não especializado em suas respectivas línguas, ao passo que “afásico”, em português, causaria estranheza na fala coloquial.

Mas as estranhezas não terminam por aí. O simples fato de a personagem apelar para uma palavra em uma língua *que não existe* já soa o alarme para o fato de que se trata de um comentário metalinguístico sobre o caráter diverso e abstrato das línguas, que podem ser inventadas seguindo um determinado sistema, em que se imaginam substantivos e verbos de acordo com uma lógica preestabelecida. Sabemos, de capítulos anteriores, que a narradora havia estudado russo e aprendido um pouco de alemão, e que ambas as experiências haviam sido determinantes para a sua incapacidade (ou mesmo inconsciente recusa) de aprender francês. O trecho ecoa mesmo uma passagem célebre do

表す名詞でもあり、話せないという意味の動詞でもあった。(TAWADA, 2013, loc. 1069)

5 *In den Kinos gab es manchmal Männer, die mich ansprachen. Ich sagte ein Wort, das es in keiner Sprach gab, und ging weg. Dieses eine Wort sollte „Ich kann nicht sprechen” bedeuten. Es war ein einzelnes Substantiv, das „ein sprachloses Subjekt” bedeutete; oder es war ein Verb, das nur in der ersten Person Singular benutzt werden konnte und „nicht sprechen” bedeutete.* (TAWADA, 2011, p. 74)

escritor argentino Jorge Luis Borges, que em seu conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1974), tem o seguinte a dizer de uma língua de sua invenção:

Não há substantivos na conjetural *Ursprache* de Tlön, da qual procedem os idiomas “atuais” e os dialetos: há verbos impessoais, qualificados por sufixos (ou prefixos) monossilábicos de valor adverbial. Por exemplo: não há palavra que corresponda à palavra lua, mas há um verbo que seria em português *lunecer* ou *lunar*.⁶

Não deixa de ser interessante notar que tanto o japonês quanto o alemão têm traços em comum com a *Ursprache* de Tlön: *shaberennai* é um verbo na forma potencial negativa (“não consigo falar”) que corresponde a um adjetivo (“afásico”) em português; e *sprachloses* nada mais é do que um adjetivo composto por um substantivo *qualificado por um sufixo monossilábico de valor adverbial* – seguindo lógica semelhante à verificada no mundo fantástico de Borges. No caso do texto de Tawada, as estruturas mesmas das línguas que ela utiliza para criar seu universo literário guardam características que, posto que diferentes das da língua portuguesa – e da francesa, em cujo contexto atuam os assediadores da personagem –, criam obstáculos e armadilhas aos tradutores, que encenam em seus processos de criação a lógica aparentemente absurda da situação ficcional. Por um instante, as dificuldades de transposição deixam os tradutores “sem língua”.

Na Alemanha, Tawada costuma ser vinculada ao gênero “literatura de migração” ou de “imigração”, mas acadêmicos como Ottmar Ette (2005) criticam a aplicação desses termos para autores que não escrevem em sua língua materna. Ette propõe termos como *ZwischenWeltenSchreiben* (EscreverEntreMundos) e *Literatur ohne festen Wohnsitz* (“literatura sem morada fixa”). Tawada observa que, da mesma forma que uma língua não é passível de pertencimento, ela também não tem a capacidade de representar uma nação e, assim, oferecer-se como lar a alguém (TAWADA, 2007a). Em vez disso, a autora situa-se a si e à sua escrita em um espaço que fica entre a língua e o ser, e onde toda familiaridade é dada justamente pela falta de obrigação de se estabelecer uma identidade ou uma congruência entre pessoa e língua. Esse é o “posicionamento criativo” que ela nomeia “exofonia”:

6 No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön, de la que proceden los idiomas “actuales” y los dialectos: hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial. Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra luna, pero hay un verbo que sería en español *lunecer* o *lunar*. (BORGES, 1974, p. 435)

Eu interpreto “exofonia” como sendo um posicionamento criativo, um conceito imbuído de um espírito de curiosidade, uma literatura que busca responder às perguntas: “Como sair da língua materna, que nos rodeia (que nos prende em suas amarras)?” e “O que fazer quando saímos de nossa língua materna?”. O motivo por que se começa a escrever em uma língua que não a nossa pode ter sido, dentre outros, a colonização, ou o exílio; no entanto, se o resultado dessa mudança for uma literatura interessante, não vejo necessidade de se fazer uma distinção entre essa literatura e os textos de alguém que decidiu de livre espontânea vontade sair de sua língua materna.⁷

Wright (2008) define exofonia como o processo de autores que escrevem em suas línguas não maternas sem limitação temática. Em um texto exofônico, decisões acerca do efeito de estranhamento e da técnica de escrita menos canônicas devem ser vistas como propositais, e não como uma falta de habilidade do escritor em seguir um modelo canônico de expressão artística, até mesmo quando a exofonia é utilizada para produzir o efeito de ingenuidade, como é muitas vezes o caso na obra de Tawada.

Pertencimento a gêneros literários à parte, talvez seja mais vantajoso à prática tradutória o aprofundamento de questões mais ligadas à prática de escrita Tawada Yôko; entre elas, o conceito de literalidade (*Wörtlichkeit*). A literalidade é tida por alguns pesquisadores de Tawada como um dos conceitos-chave para a compreensão da obra da autora. Abreu (2017) aponta que o modelo do escrever em outra língua de Tawada é muito focado em neologismos e no papel central da língua e da linguagem corporal das palavras no enredo, tanto temática quanto estilisticamente.

Sobre o livro

“O olho nu” é narrado em primeira pessoa por uma estudante de ensino médio vietnamita cujo nome nunca é revelado. A trama começa em 1988, quando o Vietnã ainda é uma nação do bloco socialista e a Alemanha se encontra dividida. A narradora recebe um convite para dar uma palestra em Berlim

7 これは「外国人文学」とか「移民文学」などという発想と似ているようで、実は正反対かもしれない。「外から人が入って来て自分たちの言葉を使って書いている」という受けとめ方が「外国人文学」や「移民文学」という言い方に現れているとしたら、「自分を包んでいる(縛っている)母語の外にどうやって出るか? 出たらどうなるか?」という創作の場からの好奇心に溢れた冒険的な発想が「エクソフオン文学」だとわたしは解釈した。(TAWADA, 2003, p. 7)

Oriental, devido a seu sucesso acadêmico. Em Berlim ela conhece Jörg, que em uma conversa regada a vodca batizada, põe em prática o plano de sequestrá-la, levando-a até Bochum, na Alemanha Ocidental. Presa contra sua própria vontade, a narradora se torna, oficialmente, uma fugitiva, uma imigrante ilegal e uma refém. Na cidade de Bochum, ela vive em cárcere privado, obrigada a se comunicar em uma língua que não domina, presa em uma relação de abuso físico e mental com Jörg, que a certa altura consegue convencê-la de que ela está grávida. Com o tempo, a protagonista começa a ter certa liberdade para sair de casa e descobre que pela cidade passa uma ferrovia que vai até Moscou. A narradora orquestra a própria fuga, mas, ao chegar à estação ferroviária, comete o erro de pegar o trem na direção contrária e acaba indo para Paris.

No trem para a França, ela conhece uma compatriota chamada Ai Van, que a ajuda com algum dinheiro. As duas combinam de se reencontrarem em Paris. Na capital francesa, contudo, ela não tenta entrar em contato com a amiga e sai à procura de um quarto para alugar. Na rua, ela vê uma mulher entrar em um apartamento com um homem em troca de dinheiro, o que a leva a concluir que a mulher é dona de uma pousada – e não uma prostituta. Outra vez entre quatro paredes, nossa personagem principal agora vê a prostituta, que se chama Marie, como uma protetora, em contraste com a figura de Jörg. Sem nenhum tipo de visto para retornar ao Vietnã, ela vaga pelas ruas de Paris e passa a frequentar os cinemas da cidade, onde ela se refugia da realidade, mesmo sem dominar o francês falado pelas personagens da tela.

Das histórias que ela vê no cinema, as únicas que a narradora descreve com especificidade são os filmes com a presença da atriz Catherine Deneuve. Os capítulos do romance tomam emprestado de alguns desses filmes seus títulos. Abaixo, listamos o sumário do livro japonês, que apresenta, além dos títulos dos filmes na língua em que são falados (em alfabeto romano), uma data que se refere ao ano em que se passa a trama do capítulo. Uma segunda indicação cronológica informa o ano em que cada filme foi lançado.

