



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**A TRADUÇÃO COMO TEMÁTICA LITERÁRIA:  
UMA ANÁLISE DOS ENTRECruzAMENTOS TEÓRICOS E  
FICCIONAIS NA LITERATURA DE YOKO TAWADA**

**MARIANNA ILGENFRITZ DAUDT**

PORTO ALEGRE  
2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**A tradução como temática literária:**  
uma análise dos entrecruzamentos teóricos e ficcionais na  
literatura de Yoko Tawada

**Marianna Ilgenfritz Daudt**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Teoria, Crítica e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Professor Doutor Gerson Roberto Neumann  
Coorientador: Professor Doutor Andrei dos Santos Cunha

Porto Alegre  
2019

### CIP - Catalogação na Publicação

Daudt, Marianna Ilgenfritz

A tradução como temática literária: uma análise dos entrecruzamentos teóricos e ficcionais na literatura de Yoko Tawada / Marianna Ilgenfritz Daudt. -- 2019. 113 f.

Orientador: Gerson Roberto Neumann.

Coorientador: Andrei dos Santos Cunha.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. tradução literária. 2. literatura contemporânea. 3. literatura alemã. 4. exofonia. 5. Yoko Tawada. I. Neumann, Gerson Roberto, orient. II. Cunha, Andrei dos Santos, coorient. III. Título.

Marianna Ilgenfritz Daudt

**A TRADUÇÃO COMO TEMÁTICA LITERÁRIA:  
UMA ANÁLISE DOS ENTRECRUZAMENTOS TEÓRICOS E  
FICCIONAIS NA LITERATURA DE YOKO TAWADA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria, Crítica e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Professor Doutor Gerson Roberto Neumann  
Coorientador: Professor Doutor Andrei dos Santos Cunha

Porto Alegre 23 de agosto de 2019

Resultado: Aprovação unânime com A

BANCA EXAMINADORA

---

Dra. Denise Regina de Salles (UFRGS)

---

Dra. Luciana Wrege Rassier (UFSC)

---

Dr. Robert Schade (DAAD)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pelo acolhimento e pelas oportunidades que me foram oferecidas desde a graduação. Da mesma forma, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela bolsa de fomento ao longo do curso.

Agradeço ao professor Dr. Gerson Neumann, por me orientar com sabedoria e incentivo.

Agradeço ao professor Dr. Andrei Cunha, pelos ensinamentos e pelo apoio em todos os momentos.

Agradeço às professoras Denise Sales e Luciana Rassier e ao professor Robert Schade por participarem da minha banca e trazerem valiosas ideias e ensinamentos com relação à minha pesquisa; a eles agradeço ainda pelo instigante e animado momento de discussão e troca acadêmica que tornou minha defesa mais uma bela e inspiradora memória de minha trajetória na universidade.

Agradeço às professoras do Instituto de Letras, por serem, para mim, modelos e inspirações.

Agradeço às queridas colegas e amigas, pelas boas lembranças e pela união nos altos e baixos da vida acadêmica.

E Agradeço ao Carlos, por todos os momentos de presença.

*Ninguém pode articular uma sílaba que não esteja cheia de ternuras e de temores; que não seja em alguma dessas linguagens o nome poderoso de um deus. Falar é incorrer em tautologias.*

*(Jorge Luis Borges)*

## RESUMO

Com o presente trabalho, busca-se estudar o lugar preponderante da tradução na obra literária de Yoko Tawada e demonstrar a forma como a autora imbrica seus posicionamentos teóricos com relação à literatura e à tradução em sua produção ficcional. A escritora entende que a multiplicidade linguística e as diferenças culturais da tradução podem gerar espaços férteis de reflexão estética e, desta forma, utiliza-se de tais espaços como “lacunas produtivas” em sua produção literária. Yoko Tawada é uma escritora japonesa que vive na Alemanha e escreve e publica romances, contos, ensaios e poesias tanto em japonês como em alemão, representando o que se chama de literatura exofônica, ou seja, aquela produzida em uma língua diferente da materna. O objetivo é apontar como as teorias de tradução adotadas e/ou elaboradas por Tawada se entrelaçam com suas ficções, ao ponto do ato de traduzir se tornar uma prática quase indissociável do seu fazer literário. Nesse sentido, uma primeira tarefa para compreender seu pensamento foi investigar e mapear suas linhas teóricas, extraindo-as de seus principais textos sobre tradução, em especial os ensaios do livro *Verwandlungen*, publicados na Alemanha em 1998. Também foi importante contextualizar suas ideias dentro da tradição linguístico-filosófica e os possíveis diálogos que se estabelecem com outros autores e expoentes teóricos, com destaque para as interlocuções com Walter Benjamin e Jacques Derrida. A seguir, propôs-se uma análise do livro de contos *Überseetzungen*, publicado na Alemanha em 2002, por trazer os exemplos da teoria de maneira aplicada à ficção. Desta forma, pretendeu-se traçar as teorias de tradução de Tawada por meio de uma análise comparativa e dialógica de seus escritos, a respeito da tradução, mais pertinentes a este estudo para, em seguida, demonstrar, com exemplos, a forma como essas teorias se manifestam ativamente na sua ficção. Ao longo deste trabalho, deve ficar clara, ainda, a importância de Tawada para uma nova leitura das literaturas em tradução, bem como a relevância de sua abordagem translinguística e transnacional em relação à literatura e à tradução no atual contexto literário mundial.

**Palavras-chave:** tradução literária, literatura contemporânea, literatura alemã, exofonia, Yoko Tawada.



## ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Arbeit zielt darauf ab, die Bedeutung des Übersetzens in Yoko Tawadas literarischer Arbeit zu untersuchen und zu zeigen, wie die Autorin ihre theoretischen Positionen in Bezug auf Literatur und Übersetzung in ihre fiktive Produktion einbringt. Die Autorin versteht, dass sprachliche Vielfalt und kulturelle Unterschiede in der Übersetzung fruchtbare Räume für ästhetische Reflexion erzeugen können und nutzt diese Räume daher als „produktive Lücken“ in ihrer literarischen Produktion. Yoko Tawada ist eine in Deutschland lebende japanische Schriftstellerin, die Romane, Kurzgeschichten, Essays und Gedichte auf Japanisch und Deutsch verfasst und veröffentlicht und die sogenannte exophonische Literatur repräsentiert. Ziel ist es aufzuzeigen, wie die von Tawada angenommenen Übersetzungstheorien mit ihren Fiktionen so verflochten sind, dass das Übersetzen zu einer fast unzertrennlichen Praxis ihres literarischen Tuns wird. Eine erste Aufgabe, um sein Denken zu verstehen, besteht darin, seine theoretischen Linien zu untersuchen und sie aus seinen wichtigsten Übersetzungstexten zu ziehen, insbesondere aus den Texten des 1998 in Deutschland erschienenen Buches *Verwandlungen*. In diesem Sinne besteht eine erste Aufgabe, sein Denken zu verstehen, darin, seine theoretischen Linien zu untersuchen und sie aus seinen wichtigsten Übersetzungstexten zu ziehen, insbesondere aus den Texten des 1998 in Deutschland erschienenen Buches *Verwandlungen*. Es ist auch wichtig, seine Ideen in einer Tradition der Linguistik und Philosophie zu kontextualisieren und mögliche Dialoge mit anderen Theoretikern wie Walter Benjamin und Jacques Derrida herzustellen. Es folgt eine Analyse des 2002 in Deutschland erschienenen Buches *Überseezungen*, in der Beispiele für die auf Fiktion angewandte Theorie vorgestellt werden. Schließlich soll in dieser Arbeit die Bedeutung von Tawada für eine neue Lesart der übersetzten Literaturen verdeutlicht werden, sowie die Relevanz ihrer translinguistischen und transnationalen Herangehensweise an Literatur und Übersetzung im aktuellen literarischen Kontext der Welt.

**Schlüsselwörter:** literarische Übersetzung, Gegenwartsliteratur, deutsche Literatur, Exophonie, Yoko Tawada.

## **APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	12
<b>2</b>	<b>TEORIAS DE TRADUÇÃO EM TAWADA</b>	288
2.1	A exofonia como posicionamento criativo	299
2.2	O sujeito como língua, e a língua como tradução.	344
2.3	A originalidade e a dívida de tradução	455
2.4	A materialidade dos signos	566
<b>3</b>	<b>A FICÇÃO COMO TEORIA DE TRADUÇÃO</b>	677
3.1	<i>Überseesungen</i> : transleituras de além-mar	688
3.2	Em que língua você sonha?	777
3.3	Em que escrita você sonha?	10
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	104
	<b>REFERÊNCIAS</b>	1088

## 1 INTRODUÇÃO

Com o presente trabalho, busca-se estudar a importância da tradução na obra literária de Yoko Tawada e demonstrar a forma como a autora imbrica seus posicionamentos teóricos em relação à literatura e à tradução em sua produção ficcional. A escritora entende que a multiplicidade linguística e as diferenças culturais da tradução podem gerar espaços férteis de reflexão estética e, desta forma, utiliza-se de tais espaços como “lacunas produtivas” em sua produção literária. Yoko Tawada, nascida em 1960, é uma escritora japonesa que vive na Alemanha desde 1982 e escreve e publica romances, contos, ensaios e poesias, tanto em japonês como em alemão, representando o que se chama de literatura exofônica – ou seja, aquela produzida em uma língua diferente da materna. Tendo isso em vista, o objetivo da dissertação será apontar como as teorias de tradução adotadas e/ou elaboradas por Tawada se entrelaçam com suas ficções, ao ponto de o ato de traduzir se tornar uma prática quase indissociável do seu fazer literário.

Nesse sentido, uma primeira tarefa para compreender seu pensamento será investigar e mapear suas linhas teóricas, extraíndo-as de seus principais textos sobre tradução, em especial os ensaios do livro *Verwandlungen*, publicados na Alemanha em 1998. Também é importante contextualizar suas ideias dentro da tradição linguístico-filosófica e os possíveis diálogos que se estabelecem com outros autores e expoentes teóricos, com destaque para as interlocuções com Walter Benjamin e Jacques Derrida. A seguir, propõe-se uma análise do livro de contos *Überseetzungen*, publicado na Alemanha em 2002<sup>1</sup>, que trará os exemplos da teoria de maneira aplicada à ficção. Desta maneira, pretende-se traçar as teorias de tradução de Tawada por meio de uma análise comparativa e dialogada de seus escritos, a respeito da tradução, mais pertinentes a este estudo para, em seguida, demonstrar, com exemplos, a forma como essas teorias se manifestam ativamente em sua ficção. Ao longo deste trabalho, deve ficar clara, ainda, a importância de Tawada para uma nova leitura das literaturas em tradução, bem como a relevância de sua abordagem translinguística e transnacional com relação à literatura e à tradução no atual contexto literário mundial.

Nesta introdução, pretende-se apresentar um pouco da trajetória de Tawada e comentar, em linhas gerais, a literatura produzida pela autora, destacando as suas principais

---

<sup>1</sup> Após a escrita e apresentação desta dissertação foi publicada a primeira tradução do livro *Überseetzungen*, de Tawada, trabalho realizado pela presente autora e sob a supervisão do professor Gerson Neumann. A referida tradução chama-se *Überseetzungen: retrato de uma língua e outras criações* (2019) e foi publicada com o apoio financeiro do Instituto Goethe pela editora Class, de Porto Alegre.

características. Busca-se, ademais, situar a autora no contexto histórico da literatura em língua alemã e nas atuais linhas teóricas de tradução. No segundo capítulo, são investigadas as propostas teóricas de Tawada, por meio de uma leitura comparativa e dialogada de seus textos com outros autores e teóricos que pensam sobre a tradução – as obras utilizadas e os pontos abordados serão discriminados na introdução do capítulo. O terceiro capítulo, por sua vez, contém uma análise do livro *Überseetzungen* (2002), a fim de contemplar as questões teóricas discutidas no capítulo anterior e, por conseguinte, comprovar o argumento central da dissertação, ou seja, que Tawada cria uma ficção que é, ao mesmo tempo, uma teoria linguística de tradução. Todas as traduções dos trechos citados em inglês e alemão, salvo quando especificado em contrário, foram traduzidos pela autora desta dissertação, e tiveram suas versões de partida incluídas em notas de rodapé.

Yoko Tawada, portanto, é uma escritora japonesa que vive há mais de trinta anos na Alemanha e escreve e publica nas duas línguas, japonês e alemão. Ela é autora de contos, romances, ensaios, poesias e peças de teatro, trabalhos que têm ganhado reconhecimento nos círculos literários e acadêmicos devido a suas características multilíngues e interculturais, além de seu grande valor literário. A autora já recebeu diversos prêmios, tanto no Japão como na Alemanha: na Alemanha, recebeu o prêmio Adelbert von Chamisso, em 1996, concedido a escritores cuja língua materna não é a alemã em reconhecimento à sua contribuição cultural; a medalha Goethe, em 2005, prêmio dado pelo Instituto Goethe a estrangeiros por seu mérito em difundir a língua e a cultura alemãs, objetivo principal do instituto; em 2016, recebeu o Prêmio Kleist, dedicado a autores que se preocupam com a divulgação da literatura alemã para o mundo. No Japão, entre outros, recebeu em 2000 o Prêmio Izumi Kyôka, concedido anualmente pela cidade japonesa de Kanazawa a escritores de literatura fantástica; em 2003, o Prêmio Itô Sei, em Otaru, na categoria literatura; em 2013, o Prêmio Literário Yomiuri, na categoria romance. Esse último prêmio, em específico, foi pensado para apoiar um renascimento literário logo após a derrota na Segunda Guerra e possui um peso simbólico significativo no país. Em 2018, Tawada recebeu o Prêmio Fundação Japão, concedido àqueles que trouxeram contribuições significativas para promover a compreensão mútua internacional e a amizade entre o Japão e os outros países por meio de atividades acadêmicas, artísticas e culturais.

A produção literária de Yoko Tawada pode ser considerada um interessante retrato da representação de diversas tendências artísticas e filosóficas contemporâneas, pois a mesma aborda assuntos pertinentes em um momento histórico marcado por concepções que se atrelam cada vez mais à liberdade de interpretação, ao valor da experiência individual e à aceitação da

alteridade cultural, tais como língua, migração, gênero e identidade. Por se tratar de uma obra multifacetada e repleta de considerações pertinentes a diversos âmbitos, seu trabalho vem recebendo atenção crescente por parte de estudiosos vinculados aos estudos de literatura, tradução e interculturalidade. Wright (2013), em sua tradução comentada para o inglês do conto “*Porträt einer Zunge*” [Retrato de uma língua], já observa o quanto o número de estudos acadêmicos sobre a autora aumentou rapidamente desde 2003, o que seria uma indicação da emergência de seu status como objeto de pesquisa. O fato de, no Brasil, os estudos sobre ela serem ainda incipientes, ao contrário da intensa bibliografia que atualmente pode ser encontrada em outras línguas, como a francesa e a inglesa, além das línguas de trabalho da autora, o alemão e o japonês, é uma das motivações para trazer sua obra à discussão acadêmica daqui e contribuir para os estudos de tradução, apresentando reflexões e observações sobre uma escritora extremamente prolífica para os campos interdisciplinares da literatura e da tradução<sup>2</sup>.

Muitas das características comentadas parecem ter sido proporcionadas em alguma medida pelo seu histórico de migração e pela sua formação cultural e acadêmica. Isto é algo que a própria autora costuma trazer tanto em seus ensaios quanto em entrevistas e comentários sobre seus livros. Yoko Tawada nasceu em Tóquio no ano de 1960, filha de um livreiro. Na mesma cidade, iniciou o curso de Literatura com ênfase em Literatura Russa na Universidade de Waseda. Em 1979, no segundo ano de faculdade, empreendeu uma grande viagem à Europa pela ferrovia Transiberiana e foi à Alemanha pela primeira vez. Esse momento, por ser bastante decisivo em sua formação, já foi chamado de “início do ‘mito fundador’ de uma autora” (HOLDENRIED, 2012, p. 169), pois, apesar de já atuar como escritora, foi a partir desse momento que sua escrita ganhou, gradualmente, a feição inovadora que a levaria a ser conhecida e reconhecida pelo público. Em 1982, mudou-se para Hamburgo, onde fez mestrado em Literatura Alemã Contemporânea e, em seguida, o doutorado com o título *Spielzeug und*

---

<sup>2</sup> Cabe mencionar que o presente trabalho se encaixa no projeto de pesquisa do Professor Dr. Gerson Neumann, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, intitulado “Yoko Tawada — autora japonesa na literatura alemã. A literatura exofônica e sem morada fixa. Tendências das novas literaturas do mundo”. O projeto conta com um dedicado grupo de pesquisa orientado pelo mesmo professor, cujos trabalhos acadêmicos vem sendo publicados desde 2016. O primeiro trabalho acadêmico sobre Tawada no Brasil foi a monografia de conclusão de curso da autora desta dissertação e chama-se “Muitas línguas, muitas almas: língua e tradução na obra *Überseetzungen*, de Yoko Tawada”; em seguida, em 2017, foi publicada a dissertação de Lúcia Collischon de Abreu, “Sonatas em neve : traduzindo a escrita exofônica de Yôko Tawada”; em 2018, publicam suas dissertações Cíntea Richter, “Pontes geoliterárias em Onde a Europa começa e em às Margens do Spree de Yoko Tawada“, e Míriam Inês Wecker, “Ser estrangeiro é uma arte para Yoko Tawada e Herta Müller : a escrita des-locada na literatura alemã contemporânea”. Além disso, neste ano de 2019 veio a público a primeira tradução para o português de um livro de Tawada, intitulado “Memórias de um Urso Polar”, realizada por Lúcia Collischon de Abreu e Gerson Neumann. Por fim, está prevista para o segundo semestre também deste ano a publicação da tradução em português do livro *Überseetzungen*, trabalho realizado pela autora desta dissertação e também pelo professor Gerson Neumann.

*Sprachmagie in der europäischen Literatur*<sup>3</sup> [Brinquedos e magia da língua na literatura europeia], na Universidade de Zurique. Desde 2006, a autora vive em Berlim.

Tawada começou a escrever e publicar em japonês, mas depois encontrou na língua alemã uma espécie de segunda voz narrativa. Por publicar nas duas línguas, sua obra possui um caráter duplo, já que nem todos os seus textos estão traduzidos de uma língua a outra. Weigel (2012) observa que o círculo de leitores que podem conhecer a obra completa de Tawada é muito limitado, e que todas as declarações sobre a mesma devem ser compreendidas de maneira parcial, porque se referem apenas a uma parte da sua produção. Além disso, pode-se afirmar que sua literatura como um todo se filia a diversos gêneros e línguas de maneira não exclusiva e mesmo o seu posicionamento como escritora oscila entre ficcionista e teórica, ou, conforme se propõe neste estudo, são posicionamentos que não se dissociam, mas se complementam. A autora, então, desenvolve o interesse pela temática da língua tanto criando histórias, em que as personagens figuram em experiências literárias relacionadas ao viver ou ao estar em imersão em um contexto linguístico estrangeiro ou indeterminado, quanto em ensaios críticos nos quais analisa as questões em torno deste debate, com exemplos do mundo real, fazendo inclusive críticas políticas e sociais.

Tawada levanta simultaneamente pontos em torno da relevância da língua e da identidade, dado que oscila constantemente entre suas identidades japonesa e alemã em busca de diferentes efeitos literários. Como já comentado, a autora passou a ser cada vez mais conhecida e reconhecida no âmbito dos estudos literários, em função de sua literatura aberta e inovadora, e não apenas no círculo literário de um público falante de alemão. Matsunaga (2002) constata que essa foi uma consequência de escrever em mais de uma língua e fazer disso um motivo central em sua poética, que faz do multilinguismo um programa: “É claro que existem muitos outros escritores que também escrevem em língua diferente da materna, mas nenhum deles escreve ou escreveu, ao menos que eu conheça, de forma tão intensamente bilingue quanto Yoko Tawada” (MATSUNAGA, 2002, p. 534).

O termo "tradução" desempenha um papel importante nos textos de Tawada. A autora frequentemente traduz seus escritos em alemão para o japonês e vice-versa, como é o caso do romance *Das nackte Auge* [O olho nu] (2004), obra em que empreendeu a incomum tentativa de publicar nas línguas japonesa e alemã ao mesmo tempo. Em entrevista pessoal à Saito

---

<sup>3</sup> Yildiz (2007) aponta as frequentes referências que Tawada faz à obra de Benjamin, inclusive em sua tese de doutorado, que, desde o título, dialoga com a obra do filósofo. Yildiz chama a atenção para o fato de a tese de Tawada ter sido publicada em livro pela mesma editora que há um longo tempo publica seus títulos literários, a Konkursbuch Claudia Gehrke, o que seria mais uma evidência da fluidez entre suas obras críticas e literárias.