第一章	1988	<i>Repulsion</i> 1965
第二章	1989	<i>Zig Zig</i> 1974
第三章	1990	<i>Tristana</i> 1970
第四章	1991	<i>The Hunger</i> 1983
第五章	1992	<i>Indochine</i> 1992
第六章	1993	<i>Drôle d'endroit pour une rencontre</i> 1988
第七章	1994	<i>Belle de jour</i> 1966
第八章	1995	<i>Si c'était à refaire</i> 1976

第九章	1996	<i>Les voleurs</i> 1996
第十章	1997	<i>Le dernier métro</i> 1980
第十一章	1998	<i>Place Vendôme</i> 1998
第十二章	1999	<i>Est-ouest</i> 1999
第十三章	2000	<i>Dancer in the dark</i> 2000 ⁸

A cada experiência cinematográfica da personagem, as histórias dos filmes vão se entrelaçando com a sua própria, e o cinema se transforma no local central de sua vida e de formação de sua identidade – um local de intermedialidade, um entrelugar. Assim, por exemplo, o tempo em que ela vive em cárcere privado no apartamento de Jörg tem paralelos com a claustrofobia de *Repulsa ao sexo* e com o triste destino da personagem principal de *Tristana*; e Marie, a mulher com quem ela vive ao chegar a Paris, é uma prostituta, como a personagem de Deneuve em *Zig Zig*. Exley (2016) destaca a importância do entrelugar para a literatura de Tawada:

Uma das chaves para a subjetividade migrante examinada no romance está relacionada à *in-betweenness* [“entrelugaridade”], um tema recorrente na obra de Tawada: ela está presa entre línguas, nacionalidades, afiliações; entre culturas (comida, família) e instituições e ideologias (comunismo, capitalismo). As personagens seguidamente cruzam fronteiras linguísticas, nacionais e conceituais, chamando atenção para as falhas de comunicação, e no mais das vezes sendo incapazes de superar essas falhas. O romance trata principalmente do espaço entre dois mundos, vivido como uma falha.⁹

8 O sumário alemão mantém os títulos nas línguas em que os filmes são falados, mas não apresenta as datas. A tradutora americana, que traduziu do alemão, manteve o sumário idêntico ao de sua língua de partida. O tradutor francês, trabalhando também a partir do alemão, adotou no sumário os títulos que os filmes tiveram quando lançados em seu país – *Dancer in the dark* manteve-se em inglês porque esse era seu título na França. Verifique as Referências no final do artigo para os títulos brasileiros dos filmes e outros detalhes da filmografia citada.

9 *One of the keys to the migrant subjectivity examined in the novel is related to in-betweenness, a recurring theme in Tawada's work: caught between languages, nationalities, affiliations; between cultures (food, family) and institutions and ideologies (communist, capitalist). Her characters often cross linguistic, national, and conceptual boundaries and call attention to gaps in communication more often than successfully overcoming them. The novel concerns itself largely with the space between these two worlds, experienced as a gap.* (EXLEY, 2016, p. 56)

No contexto de “O olho nu”, o cinema é o entrelugar onde se projeta a imagem de Deneuve. A palavra francesa *cinéma* é associada, de forma surpreendente, à China (em francês, *Chine*) e ao conceito japonês de *ma*:

Furiosa, saí correndo. As ruas não me mostraram para onde eu devia ir. A palavra que me veio à mente foi, mais uma vez, *cinéma*. *Cinéma* era feito de *Chine* e de *ma*, e os braços de *ma* estavam sempre me esperando, abertos. Já era a terceira vez que eu ia ver *Indochine*; ainda assim, *ma* me acolheu como sempre.¹⁰

A palavra *ma* – a primeira sílaba de Marie – é frequentemente associada, em línguas indo-europeias, à figura da mãe. No entanto, no Japão, as conotações são diferentes.¹¹ A própria Tawada, em um ensaio, afirma:

Alguns filologistas afirmam que a sílaba *ma* aparece, na maioria das línguas, na palavra que significa “mãe” e que isso se daria devido à natureza dos seres humanos. Em japonês, *ma* não significa “mãe”, mas “entremeio”. *Mama* também não significa “mamãe”, mas “deixar como está”. *Mu* significa “nada”, *mi* significa “fruta” ou “corpo”, *me* significa “olho”. O tempo, que não se pode medir nem preencher, é um *ma*. *Ma* também pode significar “magia” ou “um espírito perigoso”. Justamente esse momento, fora de qualquer ordem temporal, pode ser o mais interessante para a poesia. (TAWADA, 2021, p. 107)¹²

10 あまり腹がたったので、家を飛び出した。道はわたしにどこへ行けばいいのか教えてはくれなかった。頭に浮かんだのはまた「シネマ」という単語だった。シネマはシナとマーからできていて、マーの腕はいつも大きく広げられて、わたしを受け入れてくれる。もう三度も見た「インドシナ」をまた見に行ったのに、マーは受け入れてくれた。(TAWADA, 2013, loc. 1323) *Vor Wut ging ich aus dem Haus. Die Straße sagte mir nicht, wo ich hingehen sollte. Mir fiel nur das Wort „cinéma” ein. In diesem Wort trafen „China” und „Ma” zusammen. Der Eingang des Kinos empfing mich wie die Arme einer „Ma”. Sie lehnte mich nie ab, auch nicht an diesem Tag, obwohl ich den Film schon dreimal gesehen hatte.* (TAWADA, 2011, p. 91)

11 Em vietnamita, *ma* quer dizer “fantasma, espírito, demônio”; *mã* quer dizer “cavalo”; *mả* quer dizer “túmulo”; *má* quer dizer “mãe” e *mà* quer dizer “mas”. Cf. VDICT.COM (vide Referências).

12 *Die Silbe „Ma” komme in den meisten Sprachen in dem Wort vor, das „Mutter” bedeute, und das liege an der Natur der Menschen, behaupten einige Sprachhistoriker. „Ma” heißt auf Japanisch nicht „die Mutter”, sondern „der Zwischenraum”. „Mama” heißt auch nicht „die Mutter”, sondern „so lassen wie es ist”. „Mu” heißt „Nichts”, „mi” „Frucht” oder „Körper”, „me” „Augen”. Die Zeit, die man weder messen noch füllen kann, ist ein „ma”. „Ma” kann auch „Magie” oder „ein gefährlicher Geist” bedeuten. Und gerade dieses Moment, das aus jeder Zeitordnung herausfällt, kann die interessanteste Zeit für die Poesie sein.* (TAWADA, 2007b, p. 119–120)

Ma é um conceito importante na cultura japonesa. Conforme explica Michiko Okano:

Ma é uma palavra japonesa que expressa uma ideia para a qual convergem alguns significados. Escreve-se 間 e [...] engloba semânticas como “entre-espaço”, “espaço intermediário”, “intervalo”, entre outras. [...] O que ocorre é que estudar o *Ma* exige, justamente, conhecer o tal espaço do terceiro excluído, do contraditório e simultâneo, habitado pelo que é “simultaneamente um e outro” ou “nem um, nem outro”. (OKANO, 2014, p. 150-151)

A associação do cinema ao *ma* é retomada no Capítulo 9, pois no filme *Os ladrões*, que dá título a essa parte do livro, a personagem de Deneuve também se chama Marie. Eis o trecho em questão:

Finalmente, na escuridão do cinema, meu corpo se encontrava protegido dos olhares dos outros. *Ma* de *cinéma* me envolvia como uma membrana mucosa. Ela me protegia da violência do sol. Ela me protegia da violência da visibilidade.¹³

O *ma* japonês, o entrelugar, vem se associar ao *ma* francês, o *cinéma* que é também uma membrana mucosa, um útero. É na saída de uma sessão de cinema que ela reencontra por acaso Ai Van e acaba aceitando o convite de ir morar com a compatriota e Jean, seu marido francês, até conseguir resolver a vida. A narradora passa muito tempo na casa de Ai Van, forçada a escutar sobre seus problemas conjugais e a servir de escudo contra o marido, caso um episódio de agressão venha a acontecer. Ela tem visões de que Jean, o marido de Ai Van, se alimenta de sangue humano, como a personagem de Deneuve em *Fome de viver*. Ai Van consegue trabalho para a narradora como cobaia de testes dermatológicos em uma clínica clandestina, da qual ela emerge semanalmente com a pele e o corpo violados. A descrição da clínica no livro guarda pontos de contato com a representação do laboratório da personagem de Susan Sarandon, que vive uma bióloga no mesmo filme de vampiros.

13 映画館の暗闇の中で、わたしの身体はやっと他の人たちの視線から守られる。シネマのマーがわたしを包む、粘膜の中に。太陽の暴力から救ってくれる。可視性という暴力から。(TAWADA, 2013, loc. 2043) *Nur in der Dunkelheit des Cinéma war ich geschützt vor den Blicken der anderen. Mein Cinéma war eine „Ma“, sie packte mich ein in ihre Schleimhaut. Sie schützte mich vor der Sonne, der Macht der Sichtbarkeit.* (TAWADA, 2011, p. 138)

Sempre indo ao cinema, a narradora desenvolve uma existência diurna em que suas fantasias se realizam e uma coexistência noturna com personagens que não a interessam, como na trama de *A bela da tarde*. Ela se envolve em uma confusão de identidades e é abandonada em um estacionamento – como a personagem de Deneuve em *Estranho lugar para um encontro*. Ali, ela conhece Charles, um possível pretendente amoroso que a apresenta a outro personagem vietnamita, Tuong Linh, médico e naturalizado francês, que oferece à narradora a possibilidade de escapar da relação sufocante que vivia com Ai Van. O triângulo amoroso imaginário que ela vive com Charles e Tuong Linh lembra, em retrospecto, o que a personagem de Deneuve tem em *Indochina* com o francês Jean-Baptiste e sua filha adotiva Camille (esta última tem, inclusive, um pretendente vietnamita assimilado e ocidentalizado como Tuong Linh).

No contexto do filme *Indochina*, Deneuve é Éliane, a mãe adotiva da vietnamita Camille. A narradora descreve a relação entre Éliane e Camille ora como uma carinhosa relação mãe e filha, ora como um triângulo amoroso com Jean-Christophe, ora como uma relação quase incestuosa, ou no mínimo homoerótica. Nesse contexto, Deneuve representa a França, que domina o Vietnã, sob a aparência de uma relação paternalista (ou melhor, maternalista). Ao ver *Indochina*, ela faz como uma regressão a um tempo “de infância”, em que a França era associada a uma figura materna, o que permite à personagem criar uma figura-fantasma: a Deneuve que é a um tempo mãe e objeto de desejo erótico.

Após muita dificuldade, a narradora e Tuong Linh formulam o plano de se casarem na Tailândia, e então retornarem à França, de maneira a regularizarem a situação legal da narradora. Nossa personagem principal se passa por japonesa, com um passaporte roubado, na imigração do aeroporto. A sua falsa identidade é revelada – uma subtrama que dialoga com elementos do enredo do filme *Leste-oeste* –, e a narradora se vê novamente encarcerada. Em certo ponto, ela desmaia e é levada a uma unidade de saúde, onde fica sabendo que perdeu uma gravidez – acontecimentos que guardam certo paralelismo com a trama do filme *Se tivesse que refazer tudo*.

A personagem consegue escapar do prédio em que se encontra e passa alguns dias como moradora de rua, sem sucesso em suas tentativas de reencontrar Tuong Linh. Ela se une a uma trupe de atores e passa a viver escondida em um teatro, como a personagem do marido em *O último metrô*. Uma de suas colegas atrizes faz uma denúncia à imigração e ela se vê obrigada a abandonar a vida de artista. Após algumas refeições encontradas no lixo e em puro

desespero, ela volta ao porão de Marie, com quem tinha morado sete anos antes. Ela é bem recebida, mas a ameaça da polícia é constante. Escondida no apartamento de Marie, ela se torna alcoólatra, como a personagem de Deneuve em *Place Vendôme*, e rouba uma garrafa de vodka de uma loja, em um diálogo intertextual com a trama de *Os ladrões*.

Um dia, caminhando pelas ruas, ela decide entrar em um prédio que em seguida descobrimos ser o Goethe Institut Paris, onde ela faz amizade com uma bibliotecária que, após escutar sua história, lembra-se de um conhecido à procura de alguém que parecia ser nossa personagem. Esse conhecido era Jörg. Jörg consegue convencê-la de que a melhor saída é retornar com ele a Bochum. A única condição imposta pela protagonista é de que, de volta à Alemanha, ela possa ainda ir ao cinema assistir aos filmes de Catherine Deneuve. Em um momento de desespero, após uma discussão em que Jörg exige que ela pare de ir ao cinema, a personagem principal fere os próprios olhos com o ponteiro dos segundos do relógio de parede, que há tanto tempo a oprimia.

No último capítulo, a vida da nossa personagem já se encontra entrelaçada ao enredo do filme *Dançando no escuro* por completo. Cega como a personagem Selma Jezkova (Björk), ela se muda para Berlim, onde continua assistindo aos filmes de Deneuve, acompanhada da imagem de uma amiga que desenha nas palmas de suas mãos as cenas que são projetadas na tela.

Sobre o projeto de tradução

O projeto de tradução é uma parceria dos autores deste artigo – o tradutor literário Andrei Cunha, que trabalha com o par JP > PT, e Vinícius Ritter, que traduz literatura no par DE e EN > PT. Com o objetivo de traduzir “O olho nu”, adotamos como textos de partida tanto a edição alemã como a japonesa, produzindo um único texto em português do Brasil. A ideia partiu do prefácio à edição em inglês do livro, no qual a tradutora Susan Bernofsky tem o seguinte a dizer a respeito da gênese do romance:

“O olho nu” é o primeiro livro verdadeiramente bilíngue de Tawada Yôko – uma quebra no seu padrão habitual de escrever ou em alemão ou em japonês e, em seguida, passar o texto a um tradutor. Ela começou o romance em alemão, mas lá pelas tantas havia partes da história que saíam em japonês, e então ela continuou escrevendo pedaços do livro ora em uma língua, ora na outra, mais tarde traduzindo nas duas direções até produzir simultaneamente dois manuscritos completos. A

indeterminação linguística desse processo reflete de forma muito feliz a situação da narradora do romance, uma jovem mulher vietnamita que é submetida a múltiplos deslocamentos e tende a falar em frases declarativas, numa tentativa desesperada de fixar um mundo que continua mudando em volta dela.¹⁴

Sabendo que o romance tem esse histórico complexo, pareceu-nos justificada a ideia de traduzir do alemão e do japonês “ao mesmo tempo”, juntando forças e pontos de vista, de forma a produzir um texto mais rico e multifacetado. Na verdade, essa não é a primeira vez que Andrei Cunha realiza esse tipo de experimentação tradutória. Em outra ocasião, ele publicou, com a germanista Marianna Daudt e a poeta Michelle Buss, uma sequência poética da mesma Tawada Yôko, usando como textos de partida tanto os poemas em japonês quanto a sua tradução em alemão. Sobre esse processo, os tradutores escreveram o seguinte:

A presente tradução busca [considerar] a importância do diálogo intercultural e das múltiplas interpretações na recriação de um texto literário, em especial no Brasil – um país de imigração e um país com expressiva população de descendentes tanto de alemães como de japoneses. [... Decidimos] não estabelecer uma hierarquia de originais no momento de traduzir. Tanto o texto alemão como o japonês serviram como ponto de partida para o texto brasileiro, que absorveu significados das duas outras línguas. [...] Essa decisão deliberada de valorizar as duas línguas de forma igualitária (na medida do possível) resultou em uma riqueza textual muito maior, ao final do projeto. (DAUDT; CUNHA; BUSS, 2018, p. 797-798)

Um dos principais desafios de tradução se deu logo no título: *Das nackte Auge*, em alemão, é “O olho nu”; já *Tabi wo suru hadaka no me*, em japonês, é “O olho nu que viaja”, imagem que é carregada de diversos significados. Entre eles, o primeiro é de que o olho é representado pela câmera dos filmes assistidos pela nossa personagem principal, também narradora, que toma a

14 The Naked Eye is Yoko Tawada's first truly bilingual book, a departure from her usual practice of writing either in German or Japanese and then giving the text to a translator. She started the novel in German, but then parts of the story began occurring to her in Japanese, and so she continued writing sections of the book now in one language, now in the other, later translating in both directions until she arrived simultaneously at two complete manuscripts. The linguistic indeterminacy of this process beautifully reflects the situation of the novel's narrator, a young Vietnamese woman who is multiply displaced and tends to speak in declarative sentences as if desperate to pin down a world that keeps shifting around her. (BERNOFSKY in TAWADA, 2009, loc. 3)

lente como a própria perspectiva usada para observar, sobretudo, a imagem de Catherine Deneuve. Um segundo significado é o olho da própria atriz francesa. Esses dois significados se encontram presentes no parágrafo que abre o romance:

O olho na tela está preso ao corpo inconsciente. O olho não vê nada. Sua capacidade de ver foi roubada pela câmera. Como uma detetive desprovida de gramática, a lente sem nome vai lambendo o chão. Uma boneca, mais uma boneca, um bicho de pelúcia, um vaso de flores, alguns cactos, uma televisão, um fio elétrico, uma cesta, o canto do sofá, um ângulo do tapete, farelos de bolacha, cubos de açúcar, uma antiga foto de família. Uma garota fita o nada com o olhar intenso e enviesado. Súbito, esse olho cresce na tela e sai de foco, até parecer uma mancha no papel. Quem imaginaria, afinal, que um dia aquilo foi um olho? A câmera se distancia, o enquadramento se abre. Ao lado de um sofá tombado, uma cômoda de cabeça para baixo. Só de ver esses escombros não há como reconstituir o que aconteceu.¹⁵

Um terceiro significado é o olho capitalista, corporificado pelo personagem de Jörg, sequestrador e sentinela da narradora comunista. Em uma cena, a narradora tenta cegar seu opressor: “A carne das minhas nádegas dói. Deve ser por causa das unhas do Jörg, ainda ardentes em minha carne [...]”. Estiquei

15 *Ein gefilmtes Auge, angeheftet an einem bewusstlosen Körper. Es sieht nichts, denn die Kamera hat ihm schon die Sehkraft geraubt. Der Blick der namenlosen Linse leckt den Fußboden wie ein Detektiv ohne Grammatik ab. Eine Puppe, eine weitere Puppe, ein Stofftier, eine Vase, Kakteen, ein Fernseher, Kabel, ein Korb, die Ecke eines Sofas, ein Stück Teppich, Krümel von Keksen, Würfelzucker, ein altes Familienfoto. Darauf steht ein Mädchen, das schräg nach oben starrt, wo es nichts gibt. Das eine Auge des Mädchens wird immer größer, als es fokussiert wird, immer verschwommener, es ähnelt jetzt einem Fleck auf einem Blatt Papier. Wer kann später wissen, dass es einmal ein Auge war? Die Kamera tritt langsam zurück. Neben einem umgekippten Sofa steht ein Schrank auf dem Kopf, man kann keine Geschichte aus dieser Ruinenlandschaft rekonstruieren.* (TAWADA, 2011, p. 5) 映された目、意識のなくなった身体にくっ付いている。何も見えていない。視る力はカメラに奪われてしまった。名前のないカメラの視線が、文法を失った探偵のように床を嘗めてまわる。人形、人形もうひとつ、ぬいぐるみ、花瓶、サボテン、テレビ、電気コード、バスケット、ソファの隅、じゅうたんの一角、ビスケットのかげら、角砂糖、古い家族写真。何もない斜め上の空間をにらんでいる少女が映っている。その目を、どんどん大きく映し出していくと、ぼやけてきて、紙にできたシミのようになってしまう。後から見た人は、これが目だったとは思わないだろう。カメラは後へ退さがっていく。ひっくり返されたソファ、その隣に倒れた箆筒、廃虚になった部屋の光景を見ても、何が起ったのかは分からない。(TAWADA, 2013, loc. 7)

o meu dedo indicador e o enfiei no olho dele”.¹⁶ Mais ao fim da narrativa, surge mais um significado associado ao título, quando a narradora perfura os próprios olhos e acaba perdendo a visão. Cega, ela vai ao cinema e tem as cenas desenhadas na palma da mão pelo fantasma de Catherine Deneuve. Ao decorrer de toda a história, a ingenuidade do ponto de vista da personagem principal também pode se relacionar com a ideia de um “olho nu”.

Ainda não temos uma resposta definitiva para como ficará a tradução final do título, mas é certo que o adjetivo “nu” estará presente. Resta incorporarmos o “errante”... entre as opções, estão “Olho nu errante”, “Errante olho nu” e outras versões similares com “erradio”, “itinerante”, “à deriva” e “ambulante”.

Baseados no princípio de que Tawada opera nesse entre-espço linguístico, então, o primeiro passo foi embarcar na tradução do primeiro e mais extenso capítulo do livro, *Repulsa ao sexo*. Traduzimos separadamente o capítulo de forma integral, Vinícius do alemão e Andrei do japonês, e então nos encontramos para ler cada versão em voz alta, parágrafo por parágrafo. Percebemos que as duas versões diferiam e se assemelhavam em certos pontos. Eventuais acréscimos das duas versões foram todos mantidos na versão final em português. Eis um exemplo:

Neben dem Hotel ragte die riesige Statue einer Lauchblüte in die Höhe. Ihre Kugel glänzte wie das Dach eines thailändischen Tempels. „Dieser Turm ist vierundvierzig Meter höher als der Eiffelturm“ [...].

Ao lado do hotel havia uma enorme estátua que parecia uma flor de alho-poró. A esfera na parte de cima dele brilhava como o telhado de um templo tailandês. “Esta torre é quarenta e quatro metros mais alta que a torre Eiffel” [...].

近くに巨大なネギ坊主の像が立っていた。球の部分がタイのお寺の屋根のようにきらきら光っていた。「このテレビ塔はエッフェル塔より四十四メートル高いんです」...

Ali perto havia uma escultura altíssima que parecia uma flor de cebola. A esfera do topo coruscava no céu como o telhado de um templo tailandês.

- Esta torre de televisão tem 44 metros a mais que a torre Eiffel [...].

16 *Das Fleisch meiner Pobacken schmerzte, es mussten Jörgs Fingernägel sein, die noch in meinem Fleisch brannten [...]. Ich streckte meinen Zeigefinger und steckte ihn in sein Auge.* (TAWADA, 2011, p. 20) ヨルクの爪が、お尻の肉の柔らかいところに食い込んで焼けるように痛い。... 無防備に開かれたヨルクの両目にくっと人さし指を一本ずつ入れると、... (TAWADA, 2013, loc. 307)

De fato, a Fernsehturm de Berlim tem exatamente 44 m a mais de altura que a torre Eiffel – e parece mesmo uma flor de cebola ou de alho-poró. O detalhe da diferença precisa de tamanho é um toque habilidoso de caracterização, já que a personagem que oferece essa informação é um representante do governo da Alemanha Oriental, de quem seria de se esperar tanto a obsessão com detalhes quanto um competitivo orgulho em relação à torre de sua cidade. No entanto, um leitor brasileiro dificilmente compreenderia toda a riqueza de informação embutida nessas três frases.

A “flor de alho-poró” (*Lauchblüte*) do alemão é um termo de comparação botânico como outro qualquer, e pode parecer mesmo um pouco engraçado comparar uma hortaliça a uma torre. Já a “flor de cebola” do japonês tem outro peso: *negibôzu* (composto por *negi*, “cebola”, e *bôzu*, “monge”) é uma iguaria na culinária japonesa. A expressão não se refere apenas à flor da cebola, mas sim a diversas outras plantas cujas flores diminutas irradiam do botão formando uma esfera – algumas das quais são muito apreciadas na confecção de arranjos *ikebana*. Mais ainda: no contexto da União Soviética, *negibôzu* se referia às cúpulas das torres das catedrais ortodoxas, que têm um formato semelhante ao de uma cebola. A referência japonesa, filtrada pelos olhos de uma personagem vietnamita, se reflete na comparação entre a torre alemã e o telhado de um templo tailandês (sendo a Tailândia um país próximo geograficamente do Vietnã, a personagem tem supostamente alguma familiaridade com essa cultura). Como a personagem principal vem de um país comunista e estudou russo na escola, as cúpulas das catedrais russas são para ela um elemento visual comum.

Ainda outra questão que esse diminuto trecho levanta é o célebre problema das onomatopeias japonesas. A esfera, em alemão, meramente “brilhava” (*glänzte*); em japonês, a expressão completa é *kira-kira hikatte ita*. Por um lado, *hikatte ita* é mais ou menos a mesma coisa que *glänzte*. *Kira-kira*, por outro lado, é uma onomatopeia adverbial, um elemento da cultura japonesa a respeito do qual já se escreveu enormemente.¹⁷ A tradução padrão de *kira-kira* é algo como “reluzentemente”, “cintilantemente”. Em português, “brilhar reluzentemente”, além de ser uma redundância, soa muito feio. No contexto de uma obra não literária, o mais comum é simplesmente não traduzir, quando o verbo já expressa a ideia que a onomatopeia reforça. No entanto, em obras criativas – por exemplo, no mangá –, a expressividade dessas palavras é um elemento muito forte tanto do planejamento sonoro do texto quanto da estrutura visual. As onomatopeias são desenhadas junto com o restante do

17 Por exemplo, Leitão (2010). Vide Referências.

conteúdo dos quadrinhos, adotando formatos, tamanhos, colorações etc., que enfatizam sinesteticamente as situações representadas. Neste caso específico, *kira-kira hikatte ita* é uma tempestade aliterativa perfeita de três /k/, quatro /i/, quatro /a/ e dois /t/ que busca representar mimeticamente a superfície metálica faiscando com os raios de sol sob o céu de Berlim. A solução, ainda que imperfeita, foi tentar repetir um pouco dessa pletora de estímulos com o uso do verbo “coruscar” e a expressão “no céu”.