(2017), Tawada explica que “traduziu alternadamente cada uma das mínimas sentenças para o japonês ou para o alemão<sup>4</sup>” (SAITO, 2017, p. 15), e mostra, por meio de um texto tão entrelaçado, que as fronteiras entre uma escrita autoral e uma tradução são, na verdade, bastante imprecisas. Outro caso significativo são as publicações de poesias em formato bilíngue, japonês e alemão, como no livro *Nur da wo du bist, da ist nichts* [Apenas lá, onde você está, lá não é nada] (1987), ou na coletânea que faz parte do livro *Wo Europa anfängt & Ein Gast* [Onde a Europa começa e Um hóspede] (2014). O fato de as poesias dos livros, originalmente escritas em língua japonesa por Tawada, e traduzidas para o alemão por Peter Pörtner, terem sido publicadas apenas na Alemanha e em edição bilíngue leva a uma reflexão sobre o conceito de originalidade de um texto, pois, para o leitor alemão que não domina a língua japonesa e que representa o primeiro público a ter contato com a poesia, qual das duas versões seria a original? E, se o texto em japonês não foi publicado no Japão, qual seria o público alvo de um pressuposto original? A descontinuidade na relação entre o texto original, a tradução, e os leitores condiz com as estratégias de estranhamento que Tawada costuma utilizar para problematizar os postulados estéticos tradicionais e para colocar as convenções culturais em questão.

Além das publicações bilíngues, os textos de Tawada muitas vezes trazem exemplos práticos provenientes de sua atuação como tradutora, sejam os de viés mais teórico, sejam os de feição mais ficcional. Em *Verwandlungen* [Metamorfoses] (1998), por exemplo, são comentados aspectos de suas traduções de Kafka, de Kleist, de Ovídio, entre outras; suas traduções de Celan são, em diversos ensaios, o ponto de partida para as reflexões linguísticas que entabula; e alguns de seus romances podem ser citados como exemplo de ficções que partem de uma prática de tradução dentro da narrativa, como *Opium für Ovid* [Ópio para Ovídio] (2000) ou das *Wunde Punkte im Alphabet* [O ponto ferido no alfabeto] (1993). Desta forma, pode-se afirmar que Tawada trabalha com formas experimentais de literatura e de tradução, criando textos que mesclam gêneros e formatos, ora tendendo para a ficção, ora para a teoria, ou, ainda, misturando memórias suas com leituras literárias de traduções de outros autores. Este tipo de literatura costuma ser considerado inovador e de difícil categorização nos estudos literários de matriz europeia/ocidental, dado que não se encaixa em seus gêneros tradicionais<sup>5</sup>. Na literatura japonesa, contudo, há uma tradição menos presa às diferenciações

---

<sup>4</sup> *jeden kleinsten Satzteil abwechselnd in die japanische oder in die deutsche Sprache übersetzte.*

<sup>5</sup> Angélica Soares (2007) explica que, no Ocidente, o interesse em agrupar as diferentes obras literárias em classificações de acordo com a forma com que a realidade é retratada e de seus mecanismos de estruturação remonta à Antiguidade greco-romana, e que a caracterização dos gêneros vem se diferenciando a cada época. A autora questiona se, com o surgimento de obras que não apresentam os elementos previstos pelas teorias já existentes, seria necessário criar novas classificações de gênero ou se uma tal divisão tripartida daria conta de todos os textos literários – uma questão que vem redirecionando os debates nos estudos de gêneros literários.



categóricas do que aquela com a qual a maioria dos leitores dos textos alemães de Tawada está acostumada. Cunha (2016) explica que há um gênero literário nativo do Japão denominado *zuihitsu*, em cujos textos, de formato livre, combinam-se os mais variados tipos de escrita, sejam contos, memórias, trechos introspectivos, poesias ou papeis avulsos; a desordem seria uma característica deste gênero de prosa que teria como primeira representante a escritora japonesa dos séculos X e XI Sei Shônagon. De acordo com o autor:

Esse tipo de texto tem por pressuposto (ou, por assim dizer, *mystique*) uma ausência de plano ou desígnio da autora, que vai anotando, literalmente “ao correr do pincel”, tudo o que lhe vem à cabeça (um teórico mais desconfiado poderia afirmar que a autora meramente cria uma ilusão de espontaneidade). O *zuihitsu* é semelhante ao diário, mas não exige periodicidade fixa ou sequer assiduidade; às memórias, pois pode conter relatos do passado; e à poesia, por suas associações e trechos de inspiração lírica (CUNHA, 2016, p. 32).

Desta forma, ainda que no presente estudo sejam utilizados termos como “ficção”, “conto” ou “ensaio”, percebe-se que o trabalho de Tawada transita livremente por formas e estilos literários, absorvendo as experiências e usufruindo dos diversos influxos culturais provenientes de diferentes matrizes, consistindo principalmente em uma literatura com traços ensaísticos, na qual elementos ficcionais se misturam às suas observações e reflexões teóricas sobre o que é traduzir, o que é língua e de que forma nos relacionamos com os elementos linguísticos e culturais que nos formam e nos rodeiam<sup>6</sup>. De certa maneira, a liberdade literária da autora é o que permite, ou potencializa, a força criadora de seus textos como teorias linguísticas ficcionalizadas ou, por assim dizer, como ficções teóricas.

Por ser imigrante e dominar as duas línguas, suas considerações frequentemente abordam transformações, possibilidades e confusões metafísicas entre essas línguas e culturas. Arens (2007) observa que Tawada utiliza a língua alemã de maneiras complexas e trabalha em um esforço de negociação no sentido de transmitir uma herança cultural e linguística. Este

---

Yves Stalloni (2001) classifica os três grandes gêneros literários tradicionais como sendo teatro, romance e poesia. Historicamente, na Antiguidade clássica, os padrões literários reconhecidos seriam somente o épico, o lírico e o dramático, mas, com o tempo, destacou-se a variante narrativa dentro do gênero épico, propiciando o surgimento de classificações de prosa que demandariam novas divisões que a contemplassem, como romance, conto, fábula e outros. O romance como subgênero narrativo, porém, teria se sobreposto aos demais e absorvido as outras variantes narrativas. Por fim, Rüdiger Zymner (2003) lembra que, tendo em vista o problema do desenvolvimento dos gêneros, seria necessário sempre destacar o fato de os gêneros literários não serem como organismos de crescimento e modificações congruentes, mas produtos culturais que, em geral, recebem sua classificação dentro do contexto historiográfico em um momento posterior ao de sua publicação e recepção.

<sup>6</sup> Analogamente, devido à mesma razão, utiliza-se aqui termos como “protagonista” ou “narradora”, quando se quer referir ao sujeito que conta a história — o que Barthes (2001) denomina “agente da narrativa” —, mesmo compreendendo que alguns críticos asseveram que “o narrador não pode nunca ser confundido com o Autor; é já uma criação deste e, portanto, elemento de ficção” (SOARES, 2007, p. 46).

esforço se daria por meio de atos simultâneos de memória e engajamento crítico com as tradições históricas e culturais japonesa e alemã, e sua escrita radicalizaria a instância do diálogo intercultural, posto que, do seu ponto de vista, o biliguismo é explorado ainda de forma reversa, pois ela examina e negocia também como *outsider* com a língua materna.

As obras de Tawada se desenvolvem em um momento histórico marcado pela crescente experiência de globalização e por intensos movimentos de migração, o que parece delinear uma nova forma de contemporaneidade, na qual novas percepções da realidade e múltiplas experiências de contato com o outro, o diferente, são geradas. Para Rushdie (1991), a troca cultural, especialmente em grandes cidades como Berlim, Londres, Nova York, entre imigrantes que buscam encontrar em terra estrangeira um novo lar e a população local, que ganha a oportunidade de contato com novas ideias e novas formas de pensar, têm se mostrado, por um lado, reconhecidamente enriquecedora e, por outro, fonte de controvérsias e acirradas manifestações contra e a favor deste movimento – discussões que se tornaram tema tanto nos lugares em que são foco de movimentos migratórios, como em todo o mundo, constituindo hoje um dos principais assuntos acerca do espaço contemporâneo.

A esse respeito, Rushdie (1991) considera que tais movimentos tiveram por efeito a criação de um novo tipo de ser humano, que se definiria mais por suas ideias e memórias do que por pertencimento a lugares ou pela posse de coisas materiais. Seriam pessoas que, por serem sempre definidas pelos outros, veem-se obrigadas a se definir pela própria alteridade. Logo, ao cruzar fronteiras, o migrante adquire a capacidade de perceber a natureza ilusória da existência. Indivíduos que se movem, que cruzam fronteiras e que questionam a natureza dos espaços, das línguas e do próprio corpo são exatamente as personagens de Tawada, assim como estão presentes os conceitos de deslocamento e a percepção do viver em um plano intermediário – isto é, um lugar não definido por nacionalidades ou fronteiras são bastante perceptíveis em seus livros.

Ette (2016) aponta a importância do que nomeia como “literaturas sem morada fixa”, na dita quarta fase de globalização acelerada, em que o cruzar das fronteiras transculturais ganha contínua relevância na investigação literária, que já não deveria objetivar tanto “a diferenciação de ‘espaços intermediários’ mais ou menos estáveis, e sim a sondagem de superfícies instáveis de jogo, os movimentos oscilantes e as figuras ambíguas” (ETTE, 2016, p. 199). Para o romanista alemão, este é o momento de os estudos de literatura e de cultura privilegiarem uma poética do movimento, pois, de um ponto de vista atual, os fundamentos dos modos de pensar e de trabalhar a realidade estariam deslocando as questões temporais e histórico-cronológicas para os diferentes padrões de percepção e paradigmas de experiência espaciais. Se esta é uma

tendência aparente em diversas publicações e discussões de diversos pontos do globo (uma trajetória, naturalmente, não sempre homogênea, nem isenta de contradições), nas regiões de fala alemã existiria uma conjuntura específica que, ainda no século XXI, voltaria suas atenções ao elemento espacial e, ao fazê-lo, “a Alemanha apenas identifica-se com uma orientação que no novo milênio com certeza não pode mais ser chamada de nova” (ETTE, 2016, p. 196).

Na Alemanha, portanto, tem-se percebido o aumento considerável do número de imigrantes desde a metade do século XX, quando passou a acolher principalmente refugiados de origem alemã residentes em países do Leste e Sudeste europeu e também na década de sessenta, momento em que refugiados políticos e povos de todo o mundo passaram a afluir em grande escala. No campo da literatura surgem, a partir da década de setenta, os conceitos de literatura de migração [*Migrationsliteratur*] ou literatura intercultural [*Interkulturelle Literatur*], que se referem à literatura de língua alemã escrita por autores originários de outros contextos linguísticos e que escolheram a língua alemã para desenvolver sua obra, voltada ao público leitor alemão. Esses escritores foram absorvidos no país e se tornaram parte da literatura nacional, ainda que, conforme alguns deles apontam, tendam a ser vistos sempre como exóticos e deslocados, fato que tem dado origem a inúmeras manifestações literárias de caráter teórico que abordam questões de escrita deslocada, de tradução e de interculturalidade.

Tawada costuma ser inserida no gênero chamado literatura de migração na Alemanha. A literatura alemã segue um modelo de classificações literárias no qual os gêneros recebem denominações de acordo com aspectos temáticos, como *Exilliteratur*, *Frauenliteratur*, *Krimi* ou *Horrorliteratur* (KURITA, 2015) [literatura de exílio, literatura feminina, literatura de suspense ou de horror], por exemplo. O conceito de literatura de migração surgiu para designar a literatura produzida pelos migrantes que se estabeleciam em números cada mais significativos como trabalhadores após o chamado Milagre Econômico das décadas de 1950 e 1960. Neste contexto, surge primeiramente o termo *Gastarbeiterliteratur*, como referência à produção literária de tais trabalhadores [*Gastarbeiter*], que agora utilizavam a língua alemã para se expressar artisticamente. Grande parte dessa primeira onda de escritores vinha da Itália, da Turquia, do Oriente Médio e do Norte da África, e suas temáticas tratavam de questões sociopolíticas relacionadas ao universo de trabalho, ao desprestígio e à marginalização do imigrante.

A partir do início do século XXI, porém, o conteúdo relacionado ao conceito de literatura de migração tem sido considerado insuficiente para corresponder à realidade da produção como um todo, dado o aumento do número de migrantes com motivos e origens diversas. Eles já não são necessariamente vinculados a um coletivo ou a um local de trabalho e reivindicam o

reconhecimento de suas diferenças, bem como o reconhecimento de que o próprio termo carrega uma carga depreciativa. A nova geração de escritores provenientes de outros países, à qual Yoko Tawada pertence, é, portanto, bastante diferente, pois possui histórias próprias que não dialogam necessariamente com o peso dos problemas sociais. Ao ser questionada, em uma entrevista da Fundação Heinrich Böll (2009), sobre sua opinião sobre o termo Literatura de Migração, a escritora explica como uma única designação não seria capaz de descrever sua obra: “Eu creio que esse termo, na verdade, não descreve o que eu faço. Apenas quem lê os meus livros sabe o que eu realmente faço. E é, de qualquer maneira, algo que não pode ser descrito em uma palavra<sup>7</sup>” (TAWADA, 2009, p. 83). Ainda sobre o tema, Tawada explica como a posição de estrangeira ultrapassa qualquer categorização para fazer parte de sua própria condição de escritora: “Cada um deve encontrar a sua estrangeiridade, nós precisamos ser estranhos, senão não haverá integração em uma sociedade em que vivem muitos tipos diferentes de pessoas. Ser estrangeiro é uma arte<sup>8</sup>” (TAWADA, 2009, p. 84). Assim, a autora demonstra a maneira positiva e produtiva com que compreende a alteridade, como uma experiência que deveria ser conscientemente buscada por todos.

Ademais, tal pensamento dialoga com a noção de que não é possível definir uma identidade a partir de um coletivo, pois grandes grupos já não representam indivíduos que cada vez mais buscam se construir a partir de suas experiências, em vez do tradicional sentido de pertencimento a grupos ou nacionalidades. Para ela, é mesmo difícil definir-se como escritora japonesa ou alemã, e prefere sempre se designar como japonesa que vive na Alemanha, de onde escreve. Desta forma, aparecem em sua produção recorrentemente personagens que transitam entre lugares e idiomas e que desconstroem as certezas do que venha a ser ideia de país, de nacionalidade ou de cultura. Tawada considera o transitar, o viajar e o migrar elementos constituintes do subjetivo, assim como da literatura, posto que o material literário nunca esteve somente ligado a uma cultura ou nacionalidade, mas se constitui de todas as fontes culturais intrínsecas à sua escritura, e, depois de pronto, passa a ser também elemento formador, quando se vê livre para transitar através das fronteiras e ganhar novas leituras, traduções e interpretações.

Suga (2007) aponta que toda a instituição da literatura moderna está fundamentada em traduções entre línguas nacionais, e todos os autores de uma forma ou de outra se inspiram ou

---

<sup>7</sup> *Ich denke, diese Bezeichnungen beschreiben eigentlich nicht das, was ich mache. Was ich wirklich mache, wissen nur Leute, die meine Bücher lesen. Und das ist sowieso nicht mit einem Wort zu beschreiben.*

<sup>8</sup> *Jeder muss seine Fremdheit finden, entdecken, wir müssen fremd sein, sonst gibt es keine Integration in einer Gesellschaft, wo viele verschiedene Menschen leben. Fremd sein ist eine Kunst*

se inspiraram em muitas literaturas de diferentes origens, cada uma com suas respectivas filogenias. Às vezes, a influência pode ser identificada como motivos, estruturas, temas; em outros momentos, a influência é, literalmente, um influxo, o uso direto de palavras ou locuções transpostas a partir de um elemento estrangeiro, e, nesse esteio, o autor destaca que a posse de um idioma e a integração em uma comunidade monolíngüística já teria sido questionada por alguns escritores como Conrad, Joyce, Nabokov e Beckett (SUGA, 2007). Nesse sentido, Tawada entende o uso das línguas estrangeiras como meio tanto de interação diária como de criação artística, de modo que apenas seria possível escrever fora da língua materna, em constante e inevitável produção literária exofônica. A exofonia, conforme será visto no segundo capítulo, é uma característica fundamental no desenvolvimento do trabalho da escritora, e é genericamente definida como o caso em que um escritor assume uma linguagem literária em língua estrangeira, complementando ou substituindo totalmente a língua materna em sua expressão literária.

Duas estratégias narrativas relevantes que se constroem em contato com a qualidade exofônica nos trabalhos de Tawada são denominadas “estética de superfície” e “etnologia fictícia”. Segundo Wright (2013), a escritora se expressa com um estilo minimalista, que apresentaria a estratégia de criação de um narrador em primeira pessoa por meio do uso de uma nova língua como ferramenta. Ao descobrir o uso e a escrita da língua alemã, Tawada constrói narrativas que jogam com a ingenuidade do narrador criado diante de seu processo exofônico, uma reconstrução do sujeito narrativo e da sua própria relação com os signos e as significações do mundo na apropriação de uma língua estrangeira. A utilização de frases curtas e despretensiosas, ricas em lirismo e em elementos metalingüísticos, problematiza a materialidade da língua e as diferenças alfabéticas, partindo, então, da superfície para os aspectos mais profundos e significantes da linguagem.

Além disso, cabe ressaltar que Tawada não esconde suas origens e, na verdade, inverte as expectativas de seu leitor alemão, tirando-o de um lugar de conforto em relação à língua no momento em que, através do seu olhar de estrangeira, mostra a estranheza e o exotismo do alemão e de sua cultura, criando assim, o que chamou de “etnologia fictícia” (Tawada, 1996, p. 24). Segundo Kraenzle (2004), leitores de escritores estrangeiros como Tawada não esperam textos literários, mas “etnografias”, e, poder-se-ia acrescentar, mostrariam o escritor como retrato do exótico. A escritora, por outro lado, subverte essa expectativa ao exotizar o que, para esse leitor, é familiar e próximo. A própria autora escreve sobre essa prática caracterizada pela inversão da expectativa do leitor, no seu caso o leitor alemão, que esperaria do texto uma etnologia sobre a língua e a cultura dos japoneses, mas acaba sendo confrontado com a

estranheza de sua própria cultura. Tawada escreve:

Consegue-se aprender muito mais quando tentamos descrever um povo imaginário. Como seriam suas vidas? Como funciona seu idioma? Como é um sistema social completamente diferente? Igualmente interessante seria fingir ser um observador que viesse de uma cultura fictícia. Como ele descreveria o "nosso" mundo? Esse é o experimento da etnologia fictícia, na qual o fictício é aquele que descreve, e não o que está descrito<sup>9</sup> (TAWADA, 2015, p. 25).

Collischonn de Abreu (2017) observa que os narradores de Tawada, de forma semelhante, veem os novos lugares, culturas e idiomas com uma visão etnológica e ingênua, interpretando o mundo, por vezes corretamente, mas em maior parte de forma equivocada, a partir dessas definições ostensivas que lhes são fornecidas. Tawada, porém, extrapola os conceitos de aprendizado de uma nova língua por um estrangeiro e adota uma visão iniciática que recusa automatismos, colocando-se em diferentes pontos do que se poderia chamar de um espectro da ingenuidade. A abordagem etnológica fictícia de Tawada apresenta várias camadas de profundidade. De acordo com Redlich:

A abordagem fictícia etnológica e etnográfica da literatura de Tawada não tem como foco articular as características culturais únicas e distintivas dos alemães ou europeus da perspectiva de um estrangeiro, mas, antes, é altamente dirigida por, e baseada nessa posição narratorial fictícia que reforça esse desvio/afastamento de descrição o cultural e na direção de um questionamento cultural. Diferente do modelo descritivo e textual de escrever a cultura que a inscreve/grava na forma de palavras, Tawada enfatiza a dimensão fluida e performática da cultura e da identidade. Seus textos são muito mais sobre inventar do que sobre encontrar o sujeito/individualidade, e sobre desnaturalizar premissas tidas como naturais sobre diferenças culturais, étnicas e raciais que estão ancoradas em lógicas essencialistas, biológicas e binárias, do que uma acusação da etnografia ou etnologia como áreas de pesquisa<sup>10</sup> (REDLICH 2012, p.8).

Tawada procura evocar em seus textos uma segunda infância, que ocorre quando se aprende uma nova língua. Logo, essa segunda infância linguística seria uma busca pela ressignificação de conceitos pré-estabelecidos e ideias previamente ligadas à cultura e ao idioma maternos. Assim, a autora afeta a ingenuidade por meio de uma prosa simples, criando

---

<sup>9</sup> *Man erfährt viel mehr, wenn man versucht, ein ausgedachtes Volk zu beschreiben. Wie soll ihr Leben aussehen? Wie funktioniert ihre Sprache? Wie sieht ein ganz fremdes Sozialsystem aus? Genauso interessant ist es, einen Betrachter zu spielen, der aus einer fiktiven Kultur kommt, Wie würde er "unsere" Welt beschreiben? Das ist der Versuch der fiktiven Ethnologie, in der nicht das Beschriebene, sondern der Beschreibende fiktiv ist.*

<sup>10</sup> *Tawada's fictive ethnological and critical ethnographic literary approach does not aim to articulate the defining and unique cultural characteristics of Germans or Europeans from an outsider's perspective, but rather is heavily directed by, and grounded in, this fictive narratorial position that stresses a turn away from cultural description and towards cultural interrogation. Unlike the descriptive and textual model of writing culture that engraves and freezes culture into words, Tawada's texts stress the fluid and performative dimension of culture and identity. Her texts are much more about inventing, rather than finding, the self, and about denaturalizing taken-for-granted assumptions about cultural, ethnic and racial differences that are anchored in essentialist, biological and binary logics, than they are an indictment of ethnography or ethnology as research disciplines.*

narrativas que subvertem a comodidade do leitor alemão. Essas características se refletem nos intencionais erros de interpretação de muitas de suas narradoras, quando a língua e a cultura nativas se interpõem ao seu entendimento. Dessa forma, Tawada convida o leitor a ver o texto novamente com os olhos de criança e, de fato, afirma textualmente que “em nenhum outro lugar eu encontrei tanta infância quanto na língua alemã” (TAWADA, 2002, p. 110). Os efeitos dessa perspectiva infantil transmitem leituras equivocadas das convenções linguísticas e culturais, e produzem uma profusão de perspectivas desafiadoras dos modelos binários de diferença cultural. Tais leituras, por conseguinte, trazem novas perspectivas acerca de elementos que, para os nativos da língua, passariam despercebidos.

Os estudos de Ette (2004, 2016) destacam o papel da escrita translinguística no contexto alemão e o potencial de renovação e enriquecimento que os escritores exofônicos, como Yoko Tawada, representam para literatura de língua alemã. O autor discute o conceito de uma literatura que não tem lugar definido, na qual a única afiliação de um escritor seria a de sua própria língua, independentemente se ele opta por seguir os sons ou o movimento da sua língua materna ou da adotada. Esta seria uma diminuição, ou mesmo uma total supressão, da diferença entre a língua materna e a estrangeira, um fenômeno capaz de conferir fluência e criatividade únicas em uma literatura. Os movimentos que propiciariam o desenvolvimento desta forma literária são designados como transnacionais ou transareais: “Transnacionais são movimentos entre diferentes espaços nacionais ou estados nacionais, enquanto movimentos transárea se situam entre distintas áreas – como, por exemplo, o Caribe ou a Europa Oriental” (ETTE, 2016, p. 202).

Ette demonstra especial interesse por autores que não se fixam a um único gênero literário, que cultivam formas híbridas e transculturais de escrita, marcadas pela fricção que, em última análise, é responsável pela criatividade e inovação características do fazer literário desses autores. Em suas reflexões sobre Tawada, o autor considera que essa prática intercultural de tradução entre duas línguas e culturas que não abrem seus respectivos "locais" é ofuscada por experiências transculturais, que podem, em última análise, ser entendidas como a história da própria escrita transcultural e translinguística. O antigo "mensageiro" entre dois grupos, entre duas comunidades lingüísticas distintas (e igualmente sociais, culturais e políticas), encontra cada vez mais sua própria linguagem de constantes encruzilhadas. (ETTE, 2007).

Fazendo-se um breve histórico, é possível dizer que o campo da tradução, em seus mais de dois mil anos de teorias conhecidas, de argumentações e recomendações feitas por todo um universo de escritores, tradutores e filósofos a outros tradutores e às suas formas de traduzir, tem observado constantemente as mesmas crenças e desavenças que orbitam a contradição que

comporia o cerne da própria atividade tradutória: a tensão entre a teoria e a prática, ou sua classificação como objeto de práxis ou de teoria (STEINER, 2005; ARROJO, 2003). Assim, se, por um lado, tradicionalmente se considera a tradução como prática intuitiva, entre técnica e literária, algo que deveria ser analisado em sua condição de ofício, por outro existe toda uma gama de escritos oriunda de âmbitos não necessariamente relacionados à tradução, mas à religião, à filosofia, à literatura e à ciência (em especial à linguística) e que remontam a Cícero, Horácio, São Jerônimo, passando por Lutero e por escritores como Goethe, Schleiermacher – e os demais românticos dos séculos XVIII e XIX.

O resultado dessa dicotomia foi uma dificuldade em colocar em diálogo os desafios da tradução apontados, ora pelo seu viés prático, ora por seu viés teórico. Dessa forma, a tradução permaneceu como atividade subterrânea, sem uma voz que a legitimasse ou que pudesse se expressar por si, de modo que não encontrou uma maneira de se pensar autonomamente, pois aqueles que se dedicaram a tentar defini-la acabavam por lhe relegar ao submundo de qualquer área em que a encaixavam, fosse a literatura – a tradução como subliteratura –, a teoria ou a crítica – a tradução como subcrítica ou como teoria imprecisa –, ou a ciência – a tradução como apoio ou exemplo linguístico para teorias linguísticas. Todas essas análises oblíquas e desviantes da tradução, apesar de trazerem em si diversos aspectos importantes e relevantes, acabaram por deixar sempre uma infinidade de pontos cegos em suas análises e, principalmente, na busca perene (e supostamente central) por uma resposta simplesmente não pertinente ao escopo da área, cristalizada na definição de um valor para o que se entenderia por texto original.

Steiner (2005) lembra que as questões teóricas atinentes à tradução vem sendo histórica e sistematicamente reduzidas a duas perguntas: se o que deve vir antes seria a versão literal ou a versão literária de um texto; e se seria o tradutor livre para expressar o sentido do original na forma e no estilo que lhe parece mais adequado. Ou seja, as reflexões tenderam a girar em torno da precedência do texto original e dos limites e da liberdade do tradutor. A questão que se desdobra das anteriores, na literatura sobre tradução, por sua vez, diz respeito à legitimidade da tradução: afinal, será mesmo possível traduzir? Destes pontos e desta longa tradição de desconfiança e redução epistemológica da tradução emergiu historicamente um preconceito generalizado no considerar das traduções, mesmo pelos próprios tradutores, que aprenderam a ver seu ofício como uma forma de remendo, de arremedo ou de qualquer tentativa precária e hierarquicamente inferior de trazer ao seu contexto linguístico e cultural um original supostamente pleno e completo em si mesmo. Destaque-se que, atualmente e em especial nos campos relativos à teoria de tradução, cada vez mais a literatura acadêmica renova e valoriza o processo e o ofício da tradução e podem ser vistos trabalhos que prestigiam a figura do tradutor.



No século XX, houve um ponto de mudança na forma de se refletir sobre tradução, proporcionada em parte pela formação de um maior número de pessoas dedicadas à sua prática e reflexão, a formação de um grupo que passou a perceber a necessidade e a importância de definir e situar a tradução por si mesma, e de encontrar suas próprias formas de se comunicar e de se compreender de forma interna e independente. Ainda assim, muitas abordagens conceituais continuaram atadas a uma estrutura que assumia a presença de um texto original e a necessidade de postular a melhor forma de representá-lo na cultura receptora. Ademais, as raízes formalistas e estruturalistas que vigoraram na maior parte do século se impuseram (e se impõem) em termos de uma tentativa de abordagem científica limitada e que vem se demonstrando incapaz de resolver as questões de tradução no formato dualístico, como vinha se apresentando.

Tendo esse histórico em vista, o grande ponto de revolução no campo da (teoria de) tradução surge com as teorias desconstrucionistas, que atuaram no sentido de reformular radicalmente as questões sobre as quais as teorias de tradução vinham se fundamentando. Gentzler (2009) ressalta que os desconstrucionistas “chegam a sugerir que talvez seja o texto traduzido que nos escreve, e não nós que escrevemos o texto traduzido” (GENTZLER, 2009, p. 184) e que Derrida, por exemplo, teria sugerido estarem a tradução e a desconstrução inexoravelmente interligadas, sendo seu principal ponto teórico seria o de que não existe “significado puro”, algo a ser apresentado por trás da língua. A tradução, por conseguinte, deixa de ser tratada como mera operação entre línguas distintas e passa a ser compreendida como processo em constante operação, pois todas as línguas conteriam elementos de outras línguas, sendo, por natureza, instáveis e ambíguas. Assim, os limites entre as línguas desaparecem.

É neste contexto que surgem os trabalhos de Tawada, que traz a experiência do viajar para o nível linguístico e o inclui no processo de refletir sobre o papel da língua, inclusive sobre a própria língua, por meio da constante experiência de tradução. A principal estratégia literária – e pode-se dizer, também, filosófica – de Tawada se dá por meio do estranhamento linguístico, que, no caso dela, oscila entre o japonês e o alemão, mas são reflexões que se mostram pertinentes aos mais diversos trânsitos linguísticos, mesmo no que tange à percepção de todo um sistema de signos. Neste aspecto, incluem-se os exemplos da percepção da materialidade dos signos por meio das diferentes formas de leitura do alfabeto, que chegam mesmo às formas de se ler uma pintura ou obra de arte. A língua, portanto, seria o principal vetor de toda a comunicação, uma percepção amplamente evidenciada no trânsito geográfico-cultural contemplado pela autora. A importância dessa percepção e sua aplicação na literatura traz a dimensão inequívoca da transdisciplinaridade (no mínimo) nos estudos de literatura, de

tradução e de cultura.

As abordagens tradicionais que se limitam, ou se limitavam, a um estudo isolado de tais campos deixam de atentar à toda uma gama de significações dialógicas em suas práticas que, cada vez mais, se mostram prolíficas e reveladoras de pontos de vistas dos quais se enriquecem, a partir da experiência de contato com outros locais e contextos culturais. Berman (2007) já aponta a importância da complementaridade entre a tradução e a experiência, e do partilhar, principalmente, as diferenças. Aplica-se, aqui, a abordagem do autor de tradução como experiência, aquela que não adota uma lógica exclusivamente pautada na dupla teoria/prática, mas que vivencia um processo de experiência com as línguas trabalhadas, seguido pela troca de reflexões sobre sua forma e sentido no fazer literário. Assim, dialoga-se com Berman, ao entender-se que a tradução pode ser descrita como uma “experiência das obras e do ser-obra, das línguas e do ser-língua. Experiência, ao mesmo tempo, dela mesma, da sua essência” (BERMAN, 2007, p.18).

Os Estudos de Tradução, no âmbito da Literatura Comparada, contribuem para a problematização dos cruzamentos e debates acerca do cânone, dos gêneros e mesmo da literatura como instituição, que historicamente tende a se preocupar com limites, margens e fronteiras, muitas vezes privilegiando a localização como temática central de seus objetivos disciplinares. Neste cenário, Carvalhal (1999, p. 11) argumenta que linhas atuais de comparatismo tendem a contrastar, confrontar e ultrapassar limites, “buscando reconceituar noções tradicionais e sublinhar a importância, para a reflexão comparatista atual de questões como apropriação, hibridismo, interpenetração cultural, cruzamentos discursivos, disseminação espacial, multiculturalismo”. Ademais, sobre o que chama de diluição de fronteiras, para tratar de temas que envolvem especificidades culturais, deve-se ter como fundamento a noção de ser “um espaço móvel e sempre refeito do ‘híbrido’ onde os contatos e as interpenetrações se efetuam, [...] objetos concretos de uma reflexão que se ocupa com as transferências, as passagens, as migrações e as trocas”.

A autora (CARVALHAL, 1999, p. 12) destaca, ainda, o conceito de “transladar” nos processos de contatos e apropriações culturais, especialmente no que tange ao traslado de teorias no contexto brasileiro e sul-americano, que sempre importou modelos, e para aplicá-los em ambientes diferentes dos quais teriam se originado, levantando uma indagação fundamental para o pesquisador de tais contextos: “é possível ‘transladar teorias’, quando os exemplos que as amparam são topograficamente localizados? Sabe-se que não há teorias sem exemplos e que eles vinculam a teoria não apenas a uma língua ou a uma cultura específica mas a obras particulares no corpo desta cultura” (CARVALHAL, 1999, p. 12).

Rodrigues (2012), por sua vez, chama a atenção para tal indagação, que seria responsável por incidir, ainda hoje, sobre os modos dessas traduções e suas “maneiras de diluir e ultrapassar fronteiras”, que estariam “presentes nos procedimentos comparativos”, nos termos de Carvalhal (1999, p.12). Para Rodrigues, “o método comparativo foi e continua sendo o veículo revelador do curso e feições da tradução de ideias e de culturas” (RODRIGUES, 2012, p. 24). A autora destaca, também, ser a tradução a “mais interdisciplinar das atividades” (p. 25), sendo especialmente vinculada à Literatura Comparada, ao sublinhar a diferença e o fazer o diferente ser respeitado, que tem sido uma das bases dos estudos pós-coloniais. Assim, os Estudos de Tradução, em conjunto com os estudos da Literatura Comparada, poder auxiliar a tornar inteligíveis os paradigmas e as experiências do mundo contemporâneo, condição fundamental para ultrapassar limites e avançar.

Os progressos dos estudos comparados e de tradução apontam para uma necessária emancipação da perspectivas teóricas centrais e tradicionais, um posicionamento e uma visão que vem sendo construída em diversos campos transdisciplinares e para os quais escritores como Tawada contribuem, ao consolidá-los em sua prática literária, sendo, portanto, inegável a percepção do quanto as discussões sobre ou que envolvem a tradução perpassam todos os conceitos acerca de literatura e nacionalidades. Desse modo, são trazidos ao debate as implicações da experiência literária e do ato da tradução como prática transcultural e como evento pluridimensional, o que favorece a construção de um campo de Literatura Comparada em todo seu potencial exploratório das literaturas do mundo, algo que abrange, basilamente, os heterogêneos modos de pensar, de experienciar e de viver dos diferentes povos e sujeitos – experiências que os estudos comparados devem abraçar e cujo potencial devem aproveitar.

## 2 TEORIAS DE TRADUÇÃO EM TAWADA

*“Deus está morto”, proclamou Nietzsche, e isso muito antes de Roland Barthes proclamar a morte do autor, o que sugere que pode haver um período em que o autor ainda vivia, mesmo que Deus já estivesse morto. Durante esses anos, os escritores permaneceram sendo os últimos deuses, mas com exílios e mortes; parece ter sido um tempo difícil para eles.*  
(TAWADA, 2017, p. 209)

Ainda que Tawada seja uma escritora bastante reconhecida atualmente nos círculos literários, especialmente no contexto europeu, e que sua obra seja analisada inclusive em diálogo com teorias de tradução, ainda não se estudou suficientemente a importância que a tradução e as teorias linguísticas, que se desenvolvem a partir das reflexões sobre tradução, ocupam no fazer literário e na ficção da escritora. Interpretar e analisar as ideias de Tawada é uma tarefa intrincada, assim como o é incorporá-las a uma tradição teórica de tradução, pois ela não chega a articular explicitamente uma teoria a respeito, como tampouco concebe teorias de leitura ou escrita de forma estruturada. De fato, fazê-lo de tal forma seria mesmo contraditório, algo que se torna claro conforme se conhece as propostas da autora. Pelo contrário, suas reflexões surgem por entre comentários difusos sobre diversos aspectos da leitura, da escrita, do viver e do sentir a língua como elemento estrangeiro. Esses comentários são, frequentemente, metafóricos, elípticos e deliberadamente mostram as contradições do ter de se expressar as limitações da língua dentro da própria língua. Soma-se a isso o fato de a escritora transitar por entre formas de matriz centro-europeia e formas de origem principalmente japonesa e chinesa de expressão, tradição literária e compreensão cultural do mundo.

O que se pode depreender de seus escritos e falas é que Tawada não pretende propor algum método específico que seja capaz de contemplar toda a atividade da tradução; na verdade, a prescrição de abordagens mostra-se, em si, uma atividade limitadora. Nota-se que ela valoriza e busca em diversas fontes suas inspirações e as utiliza sem medo de misturar teorias, metodologias e conceitos de diferentes vertentes ou de lhes dar interpretações e destinações próprias. Por outro lado, em seus ensaios e outros escritos sobre tradução, e a partir do próprio uso que faz do tema em sua literatura em geral, pode-se ver que Tawada sustenta, sim, uma teoria que, não se limitando à prática ou à valoração da tarefa, alcança uma ampla discussão teórica, literária e filosófica.

Diante disso, neste capítulo, pretende-se extrair para a discussão alguns pontos significativos dos textos conceituais da autora. Para tanto, serão examinados os seguintes

tópicos: 1. a conexão entre língua e tradução, ou ainda, a indissociabilidade entre elas; 2. a questão da originalidade dos textos e da dívida da tradução; e, por fim, III. a percepção da materialidade dos signos por meio do estranhamento entre sistemas de escrita diferentes na transposição de uma língua para outra. Em um primeiro momento, será examinada a importância da exofonia e do viver em um contexto linguístico estrangeiro nas reflexões da autora, pois essa vivência reflete de maneira importante na concepção dos demais pontos. Em seguida, serão analisados os tópicos citados acima, com base principalmente no livro *Verwandlungen* [Metamorfoses], e em três ensaios acerca das traduções de Celan para o japonês: *Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch* [O portal do tradutor ou Celan lê japonês], do livro *Talisman* [Talismã] (2015); *Die Krone aus Gras* (2007) [A coroa de grama] e *Rabbi Löw und 27 Punkte* [Rabbi Löw e 27 pontos], do livro *Sprachpolizei und Spielpolyglotte* [Polícia da língua e poliglota jogador] (2007).

Publicado pela primeira vez em 1998, na Alemanha, *Verwandlungen* se compõe de três ensaios, originalmente apresentados como palestras na cidade de Tübingen. Ao longo do livro, Tawada pensa sobre as vozes em diferentes idiomas, fala a respeito do escrever em distintos sistemas de escrita e problematiza o ser em mundo estrangeiro – desde seus aspectos psicológicos até a expressão de sua fisicalidade nesse novo contexto. O primeiro ensaio chama-se “*Stimme eines Vogels oder das Problem der Fremdheit*” [A voz de um pássaro ou o problema da estrangeiridade]; o segundo chama-se “*Schrift einer Schildkröte oder das Problem der Übersetzung*” [Escrita de uma tartaruga ou o problema da tradução], e vem seguido de um texto curto intitulado “*Carta a fantasmas japoneses*” [E-Mail für japanische Gespenster]; e o terceiro e último ensaio chama-se “*Gesicht eines Fisches oder das Problem der Verwandlung*” [O rosto de um peixe ou problema da transformação]<sup>11</sup>. Além destes, outros textos, palestras e entrevistas serão citados ao longo do capítulo. Com base nesse material, espera-se poder mostrar os mais expressivos argumentos de Tawada sobre a temática da tradução.

## 2.1 A exofonia como posicionamento criativo

Tawada demonstra seus incessantes esforços em criar uma literatura explicitamente exofônica, que levaria o leitor a sair de sua língua materna e a se engajar no sentido de se tornar um estrangeiro dentro da própria língua. Isso pode se expandir ainda mais para a noção de se tornar um estrangeiro da própria cultura, nação e história. Para Gutjahr (2012), Tawada

---

<sup>11</sup> A partir daqui, os títulos dos ensaios citados serão referidos apenas em português.

consegue como nenhum outro escritor contemporâneo explorar as possibilidades linguísticas proporcionadas pela tradução, concebendo uma poética intercultural que seria, ao mesmo tempo, uma teoria linguística (GUTJAHR, 2012), e isso se daria em sua forma exofônica de expressão literária.

Segundo Wright (2013), o termo "exofonia" descreve o fenômeno no qual um escritor adota uma linguagem literária diferente da sua língua materna, complementando-a ou a substituindo totalmente como veículo de expressão literária. A segunda língua é tipicamente adotada na fase adulta, por conseguinte, escritores exofônicos não são bilíngues no sentido de terem se criado falando as duas línguas e, de fato, não necessariamente possuem a fluência associada tradicionalmente ao termo "bilinguismo" (WRIGHT, 2013). Tawada é uma escritora tipicamente exofônica, como ela própria costuma se definir. A sua preocupação com a língua e a consciência de se estar em movimento faz com teça as relações entre idiomas e territórios, observando a natureza dos espaços entre eles: localização, lugar e geografia são os tópicos de muitos dos seus textos, que fazem referência à importância do movimento e do espaço, compreendido no sentido de um lugar que não existe – ou não de forma fixa, e sim em movimento.

Por isso, em diversos ensaios, a autora traz sua visão sobre a condição de sujeito em movimento e explica que as línguas em si não são o principal, mas sim o espaço que há entre elas. Um escritor, por sua feita, deve se colocar como observador em relação às línguas, tanto a materna quanto a adotada, para que sejam desconstruídas e reconstruídas "em experimentos aventurecos que assumiriam a exofonia em vez de tentar buscar a eufonia, fluxo suave e assimilado de tons harmoniosos" (TACHIBANA, 2007, p. 153). Em *Ekusophonii: bogo no soto e deru tabi* [Exofonia – uma viagem para fora da língua materna], Tawada escreve: "Mover-se para fora do círculo da língua materna é como se entregar a uma música estranha"<sup>12</sup>. Mais adiante, ela explica o quanto esse movimento é importante na literatura contemporânea:

Se alguém vive com a crença inquestionável na "naturalidade" da língua materna [bogo], nenhuma interação verdadeira com essa língua pode se desenvolver; [e sem tal questionamento] não haveria literatura contemporânea. Assim, deslocar-se para fora da língua nativa não é, para a literatura, uma situação especial, é simplesmente o extremo da situação normal<sup>13</sup> (TAWADA, 2003, p. 77).

<sup>12</sup> *Moving outside the circle of one's mother tongue is akin to giving oneself over to a strange music.*

<sup>13</sup> *If one lives in unquestioning belief in the "naturalness" of one's native language [bogo], no true interaction with that language can develop; [without such questioning] there would be no contemporary literature. Thus, moving outside one's native language is not, for literature, some special situation, it is simply the extreme of the usual.* O presente trecho e o trecho anterior são uma tradução da tradução do japonês feita por Doug Slaymaker Cf. SLAYMAKER, (2007, p. 4-5).