A “torre” em alemão é meramente uma *Turm*, já que um germanófono é facilmente capaz de reconhecer o monumento a que a personagem se refere; em japonês, ela se torna uma *terebitô*, “torre de televisão” – tradução literal, aliás, de *Fernsehturm* –, algo mais específico, como que para facilitar o reconhecimento do leitor não alemão. A partir dessa frase, pode-se ver que a própria Tawada concebe a tradução, em parte, como um trabalho de domesticação, de adequação da palavra às expectativas do leitor.

Tawada está usando aqui uma ferramenta narrativa que vai aparecer inúmeras vezes ao longo dessa história – o conceito de *narrador ingênuo*, uma espécie de oposto do narrador onisciente do romance europeu do século XIX e que consiste em descrever um objeto ou realidade pelos olhos de alguém que não sabe direito o que está vendo. No caso específico de “O olho nu”, a narradora tem a sua ingenuidade anunciada pelo próprio título do romance, já que a maneira como ela vê as coisas é muitas vezes “a olho nu”, “sem o auxílio de aparelhos” – a expressão existe tanto em alemão quanto em japonês –, com a incompreensão do estrangeiro que olha para os prédios, lugares, coisas, sem saber o valor que esses elementos possuem no contexto de sua cultura. Assim, por exemplo, em *As viagens de Gulliver*, de 1726, Swift em dado momento descreve o conteúdo dos bolsos do protagonista a partir do ponto de vista de um liliputiano:

No bolso direito do casaco do Grande Homem-Montanha [...] depois da busca mais minuciosa, encontramos apenas uma peça volumosa de tecido grosseiro, de tamanho bastante a servir de tapete na grande sala de Estado de Vossa Majestade. No bolso esquerdo, vimos enorme cofre de prata, com tampa do mesmo metal, que nós, os investigadores, não conseguimos erguer. Pedimos que nos fosse aberto e, havendo-lhe um de nós penetrado no interior, viu-se afundado até à metade da perna numa espécie de pó, parte do qual nos saltou ao rosto e nos fez espirrar juntamente por diversas vezes. [...] No esquerdo, havia uma espécie de engenho, de cujo dorso se estendiam vinte postes compridos, semelhantes às paliçadas defronte da corte de Vossa Majestade; com o qual conjecturamos que o Homem-Montanha penteia os seus cabelos;

pois nem sempre o incomodamos com perguntas visto encontrarmos grande dificuldade em fazê-lo compreender-nos.¹⁸ (SWIFT, 2018, p. 107)

Descritos pela diminuta personagem, os pertences do narrador (o “Grande Homem-Montanha”) adquirem uma nova dimensão – no sentido do tamanho, mas também da interpretação: o lenço vira um tapete; a caixa de rapé parece um baú de metal; e os dentes do pente se assemelham a longos postes. No romance de Swift, esse deslocamento do ponto de vista narrativo serve a um propósito cômico. No caso do livro de Tawada, as incompreensões da narradora começam leves e engraçadas no Capítulo 1, mas vão adquirindo uma tonalidade cada vez mais assustadora e desesperançada à medida que avança a narrativa – um movimento que espelha a aventura da imigrante que, ao chegar ao país em que se instala, começa achando tudo fascinante e gostando mesmo daquilo que não compreende mas que, à medida que o tempo passa, assoberbada pela chuva de agressões e exigências da nova cultura, vai se tornando cada vez menos entusiasmada com as diferenças e em dado momento desiste de tentar compreender o mundo à sua volta.

A partir do segundo capítulo, dividimos os parágrafos em pares e ímpares e criamos um sistema *on-line* em que cada parágrafo seguiu acompanhado dos textos de partida em alemão e em japonês, o que agilizou o processo de tradução. Os trechos pares foram traduzidos do japonês e os ímpares do alemão e, graças ao sistema mencionado, Vinícius revisou os parágrafos pares traduzidos por Andrei, que revisou os parágrafos ímpares traduzidos inicialmente por Vinícius.

Um exemplo de diferença importante no vocabulário do texto alemão e do japonês ocorre na seguinte cena:

A boca entreaberta dava a ver dentes muito brancos e exalava um odor de capim-santo. Fiquei muito tonta. Caí para trás na cama, e a mulher se jogou por cima de mim. A pele dela era quente e macia como se fosse

18 *In the right coat-pocket of the great man-mountain [...] after the strictest search, we found only one great piece of coarse-cloth, large enough to be a foot-cloth for your majesty's chief room of state. In the left pocket we saw a huge silver chest, with a cover of the same metal, which we, the searchers, were not able to lift. We desired it should be opened, and one of us stepping into it, found himself up to the mid leg in a sort of dust, some part whereof flying up to our faces set us both a-sneezing for several times together. [...] In the left there was a sort of engine, from the back of which were extended twenty long poles, resembling the palisades before your majesty's court: wherewith we conjecture the man-mountain combs his head; for we did not always trouble him with questions, because we found it a great difficulty to make him understand us.* (SWIFT, 2005, p. 29)

derreter na minha língua, mas tomei cuidado para não a morder. Era como se eu estivesse envolta em um espaço circular, presa dentro de uma esfera. Apenas as têmporas permaneciam rígidas. Têmpora com têmpora, sem se misturarem, pareciam imersas em pensamentos, à espera. Comecei a pensar em soja. A soja é dura como o cascalho, mas, cozida, chega a espantar de tão macia. Também sonhei que sorvia ostras com sumo de limão. Um intenso aroma penetrou os meus dedos.¹⁹

Essa cena, de forte carga erótica, é importante porque vem espelhada no Capítulo 5 por uma passagem em que a narradora se compara à filha no filme *Indochina*, em um trecho que descreve a personagem de Catherine Deneuve dando manga de comer à vietnamita. A soja – alimento importantíssimo, essencial, na cultura alimentar dos países do leste asiático – vem substituída, nesse trecho, por *Erbsen* (“ervilha”) em alemão. Optamos pela soja, em vez da ervilha, por acreditarmos que a narradora, sendo vietnamita, pensaria antes em soja. Além do que, da maneira como é consumida no Brasil, a ervilha não é necessariamente dura (e seca), mas a soja sempre é. Os outros elementos olfativos do trecho – o capim-santo, o limão, as ostras – remetem a comidas que não estariam deslocadas no contexto do filme *Indochina* (além de terem uma conotação erótica).

Uma preocupação constante ao longo do processo foi a adoção de um estilo de prosa que fosse comum aos dois tradutores – ainda que esse ideal seja mais facilmente enunciado do que efetivamente implementado, e ainda que o estilo da prosa de Tawada, em alemão e japonês, não seja sempre congruente.