Tachibana (2007, p. 154) explica que Tawada tenta produzir exofonia nas duas línguas, e que foca a atenção no japonês quando pretende desconstruir o que chama de "conceito ultranacionalista de bela língua japonesa". Lembrando que a língua, *a priori*, não existe, Tawada observa que a criação do japonês moderno como língua nacional remonta à era Meiji (1868-1912), quando o Japão, confrontado pela pressão ocidental, tenta imitar e absorver sua cultura como forma de resistência, tomando como exemplo principalmente o modelo da Prússia. No conto *Ma und Mu* [Ma e Mu], Tawada faz uma revisão crítica sobre o histórico japonês de imitar outras culturas, em vez de se permitir criar livremente em seu espaço cultural:

Ao longo da história, o Japão, em vez de construir uma utopia, sempre tomou algum outro país como exemplo, tentando imitar o país escolhido e ultrapassá-lo. O imitador não é muito criativo, e de modo algum original. É como a segunda infusão de um chá. Mas a segunda infusão tem uma vantagem que agrada especialmente aos políticos covardes e irresponsáveis: pode-se observar se aquele que bebe da primeira infusão se queima. [...] Na Modernidade, os exemplos do Japão foram a França, a Inglaterra, a Prússia e os Estados Unidos. O hábito de tomar o exemplo de países realmente existentes em vez de desenvolver uma utopia não mudou. Isso quer dizer que o futuro nunca foi uma questão de distância temporal, mas geográfica<sup>14</sup> (TAWADA, 2007, p. 112-113).

Ainda segundo a análise de Tachibana, que procurar articular a resistência de Tawada à ideologia nacionalista que foi desenvolvida em torno da língua desde a era Meiji, a escritora problematiza a ideologia nacionalista e o etnocentrismo japonês na era moderna utilizando a questão linguística. Revisando a criação de um padrão nesse sentido, lembra que, quando os líderes japoneses decidiram aceitar as influências ocidentais após a Restauração Meiji, a situação linguística era bastante confusa no Japão, pois o povo utilizava diferentes variações e dialetos de acordo com a localidade e com a classe social. E, em resposta aos esforços para tornar-se uma nação competitiva em relação ao ocidente, os governantes deveriam criar rapidamente uma unidade histórica, cultural e linguística, ainda que de maneira forçada.

Logo, entre outras medidas, criou-se uma língua padrão, escrita e falada, para toda a população em consonância com o conceito de língua nacional que fundamentava a construção do Japão como estado nacional moderno. Esse processo ocorreu em diversos países especialmente na era de emergência dos novos nacionalismos entre 1820 e 1920, em que houve

---

<sup>14</sup> *Japan hat sich in der Geschichte immer wieder ein anderes Land als Vorbild ausgesucht, anstatt sich eine Utopie auszumalen. Man versuchte dann, das ausgesuchte Land nachzuahmen und es zu überholen. Der Nachahmer ist nicht besonders kreativ, auf gar keinen Fall originell. Man bezeichnet ihn als den zweiten Aufguss vom Tee. Aber das zweite Aufguss hat einen Vorteil, der den feigen und antwortungslosen Politikern besonders gut gefällt. Man kann nämlich beobachten, ob derjenige, der vom ersten Aufguss trinkt, sich daran verbrennt. (...) In der Moderne waren die Vorbilder Japans Frankreich, England, Preußen und die USA. Die Gewonheit, ein Vorbild als real existierenden Länder auszusuchen, anstatt eine eigene Utopie zu entwickeln, änderte sich nicht. Das heißt, die Zukunft lag nie in einer zeitlichen, sondern immer in einer geographischen Ferne.*

um esforço planejado e integrado por parte das classes dirigentes da Europa em criar uma unidade linguística nas colônias para melhor controle, naquilo que Benedict Anderson (2008) chamou de “novas comunidades vernaculamente imaginadas” (ANDERSON, 2008, p.123). Tawada, ademais, chama a atenção para como, ainda hoje, se utiliza a diferença linguística para excluir o estrangeiro do grupo marcado pela nacionalidade.

Assim, a escritora trata de exofonia ainda como uma condição normal, com a qual já se nasce, ao questionar o que é língua materna e em que medida ela poderia se diferenciar de uma segunda língua, uma língua estrangeira. Ela explica ser a língua que se aprende na infância tão estrangeira quanto qualquer outra, pois a criança tem de se confrontar com signos cujo significados são dados, ou seja, ela tem de aprender a lidar com uma língua pronta e conhecer seus significados de uma forma semelhante como se aprende uma língua estrangeira. Em entrevista a Gutjahr, Tawada conta como, quando criança, via as palavras como se fossem pedras que podiam ser atiradas nas pessoas e lembra:

Sempre que eu atirava nas pessoas uma palavra cujo significado ainda não conhecia bem, podia ver que surgiam ondas. E essas palavras que eu atirava eram da minha própria língua materna, o japonês - que, na época, ainda era estrangeira para mim. Nós aprendemos a língua materna como primeira língua estrangeira<sup>15</sup> (TAWADA, 2012, p. 41).

Da mesma maneira que já se aprende a primeira língua como estrangeira, torna-se inadequado imaginar que alguém possa exercer algum domínio sobre qualquer língua. Os indivíduos, quando aprendem a língua, antes de dominá-la, passam a fazer parte dela. E, assim como uma língua não pode pertencer a alguém, ela também não tem condições de representar uma nação ou oferecer aos indivíduos uma estabilidade que não possui. Por isso, Tawada propõe a existência espaço entre-linguístico como pátria e trata da integração fundamental entre a subjetividade humana e os elementos culturais dos quais a língua se revela como vetor essencial – elementos que não podem ser limitados, medidos ou controlados por fronteiras. Em sua vivência na Alemanha, a escritora observa a postura dos alemães com relação ao tema e, no conto “*Die Ohrenzeugin*” [Testemunha auditiva], escreve:

A maioria dos alemães não afirmaria que o alemão não pode ser escrito pelos outros. Mas, indiretamente, volta e meia dão a entender que a língua tem de ser uma propriedade. Eles dizem, por exemplo, que não se pode dominar uma língua estrangeira tão bem quanto a língua materna. Logo se percebe que o importante para

---

<sup>15</sup> *Immer wenn ich ein Wort in die Menschen hineingeworfen habe, dessen Bedeutung ich noch gar nicht genau kannte, konnte ich doch sehen, dass es Wellen gibt. Und diese geworfenen Wörter waren aus meiner Muttersprache Japanisch – die war damals noch Fremd. Wir lernen als erste Fremdsprache die Muttersprache.*



eles é o domínio. Na minha opinião, dominar uma língua é algo supérfluo. Ou se tem um relacionamento com ela ou não se tem nada. Outros dizem que só é possível expressar sentimentos de forma autêntica em língua materna; em língua estrangeira, mente-se involuntariamente. A busca pelo sentimento autêntico os deixa perturbados quando veem sua própria língua como idioma estrangeiro. Há outros ainda que afirmam que em uma língua estrangeira não existe infância. Mas em nenhum outro lugar eu encontrei tanta infância quanto na língua alemã<sup>16</sup> (TAWADA, 2002, p. 110).

Tawada, portanto, entende que a capacidade de pensar e escrever em uma língua diferente da materna exerce grande influência no que é pensado e escrito. Por isso a diferença entre o que um falante de uma determinada língua pensa e compreende e as suas possibilidades de se expressar em uma língua pertencente a outra cultura é um de seus principais temas. Neste campo, a tradução interlingual e a tradução cultural se revelam como pontos cruciais de suas reflexões. Segundo Ulfat (2011), a autora propõe que, por meio da tradução de um universo de pensamento próprio, se leia uma forma de pensar constituída pelo que se assimila da língua e da cultura maternas no passar para outra língua, de modo que esse universo de pensamento se despe e se liberta de seus ornamentos (ULFAT, 2011). E apenas assim, nu, ele pode verdadeiramente se revelar, e o falante utilizar sua língua de maneira emancipada. Desta forma, Tawada dispõe e se beneficia de sua situação exofônica para potencializar os aspectos criativos da literatura, uma possibilidade de trazer novas formas de entender o universo ao seu redor e de questionar a distinção entre a literatura traduzida e a escrita em língua materna:

Eu interpreto “exofonia” como sendo um posicionamento criativo, um conceito imbuído de um espírito de curiosidade, uma literatura que busca responder as 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 e espontânea vontade sair de sua língua materna<sup>17</sup> (TAWADA, 2003, p. 7).

O posicionamento criativo que Tawada associa à exofonia é uma forma de concretização

<sup>16</sup> *In Deutschland würden die meisten Menschen nicht behaupten, dass die deutsche Sprache von anderen nicht geschrieben werden darf. Aber indirect geben sie einem immer wieder zu verstehen, dass die Sprache ein Besitztum sein muss. Sie sagen zum Beispiel, dass man eine Fremdsprache nie so gut beherrschen könne wie die Muttersprache. Man bemerkt sofort, dass das wichtigste für sie die Beherrschung ist. Meiner Meinung nach ist es überflüssig, eine Sprache zu beherrschen. Entweder hat man eine Beziehung zu ihr oder man hat keine.*

<sup>17</sup> 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「エクソフォン文学」だとわたしは解釈した。Tradução de Andrei Cunha Cf. DAUDT, CUNHA, BUSS, (2018, p. 799).

da linguagem que implica o desvanecimento das linhas fronteiriças em diversos planos (na geografia, nas identidades, na literatura), e representa um lugar quase físico que a escritora reivindica para existir como indivíduo – um espaço compreendido como movimento. Nesse sentido, a noção de entre lugar conforme Bhabha (1998) se encaixa nas propostas teóricas e políticas da autora, na direção de compreender a produção dos sentidos a partir de um espaço não concreto, definido ou determinado: um terceiro espaço, um lugar em si irrepresentável mas que “constitui as condições discursivas da enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos e re-historicizados e lidos e de outro modo” (BHABHA, 1998, p. 68). Como em Bhabha, os textos de Tawada parecem compreender os sistemas culturais como construções dentro de espaços ambivalentes e contraditórios, formados por diversos influxos culturais e, por isso, quaisquer noções sobre pureza ou originalidade inerentes à determinada cultura se tornam insustentáveis.

Assim, observam-se em Tawada histórias escritas em um espaço provisório e em uma linguagem marcada pelo movimento, e pelo seu constante fluxo. A língua, por sua vez, é fortemente marcada pela estrangeiridade e utilizada de forma consciente como expressão artística. Esse posicionamento é compartilhado com diversos escritores e filósofos contemporâneos de todo o mundo, que também falam sobre encontrar na alteridade, e no movimento, um lugar para servir de lar. O que Tawada faz é trazer esse estado exofônico para dentro de sua literatura e torná-lo base e metáfora, em inúmeras formas, de suas ficções e em ideias que se distribuem em diferentes nuances ao longo de toda sua obra.

## **2.2 O sujeito como língua, e a língua como tradução**

O papel central que as reflexões linguísticas ocupam nos textos de Yoko Tawada vai além da compreensão de que a literatura é uma obra linguística em si, mas esse pressuposto é utilizado como base e como recurso para tematizar a língua e seu caráter mediador das diversas instâncias da comunicação: entre o físico e o abstrato, entre o mundo e a cultura, entre o ser e a consciência. Isso significa que a língua, nessa função de mediação, atua intrinsecamente como tradutora, pois veicula sentidos entre o indivíduo e o mundo que o envolve – e é de tal forma que será tomada pela autora como objeto de observação e descrição.

A escritora questiona as noções de identidade e de tradição com relação à língua de partida e também com relação à língua de chegada e critica o conceito de representação correspondente ao encontro entre significado e significante como teoria e como elemento

subjacente à perspectiva de que exista um original que anteceda a tradução. Logo, ela explica que, assim como não existe um texto a ser considerado original, também não há uma língua original, de forma que se dissolvem os fundamentos que legitimariam a superioridade de um texto sobre outro ou de uma língua sobre outra (TAWADA, 1998).

Portanto, a importância da língua é dada como constitutiva do sujeito e da tradução, como condição necessária para a comunicação. Observa-se como se fecha um círculo entre comunicação, língua e tradução, e como a língua é compreendida em sua pluralidade, de modo que, apenas por figurar em um grande paradigma, integra-se a todos os elementos simbólicos imanentes a todas elas. E, mesmo assim, por se tratar de um sistema material, a língua não consegue dar conta de representar todos os fenômenos da consciência, o que tornaria a possibilidade de uma comunicação perfeita uma ideia inatingível. Além disso, a autora explica que, na tradução, sempre permanece um resto, uma parte que não se deixa transmutar – mas nem por isso essa parte fica desprovida de sentido, dado que ela conserva sua importância, mantendo a fisicalidade e a distinção da língua. O mesmo se passaria com a tradução de sentimentos: quando alguém tem um sentimento e quer falar sobre ele, também estará realizando uma forma de tradução, pois há a intenção de transformá-lo em palavras. No entanto, também isso não é possível, já que um sentimento não pode se compor de palavras, de letras ou de sons, pois sua natureza é completamente distinta. A força da língua estaria na sua autonomia em expressar algo que é essencialmente inarticulável (TAWADA, 2012).

No momento em que alguém utiliza os signos linguísticos, sejam falados ou escritos, a interação se dá em dois sentidos, pois não há comunicação sem o uso dos signos, assim como não existiriam signos sem a necessidade da comunicação. Esse tipo de questionamento encontra afinidade com o trabalho de desconstrução operado por Derrida, partindo das elaborações teóricas de Saussure, principalmente no que tange às suas postulações sobre a arbitrariedade e a convencionalidade do signo. Por sua vez, a posição crítica de Tawada testa a natureza arbitrária dos signos, quando ela assume a necessidade de se recorrer a um significado imposto a um significante para efetuar a comunicação e percebe que a ideia da transcendência de seu significado não se sustenta.

Em *Das Fremde aus der Dose* (1992) [O estranho na lata], por exemplo, a escritora discorre sobre a sensação de dicotomia entre o que é pensado, o imaterial, e as possibilidades materiais de realização na fala. Para a autora, a maioria das palavras em alemão que vêm à sua boca não tem nada a ver com o que sente, mas, ao mesmo tempo, ela percebe que sua língua materna também não possui as palavras para descrever o seu sentimento. Essa descoberta, segundo ela, só lhe teria ocorrido a partir do momento em que passou a viver em outra língua,

e mostraria a dissociação dos diversos tipos de signos que são construídos social e culturalmente, podendo serem lidos e entendidos (ou mal-entendidos) no trânsito cultural, da mesma forma que as palavras podem se metamorfosear física e conceitualmente:

Uma vez comprei no supermercado uma pequena lata na qual havia uma mulher japonesa desenhada. Em casa, abri a lata e vi, no interior, um pedaço de atum. Ao longo de sua grande travessia marítima, a mulher japonesa parecia ter se transformado em um pedaço de peixe. Eu experimentei essa surpresa em um domingo, pois havia decidido que, aos domingos, não ia ler nada escrito. Em vez disso, observava as pessoas que via na rua como se fossem letras avulsas. Às vezes algumas pessoas sentavam-se juntas em um café, formando, por algum tempo, uma palavra. Então, separavam-se para formar uma nova palavra. Deve ter havido um momento em que a combinação dessas palavras formou diversas frases nas quais eu poderia ter lido essa estranha cidade como um texto. Mas eu nunca descobri uma frase nesta cidade, apenas letras e, algumas vezes, uma ou outra palavra que não tinha nada a ver diretamente com o "conteúdo" da cultura. Essas palavras me motivaram, ocasionalmente, a abrir sua embalagem externa para descobrir outra embalagem por baixo<sup>18</sup> (TAWADA, 1998, p. 45).

Dessa forma, Tawada mostra como as palavras influenciam e se traduzem na definição do próprio sujeito. Em *“Eine leere Flasche”* [Uma garrafa vazia], ela parte do ponto de vista linguístico e das diferenças entre as culturas japonesa e alemã para abordar a complexidade da tradução mesmo dentro de seu próprio contexto linguístico, trazendo a questão do saber como se autorreferenciar e do ter de se estabelecer dentro de um gênero masculino ou feminino por meio das palavras. No texto, Tawada revela a amplitude de suas discussões teóricas falando sobre como pode ser difícil para alguém ter de se definir como “homem” ou “mulher” e, por meio de uma narrativa carregada de lembranças da infância, explica como são as expressões de autorreferenciação em língua japonesa: as meninas utilizam as palavras *“atashi”*, *“watashi”* ou *“atakushi”*, quando querem dizer “eu”, dependendo de critérios sociais ou de idade, enquanto os meninos devem utilizar *“boku”* ou *“ore”*. Para a autora, o problema reside no fato de alguém ter de se definir de acordo com tais critérios para, então, poder realizar a conexão entre as referências linguística e pessoal:

---

<sup>18</sup> *Einmal kaufte ich mir eine kleine Dose im Supermarkt, auf die eine Japanerin gemalt war. Ich öffnete die Dose zu Hause und sah ein Stück Thunfisch darin. Die Japanerin schien sich während der langen Schiffsfahrt in ein Stück Fisch verwandelt zu haben. Diese Überraschung erlebte ich an einem Sonntag, weil ich mich entschlossen hatte, sonntags keine Schrift zu lesen. Stattdessen beobachtete ich die Menschen, die ich auf der Straße sah, so als wären sie vereinzelt Buchstaben. Manchmal setzten sich ein paar Menschen zusammen in ein Café, und so bildeten sie für eine Weile gemeinsam ein Wort. Dann lösten sie sich, um ein neues Wort zu bilden. Es muß einen Moment gegeben haben, in dem die Kombination dieser Wörter zufällig mehrere Sätze bildete und in dem ich diese fremde Stadt wie einen Text hätte lesen können. Aber ich entdeckte niemals einen Satz in dieser Stadt, sondern nur Buchstaben und manchmal einige Wörter, die mit „Inhalt“ der Kultur direkt nichts zu tun hatten. Diese Wörter motivierten mich hin und wieder, die äußere Verpackung zu öffnen, um eine weitere Verpackung darunter zu entdecken.*

Era difícil para mim lidar com todas essas palavras que significam "eu". Eu não me sentia nem menino nem menina. Depois de adulta, uma pessoa pode se refugiar na palavra de gênero neutro "watashi", mas até lá as pessoas são obrigadas a serem moças ou rapazes. Como teria sido simples a minha infância se eu falasse outra língua - alemão por exemplo. Eu teria podido simplesmente falar sempre "eu". Para usar a palavra "eu" não é necessário sentir-se homem ou mulher<sup>19</sup> (TAWADA, 2002, p. 53-54).

Segundo Benveniste, a subjetividade é a capacidade do locutor se propor como sujeito dentro do discurso, e isso é algo que se fundamenta no exercício da língua. Esse sujeito apenas encontra sua condição na linguagem, pois é “na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ego” (BENVENISTE, 1991, p. 88). Na sua teoria da enunciação, o autor inclui a instância da subjetividade na linguística estruturalista, e critica a concepção de língua como instrumento, posto que o homem não se compreenderia fora da linguagem: “a linguagem ensina a própria definição de homem” (BENVENISTE, 1991, p. 85). No processo de enunciação de Benveniste, no momento em que um “eu” se institui, institui-se também, necessariamente, um “tu”. Ou seja, as pessoas da enunciação são o “eu” e o “tu”, que se distinguem entre si pela marca da subjetividade, sendo a primeira pessoa a subjetiva e a segunda, a não subjetiva. O “eu”, no entanto, é transcendente ao “tu”, por se definir apenas por tomar a palavra, enquanto o “tu” tem de ser, primeiramente, instituído por aquele “eu”, termos que são complementares e reversíveis.

Desse modo, a subjetividade é uma propriedade que se determina pelo *status* linguístico do falante, seu posicionamento dentro do discurso. Quando Tawada diz esbarrar no problema da autorreferenciação, sua dificuldade é a identificação de si como sujeito dentro de um discurso no qual o “eu” não se constitui apenas em oposição a um “tu” – ou dentro das coordenadas espaciais e temporais (“aqui”, “agora”, “assim”) que compõem o sistema deíctico das línguas europeias apenas pelo posicionamento discursivo – mas de um “ego” que traz marcas também sociais e de gênero, ou seja, o sujeito discursivo é também necessariamente um sujeito social.

Se tais descobertas ocorrem à autora somente quando esta se vê imersa em uma língua estrangeira, isso ocorre porque, inicialmente, as pessoas pensam que têm em mãos signos prontos que imaginam serem seus, mas percebem que eles deixarão de ser válidos no momento em que seus significantes tiverem de ser substituídos por outros, também pré-estabelecidos.

---

<sup>19</sup> *Ich hatte Schwierigkeiten mit all diesen Wörtern, die »ich« bedeuten. Ich fühlte mich weder wie ein Mädchen noch wie ein Junge. Als Erwachsene kann man sich in das geschlechtsneutrale Wort »watashi« flüchten, aber bis man so weit ist, ist man gezwungen, ein Junge oder ein Mädchen zu sein. Wie einfach wäre meine Kindheit gewesen, wenn ich eine andere Sprache – zum Beispiel Deutsch – gesprochen hätte. Ich hätte dann einfach immer »ich« sagen können. Man muss sich weder weiblich noch männlich fühlen, um das Wort »ich« zu verwenden.*

Essa compreensão logo se expande para o que ocorre na própria língua, posto que os signos são apresentados aos falantes já com sua relação significado/significante pronta, dada em uma convenção da qual ninguém participou, ao menos não consciente ou individualmente. Os significantes se relacionam sempre com outros significantes, sem que haja um *a priori*. Portanto, a língua se impõe e o falante finalmente percebe que tem de se integrar a ela para se comunicar, e não o contrário. Por isso, pensar-se em uma situação de poder sobre a língua revela-se estéril. Tawada (1991, p. 88), sobre tal reflexão, escreve que nota a sede de poder daqueles que desejam controlar as línguas para, assim, usá-las como ferramentas – mas essas pessoas não perceberiam que são as línguas que as escrevem, e não o contrário.

A experiência de tradução de Tawada, então, aceita que sejam utilizadas muitas e diferentes técnicas e considera que não apenas é necessária uma reorganização do contexto linguístico, mas igualmente de eventos e pensamentos, o que levará o tradutor a desenvolver diferentes estratégias na tradução. A autora enfatiza que, na literatura, é necessário partir da intraduzibilidade, ainda que a busca pelos significados inerentes às línguas possa se dar pelas observações concretas e pelas associações livres a partir de seu uso e de sua manipulação enquanto falante.

Em consonância com sua vivência em situação de constante trânsito linguístico, Tawada diz produzir uma escrita que, por si, já é uma tradução, e explica que um dos motivos da complexidade dessa tarefa é o fato de que se deve transmitir não apenas significados, ideias ou representações da mente, mas também aspectos físicos da língua (TAWADA, 1998). Por estar entre dois idiomas que não compartilham o mesmo sistema de escrita, ela pode perceber e analisar a traduzibilidade dos símbolos e senti-los como entidades físicas, que é como ela muitas vezes se refere aos caracteres da língua japonesa e ao alfabeto que utiliza para escrever em alemão, conforme será melhor explicado mais adiante. Para a escritora, a ideia de literalidade da tradução esbarra no corpo físico das letras, e ela constata que é necessário alternar entre as formas de tradução literária e comunicativa, dependendo da situação e do objetivo. E escreve:

Não se pode traduzir letras. Na verdade, não é o texto o que não se pode traduzir, mas a escrita. Se eu quiser traduzir um texto pelo seu sentido, tenho de me afastar de suas letras físicas. Eu leio frases em alemão em voz alta, traduzo o conteúdo falado em imagens mentais e então tento descrever essas imagens em japonês. Essa é uma tradução comunicativa, não literária. Uma tradução literária deve perseguir obsessivamente a letra textual, até que a língua da tradução ultrapasse as convenções estéticas<sup>20</sup> (TAWADA, 1998, p. 35).

<sup>20</sup> *Die Buchstaben kann man nicht übersetzen. Es ist eigentlich nicht der Text, den man nie übersetzen kann, sondern die Schrift. Wenn ich einen Text sinngemäß übersetzen will, entferne ich mich zuerst von den Buchstabenkörpern. Ich lese deutsche Sätze laut vor, übersetze den gesprochenen Inhalt in Denkbilder und versuche dann, diese Bilder auf Japanisch zu beschreiben. Das ist eine kommunikative Übersetzung, aber keine*

Por isso, o tradutor, além da literalidade das palavras, tem de lidar com sua corporeidade e fisicalidade. Isso não se refere apenas ao aspecto físico, visual ou acústico das palavras, mas igualmente ao aspecto comunicável associado à sua apresentação, algo que fica claro quando se manipula uma língua estrangeira. Sobre tanto, Gutjahr (2012) observa que uma característica dos textos de Tawada é a detida reflexão sobre a forma das palavras e um olhar distanciado com relação aos seus diferentes significados; uma divertida admiração pelos efeitos das traduções entre as línguas. Em entrevista com a escritora, Gutjahr pergunta se a língua deixou de parecer óbvia apenas quando ela passou a ter contato com o alemão como língua estrangeira ou se isso já havia começado com o japonês. Utilizando novamente a analogia das pedras, Tawada responde:

Como eu já comentei, algumas palavras e seus efeitos já me fascinavam desde que eu era criança. Se você atira uma pedra na água, surgem ondas. Sempre que eu atirava nas pessoas uma palavra cujo significado ainda não conhecia bem, podia ver que surgiam ondas. E essas palavras que eu atirava eram da minha própria língua materna, o japonês — que, na época, ainda era estrangeira para mim. Nós aprendemos a língua materna como primeira língua estrangeira<sup>21</sup> (TAWADA, 2012, p. 41).

Em uma entrevista a Bütthe (2002), Tawada explica como as letras se traduzem em sons. Ela diz que, quando se lê um livro, em voz alta ou não, é necessário transformar as letras em sons, e, para que isso seja feito de forma rápida e satisfatória, é preciso que as formas sejam deixadas de lado. As formas deveriam, portanto, deixar de existir, transformar-se completamente em sons. Mas isso não acontece. Não acontece porque na tradução sempre permanece um resto, uma parte que não se deixa transmutar. Mas nem por isso essa parte se deixa de ter sentido: ela conserva sua importância, mantendo a fisicalidade e a distinção da língua. O mesmo se passaria com a tradução de sentimentos. Quando alguém tem um sentimento e quer falar sobre ele, também estará realizando uma forma de tradução, pois há um sentimento e a intenção de transformá-lo em palavras. No entanto, retomando-se, isso também não é possível, já que um sentimento não pode se compor de palavras ou de letras ou de sons, pois sua natureza é completamente distinta. Esses exemplos ilustram a impossibilidade da tradução e, mesmo assim, a necessidade de concretizar a comunicação, pois não se deixa de

---

*literarische. Eine literarische Übersetzung muss obsessiv der Wörtlichkeit nachgehen, bis die Sprache der Übersetzung die konventionelle Ästhetik sprengt. Eine literarische Übersetzung muss von der Unübersetzbarkeit ausgehen und mit ihr umgehen, statt sie zu beseitigen.*

<sup>21</sup> *Wie ich schon sagte, haben mich bereits als kleines Kind einzelne Wörter und ihre Wirkung fasziniert. Wenn man einen Stein ins Wasser wirft, entstehen Wellen. Immer wenn ich ein Wort in die Menschen hineingeworfen habe, dessen Bedeutung ich noch gar nicht genau kannte, konnte ich doch sehen, dass es Wellen gibt. Und diese geworfenen Wörter waren aus meiner Muttersprache Japanisch – die war damals noch Fremd. Wir lernen als erste Fremdsprache die Muttersprache.*

falar em sentimentos de qualquer forma. Com isso, Tawada conclui:

Ou seja: Não é possível traduzir, absolutamente. E mesmo quando se tenta traduzir da melhor forma possível, uma grande parte permanece restante. Esta é a impossibilidade da tradução. Exatamente por isso é que nós falamos. Esse é o pressuposto para que falemos algo. No momento em que dizemos alguma coisa, deixamos para trás esse sentimento inarticulado. Isso é o que resta. Mas a língua que surge desse impulso tem força. Ela tem sentimento autônomo e força de expressão<sup>22</sup> (TAWADA, 2002, n/p).

A figura do tradutor e a intertextualidade algumas vezes aparecem em seus ensaios e ficções, e ajudam a compreender suas perspectivas sobre tradução. No conto “Arufabetto no kizuguchi” [A ferida do alfabeto], publicado no Japão, em 1993, e traduzido em inglês por Margaret Mitsutani, em 2007, como “Saint George and the Translator”, a personagem principal tenta traduzir um livro de Anne Duden, “*Der wunde Punkt im Alphabet*” [O ponto ferido no alfabeto] e faz uma série de referências ao trabalho de Benjamin, em “A tarefa do tradutor”, ainda que nenhum dos dois autores ou obras sejam diretamente citados. Nesse conto, Tawada se apropria da lenda de São Jorge e seu dragão, a partir da história de Anne Duden e identifica o tradutor com o dragão, no sentido em que ele incorpora a inadequação sob qualquer circunstância, e utiliza a representação mística da tarefa do tradutor de Benjamin como fundamento teórico.

Kaindl (2014) resume bem a posição da autora sobre a tradução, apontando que, ao abordar este tema em seus textos literários, Tawada trata sobre a tradução de símbolos, corpos e mundos, bem como do processo de tradução como forma de transpor fronteiras culturais, sociais e linguísticas. Nessas múltiplas traduções da realidade escritas em símbolos, o principal interesse de Tawada não é a desalienação, isto é, tornar um texto compreensível no sentido de transmiti-lo a alguém que o compreenderá a partir de seu próprio mundo de símbolos, baseado em suas próprias experiências. Em vez disso, ela se concentra em destacar — talvez até mesmo celebrar — o estranhamento, que tenta superar utilizando formas diferentes de escrita e desfamiliarizando a língua.

O autor afirma ainda que é possível traçar paralelos com a filosofia da tradução de Walter Benjamin, ainda que Tawada tenha uma postura mais radical. Inicialmente, Tawada relacionaria a tradução ao conceito de transformação, assim como Benjamin, que se refere à tradução como um *continuum* de transformações que não pode ser descrito por relações

---

<sup>22</sup> Also: man kann nicht übersetzen, eigentlich gar nicht. Und selbst, wenn man versucht, es zu tun, so gut wie man es kann, bleibt ganz viel übrig. Das ist die Unmöglichkeit der Übersetzung. Aber gerade deshalb sprechen wir ja auch. Das ist die Voraussetzung, warum wir was sagen. In dem Moment, wo wir was sagen, bleibt dieses Gefühl unartikuliert zurück. Das ist der Rest, der da bleibt. Aber die Sprache, die durch diesen Impuls entstanden ist, sie hat Kraft. Sie hat wieder ein eigenständiges Gefühl und Ausdruckskraft.



abstratas de igualdade e semelhança. Ele aponta que a autora faz uma distinção entre três diferentes tipos de tradução em seus ensaios. O primeiro seria a tradução de escrita, que, por um lado, inicia o processo de tradução com suas imagens e, por outro, deve ser trabalhado em sequências de elementos fonéticos. Para Tawada, não seria a palavra, mas a escrita e o caractere que representariam a verdadeira unidade e o verdadeiro problema da tradução.

O segundo tipo de tradução diria respeito à transferência interlingual de um texto. Nesse ponto, Tawada distingue entre tradução comunicativa e literária. A tradução literária revelaria o potencial do original para o estranhamento e, assim, alcançaria a verdadeira realização da tradução. Na coletânea de ensaios *Überseetzungen* (2002), por meio de uma tradução interlinear, a escritora procura escapar da linearidade da língua e atingir uma ilegibilidade mágica do original na tradução. Dessa forma, ela sustenta que uma tradução “deve perseguir obsessivamente a literalidade”, não havendo desvantagem alguma em o leitor ter a consciência de que está lendo uma tradução. Pelo contrário: na sua opinião, esse fato representaria um critério de qualidade para uma tradução, que ela considera um texto independente e que está no mesmo nível da literatura.

Finalmente, o terceiro tipo de tradução consistiria em textos que parecem traduções, mas que não têm a versão “original”. Tal como acontece com as traduções de textos, Tawada entende como realização efetiva na (própria) produção literária a criação do estranhamento e da diferença. Entende-se, por extensão, que, quando um escritor usa uma língua diferente da materna, como Tawada, ele consegue modificar o material linguístico e criar novos significados. Sobre a escrita da autora, em específico, quando a mesma transforma ou reinterpreta as conotações da língua alemã através da sua perspectiva de falante nativa do japonês, ela descobre novos significados ao mesmo tempo em que desconstrói as estabilidades culturais. Para manter e desenvolver esse processo, a escritora prefere manifestar uma identidade translinguística e transcultural, em detrimento de uma que fosse moldada por uma única língua e visão. Para Anderson (2010), Tawada apresenta os encontros culturais como problemas de tradução, com infinitas soluções potenciais, pois não considera que a tradução seja um meio de se replicar um significado original. Além disso, a prática tradutória seria uma forma de trazer a língua à vida e colocar as convenções culturais em questão.

Tawada, ademais, compreende que, na tradução, os significados veiculados no texto de partida ganham um novo corpo, não apenas de símbolos ou caracteres, mas de sons e pensamentos. No conto “*Die Botin*” [A mensageira] (TAWADA, 2002), desenvolve-se bastante essa ideia. No conto, a protagonista, Mika, é uma japonesa que pede à amiga Kaiako, também japonesa, para levar uma mensagem do Japão a um alemão, seu antigo professor de música na

Alemanha. A mensagem deve ser levada em alemão, pois o professor não fala japonês, porém, Kaiako também não fala alemão. A solução encontrada por Mika é encarregar Kaiako da mensagem, fazendo-a memorizar seu conteúdo em alemão a partir dos sons das palavras japonesas, conforme o seguinte diálogo:

- Mas como vou guardar na cabeça frases que, para mim, não significam nada? Uma sequência de sons sem sentido, que não seriam outra coisa além de assovios e gorjeios em uma floresta. [...]
- E com ideogramas? Você lembraria de uma longa sequência de ideogramas, mesmo se eles não contassem nenhuma história?
- Eu acho que sim.
- Então vou escrever as frases em ideogramas.
- Mas como você consegue escrever em alemão com ideogramas?
- Aqui eu tenho o símbolo 蓮, leia-o alto.
- Has(u).
- Sim, o "Hass" significa em alemão "ódio", mas isso você não precisa saber. Você lembra do símbolo para "lótus" e o pronuncia em japonês. Você sente em sua língua a flor-de-lótus enquanto no ouvido do interlocutor entra o "ódio" (Hass)<sup>23</sup> (TAWADA, 2002, p. 49).

Enfim, o conto traz uma sequência de sons e imagens desconexas como sendo o “corpo” da mensagem, que, afinal, significam algo que nem o leitor nem a própria mensageira conseguem entender. Ainda assim, ela empresta seu corpo, sua voz e seu próprio sistema de signos e memórias para dar vida à nova mensagem. Logo, a questão das diferenças de falares é implicada, inclusive, em seu aspecto vocal, que representa todo um conjunto de elementos internos e externos do sujeito, em verdade, dissolvendo os conceitos de exterioridade e interioridade na forma de expressão. Dessa forma, em “A voz de um pássaro ou o problema da estrangeiridade”, Tawada ultrapassa a discussão sobre a oposição entre língua estrangeira e língua materna e sua relação entre ser estrangeiro ou nativo para tratar sobre a própria questão da voz.

Assim como não se possui uma língua e, por extensão, uma nacionalidade, a voz de um indivíduo também não é uma questão de posse, como se fosse uma propriedade. Tawada inicia sua argumentação falando sobre como a voz de uma pessoa em uma terra estrangeira se percebe isolada e nua flutuando no ar. A autora explica que, tal como ocorre com a voz dos pássaros,

---

<sup>23</sup> – *Wie kann ich die Sätze in meinem Kopf behalten, wenn sie für mich nichts bedeuten? Eine Dauer sinnloser Laute, sie wäre für mich nichts anderes als Zwischen Zwitschern in einem Wald. (...) – Und die Ideogramme? Kannst du dir eine lange Reihe von Ideogrammen merken, auch wenn sie keine Geschichte erzählt? – Ich würde sagen ja. – Dann schreibe ich dir die Sätze in Ideogrammen auf. – Wie kannst du aber Deutsch mit den Ideogrammen schreiben? – Hier habe ich das Zeichen 蓮, sprich es aus. – Has(u). – Ja, der »Hass« bedeutet auf deutsch Abscheu, aber das musst du nicht wissen. Du merkst dir das Zeichen, das »Lotus« bedeutet, und sprichst es auf japanisch auf. Du spürst auf deiner Zunge dann die Lotusblüte, während in die Ohren des Zuhörers der »Hass« hineindringt.*

cujos cantos varia de espécie para espécie, apesar de seus órgãos articuladores de sons serem compostos praticamente da mesma maneira, a voz humana também se manifesta de diferentes formas quando em distintas línguas. Ela explica, por exemplo, que, na Suécia, fala-se mais baixo do que na Alemanha e, no Leste da Ásia, as vozes costumam ser mais altas; na Califórnia, as vozes parecem sair do alto da cabeça, enquanto em regiões da Áustria parece sair de algum lugar entre o estômago e a clavícula.

Com essas observações, Tawada mostra o quanto o lado material e imaterial da voz dos indivíduos varia de um contexto linguístico para outro e, sendo os dois aspectos indissociáveis entre si, compõem, juntos, a própria essência, o todo do sujeito. Não existe, então, uma dissociação binária entre o corpo, isto é, os órgãos que constituem o aparelho fonador, e a mente, ou o espírito, ou qualquer que seja a denominação tradicionalmente atribuída a uma manifestação não física geralmente considerada superior ou transcendental. A autora prossegue o raciocínio, observando como agem as pessoas quando se encontram cercadas por vozes estrangeiras: algumas, conscientemente ou não, buscam adaptar a voz ao novo ambiente, corrigindo seu tom e volume e imitando o novo ritmo: “cada consoante, cada vogal e talvez cada vírgula atravessa as células da carne e transforma a pessoa que fala”<sup>24</sup> (TAWADA, 1998, p. 8), chegando mesmo a propor que talvez por isso “os imigrantes de segunda ou terceira geração passam a ter rostos diferentes daqueles que permaneceram na terra ancestral”<sup>25</sup> (TAWADA, 1998, p. 8).

Para Tawada, em vez de buscar uma adaptação, as pessoas poderiam desfrutar essa estranha nudez da própria voz nos contextos estrangeiros. E, se a voz muitas vezes tem a função de ligar um ser humano à sociedade e, por isso, ela acaba por se tornar invisível, uma voz estrangeira permanece opaca, interrompendo a melodia da conversa comum. Essa é uma lacuna que pode ser ou desagradável ou um alívio. Na verdade, ninguém conserva sua voz original, aquela com a qual se nasce, e a tensão entre a integração e a estranheza da voz é uma parte inevitável da socialização.

Em **O monolinguismo do outro** (2001), Derrida parte da sua história pessoal para explicar o que entende por relação entre língua e sujeito: o autor era um judeu falante de francês na Argélia, país em que a língua francesa da metrópole se misturava ao árabe, língua local. Para ele, essa situação fazia com que um cidadão argelino se sentisse preso entre duas línguas, sendo

---

<sup>24</sup> *Jeder Konsonant, jeder Vokal und vielleicht auch jedes Komma durchlaufen die Fleischzellen und verwandeln die sprechende Person.*

<sup>25</sup> *die Emigranten in der zweiten oder dritten Generation andere Gesichter bekommen als diejenigen, die im Land der Vorfahren geblieben sind.*

que nenhuma delas garantia direitos ou significava pertencimento a uma cultura. Por isso, falar uma língua nunca significou estabilidade na sua experiência, e a que ele falava não era sentida como sua, como afirma no trecho a seguir:

Todos os franceses na Argélia compartilham isso comigo, judeus ou não. Aqueles que vinham da metrópole também eram estrangeiros: opressores e normativos, normalizadores e moralizantes. Era um modelo, um hábito ou um *habitus* que tinha de ser cumprido. Quando um professor chegava da Metrópole com sotaque francês, era ridículo! É uma oferta que vem de lá: eu tenho apenas uma língua e, ao mesmo tempo, essa língua não me pertence. Uma história singular que reforçou para mim esta lei universal: uma língua não pertence. Não naturalmente e por essência. São fantasias de propriedade, de apropriação e de imposição colonialista<sup>26</sup> (DERRIDA, 2004, p. 5).

Para além da discussão da inviabilidade de se possuir uma língua, Tawada também traz o entendimento de que é por meio dela que os indivíduos se tornam aculturados ou mesmo sofrem o processo de colonização, no caso dos países como a África do Sul. No conto “*Bioskoop der Nacht*” (2002) [Bioskoop noturno<sup>27</sup>], a autora escreve sobre uma viagem à Cidade do Cabo e sobre o africâner, língua surgida do contato linguístico entre os holandeses e os africanos – dentre outras influências – na época da colonização holandesa da África do Sul. Ao falar sobre esse conto, a autora observa o quanto o africâner é uma língua estigmatizada por ser falada majoritariamente pela população de origem, miscigenada entre africanos e europeus, conforme será retomado mais adiante. A partir daí, ela considera que também o japonês e o alemão passaram por períodos de estigmatização, especialmente após as guerras, em diferentes medidas, motivos e lugares, e relaciona a posição de exclusão que pode resultar de uma situação linguística. A autora, dessa maneira, reflete sobre o potencial determinante de uma língua, através de condições exteriores à situação dos sujeitos, que são, por natureza, controlados pelos sistemas de signos e não têm como evitá-los ou sair deles.

Em uma língua em que a entonação tem relevância gramatical, a linguagem falada estabelece uma relação entre as frases antes e depois de entrar na linguagem comunicativa. Sobre isso, Tawada considera que o sotaque, o ritmo de fala que existe e que molda uma língua, contém a memória do corpo da língua materna. Por outro lado, uma língua pode ganhar uma espécie de corporalidade quando é falada por um falante estrangeiro, algo que a autora diz notar

<sup>26</sup> *Tous les Français d'Algérie partagent cela avec moi, juifs ou non. Ceux qui venaient de la métropole étaient tout de même des étrangers : oppresseurs et normatifs, normalisateurs et moralisateurs. C'était un modèle, un habit ou un habitus, il fallait s'y plier. Quand un prof arrivait de la Métropole avec l'accent français, on le trouvait ridicule! La surenchère vient de là : je n'ai qu'une langue, et en même temps cette langue ne m'appartient pas. Une histoire singulière a exacerbé chez moi cette loi universelle : une langue, ça n'appartient pas. Pas naturellement et par essence. D'où les fantasmes de propriété, d'appropriation et d'imposition colonialisiste.*

<sup>27</sup> “*Bioskoop*” é uma palavra em africâner que, em português, significa “cinema”.

quando se mudou de Tóquio para Hamburgo, momento em que o falar se tornou quase um esforço físico, um experimento em que algo que parece supérfluo se revela como questão existencial.