19 開いた唇の間から、真っ白な歯がのぞき、レモングラスの香りがして、わたしはふらふらと目眩がした。そのまま仰向けに倒れると、女が倒れかかってきて視界を覆いつくし、柔らかく暖かい肌がわたしの舌の上でとろけたけれど、噛み切ったりはしなかった。まるで空間に包み込まれて、まるで球の中に入ってしまったかのような。たった一点こめかみだけが硬かった。こめかみとこめかみは、一緒にならないまま、何か待つように、じっと考え込んでいるようだった。気が付くと、わたしは大豆のことを考えていた。初めは石のように硬くても煮ていれば驚くほどやわらかくなる。それから、ナマ牡蠣にレモンを絞ってかけて、する夢も見た。濃密な香りがわたしの指にしみついた。(TAWADA, 2013, loc. 2782) *Aus ihrer Öffnung duftete es nach Zitronengras, was mich schwindlig machte. Ich legte mich auf den Rücken, und die Haut der Frau verdeckte meine Sicht. Die weiche, warme Haut schmolz an meiner Zunge, ich biss aber kein Stück davon ab. Ich befand mich in einem runden Raum, vielleicht in einer Kugel. Es gab einen festen Punkt an der Innenwand dieser Kugel: den Berührungspunkt meiner Schläfe mit ihrer. Beide waren steinhart, nachdenklich, verschmolzen nicht miteinander, sondern warteten auf etwas Neues. Ich träumte von Erbsen. Sie sind zuerst hart wie Steine, aber im kochenden Topf werden sie langsam erstaunlich weich. Auch von Austern mit Zitronensaft träumte ich. Ich aß sie mit schluchzendem Geräusch, dabei nahmen meine Finger ihre Gerüche an.* (TAWADA, 2011, p. 46)

Um dos exemplos mais claros de diferença estilística entre o japonês e o alemão no romance é o tom das falas de Ai Van, que oferece refúgio à personagem principal em certo ponto da narrativa. A relação das duas é multifacetada: ao mesmo tempo que Ai Van lhe oferece um teto e lhe dá o que comer, ela a trata como se fosse uma criança e a usa de escudo contra seu marido, um francês mais velho. Em japonês, os diálogos de Ai Van contam com um tom grosseiro e debochado. Em alemão, por sua vez, ela se mostra mais controladora, enxerida e por vezes fria e calculista – de certa forma mais neutra que em japonês, como mostra o parágrafo 4 do capítulo 4, traduzido por Andrei Cunha:

- Você está sofrendo de uma doença estranha. Então você não sabe que o muro de Berlim já caiu faz mais de um ano? Caiu mesmo, de verdade. Ou você não viu?
- Claro que não vi. Eu não estava em Berlim quando isso aconteceu.
- Na tevê, amiga, você não viu a queda do muro de Berlim na tevê?
- Eu não, eu não vejo tevê. As coisas que a tevê mostra não têm nada a ver com a minha vida.
- E você lá tem vida? A sua vida se resume a ir ao cinema.
- Por isso é que eu quero trabalhar numa fábrica.
- E você acha que é fácil conseguir emprego quando não se tem currículo? E você, ainda por cima, não sabe falar. Pensando bem, para você talvez seja melhor mesmo ir trabalhar numa fábrica do que como garçoneite. Só que eu não conheço ninguém que trabalhe em fábrica. E se você trabalhasse de faxineira?
- Faxineira? Ótimo – eu aceitei imediatamente.²⁰

20 「あなたまだ変な病気にかかってんのね。もうベルリンの壁も崩れて一年以上たつのに。あれは現実よ。壁が崩れるところ、見たでしょ?」「ベルリンにいなかったんだから、見てなくて当然でしょ」「テレビで見たでしょってことよ。当たり前でしょ」「テレビなんか見ないわよ。わたしの生活と全然関係ないもの」「あなたに生活なんかじゃない。映画館に行ってるだけの生活なんだから」「だから、工場で働いてみたいのよ」「学歴のない人の仕事探しは大変よ。あなたなんか、学歴がないだけじゃなくて、言葉もできないんだから。実際、工場の方がウエイトレスより、あなたにはいいかも知れない。でも、わたしには工場働いている知り合いなんか一人もない。掃除でもしたら?」「いいわ、掃除をするわ」とわたしはすぐに承諾した。(TAWADA, 2013, p. 60) „Du bist immer noch von seltsamen Gedanken besessen. Hast du nicht gesehen, wie die Berliner Mauer fiel? Es ist schon über ein Jahr her.“ „Wie konnte ich das sehen? Ich war nicht in Berlin.“ „Im Fernsehen meine ich natürlich.“ „Ich sehe nicht fern. Diese Sendungen haben nichts mit meinem Leben zu tun.“ „Du hast doch kein Leben. Du gehst ins Kino, sonst tust du ja nichts.“ „Deshalb möchte ich in einer Fabrik arbeiten.“ „Es ist so schwer für Leute, die keine Ausbildung haben, einen Job zu finden. Du bist nicht nur ein Mensch ohne Ausbildung, sondern auch ein Mensch ohne Sprachkenntnisse. Vielleicht wäre es für dich tatsächlich besser, in einer Fabrik zu arbeiten. Aber ich kenne keinen Menschen, der in einer Fabrik

Na segunda fala de Ai Van, traduzida do japonês como “Na tevê, amiga, você não viu a queda do muro de Berlim na tevê?”, no contexto do qual “amiga” serve ao propósito de expressar irritação, em congruência com o registro informal e um pouco grosseiro do japonês, o alemão traz um tom mais neutro: *Im Fernsehen meine ich natürlich*, que poderia ser traduzido como “Estou falando de ter visto na televisão, obviamente”. A diferença de tom nos dois textos de partida se dá em toda a narrativa, inclusive quando Ai Van traduz as falas do marido francês para a protagonista, que ainda não tem acesso à língua francesa. Na última fala de Ai Van nesse trecho, a personagem abre o diálogo com uma pergunta direta e inquisitiva: “E você acha que é fácil conseguir emprego quando não se tem currículo?”, enquanto o alemão sugere uma provocação genérica e só depois se torna pessoal, “Encontrar trabalho é tão difícil para quem não tem formação”.

Houve algumas ocasiões em que a versão do texto em japonês esclareceu o texto em alemão e vice-versa. Por exemplo, quando a narradora se dirige a Catherine Deneuve, em alemão nós temos: *In diesem Film sah ich SIE zum ersten Mal* (TAWADA, 2011, p. 7). Existe uma ambiguidade no pronome *SIE*, que pode tanto corresponder a um “você” mais formal e distante comparado ao outro pronome de tratamento em segunda pessoa *du*, quanto a “ela” e a “eles”. O uso dos *sie* em alemão se difere no contexto, claro, em algumas declinações da língua e, em geral, na capitalização do “s”. No caso desse trecho introdutório em que a narradora fala com Catherine Deneuve, o pronome se encontra todo em caixa-alta; ou seja, não existe a diferenciação entre *sie* e *Sie*, o que causa estranhamento.

Se não houvesse contexto, a tradução puramente do alemão da frase poderia muito bem ser “Foi nesse filme em que vi ela pela primeira vez”, ou “Foi nesse filme que os vi pela primeira vez”. O japonês *Kore ga watashi ga anata wo mita hajimete no eiga deshita* (TAWADA, 2013, loc. 25) não deixa margem para dúvidas, uma vez que *anata* é um pronome específico para a segunda pessoa do singular. Já o alemão facilita em situações em que, em japonês, não fica claro se os objetos estão no singular ou no plural (já que em japonês as palavras não têm plural), particularidade essa sempre bem demarcada em alemão.

Um exemplo concreto de adição na tradução é o trecho a seguir, no qual encontramos imagens fortes no japonês que não estão no alemão. As diferenças, como dito anteriormente, foram mantidas no português. Aqui nossa personagem principal sem nome se encontra no apartamento-porão de Marie, uma prostituta parisiense que a asilou após um encontro de profundo

arbeitet. Wie wäre es mit Putzen?” „Ja, das wäre auch fein.” (TAWADA, 2011, p. 64)

estranhamento devido à barreira linguística. Marie achou que a narradora lhe oferecera dinheiro em troca de sexo, mas era em troca de um quarto. Após a cena perturbadoramente erótica, a personagem-narradora descreve o quarto de Marie em contraste com o do sequestrador Jörg:

Marie não me tinha como refém, e sim como protegida. A seu modo, ela me protegia ignorando totalmente minha presença. Movia-se pela peça como se eu não estivesse lá. Ou ainda, ela me olhava como alguém que um dia encontra uma flor silvestre na erva daninha do jardim. Bem que ela podia ao menos falar comigo. Mas eu não entendia a língua que ela falava, e ela parecia ter tomado a decisão de não me aprisionar nas palavras de sua língua. Quando ela voltava do serviço, encontrava-me no meu canto preferido do porão, instalada como uma obra de arte contemporânea. Como uma escultura, eu podia ser contemplada, mas em geral as pessoas não falam com esculturas. Se ela me dissesse para ir com ela em suas perambulações de mariposa, talvez eu não ficasse tanto tempo parada de pé como um poste. Ela bem que podia um belo dia me ameaçar com uma faca de dois gumes, encostar sua ponta afiada em um de meus mamilos, e me forçar a vender peras pelas ruas de Paris em seu lugar.²¹

Três elementos marcantes da cena estão presentes apenas no japonês: a erva daninha, a escultura e a ponta de faca em um dos mamilos. Em alemão, a palavra que equivaleria a “erva daninha” é *Feldblume* – aquelas florzinhas