### 2.3 A originalidade e a dívida de tradução

Na esteira de tais concepções, Tawada questiona o conceito de língua, de escrita e da própria possibilidade de um texto ser original:

Normalmente, chamamos de original o texto escrito que surgiu antes, mas a verdade é que existem outros “antes”, antes que esse texto estivesse definitivamente no papel. E mesmo que já se esteja no momento em que se escreve, corretamente formulado, essa será como que a tradução de uma ideia. A própria ideia é traduzida para o idioma certo, logo esse texto também não é original. Portanto, não existe original!<sup>28</sup> (TAWADA, 1998, p. 14).

A ideia de um original sem original, bem como a dicotomia entre a necessidade e a impossibilidade de se buscar um sentido pleno, levam à constatação de que a escrita não passa de uma abstração. Aproximações com Benjamin se referem à liberdade de transpor e transformar textos, liberdade que, para Tawada, resulta da impossibilidade de um compromisso com uma realidade que não existe. De acordo com suas teorias, os textos são fundamentalmente interligados, e a tarefa do tradutor é fazê-los dialogarem e se modificarem. E, para além da observação de que a língua em si já é a tradução de uma composição amorfa de pensamentos e elementos pré-linguísticos que tornam o conceito de original não mais do que uma idealização, a compreensão de que um texto está sempre em interação com muitos outros textos faz da busca pelo texto original uma tarefa inviável. É um conceito semelhante ao de Borges em “As versões Homéricas”, ao afirmar seu ceticismo com relação ao original e à cópia, e à decorrente sacralização da literatura. Para o escritor, todos os textos são esboços, modelos que refletem as inúmeras possíveis repercussões e impressões de um objeto no plano verbal:

O modelo proposto à sua imitação é um texto visível, não um labirinto inestimável de projetos pretéritos ou a acatada tentação momentânea de uma facilidade. Bertrand Russell define um objeto externo como um sistema circular e radiante de possíveis

<sup>28</sup> *Normalerweise bezeichnen wir den entstandenen, geschriebenen Text als Original, aber es gibt ja noch ein Vorher, bevor dieser Text so endgültig auf dem papier steht. Und wenn man schon in dem Moment, wo man schreibt, richtig ausformuliert, ist das wie eine Übersetzung aus der Idee. – Die eigene Idee Übersetzt man in die richtige Sprache. Insofern ist das ja kein Original, was auf dem Papier steht. Und die Idee ist bei mir die Übersetzung von den Bildern, die davor sind, und deshalb auch kein Original. Und die Bilder kommen aufgewacht aus dem Dunkel, aber sie kommen ja erst, weil etwas anderes, das nicht das Original ist, darauf blickt. Also, es gibt kein Original!*

impressões; o mesmo pode ser dito de um texto, dadas as repercussões incalculáveis do verbal. [...] (Não há necessidade essencial de mudar a língua, este jogo deliberado de atenção não é impossível dentro de uma única literatura.) Pressupor que toda recombinação de elementos é necessariamente inferior ao seu original, é pressupor que o esboço 9 é necessariamente inferior ao rascunho H – já que não pode haver outra coisa além rascunhos. O conceito de texto definitivo não corresponde senão à religião ou ao cansaço<sup>29</sup> (BORGES, 1974, p. 239).

Destaque-se que, mesmo dentro do idioma, existem diversas perspectivas de um mesmo fato móvel, uma livre prática de omissões e ênfases na leitura do texto – que sempre pode ser lido e compreendido de maneiras distintas, inclusive pelo próprio autor. Em “A Biblioteca de Babel” (1974), Borges descreve uma realidade em que o mundo seria composto de uma biblioteca infinita, uma metáfora que confunde mundo e literatura. A leitura dos axiomáticos 25 símbolos ortográficos é um eterno decifrar da natureza caótica de todos os livros, ou de tudo que pode ser dito do mundo, de toda a realidade percebida, posto que esta é imbuída de linguagem. Assim, o universo dos homens é como a Biblioteca de Babel — um infinito de textos a serem decifrados. Alguns deles parecem não ter sentido, ou então parecem estar escritos em línguas passadas ou já incompreensíveis; outros são repetições contínuas de letras. Há uma lenda sobre alguém que soube decodificar a cifra de todos os livros e se tornou análogo a um deus.

A metafísica do conto, a busca por um livro em uma língua passada e o percorrer de bibliotecas, encontra algumas semelhanças com o ensaio “Tawada Yoko não Existe”, em que Tawada (2017) questiona o conceito de texto original e a própria existência física do autor, trazendo sua fluida visão de criação e de autoria que desestabiliza a ideia de autoridade sobre os textos. Na parte inicial do ensaio, Tawada comenta o fato de as religiões monoteístas conceberem deuses no papel de grandes criadores do mundo e da humanidade, e faz uma analogia com a sacralidade atribuída, a partir do Iluminismo, aos escritores da tradição europeia como “criadores” de obras literárias. A interpretação do autor perde a aura de inviolabilidade:

Eu frequentemente recebo e-mails de alunos escrevendo artigos. Eles querem saber, “O que você estava querendo dizer nesse romance?”. Eu sempre digo a eles que o leitor deve pensar menos no que estava tentando ser dito pelo autor/criador, e mais em como abordar essa história ficcional, esses arranhões e cicatrizes, sozinho (TAWADA, 2017, p. 209).

<sup>29</sup> *El modelo propuesto a su imitación es un texto visible, no un laberinto inestimable de proyectos pretéritos o la acatada tentación momentánea de una facilidad. Bertrand Russell define un objeto externo como un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles; lo mismo puede aseverarse de un texto, dadas las repercusiones incalculables de lo verbal. [...] (No hay esencial necesidad de cambiar de idioma, esse deliberado juego de la atención no es imposible dentro de una misma literatura.) Presuponer que toda recombinação de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H — ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansacio.*

É clara a afinidade com a proclamação da “morte do autor” de Roland Barthes. Para Barthes (2001), a figura do autor não poderia ser a origem de um texto precisamente pelo fato de a escrita ser, em si, um lugar de pluralismo discursivo, o que prevê a destruição da ideia de origem. Desloca-se para o leitor, em sua experiência, em seu tempo, em seu contexto cultural, portanto, o papel, também discursivo, de interpretar e recriar a unidade do texto. A proximidade de Tawada com as ideias barthesianas de que os textos literários, enquanto superfícies de discurso, não permitiriam que um sentido autoral pudesse ser alcançado, fazem com que ambos os autores compartilhem uma lógica que desdobra, no campo literário, os argumentos filosóficos de Derrida – e de outros desconstrucionistas –, quando o mesmo critica a metafísica da presença e o logocentrismo. As conclusões desse debate sugerem que não existem fatos extratextuais e/ou extralinguísticos que, por uma suposta possibilidade de transmissão, sejam capazes de limitar os sentidos que se podem conferir aos sistemas de signos. Nessa toada, Barthes apresenta o texto como travessia, uma entidade de múltiplas interpretações:

O texto é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural irreduzível (e não apenas aceitável). O texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação. O plural do texto deve-se, efetivamente, não à ambiguidade de seus conteúdos, mas ao que se poderia chamar de pluralidade estereográfica dos significantes que o tecem (etimologicamente, o texto é um tecido) (BARTHES, 2001, p. 70).

O texto, dessa forma, não poderia ser ele mesmo a não ser por sua diferença, uma rede de ecos, citações, referências e linguagens. Tawada, então, comenta como, na descrição de alguns dos nomes em japonês utilizados para “autor”, invertem-se os papéis do objeto descrito e do autor, como se a escritura obedecesse a uma ordem estabelecida pelas coisas, apenas “secretariada” pelo escritor:

A propósito, os autores têm uma variedade de nomes no Japão. Nós chamamos aqueles que escrevem de *sakusha*, *sakka*, *chôsha* ou *shôsetsuka*. Meu favorito é o decididamente informal *monogaki*, “escritor de coisas”. Além disso, em japonês, *kaku*, a palavra usada para o ato de escrever com uma caneta tinteiro, veio da mesma fonte que *kaku*, a palavra usada para o ato de cavar trincheiras, de arranhar e cavar sulcos na terra. Então, lembramos que a “coisa”, em *monogaki*, o “escritor de coisas”, está semanticamente conectada a *mononoke*, um *changeling*, uma troca. Isso significa que esse “escritor de coisas” também descreve uma pessoa embrenhada em meio a esses *mononoke* e transmorfos, uma pessoa sob o feitiço das coisas. O escritor pega o que as coisas disseram e as transforma em formas ao arranhar linhas, ao produzir as feridas e cicatrizes no papel que chamamos de texto (TAWADA, 2017, p. 209).

Como em Borges, a autora expõe como os textos contêm inúmeras possibilidades de

interpretação completamente autônomas e válidas, independentemente da intenção dos autores. Considerando tudo isso, ela propõe que se imagine uma realidade daqui a mil anos, quando a “não existência do autor será ainda mais evidente” e o “próprio significado da não existência do autor será outro” (TAWADA, 2017, p. 215). Nessa realidade, ao longo do tempo, a língua dos Estados Unidos teria passado a ser o espanhol; nos livros, há muito teria caído em desuso a colocação de informações bibliográficas, mesmo o nome do autor, e um único livro seu teria restado na biblioteca de San Diego, uma tradução do italiano para o espanhol. Nesse contexto, um estudante pega o tal livro, há muito tempo ignorado, e resolve fazer uma pesquisa sobre o autor. Disso, desenrola-se sua busca pelo texto original, que o levaria ao nome do autor, ao redor de inúmeras bibliotecas do mundo e em diversas línguas tentando descobrir a identidade do escritor. Depois de muitas voltas, ele retorna a seu ponto de partida e encontra a última pista possível: um livro do mesmo escritor que continha o texto procurado na seção da antiga língua inglesa. O livro, porém, continha textos traduzidos do japonês e do alemão, mas permanecia incerto de qual língua o texto “The Bath” teria sido traduzido. O desfecho é consistente com a proposta inicial:

Aparentemente, ninguém detinha os direitos autorais dessa obra. Talvez não houvesse um manuscrito original desse texto. Se isso fosse possível, então também talvez não houvesse autor para esse texto. [...] Decide, naquele lugar e naquele momento, desistir de seu tópico de pesquisa antes que aquilo o leve à loucura. Ele não consegue deixar de pensar que o espírito de um autor morto há muito tempo, uma espécie de mononoke do texto, está tentando atormentá-lo com becos sem saída e textos que não existem (TAWADA, 2017, p. 217).

Logo, cada leitor, cada época e cada vivência é capaz de uma nova decodificação, sendo possível que a obra mude tanto a ponto de sequer ser compreensível a determinados olhos e, mesmo assim, não perder a validade. Portanto, pode-se dizer que a escritura segue os princípios de toda a comunicação, compreendida como um contínuum marcado pela modificação e pela renovação da linguagem, de modo que não existem rupturas entre línguas, tempos ou formas de compreensão, apenas transformações.

Como dito, Tawada apresenta diálogo com diversas teorias de Benjamin, até o ponto de extrapolar ou divergir da postura do filósofo para seguir um caminho que se aproximará mais das teorias relacionadas à desconstrução. Entre os pontos de convergência teórica nas obras de Tawada e Benjamin – aqui trata-se especialmente de “A tarefa do tradutor” –, encontra-se a forma de tratar a tradução como meio para se alcançar uma discussão estética e literária. Em “O portal do tradutor ou Celan lê japonês” (1996), a autora escreve sobre a tradução dos poemas de Celan para o japonês e coloca:



Existem pessoas que afirmam que a “boa” literatura, na verdade, é intraduzível. [...] Às vezes eu me perguntava se seria possível que seus poemas não tivessem qualidade, porque eles eram traduzíveis. Com a questão da "traduzibilidade", não falo sobre se um poema encontra sua representação perfeita em uma língua estrangeira, mas se sua tradução também pode ser literatura<sup>30</sup> (TAWADA, 1996, p. 125).

Nesse ensaio, Tawada traz diversos aspectos principais de suas estratégias narrativas, como a conceituação do que vem a ser tradução e sua compreensão da alteridade fundamental da linguagem. Como comentado, algumas dessas percepções advêm de seu permanente processo de escrita bilíngue, situação em que um tradutor se sente mais livre para ver formas de traduzir fora de uma ideia de literalidade, ou de sentido limitado, transformando e reformulando a língua nos textos (MATSUNAGA, 2002). Dessa forma, as traduções literárias devem confrontar aspectos intraduzíveis com meios não convencionais para questionar e quebrar a estética tradicional e transformar um texto no novo texto traduzido, e “partir da intraduzibilidade e lidar com ela em vez de evitá-la”<sup>31</sup> (TAWADA, 1998, p. 35). Quebrar ou abrir um espaço na estética tradicional, então, significa encontrar os espaços que o tradutor e o escritor habitam, algo que a escritora diz tentar tornar visível ao leitor e, assim, compartilhar essa estética de transformação:

É muito importante este momento (de sentir) que a emoção ou a vida ou a peça escrita é também algo diferente na língua materna. Que existe um abismo no meio, no qual se pode cair. E esse espaço intermediário é muito importante para mim. E para revelar isso, quero escrever de maneira que esse espaço se torne visível<sup>32</sup> (TAWADA, 1994, p. 198).

Esses espaços intermediários, também representados como lacunas, abismos e portais, são onde os novos pensamentos e compreensões se desenvolvem. Por isso, esses espaços são considerados tão produtivos: “Devido à impossibilidade de uma transmissão, surgem lacunas produtivas ao longo de todo o texto”<sup>33</sup> (TAWADA, 1998, p. 32). No mencionado ensaio sobre Celan, a autora fala sobre como, antes de aprender alemão, lia as traduções do escritor para o

---

<sup>30</sup> *Es gibt Menschen, die behaupten, dass »gute« Literatur eigentlich unübersetzbar sei. (...) Mir fiel gelegentlich die Frage ein, ob seine Gedichte vielleicht keine Qualität besäßen, weil sie übersetzbar waren. Mit der Frage nach der »Übersetzbarkeit« meine ich nicht, ob ein Gedicht sein perfektes Abbild in einer fremden Sprache findet, sonder nob seine Übersetzung auch Literatur sein kann.*

<sup>31</sup> *Eine literarische Übersetzung muss von der Unübersetzbarkeit ausgehen und mit ihr umgehen, statt sie zu beseitigen.*

<sup>32</sup> *Und dieser Moment ist für mich sehr wichtig, dass die Emotion oder das Leben oder das geschriebene Stück auch in der Muttersprache etwas anderes ist. Dass es einen Abgrund dazwischen gibt, in den man fallen kann. Und dieser Zwischenraum ist mir sehr wichtig. Und um dies zu offenbaren - ich möchte so schreiben, dass dieser Raum sichtbar wird.*

<sup>33</sup> *Durch die Unmöglichkeit einer Übertragung entstehen überall im Text produktive Lücken.*

japonês e gostava delas, pois encontrava imagens artísticas tão boas na tradução que tinha mesmo a impressão de que os poemas teriam sido escritos pelo autor já contando com a tradução em japonês. Essa tradução seria o exemplo perfeito de que deve “existir entre as línguas um abismo no qual todas as palavras mergulham”<sup>34</sup> (TAWADA, 1996, p. 126), e, diante disso, ela explica que a tradução não é apenas uma cópia, mas um processo que dá novo corpo aos significados do original, com sons, signos e pensamentos diferentes.

Para Benjamin (2008), a renovação da linguagem e a sua transformação por meio da tradução pode eternizar a vida de uma obra. A disjunção entre a forma e o conteúdo do original, porém, será inevitável, e o máximo que se espera de uma boa tradução é o “eco do original”, pois, no fundo de toda tradução, restará sempre a estranheza entre as línguas. Para Arens (2007), aí reside a importância da tradução cultural, que será a responsável por impedir que os significados se percam, no que, para Tawada, é um abismo entre as línguas, no qual todas as palavras mergulham. O que Bhabha chama de “jogo disjuntivo de símbolo e signo” (BHABHA, 1998, p. 230) entre locais culturais seria, por sua vez, esse movimento ambivalente que define um trabalho de tradução cultural. Bhabha argumenta que, a partir da perspectiva de Benjamin sobre a estranheza das línguas, torna-se possível confrontar as diferenças incomensuráveis existentes e, ao apreender essas diferenças, a pessoa seria capaz de “desempenhar o ato da tradução cultural” (BHABHA, 1998, p. 230). Dessa forma, no ato da tradução o conteúdo entrará em uma relação dupla de estranhamento e levará a linguagem da tradução ao conflito com o seu duplo, o fato de ser intraduzível.

O eco do original se desperta na intenção procurada na língua da tradução e, assim, Benjamin faz a distinção entre a tarefa do escritor e a do tradutor. Haveria, por conseguinte, um significado específico inerente ao original que se manifesta em sua traduzibilidade, uma transformação e uma renovação capazes não apenas de expandir a vida de um texto, mas de renovar em um “mais tardio e vasto desdobramento” (BENJAMIN, 2008, p. 69). Além disso, em sua discussão estética, o autor entende que a tradução seria mais apta do que a própria poesia para articular uma filosofia da crítica e da literatura, pois, trazendo uma relação muito mais essencialmente linguística, permite que se deixe de lado a questão do sentido:

Na verdade, porém, numa tradução, a afinidade entre as línguas demonstra-se muito mais profunda e definida do que na semelhança superficial e vaga entre duas obras poéticas. Para compreender a autêntica relação entre original e tradução deve-se realizar uma reflexão, cujo propósito é absolutamente análogo ao dos argumentos por meio dos quais a crítica epistemológica precisa comprovar a impossibilidade de uma teoria da imitação (BENJAMIN, 2008, p. 70).

---

<sup>34</sup> *Es muss zwischen Sprachen eine Kluft geben, in die alle Wörter hineinstürzen.*

Assim, tal como Benjamin, que entende o tradutor como responsável pela sobrevivência e pela difusão da obra literária, compreende ser a tarefa de um artista integrar o objeto literário ao grande universo das línguas e torná-lo parte do único e verdadeiro todo linguístico, Tawada também vê seu papel como mediadora e responsável pelo prosseguimento da vida do original. Para Arens (2007), porém, Tawada vai além da teoria do filósofo, ao afirmar que um texto literário encontra precisamente no texto traduzido o seu original e assume que existem muitos originais coexistindo lado a lado em diferentes domínios culturais, encontrando uns aos outros no atravessar das fronteiras nacionais e culturais. Um leitor, portanto, pode descobrir as conexões culturais e as correspondências transnacionais entre as línguas e as culturas por meio da tradução, e aí está a importância de o leitor ser capaz de reconhecer a existência de uma outra língua no texto traduzido.

Neste ponto, surgem novas divergências entre as postulações de Tawada e de Benjamin. Em Benjamin, a tradução tem um objetivo irrealizável e utópico. É por isso que a mesma serve para revelar uma instabilidade e uma desconexão entre o sentido e a linguagem, algo inerente ao original, que, de outro modo, não seria perceptível. Não há como demonstrar a "linguagem pura" de um original até que o tradutor demonstre a falha da tradução e, assim, revele a distância que os separa, a falta no original – além de seu potencial. Isso implica dizer que a tradução pode compensar essa falta. O tradutor fornece um fragmento para o vaso quebrado, o que significa a reconstrução de Babel, como explica Waisman (2005). Tawada, por outro lado, pensa a literatura como uma entidade que, impulsionada pela tradução, pode se definir como uma gama de possibilidades que se encontram, desdobram e influem entre si, ilimitadamente. A literatura, como uma cadeia insolúvel de significantes, não tem por que remontar a uma linguagem pura, como propõe Benjamin, nem a um original demonstrado pela falha da tradução, pois o próprio original não passa de uma utopia, conforme a já destacada citação: “Portanto, não existe original!” (TAWADA, 1998, p. 11). Assim, se a queda da Torre de Babel parece desastrosa para Benjamin, para Tawada, esse desastre seria antes uma oportunidade fascinante de desconstrução e reconstrução.

Ao contrário de algo a ser evitado, esse processo de desmoronamento rumo a um abismo é inevitável e, principalmente, dado que é algo que vem a se refletir em sua elaboração estética, um fato potencialmente fértil. Tawada, por conseguinte, entende que as fontes de valor de uma tradução podem ser variadas: a comparação de uma tradução com outra, o contraste com os usos padrão da linguagem em um determinado período, a maneira como ela afeta nossa visão de outros textos, seu alcance de criação independente, ou, ainda, uma combinação de múltiplas

análises (BANOUN, 2007). O importante, nessa formulação, é que o valor de uma tradução não depende nem é determinado por um "texto original", definitivo ou fechado. Tawada parte do aspecto literalista da tradução para, na discrepância dentre as possíveis escolhas sintagmáticas das palavras, observar as possibilidades de criação de uma nova *poiesis* (SUGA, 2007). Essa *poiesis* não é algo a subverter um suposto texto original, pois o texto é uma criação contínua que vem desde antes do momento de sua escritura: “não se pode dizer quando foi escrito o primeiro texto. Cada texto surge como segundo texto, como uma produção residual. É como se ninguém nunca tivesse começado a escrever, mas a escrita estivesse lá desde sempre” (TAWADA, 2000, p.70).

Tanto Tawada como Benjamin atribuem mobilidade ao texto original. Tawada, porém, entende tal mobilidade de forma mais livre, pois encontra um caráter metamórfico em todos os textos, independentemente do idioma. Logo, mesmo um texto não traduzido é instável, de modo que a tradução não é responsável por uma expansão póstuma do original, como postulado por Benjamin (BENJAMIN, 2008) – a tradução existe em nível de igualdade com o original e surge com ele ao mesmo tempo:

O encontro do original com sua tradução ocorre na criação do texto e não depois. Isso é algo que só se pode compreender se não se imaginar esse surgimento em um ponto em uma linha de tempo contínua, mas em um entrelugar, em um limiar. O entrelugar não é uma sala fechada, é um espaço sob um portal<sup>35</sup> (TAWADA, 1996, p. 134).

Para Tawada, porém, existem muitas possibilidades, muitas versões com idêntico valor ao original. A existência de toda uma gama inesgotável de possibilidades não lhe parece negativa, pois um tradutor, de qualquer forma, nunca poderá conhecer totalmente o original. Tendo isso em vista, sua tentativa é transpor o texto em um novo contexto e, para tanto, ele usará a língua de seu próprio tempo e lugar, sem que haja perda ou prejuízo para o novo texto ou para seus leitores.

O texto de Benjamin tem o mérito de romper ou de renovar as teorias de tradução que estavam em voga em sua época, pois deixa de exigir fidelidade para apontar sua impossibilidade. A questão que permanece é a ideia de que a tradução ainda deve completar o original. Derrida, por sua vez, vem a contestar justamente essa busca pela completude. Entre a sua leitura de Benjamin e o caminho teórico que toma Tawada existem diversas convergências,

---

<sup>35</sup> *Die Begegnung des originals mit seiner Übersetzung findet bei der Entstehung des Textes statt und nicht später. Das kann man nur verstehen, wenn man sich diese Entstehung nicht in einem Zeitpunkt auf einer fortlaufenden Zeitlinie vorstellt, sondern in einem Zwischenraum auf einer Schwelle. Der Zwischenraum ist kein geschlossenes Zimmer, sondern er ist der Raum unter einem Tor.*

como sua concepção de texto como fenômeno de caráter contínuo, ou de texto como escritura sobre outra escritura, como ela sugere em “*Der Schriftkörper und der beschriftete Körper*” [O corpo da escrita e o corpo escrito<sup>36</sup>]: “a primeira superfície de escrita já estava escrita” (TAWADA, 2000, p. 75), e as noções derridianas de *différance*<sup>37</sup> e da interrelação entre os textos e as línguas, ou seja, da condição de complemento que se estabelece entre o primeiro texto e o segundo. Segundo Silviano Santiago (1976), quando Derrida insere a letra “a” na palavra francesa *différence*, ele aponta para algo que, não sendo nem conceito nem palavra, reúne “em feixe diferentes linhas de significado ou de forças, podendo sempre aliciar outras, constituindo uma rede cuja tessitura será impossível interromper ou nela traçar uma margem” (SANTIAGO, 1976, p. 22). O que será colocado em questão, portanto, será “a autoridade de um começo incontestável, de um ponto de partida absoluto, de uma responsabilidade de princípio” (DERRIDA, 1968, p. 45).

A ideia de que a primeira superfície de escrita já estava escrita vem, igualmente, ao encontro do conceito de intertextualidade em Kristeva, e de Genette, a partir da noção de palimpsesto. Kristeva é a criadora do conceito de intertextualidade, conforme sua conhecida definição “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”, na qual postula, ainda, que “a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.” (KRISTEVA, 2005, p. 68). Com isso, entende-se que os textos ultrapassam as margens de sua criação para entrarem em um universo múltiplo de leituras, desmitificando a pureza original atribuída às obras. A autora, ademais, amplia a definição de texto e adapta a imagem do mosaico à literatura, incluindo contextos orais, elementos inconscientes e diversos sistemas simbólicos na construção do texto literário. Ao cruzamento de superfícies textuais apontada por Kristeva, soma-se o trabalho de Genette, cuja contribuição foi criar categorias de maneira didática no estudo da intertextualidade, enquadrando os intertextos em tipologias (como alusão, citação, plágio etc). Em **Palimpsestos**, Genette (2006) se refere a esse processo de releitura no qual as obras derivam de obras anteriores de “literatura de segunda mão” e, aos textos, de “hipertextos”.

Também Borges postula que os textos se sobrepõem e, mais ainda, que as obras

---

<sup>36</sup> A tradução do título segue a proposta do texto, que aborda o escrever fora da língua materna (exofonia) em seu aspecto material e também suas implicações psicológico-culturais, tratando da busca por palavras para colocar no papel em língua estrangeira e do doloroso retorno à língua materna. O jogo de palavras sugere que Tawada busca ir além da questão do corpo da escrita para incorporar a escrita ao corpo.

<sup>37</sup> Sobre a *différance*, Nascimento explica: “A *différance* que tanto comentário provocou imprime o valor diferencial antes mesmo que as oposições binárias se estabeleçam, pois o termo marca sua diferença para com *différence*, esta última se guardando ainda para uma lógica opositiva. [...] Por natureza intraduzível em outra língua, *différance* fere o código ortográfico francês com a substituição proposital do e de *différence* por um a que a rigor só é percebido visualmente, na escrita em sentido restrito” (NASCIMENTO, 2001, p. 142).

influenciam seus precursores. Dessa maneira, o autor amplia o alcance dos textos, ao trazer a possibilidade de atuarem nas duas direções temporais e influírem tanto nas leituras posteriores como nas anteriores. Em “Kafka e seus precursores” (BORGES, 1974), o autor enumera algumas obras célebres ao longo de diferentes tempos que lhe traziam a impressão de portar a voz e os hábitos de Kafka, por isso poderiam ser consideradas suas precursoras. Ao final, Borges chama a atenção para o fato de as peças, apesar de portarem semelhanças com Kafka, serem heterogêneas entre si. Por isso, mesmo que em cada um daqueles texto residisse a “idiossincrasia de Kafka, [...] se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos” (BORGES, 1985, p. 711), ou seja, esse vínculo sequer existiria. Deste modo, uma obra não apenas resulta de toda uma tradição de textos, como tem o poder de remodelar, refinar a leitura de textos precedentes: “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção de passado, assim como há de modificar o futuro” (BORGES, 1974, p. 711). Com essa liberdade de deslocamento dada à repercussão do texto, o autor reitera, ainda, a necessidade de se purificar a palavra “precursor” das conotações polêmicas e de rivalidade que usualmente porta.

A semelhança na liberdade dada à literatura, que Borges e Tawada compartilham, apesar da diferença geográfica e temporal que os separam, também entra em diálogo com a desconstrução derridiana. Em *Borges y la traducción* (2005), Waisman lembra que “A tarefa do tradutor” tem o importante papel de romper com as teorias anteriores e de demonstrar que toda teoria de tradução é, na mesma medida, uma teoria de linguagem e que, a partir desse texto, surgem as teorias que ganham campo nos últimos anos, fundamentalmente com Derrida, com quem estabelece uma forte interlocução com Borges em seu estudo. A análise conflui para o movimento teórico de Tawada com relação a Derrida, especialmente no que tange à questão da ideia de sacralidade nos textos, da qual tanto Borges como Tawada se afastam.

Waisman (2005, p. 73) explica a questão da sacralidade do texto em Benjamin conforme Derrida: em *Torres de Babel* (2006), Derrida explica a leitura do texto sagrado, que, para Benjamin, é intraduzível, dada a impossibilidade de dissociar nele significado e letra (BENJAMIN, 2008). O autor faz uma análise do mito de Babel: a necessidade impossível que surge quando Deus condena os semitas à multiplicidade das línguas, assinalando que, antes de tudo, surgem a necessidade e a impossibilidade de traduzir “Babel”, nome que significa “confusão” mas que, como o de Deus, deve se conservar como nome próprio: “Essa história conta, entre outras coisas, a origem da confusão das línguas, a multiplicidade dos idiomas, a tarefa necessária e impossível da tradução, sua necessidade como impossibilidade” (DERRIDA, 2006, p. 21).

Derrida desconstrói os pressupostos tradicionais por meio de uma série de paradoxos: a tradução é necessária e, no entanto, impossível; o sagrado não pode ser traduzido, mas talvez a literatura seja justamente o intraduzível. No entanto, colocar a ênfase na sacralização impede um rompimento com a dependência, pois, para Derrida, a leitura de Benjamin permanece determinista – se a tradução é complementar, o original mantém sua posição privilegiada (WAISMAN, 2005).

Tais ideias divergem das postulações de Tawada, para quem todos os textos são versões que fluem livres das restrições da superstição e dos argumentos sobre a intraduzibilidade. Ao contrário de considerar a literatura, e principalmente a poesia, como obra intocável que perde seu valor quando traduzida, Tawada a interpreta como obra que renasce quando o poeta-tradutor aprende a lidar com sua intraduzibilidade e lhe traz a uma nova *poiesis*, ao fazê-la ressurgir de seu estado velado, enquanto mediador da linguagem naquela mesma obra artística. Assim, o tradutor é capaz de transmitir novos significados poéticos a um público, como no caso da tradução de Celan.

Dessa maneira, no processo de tradução, entra em cena a contribuição de cada língua para a criação de novos objetos estéticos literários, e o produto que surge – o texto traduzido – carrega consigo o estigma de produto derivado, ou menor, apenas em função de um sistema de classificações que é moldado, por um lado, de acordo com a lógica colonial e hierárquica da língua dominante, e, por outro, por uma divisão de gêneros cuja insuficiência remonta a classificações de estruturas já obsoletas. São estas as mesmas classificações que Barthes critica em **O rumor da língua** (1988). A “travessia”, utilizada pelo autor como representação para o texto, devido ao mesmo ser constituído pelo movimento, só existe se tomada dentro do discurso, ou seja, o texto se mantém na linguagem, ao contrário do que se convencionou como “obra”.

Não seria possível, por extensão, separar materialmente a obra, no sentido de uma produção preenchida com valores cuja atribuição ao conteúdo textual é externa e, portanto, artificial, do texto em si, do “texto como campo metodológico” (BARTHES, 2008 p. 67). A obra pode ser vista nas livrarias, nos fichários, que se pode segurar na mão — e desfruta do prestígio que lhe outorgam por critérios variáveis e exteriores. O texto, por sua vez, é aquilo que se demonstra, o que se mantém na linguagem: “o Texto não é a decomposição da obra, é a obra que é a cauda imaginária do Texto” (BARTHES, 2001, p. 67).

A lógica é mesma quando se trata de textos traduzidos. Tawada satiriza a razão distorcida que avalia as traduções:

É fácil criticar uma tradução. Especialmente em poemas modernos, leitores cultos e pretenciosos gostam de falar sobre o fraco desempenho dos tradutores. Muitas vezes se esquece como a tradução tem de lidar com a intraduzibilidade. Uma mudança interessante, uma distorção aliviante ou uma obsessão delirante com a própria língua é mais uma conquista de tradução. Por outro lado, também é fácil elogiar uma tradução. Bocas triviais a elogiam quando a língua da tradução parece natural: a tradução que deixaria o leitor esquecer que ela é uma tradução. Esse elogio revela uma lógica distorcida. Não se diz: essa literatura é boa porque quase se esquece que é literatura<sup>38</sup> (TAWADA, 1998, p.30).

Novamente, conclui-se que uma tradução jamais pode ser considerada uma cópia, pois os significados que se transmitem do original ganham novos corpos, sons e símbolos adequados a um novo sistema de signos (SLAYMAKER, 2007). Nesse processo, pode-se considerar a contribuição de cada língua para a comunicação como um todo, sendo que em sua união se encontraria a possibilidade de aproximação de um significado absoluto e utópico. Além disso, a inviabilidade de se atingir uma comunicação completa proporcionaria a toda e qualquer língua seus aspectos de estranheza e incerteza em si mesma, o que, ao mesmo tempo em que tornaria seus falantes ou utilizadores incapazes de dominá-la plenamente, lhes daria a possibilidade de encontrar na sua diversidade a própria comunicação.

## 2.4 A materialidade dos signos

A trajetória linguística de Tawada manifesta uma redescoberta de modos de compreender o mundo por meio das diferentes línguas – faladas e escritas. Os tipos de escrita reforçam o contraste entre diferentes sistemas linguísticos: o alfabeto para o alemão e para o japonês, um texto que combina os *kana* — caracteres fonéticos que servem principalmente para os propósitos de sintaxe e transcrição de palavras de línguas estrangeiras — e os *kanji* — pictogramas e ideogramas originados do chinês. As dificuldades com o alemão são agravadas pelo fato de que é preciso reaprender a ler, por um lado, mas também pelo fato de os ideogramas não funcionarem como caracteres fonéticos de leitura e não envolverem a pronúncia baseada em um alfabeto (BANOUN, 2007). Sobre tal aspecto, a autora escreve que “um ideograma é uma entidade singular que não se pode desmontar”<sup>39</sup> (TAWADA, 1998, p. 24) e, por isso, seu

---

<sup>38</sup> *Es ist einfach, eine Übersetzung zu kritisieren. Besonders bei modernen Gedichten sprechen gebildete und eingebildete Leser gerne über die mangelhafte Leistung der Übersetzer. Dabei wird oft übersehen, wie die Übersetzung mit der Unübersetzbarkeit umgeht. Eine interessante Verschiebung, eine erfrischende Entstellung oder eine wahnhaftige Verrückung in die eigene Sprache ist doch eher eine Leistung der Übersetzung. Andererseits ist es genauso einfach, eine Übersetzung zu loben. Triviale Mäuler loben sie, wenn die Sprache der Übersetzung natürlich klingt: Die Übersetzung lasse den Leser vergessen, dass sie Übersetzung sei. Dieses Lob zeugt von einer verdrehten Logik. Man sagt doch auch nicht: Diese Literatur ist gut, weil man fast vergisst, dass es Literatur ist.*

<sup>39</sup> *Ein Schriftzeichen ist eine seltsame Einheit, die sich nicht auseinandernehmen lässt.*



corpo escrito não é algo enigmático: ele mostra o que significa. As letras do alfabeto, pelo contrário, seriam enigmas. Destaca-se a imagem do corpo nas letras e nos símbolos:

Cada letra do alfabeto, pelo contrário, é um enigma. Por exemplo, o que quer me dizer um A? Quanto mais eu olho para uma letra, mais misteriosa e autossuficiente ela se torna: viva porque não é um símbolo, algo que traga em si um significado. Ela não é nem uma imagem nem um pictograma. Não se deve olhar para ela, deve-se imediatamente traduzi-la em som e deixar seu corpo desaparecer<sup>40</sup> (TAWADA, 1998, p.26).

Sozinhas, as letras que compõem as palavras ocidentais são desprovidas de significado, ou seja, o que elas produzem, quando consideradas separadamente, é o vazio e a ausência. Tawada mostra que pode falar ou ouvir a língua estrangeira, mas na leitura a atividade se torna sobrecarregada, obscurecida por letras que escondem a floresta do significado e represam o fluxo natural da voz (TAWADA, 1998, 26). Tawada extrai muito de sua poética justamente de tais rupturas de significado. A aparente flexão de significados e sons em torno dos obstáculos linguísticos permite que ela desvende os textos. No conto “*Zungentanz*” (2002), a autora ficcionaliza sua teoria evidenciando a materialidade da língua: ela conta como, diminuída, tem de se mover através da língua, como se ela fosse um muro, uma barreira de letras que parece ter vida própria:

Cada palavra é um obstáculo. Penso comigo que se não houvesse mais nenhuma palavra no texto, eu conseguiria ler fluentemente. O muro de letras cobre a minha visão. Algumas frases acabam como que cortadas, de tal forma que eu quase caio no buraco do ponto. E, mal me livro deste perigo, já encontro a próxima frase em frente aos meus olhos, também sem porta de entrada. Como devo começar? As palavras tornam-se cada vez mais angulosas e volumosas. Em seguida, cada letra passa a crescer e a se desenvolver sozinha. Onde começa uma palavra? Onde termina?<sup>41</sup> (TAWADA, 2002, p. 10-11).

Ao quebrar o *continuum* das frases, Tawada explora textos através de uma visão analítica privilegiada. Coloca-se em evidência a polissemia dos textos, o fato de que estão abertos para diferentes significações e ganham toda uma nova gama de sentidos a serem explorados, como se pode observar também em suas análises sobre as traduções de Celan. Este princípio de isolar

<sup>40</sup> *Dagegen ist jeder Buchstabe des Alphabets ein Rätsel. Was will zum Beispiel ein A mir sagen? Je länger ich einen Buchstaben anblicke, desto rätselhafter und lebendiger wird er: lebendig, weil er kein Zeichen ist, das für ein Signifikat steht. Er ist weder ein Abbild noch ein Piktogramm. Man darf ihn nicht anschauen, sondern muss ihn sofort in einen Laut übersetzen und seinen Körper verschwinden lassen.*

<sup>41</sup> *Jedes Wort steht mir im Weg. Wenn es bloß kein Wort mehr im Text gäbe, denke ich mir, dann könnte ich ihn fließend vorlesen. Die Mauer der Buchstaben hindert meine Sicht. Einige Sätze enden wie abgehackt, so dass ich fast ins Loch des Punktes stürze. Kaum ist diese Gefahr vorbei, steht schon der nächste Satz vor meinen Augen, auch er hat keine Ausgangstür. Wie soll ich mit dem Satz beginnen? Die Wörter werden immer eckiger und sperriger. Bald wachsen die einzelnen Buchstaben aus ihnen heraus. Wo beginnt ein Wort? Wo endet es?*

cada signo e de interromper o fluxo natural da leitura é algo que Tawada propõe quando reflete sobre a escrita, dado que a escrita dos signos aprendidos é feita letra por letra, gerando a coerência do significado lexical e da sentença emergir com grande dificuldade. Assim, pode-se dizer que, na narrativa de Tawada, o temor gerado pelo signo, que aparece em toda a sua materialidade, atrapalha a espontaneidade e o processo natural de leitura e compreensão.

Em “A escrita de uma tartaruga ou o problema da tradução”, Tawada (1998) dedica sua atenção às questões de tradução, com enfoque nos aspectos relacionados ao texto escrito. A autora fala sobre as dificuldades de se ler um texto em língua estrangeira, uma situação cuja complexidade se torna ainda mais evidente quando se trata de textos com sistemas de escrita diferentes. Mas, em sua visão, tais dificuldades trazem novas perspectivas e expandem a capacidade de compreensão: “As dificuldades iluminam o corpo da fala e, desta forma, tornam-no visível. O oposto também é verdadeiro; geralmente, permanece-se cego em algo que já se domina”<sup>42</sup> (TAWADA, 1998. p.25). Neste contexto, Tawada coloca as diferenças de percepção de um conteúdo de acordo com os diferentes sistemas de escrita. Para ela, a apreensão de um texto com letras ocidentais é algo muito complexo, pois cada palavra toma uma dimensão imagética incontável, cuja intransponibilidade representa um obstáculo quase físico em sua leitura.

Tawada vai além da questão da leitura dos textos, observando que, mesmo quando se observam pinturas em um museu, a percepção da arte ocorre de forma diferente entre um leitor do alfabeto ocidental e ela, leitora da escrita japonesa, pois os primeiros tendem a tentar explicar os quadros que veem sempre em palavras e frases, enquanto ela apenas percebe a sensação do próprio dissolver-se da língua na imagem. E isto, por suposto, teria a ver com o hábito de leitura dos ideogramas. Logo, a escritora explica que o corpo de um ideograma não é indecifrável como uma letra do alfabeto que, sozinha, não traz nada além de mistério e expectativa.

Ao trazer o ponto de vista de um sistema que percebe significados de uma maneira tão diferente daquela que formou teorias linguísticas baseadas justamente sobre a presunção da estabilidade da língua em sua forma escrita, Tawada dissolve as certezas que tradicionalmente parecem integrar a língua. Suas diferenças e imprevisibilidade podem ser notadas de forma intensa na tradução de um texto para outro, pois a tradução se manifesta justamente pelo caráter da estranheza dos signos. Conforme visto antes, do ponto de vista da originalidade, novamente o exemplo da *différance* de Derrida contribui para compreender tais ideias. De acordo com Nascimento (2001), o signo já não implicaria mais a possibilidade de recuperar a coisa a que se

---

<sup>42</sup> *Die Schwierigkeiten werfen Licht auf den Sprachkörper und machen ihn auf diese Weise sichtbar. Dagegen bleibt man meistens blind in einer Sache, die man beherrscht.*

refere por meio do significado, sendo sempre recuperável:

Se o que define a língua, como o queria Saussure, é o fato de ser diferencial, não há mais como imaginar que a cadeia significante vá se interromper num determinado momento por ter encontrado enfim o nome exato, remetendo à presença plena da “própria coisa”, à referência (NASCIMENTO, 2001, p. 147).

Dessa forma, o sentido não pode ser remetido a uma função transcendental de significado simplesmente por se relacionar a ele um significante, pois ambos, significante e significado, oscilam em uma estrutura que, por sua vez, também oscila e constantemente cria referências e novo efeitos de contexto.

Nascimento explica ao comentar o conceito de *différance* de Derrida, como a autora utiliza o neologismo *différance* para demonstrar ser “impossível, dentro da lógica da identidade em que nos situamos, entender uma diferença sem oposição pontual entre os diferentes” (NASCIMENTO, 2001, p. 143). Mais do que uma palavra, o termo *différance* resistiria a qualquer tentativa simples e unívoca de tradução, levantando a questão do processo tradutório em seu caráter interpretativo, pois “*différance* é o nome rasurado em francês para indicar a origem não-nominal do processo de nominação” (NASCIMENTO, 2001, p. 143). Além de trazer uma identificação com a dificuldade referida por Tawada em se expressar as limitações da língua dentro da própria língua, ao a autora explorar sua dificuldade em ler textos alfabéticos, em oposição à escrita (e à forma de pensar) ideogramática, ela mostra como não pode haver um significado impresso na forma e sinaliza para uma reinterpretação da linguagem e de sua tradução.