21 *Marie war keine Entführerin, sondern eine Beschützerin. Sie beschützte mich, indem sie mich ignorierte. Sie tat so, als würde sie mich einfach nicht sehen können oder besser: als wäre ich eine Feldblume, die zufällig in ihrem Garten wuchs. Wenn ich wenigstens mit Marie Worte hätte wechseln können. Ich konnte aber ihre Sprache nicht verstehen, außerdem schien sie mich von ihrer Sprache freizuhalten. Wenn sie von der Arbeit kam, installierte sie sich in ihrer Lieblingsecke wie ein Kunststück, das zwar offen für alle war, aber nicht ansprechbar. Ich wäre mir nicht so unnützlich vorgekommen, wenn sie mich zum Beispiel gezwungen hätte, mit ihr zusammen auf der Straße Nachtfalter zu spielen. Oder sie hätte mich mit ihrem Messer bedrohen und zwingen können, an ihrer Stelle Birnen zu verkaufen.* (TAWADA, 2011, p. 41) マリーはわたしを誘拐したのではなく、保護してくれている。保護とは無視のことでもある。まるでわたしなどいないかのように振る舞っている。というより、勝手に庭に咲いた雑草の花でも見るように見ている。せめて言葉が交わせたら、でもわたしはマリーのしゃべる言葉が分からないし、マリーはわざとわたしが彼女の話す言葉に縛られるのを避けているようだ。仕事から帰ってくると地下室の中でもお気に入りの隅っこに自分を現代彫刻みたいに据えてしまう。彫刻と同じで誰でも鑑賞できるけれど、話し掛けることはできない。もしもマリーがいっしょに蛾をやるう、と言ってくれたら、わたしだって柱みたいに突っ立っていなかったと思う。マリーは、わたしを齧って、冷たいナイフの刃を乳首に当てて、彼女の代わりに街に出て梨を売れと言うことだってできたはずだ。(TAWADA, 2013, loc. 678)

que nascem espontaneamente no campo e que podem até ser consideradas ervas daninhas, mas sem as associações negativas da palavra que usamos no Brasil. A palavra japonesa, *zassô*, significa “ervas diversas que nascem sem ter sido semeadas”, mas é uma palavra bem mais neutra do que “erva daninha”. Para compensar essa indeterminação conotativa, optamos por atribuir à palavra “flor” o adjetivo “silvestre”, que em português pode tanto ser algo positivo como algo neutro.

A imagem da escultura não consta do texto alemão, e a ponta de faca se direciona ao corpo todo da narradora, e não de forma exclusiva aos mamilos, como em japonês. A ingenuidade dela ao não reconhecer a profissão de Marie existe nos dois textos, descrita da mesma forma, como se Marie fosse uma mariposa vendendo peras – ainda que a sobreposição de imagens, aparentemente fortuita, quase surrealista, tenha interessantes sobretons: a pera é associada, tanto na cultura francófona como na japonesa, à França; a forma sensual do fruto dialoga com as curvas do corpo feminino; e a mariposa, que voa à noite, tem a sua imagem associada à das prostitutas. Sequestrada adolescente de um Vietnã comunista bem colocado economicamente, a narradora não estava familiarizada com a realidade de mulheres se prostituindo nas ruas. Além disso, a imaginação de uma faca nos mamilos é de uma eroticidade perturbadora que condiz bastante com o estado psíquico da protagonista.

O conceito de *Wörtlichkeit*, tão importante para Tawada, como já mencionado, é bem demonstrado em uma cena em que a narradora está assistindo a um dos diversos filmes presentes no romance, *Tristana, uma paixão mórbida* (1970). A narradora descreve o encontro de Don Lope, protagonista e abusador de Tristana (Catherine Deneuve), com amigos em um estabelecimento após uma tentativa fútil de Tristana de matá-lo:

Na realidade, Tristana não é condenada à morte. Não é nem presa, pois o velho Don Lope ainda vive. Ele é imortal, como é o caso de muitos atores. Ele se olha no espelho e ajeita a barba com cuidado, na qual se dependuravam gotas de cuspe e restos secos de comida. A barba parece pelo pubiano de segunda classe vindo de suas vergonhas. Junto de seus acessórios, entre eles a barba, charutos e o chapéu, ele entra em um estabelecimento claramente feito para homens se encontrarem e se divertirem. Todos eles vestiam cartolas pretas e esputavam piadas por entre as vulvas pubianas escondidas pela barba. Às vezes eles davam uma risada alta e uníssona, com olhares ainda frios e repletos de ódio.²²

22 *In Wirklichkeit wird Tristana nicht zum Tode verurteilt. Sie wird nicht einmal verhaftet, denn der alte Don Lope lebt noch. Er ist unsterblich, wie es bei Schauspielern oft der Fall ist. Er*

O termo de interesse no trecho é o alemão *Schamhaar*, “pelo pubiano”, traduzido de forma literal, mas que, quando tem a morfologia esmiuçada, revela duas palavras – *Haar*, “pelo” ou “cabelo”, e *Scham*, “vergonha”. Não se trata apenas de uma curiosidade gramatical da língua alemã – o que está em jogo é a escolha terminológica proposital de Tawada, a atenção da autora à *Wörtlichkeit*, ou literariedade, da palavra. O japonês explica: os *kanjis* usados no trecho, 淫毛, trazem a ideia de “pelos indecentes”, o que nos oferece a possibilidade de o texto, ou pelo menos esse trecho, ter sido pensado primeiro em alemão e em sua morfologia. Na tradução, então, foi mantido o emprego de “vergonhas”, usando a expressão “suas vergonhas” para partes íntimas, por razões de naturalidade do termo em português, uma compensação.

Considerações finais

Encontramo-nos, atualmente, na metade da primeira versão do texto de chegada: terminamos o Capítulo 5. Não procuramos, ainda, tomar as decisões ditas “de fechamento”: fixar padrões estilísticos, soluções tradutórias que precisam de normalização etc. Tudo se encontra no estágio experimental e tem caráter deliberadamente provisório. Isso nos permitiu explorar com mais liberdade as soluções possíveis e testar efeitos em escala “local” antes de generalizá-los para o todo do livro.

Algumas tendências, no entanto, já se tornaram claras nesta fase. O texto japonês adota um estilo coloquial bem mais explícito do que o texto alemão, que em sua neutralidade opaca lembra, às vezes, aquilo que Roland Barthes chamava de “grau zero da escritura” (a edição consultada é de 1986; o texto de

steht vor dem Spiegel und pflegt sorgfältig seinen Bart. In den Barthaaren hängen angetrocknete Essensreste und Spucke. Der Bart ist das zweitklassige Schamhaar. Mit seinen Accessoires, zu denen der Bart, Zigarren und der Hut gehören, geht er in ein Lokal, in dem sich ausschließlich Männer versammeln und amüsieren. Alle haben schwarze Zylinder auf und spucken Witze aus ihren Schamritzen, die im Bart versteckt sind. Manchmal lachen sie gemeinsam laut, dabei bleiben ihre Augen kalt und hasserfüllt. (TAWADA, 2011, p. 58) でもトリストターナは死刑になんかならない。逮捕さえされない。ドン・ロペは俳優だから、死んでも本当には死なない。次のシーンでは、けろっとして鏡の前で鬚の手入れをしている。鬚の中に入った涎や食べ物のかすが乾いてこびりついている。鬚は男の二流淫毛。きれいに手入れして、顔に鼻をくっつけて、鬚を生やして、ハットを被って、シガーを持ってドン・ロペは男だけが集まってわいわいやっている店にでかけていく。男達はみんな黒い円筒形ハットをかぶって、冗談を言いあって、鬚の中にある口という名の割れ目をあけていっしょに声をあげて笑いながら、目だけはお互い憎みあって、ぎらぎら光っている。(TAWADA, 2013, loc. 974)

Barthes é de 1971). Os diálogos, em especial, têm muito menos caracterização em alemão do que em japonês; interessante notar, no entanto, que essa não é uma tendência especificamente tawadiana, e sim da ficção contemporânea e das convenções literárias dos dois mundos linguísticos. A caracterização de personagem que se espera de um autor japonês é muito maior, mais rica e mais detalhada do que a esperada de um autor europeu, para quem os tiques de linguagem de uma personagem japonesa podem parecer caricatos, exagerados, vulgares. Já um leitor japonês tenderia a considerar a falta de definição dos diálogos de autores de línguas indo-europeias como um déficit de complexidade artística.

A tradução do romance é rica em exemplos de interação entre os dois originais. A manutenção no português de pelo menos parte do diálogo entre o alemão e o japonês só é possível pelo trabalho de triangulação dos tradutores das duas línguas, além de se mostrar imprescindível a familiaridade com o estilo de escrita de Tawada Yôko. O projeto de tradução é ambicioso, o que torna o nosso caminho um tanto lamacento. Vamos tateando, parágrafo por parágrafo, com o propósito de trazer ao português o maior número de ângulos possíveis de uma autora contemporânea tão multifacetada.

Referências

Cronologia das obras de Tawada Yôko citadas no artigo

1987

Nur da wo du bist da ist nichts / Anata no iru tokoro dake nanimo nai [あなたのいるところだけなにもない] (“Só lá onde tu estás não há nada”). Tradução de Peter Pörtner. Tübingen: Konkursbuch, 1987.

1989

Das Bad (“O banho”). Título japonês: *Urokomochi* [うろこもち] (“Com escamas”). Tradução de Peter Pörtner. Tübingen: Konkursbuch, 1989.

1998

Also, es gibt kein Original: japanische Germanisten im Gespräch mit der Schriftstellerin Yôko Tawada (“Quer dizer que não tem original? – uma conversa de germanistas japoneses com a autora Yoko Tawada”). In: KLOEPFER, Albrecht. *OAG Notizen*. Tokio: Deutsche Gesellschaft für Natur- und Volkerkunde Ostasiens, 1998. v. 11.

2003

Ekusofonii: bogo no soto e deru tabi [エクソフォニー ― 母語の外へ出る旅] (“Exofonia: viagem para fora da língua materna”). Tokio: Iwanami, 2003.

2004

Das nackte Auge (“O olho nu”). Tübingen: Claudia Gehrke, 2004 [referenciado no texto a partir da edição de 2011].

Tabi wo suru hadaka no me [旅をする裸の眼] (“O olho nu que viaja”). Tokio: Kôdansha, 2004 [referenciado no texto a partir da edição Kindle de 2013].

2005

L'œil nu. Tradução de *Das nackte Auge* por Bernard Banoun. Paris: Verdier, 2005.

2007

Facing the bridge (“De frente para a ponte”). Tradução de Margaret Mitsutani. New York: New Directions, 2007a.

Sprachpolizei und Spielpolyglotte (“Polícia da língua e políglotas jogadores”). Tübingen: Claudia Gehrke, 2007b.

2009

The Naked Eye. Tradução de *Das nackte Auge* por Susan Bernofsky. New York: New Directions, 2009. Epub.

2011

Yuki no renshûsei [雪の練習生] (“O aprendiz de neve”). Tokio: Shinchôsha, 2011.

2014

Etüden im Schnee (“Études em neve”). Tübingen: Konkursbuch, 2014.

2019

Memórias de um urso-polar. Tradução de *Etüden im Schnee* por Lúcia Collischonn de Abreu e Gerson Roberto Neumann. São Paulo: Todavia, 2019.

2021

Polícia da língua e políglotas jogadores. Tradução organizada por Gerson Roberto Neumann, Cláudia Fernanda Pavan e Marianna Ilgenfritz. Tradução de Adriana Alaide Suhnel dos Santos, Anna Wiemann, Cláudia Stempowski, Gerson Roberto Neumann, Katharina Martin, Maria José Cecília Cardoso e Wiebke Ramm. Ilustrações de Simone Bernardi. Porto Alegre: Class: Bestiário, 2021.

Filmografia de Catherine Deneuve citada no artigo

1965

Repulsa ao sexo (*Repulsion*). Direção: Roman Polanski. Produção: Gene Gutowski. Compton Films: Reino Unido, 1965 (som, p & b, 105 min).

1966

A bela da tarde (*Belle de jour*). Direção: Luis Buñuel. Produção: Henri Baum, Robert Hakim, Raymond Hakim. Valoria, Euro International: França, Itália, 1966 (som, cor, 101 min).

1970

Tristana, uma paixão mórbida (Tristana). Direção: Luis Buñuel. Produção: Luis Buñuel, Robert Dorfmann. Talía, Época, Selenia, Les Films Corona: Espanha, França, Itália, 1970 (som, cor, 100 min).

1974

Zig Zig (sem lançamento no Brasil). Direção: László Szabó. Produção: Anne-Marie Rassam. Renn, Les Films de la Citrouille, FRAL: França, 1974 (som, cor, 89 min).

1976

Se tivesse que refazer tudo (Si c'était à refaire). Direção e produção: Claude Lelouch. Les Films 13: França, 1976 (som, cor, 105 min).

1980

O último metrô (Le dernier métro). Direção: François Truffaut. Produção: François Truffaut, Jean-José Richer. Les Films du Carrosse, Andrea, SEDIF, SFP, TF1: França, 1980 (som, cor, 131 min).

1983

Fome de viver (The hunger). Direção: Tony Scott. Produção: Richard Shepherd. MGM: Reino Unido, 1983 (som, cor, 96 minutos).

1988

Estranho lugar para um encontro (Drôle d'endroit pour une rencontre). Direção: François Dupeyron. Produção: Catherine Deneuve. DD, Deneuve, A2, Hachette: França, 1988 (som, cor, 100 min).

1992

Indochina (Indochine). Direção: Régis Wargnier. Produção: Eric Heumann, Jean Labadie. Paradis: França, 1992 (som, cor, 159 minutos).

1996

Os ladrões (Les voleurs). Direção: André Téchiné. Produção: Alain Sarde. Canal+, CNC, Les Films Alain Sarde, TF1: França, 1996 (som, cor, 117 min).

1998

Place Vendôme. Direção: Nicole Garcia. Produção: Christine Gozlan, Pascal Judelewicz, Alain Sarde, Anne-Dominique Toussaint. Les Films Alain Sarde, TF1, Les Films de l'Étang: França, 1998 (som, cor, 117 min).

1999

Leste-oeste, o amor no exílio (Est-ouest). Direção: Régis Wargnier. Produção: Yves Marmion, Alexander Rodnyansky. UGC YM, Mate, NDTV-Profit, France 3: Bulgária, França, Rússia, Espanha, 1999 (som, cor, 124 min).

2000

Dançando no escuro (Dancer in the dark). Direção: Lars von Trier. Produção: Lars von Trier. Zentropa: Suécia, Dinamarca, Finlândia, Islândia, Alemanha, França, Estados Unidos, Reino Unido, Noruega, 2000 (som, cor, 140 minutos).

Demais referências

- ABREU, Lúcia Collischonn de. *Sonatas em neve: traduzindo a escrita exofônica de Yôko Tawada*. Dissertação de mestrado - UFRGS, Porto Alegre, 2017.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1986.
- BORGES, J. L. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: *Obras Completas de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Emecé, 1974. p. 431-443.
- CHOI, Yun-Young. Übersetzung der Wörtlichkeit: Einige Probleme der Übersetzung und des Schreibens bei Tawada. *Études Germaniques. Loreiller occidental-oriental de Yôko Tawada*, 65, Paris, v. 3, n. 259, p. 511-524, 2010.
- DAUDI, Marianna; CUNHA, Andrei; BUSS, Michelle. Exofonia do hóspede: poemas de Tawada Yôko. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 38, n. 2, p. 791-826, 2018.
- ETTE, Ottmar. *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos, 2005.
- EXLEY, Charles. Gazing at Deneuve: the migrant spectator and the transnational star in Tawada Yôko's The Naked Eye. *Japanese Language and Literature*, v. 50, n. 1, p. 53-74, 2016.
- GODA, Sachiyo. *An Investigation into the Japanese Notion of "Ma": Practising Sculpture within Space-Time Dialogues*. 2011. Thesis (Doctorate on Fine Arts) – Faculty of Arts, Design and Social Sciences, Northumbria University, Newcastle upon Tyne, 2011.
- LEITÃO, Renata. Estratégias na tradução de onomatopeias japonesas nos mangás: reflexões e classificação. *Tradterm*, [S. l.], v. 16, p. 281-311, 2010.
- OKANO, Michiko. Ma: a estética do “entre”. *Revista USP*, São Paulo, n. 100, p. 150-164, 2014.
- SWIFT, Jonathan. *Gulliver's travels*. Oxford: Oxford University, 2005.
- SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- VDICT.COM. *Online Vietnamese / English / French / Chinese Dictionary*. Disponível em: <https://vdict.com/>. Acesso em: 9 ago. 2021.
- WRIGHT, Chantal. Writing in the ‘Grey Zone’: Exophonic Literature in Contemporary Germany. *gfl-journal*, Cambridge, n. 3, 2008.