Tawada observa que as letras não são traduzidas e que, na verdade, não é o texto que não se pode traduzir, mas a escrita. Recorrendo à sua experiência de tradução entre sistemas, explica que, quando se quer traduzir um texto pelo sentido, primeiro ela se afasta do corpo das letras, traduzindo o conteúdo da frase em alemão em imagens mentais para, então, transformá-las em símbolos japoneses. Esta seria uma tradução comunicativa, mas não uma tradução literária, pois “uma tradução literária deve buscar obsessivamente a literalidade, até que a língua da tradução rompa a estética convencional” (TAWADA, 1998, p.35), de modo que o encanto da tradução se encontraria justamente na possibilidade de sentir a existência de uma outra língua completamente diferente.

As reflexões em torno das poesias e traduções de Celan trazem a importância do não dito e as influências do modelo judaico-cristão de representação do mundo e do conceito de verdade, e a autora aborda a questão da materialidade das palavras e símbolos em entrelaço

com formas alegóricas e analogias místicas das culturas. Conforme mencionado anteriormente, as análises de Tawada a respeito da tradução são feitas em diálogo com horizontes sociais e psicológicos, de modo a interligar os efeitos e as implicações da língua dentro de um todo na cultura – o que inclui as categorias da religião e da política. A mística, direta ou indiretamente, faz parte de muitas acepções teóricas, de sociedades em geral e de autores em específico, e é uma instância igualmente importante nas análises e no trabalho de Tawada. O trânsito dos objetos comunicativos entre diferentes universos se representa algumas vezes na alegoria de um portal, das palavras como pedras ou ainda na ideia do escritor-tradutor-criador, como um deus, imagens que já foram vistas e que ressurgirão sempre em novas acepções. O importante é que a materialidade dos símbolos surgirá, aqui, nas suas possibilidades de transcendência: no transpor de seus “corpos” e significados entre realidade e mundos; na experimentação do objeto linguístico por meio de diferentes instâncias sensoriais e faculdades cognitivas e no demonstrar as fronteiras da consciência individual e coletiva.

Em “O portal da tradução ou Celan lê japonês” (1996), Tawada traz a misticidade da tradução de uma forma não sacralizada, mas como abertura para novas significações. A partir de uma leitura de Gershom Scholem, a autora evidencia que, quanto mais precisa é uma exegese mística, maiores são as chances de reconhecimento contínuo de um texto transformado pela tradução, mesmo em seu sentido literal. Conforme visto, a mesma lança mão da imagem do portal, através do qual passa a mística, um portal que sempre se mantém aberto: “Eu passei a ver os poemas de Celan como portais e não como casas, nas quais o significado seria mantido como uma propriedade. [...] As palavras de Celan não são recipientes, mas aberturas. Eu atravesso a abertura do portal cada vez que as leio”<sup>43</sup> (TAWADA, 1996, p. 134).

Em *Ethics and politics of translating* (2007), Meschonnic traz, em diversos momentos, sua definição de alegoria e comenta o papel desta no processo de tradução – um processo que caminha junto de sua difusão e tem o poder de modificá-la ou moldá-la (de acordo com a intenção dos tradutores) ao transmutar seu sentido, seu conteúdo, sua forma de ser lida, entre diversos outros aspectos de sua recepção. Para o autor, traduzir é um ato que mostra simultânea e inseparavelmente a interação entre linguagem, poema<sup>44</sup>, ética e política, sem esquecer que esses elementos são amalgamados pelo conceito de história em que se encontram. A análise de

---

<sup>43</sup> *Ich fñg an, Celans Gedichte wie Tore zu betrachten und nicht etwa wie Häuser; in denen die Bedeutung wie ein Besitz aufbewahrt wird. (...) Celans Wörter sind keine Behälter, sondern öffnungen, Ich gehe durch die Öffnung der Tore, jedes Mal, wenn ich sie lese.*

<sup>44</sup> Compreendido como *body-in-language*, um *continuum* que se vale do ritmo como organização do movimento da fala e que implica a subjetivação de um sistema de discurso (MESCHONNIC, 2007, p. 141). Além disso, o autor entende o poema como ato ético e político pelo qual os sujeitos são transformados, pois, do contrário, tratar-se-ia de poesia e não de poema (MESCHONNIC, 2007, p. 160).

Meschonnic se relaciona fundamentalmente com a questão linguística, ou do que o mesmo chama de “força da contínua batalha entre o poema” (MESCHONNIC, 2007, p. 159), compreendido como texto rítmico, e o signo, na estreiteza de sua natureza dual. Ele revela o problema em se pensar a linguagem nos termos do dualismo grego, de uma semiótica, pois isso é algo que, na tradução do texto hebraico, segundo Meschonnic (2007), gerou uma incongruência filológica relativa ao domínio do signo. O autor, ademais, destaca a importância do ritmo na tradição do texto hebraico e, conseqüentemente, de como esse fator deve ser observado na sua tradução, pois o ritmo da Bíblia é radicalmente irreduzível às nossas categorias conceituais gregas de linguagem. Desta forma, a tradução seria o processo por meio do qual o paradigma teológico se torna a batalha por uma cadeia de deteologização da linguagem, do poema, da ética e do político contra o teológico-político.

A alegoria, portanto, não porta uma significação estável como quer o símbolo, mas uma ideia que apenas pode ser resgatada por meio de um esforço da razão, sendo uma alusão ao que se quer realmente referenciar. E, ao fugir de uma relação intrínseca com o símbolo (representação estática), a alegoria pode ganhar novas interpretações e novas versões. Desta forma, Meschonnic (2007) considera que uma parábola se revela, em sua condição de *continuum* entre narrativa e temporalidade, como algo não definível dentro das noções de temporalidade estruturalista, realizada no domínio de uma construção narrativa regida pelo domínio do signo, e, portanto, de pretensão estável e dual entre significado e significante.

Retomando à autora, em “Rabbi Löw e 27 pontos”, Tawada ingressa nas traduções da narrativa judaica da criação do Golem, e sugere a existência de elementos que não se abrem no processo tradutório, mas que se movem “com o corpo fechado” (TAWADA, 2007, p. 39) do original para a tradução – e esses elementos seriam os sinais de pontuação. Logo, os sinais de pontuação, por serem estranhos ao texto, tanto na escrita fonética como ideográfica, teriam a capacidade de se representar integralmente em qualquer língua, como entidades capazes de atravessar o portal da tradução sem se modificar.

A releitura histórica da questão dos pontos pode ser observada em uma conexão com a tradução que Tawada faz em relação a um poema de Celan sobre a referida narrativa da criação do Golem. De acordo com a lenda, o rabino Löw cria o Golem a partir do barro, uma criatura para servi-lo. Para dar vida à criatura, Rabbi escreve em sua testa a palavra hebraica *emet* que significa “verdade” e, para lhe retirar a vida, bastava apenas apagar a primeira letra, revelando a palavra *meth*, ou “morto”, subtraindo-lhe o nome vivificante de Deus. Tawada cita Scholem, que explica serem fundamentais na construção do Golem o nome de Deus e as letras, os registros de toda a criação. As letras seriam os elementos constitutivos do original, as pedras

pelas quais se dá a criação, dado ainda que no *Séfer Yetzirá*, “Livro da Criação” consta que o mundo foi criado a partir de 22 letras. O poema de Celan abordado por Tawada é uma versão para a mesma lenda, porém com adaptações e marcações que remetem à situação que o poeta vivenciou na guerra. Dentre elas, a autora nota a presença de duas linhas inteiras compostas apenas de pontos:

A este

.....

Atirai também a porta da noite, Rabbi

.....

Rasgai a porta da manhã, Ra- —<sup>45</sup> (TAWADA, 2007, p. 42).

No início do ensaio, Tawada explica que o nome do poeta vem da palavra *celan*, que significa “conta”, imperativo do verbo “contar”. A seguir, faz uma série de ponderações sobre a presença de pontos em suas poesias, analisando, enfim, a poesia sobre o Golem: a autora conta os pontos e faz experimentos com os sinais de pontuação, em busca de algo não dito. Dessa maneira, a escritora nota que a primeira linha contém treze pontos e a segunda quatorze, bem como a falta das letras “b”, “b e “i”, de “Rabbi” no último verso. Sua conclusão, então, é a seguinte:

A segunda linha tinha 14 pontos, logo, 13 mais 1. O número escrito “1” se assemelhou imensamente à letra “I”. Então, as duas linhas de pontos representaram as três letras “B” “B” e “I”, que faltavam na última palavra do poema. Eu traduzi os 13 pontos para a letra “B”, os 14 pontos para um “B” e um “I” e devolvi-os à palavra “Rabbi” para que a palavra ficasse completa. Nessa brincadeira de letras, fica claro que também o “Rabbi” consiste em uma combinação de letras. E essas letras podem ser lidas simultaneamente como letras e como números. Como eu não pude partir os pontos, que se pareciam com duras nozes, contei-os. “Conta!”: A palavra mágica para leitores de Celan (TAWADA, 2007, p.43).

Na poesia de Celan, revela-se a característica da trans-historicidade da parábola judaica, que se reporta à sua origem e se adapta historicamente a seus primórdios talmúdicos, ao momento vivido pelo poeta na Segunda Guerra – uma tradução pautada na experiência do

<sup>45</sup> AQUELE, QUE DIANTE DA PORTA ESTAVA, certa/ noite:/ a ele/ abri meu verbo —: em direção à/ criatura/ disforme eu o vi caminhar lentamente, aquele/ imperfeito, aquele/ irmão nascido/ na bota enlameada do/ soldado, aquele/ com a sangrenta/ potência de Deus, aquele/ balbuciante homenzinho./ Rabbi, rilhei, Rabbi/ Low:/ A este/ cortai a palavra./ a este/ escrevei o vivo/ Nada no coração./ a este/ estendei os dois/ dedos/ aleijados e pronunciai a/ fórmula que traz a/ cura./ este/ ...../ Atirai também a porta da noite, Rabbi/ ...../ Rasgai a porta da manhã, Ra- —. Tradução de Elcio Loureiro Cornelsen. Cf. CORNELSEN, (2004, p.65-66).

momento presente. Ela traz em si, ainda, além da contemplação mística das letras, remontando ao *Livro da Criação*, a possibilidade dos pontos se converterem em letras em sua contagem, revelando a qualidade transcendental existente nos signos e em suas representações, como um portal pelo qual passa a mensagem através de suas possibilidades de tradução histórica e semântica.

Considerando a teoria de Meschonnic sobre a parábola, compreendida enquanto (evento) particular com um valor universal, ou com o valor de um universal (MESCHONNIC, 2007) observa-se que ela está presente em grandes histórias e textos fundadores de valor transcendental e transcultural da humanidade, da qual o exemplo mais comum é a narrativa bíblica. A análise de Meschonnic sobre a Bíblia se aplica a diversos textos análogos, isto é, que estabelecem uma poética do *continuum*, revelando-se como parábola e como profecia da linguagem, um tipo de entidade que vai muito além do seu caso particular e que se vincula ao domínio do signo.

Em **Poética do traduzir**, Meschonnic (2010) mostra que, na Europa, há uma situação particular, pois seria o único continente cultural a conhecer seus textos fundadores exclusivamente por meio da tradução (grego antigo, hebraico bíblico), e precisamente essa Europa das traduções é a Europa que sempre fez questão de apagar as traduções. Ainda, o teórico desenvolve essa ideia lembrando que a ignorância cultivada pela cultura cristã leva um sem número de pessoas a acreditar que a Bíblia foi escrita em grego ou aramaico, sendo que, na verdade, apenas poucas passagens estão na última língua. Esse esquecimento provocado esconde a verdadeira função da tradução, que é revelar o poema. O esquecimento esconde o poema em si, que, por sua vez, oculta o pensamento do sujeito; e esconde que o sujeito é o que está em jogo na ética, pois o poema é um ato ético. Nas palavras do autor:

Toda a representação da linguagem é verdadeiramente o que está em jogo e para toda a sociedade, pois o *discontinuum* interno do signo se estende ao *discontinuum* das representações das relações entre os indivíduos e a sociedade. E o que a teoria da linguagem mostra, ou seja, a interação linguagem-poema-ética-política, é que toda sociedade depende de sua representação da linguagem, já que toda representação da linguagem contém, aberta ou ocultamente, sua representação da sociedade <sup>46</sup> (MESCHONNIC, 2007, p.161).

Em “A coroa de grama” (2007), de modo próximo ao que faz em “O portal do tradutor

---

<sup>46</sup> *The whole representation of language is truly what is at stake, and for all of society. Because the internal discontinuum of the sign extends into the discontinuum of the representations of the relationships between individuals and society. And what the theory of language shows, that is the language-poem-ethics-politics interaction, is that every society depends on its representation of language, as every representation of language contains, overtly or covertly, its representation of society.*

ou Celan lê japonês” (2015), Tawada discorre sobre a tradução da poesia de Celan, e se detém na análise gráfica das palavras e nos caracteres, em alemão e em japonês, defendendo que a superfície escrita de sua poesia é capaz de demonstrar o quanto Celan tomava as letras do alfabeto como formas gráficas, e argumentando que parte do brilho de suas poesias justamente se deve a tal aspecto gráfico. No momento em que Tawada traduz o título do livro de poesias de Celan, “A rosa de ninguém”, observa a beleza de uma correspondência estética encontrada no processo:

Olhei para o poema *Zweihäusig, Ewiger* [Duas casas, eterno] como um jardim botânico e descobri uma palavra que estranhamente trazia muitas letras em forma de cruz: Bettstatt [túmulo]. Olhei fixamente para os dois tt da direita e da esquerda. Dois dias depois, quando traduzia o título do livro de poesias “A rosa de ninguém” para o japonês, entendi o motivo pelo qual a palavra Bettstatt me agradou tanto visualmente: a palavra japonesa para rosa 薔薇 [*bara*] também traz duas vezes os dois tt. A palavra é constituída por dois ideogramas e cada um deles contém, na parte superior, o mesmo radical, que se parece com dois tt juntos e se chama *kusa-kanmuri* [“a coroa de grama”]. “A coroa” é a denominação para os radicais que estão na parte superior do caractere (e não na lateral ou na parte mais baixa) e a denominação “grama” significa que todos os ideogramas que contêm esse radical se relacionam com plantas de alguma forma, por exemplo 葉 (*ha* = “folha”), 花 (*hana* = “flor”), 莖 (*kuki* = “caule”), 草 (*kusa* = grama), etc. No entanto, é raro que um nome de seja formado por dois ideogramas, ambos com o mesmo radical, como 薔薇 (rosa). Sua coroa dupla (++++) é visualmente tão forte quanto na palavra alemã Bettstatt, com sua abundância de cruces<sup>47</sup> (TAWADA, 2007, p.66).

Assim, demonstra-se como se dão as relações entre o estrangeiro e o nativo na língua e destaca-se a forma como um significante que antes pertencia a um significado, de repente, torna-se estranho. Os significados fazem-se mais nítidos e o sujeito adquire distanciamento para perceber novas possibilidades no que, até então, parecia evidente. Em *Der Schriftkörper und der beschriftete Körper* [O corpo da escrita e o corpo escrito], a autora traça o processo de perda da familiaridade da língua:

---

<sup>47</sup> *Ich betrachtete das Gedicht „Zweihäusig, Ewiger“ wie einen botanischen Garten und entdeckte dort ein Wort, das ungewöhnlich viele kreuzförmige Buchstaben enthält: „Bettstatt.“ Ich starrte auf das linke und das rechte Doppel-T. Zwei Tage später, als ich den Titel des Gedichtbandes „Niemandrose“ ins Japanische übersetzte, wusste ich plötzlich, warum mir das Wort „Bettstatt“ optisch so sehr aufgefallen war: in dem japanischen Wort für „Rose“ 薔薇 (*bara*) steht nämlich auch zweimal das Doppel-T. Das Wort besteht aus zwei Ideogrammen und jedes von ihnen enthält im obersten Teil dasselbe Radikal, das wie ein Doppel-T aussieht. Dieses Radikal wird „kusa-kanmuri“ (die Krone aus Gras) genannt. „Die Krone“ ist die Bezeichnung für die Radikalen, die im obersten Teil des Zeichens stehen (und nicht etwa an der Seite oder im untersten Teil), und die Bezeichnung „Gras“ bedeutet, dass alle Ideogramme, die dieses Radikal enthalten, etwas mit Gräsern zu tun haben wie z.B.: 葉 (*ha* = Blatt), 花 (*hana* = Blume), 莖 (*kuki* = Stiel), 草 (*kusa* = Gras) usw. Es kommt aber selten vor, dass ein Pflanzennamen aus zwei Ideogrammen besteht, von denen beide dieses Radikal enthalten, wie das Wort „薔薇“ (Rose). Es fällt durch seine doppelten Kronen (+ + + +) optisch genau so stark auf wie das Wort „Bettstatt“ im Deutschen mit seinem Oberangebot an Kreuzen.*



A maioria dos escritores para de escrever em uma língua depois de começar a escrever em outra. Isso faz todo o sentido para mim, pois uma língua procura destruir qualquer outra que tente se desenvolver no espaço da mesma cabeça. Sempre que trabalhava intensamente em um texto japonês, por exemplo, não conseguia mais escrever em alemão. Cega e vulnerável, rastejo arduamente de volta à língua alemã, que, novamente, havia se tornado estranha para mim; passo a passo, busco palavras até me ver capaz de escrever mais uma vez. Mas então sinto como se nunca tivesse escrito em japonês em minha vida. Não me ocorre mais nem uma única palavra japonesa que possa me levar a escrever. Todas as palavras estão mortas, ou melhor, não as palavras, mas eu mesma estou morta nesta língua. No entanto, persisto em colocar caracteres japoneses no papel, um após o outro. Em um esforço para se comunicar com os caracteres, eles lentamente começam a dar origem a imagens, palavras e ideias. É neste tipo de momento que as línguas parecem querer ajudar as pessoas a se expressarem. Eu, porém, não acredito nas boas intenções das línguas. Elas são monstros que preferem destruir toda a "expressão". Cheguei mesmo ao ponto de usar esse processo destrutivo como método literário. No começo de cada novo texto, quero ser lançada de volta ao ponto zero, ao ponto da falta de palavras, até ao ponto de não ser mais óbvio que uma sentença possa naturalmente produzir um significado. A literatura que mais me atrai é aquela que sabe algo sobre essa impotência de ficar completamente sem palavras<sup>48</sup> (TAWADA, 2000, p. 71).

Aprender uma língua estrangeira seria um processo de reaprendizagem do falar em si, o que leva o indivíduo a descobrir sua língua nativa como também uma língua estrangeira. A transição para uma língua estrangeira, portanto, revela a impossibilidade de posse sobre uma língua e a ausência de uma identidade linguística natural com o falante. Tal processo é acompanhado por uma desvalorização da função da linguagem como instrumento de comunicação baseado em suas características referenciais ou convencionais, e por uma acentuação de suas qualidades poéticas e acústicas. Ainda, quando Tawada usa a expressão “sem palavras”, ela se refere a uma ausência da linguagem e, nesse sentido, uma ausência no mundo, da forma como se compreendem as ausências no mundo discursivo: de uma forma perturbadora, o significante perde seu sentido de uma forma.

Assim, Tawada traz à escrita em língua alemã uma visão que contrasta a ideia de que existam origens dentro da linguagem à situação daqueles que escrevem em uma língua por

---

<sup>48</sup> *Die meisten Autoren hören auf, in einer Sprache zu schreiben, wenn sie in einer anderen Sprache zu schreiben angefangen haben. Das kann ich gut verstehen, denn eine Sprache versucht eine zweite, die in demselben Kopf wächst, zu zerstören. Jedes Mal, wenn ich intensiv an einem japani-schen Text gearbeitet habe, kann ich keinen Text mehr in der deutschen Sprache verfassen. Mühsam krieche ich wieder in die erneut verfremdete deutsche Sprache hinein, blind und verletzlich, Schritt für Schritt taste ich Wörter ab, bis ich mich wieder im Schreiben befinde. Dann habe ich aber ein Gefühl, als hätte ich nie im Leben auf Japanisch geschrieben. Mir fällt kein japanisches Wort mehr ein, das mich zum Schreiben motivieren könnte. Alle Wörter sind tot, genauer gesagt, nicht die Wörter, sondern ich bin tot in dieser Sprache. Ich setze trotzdem japanische Schriftzeichen aufs Papier, eines nach dem anderen. Langsam fangen die Schriftzeichen an, Bilder, Wörter, Ideen hervorzurufen, um mit ihnen zu kommunizieren. Die Sprachen tun in einem solchen Moment so, als würden sie den Menschen bei einem Ausdruck helfen. Ich glaube aber nicht an den guten Willen der Sprachen. Sie sind die Monster, die am liebsten jeden »Ausdruck« zerstören wollen. Gerade diese Zerstörung habe ich bewußt als ein literarisches Verfahren gewählt. Ich will am Beginn jedes neuen Textes an den Punkt Null zurückgeworfen werden, den Punkt der Sprachlosigkeit, an dem kein Satz selbstverständlich einen Sinn produzieren kann. Mich zieht am meisten die Literatur an, die diese Ohnmacht der Sprachlosigkeit kennt.*

escolha ou por exílio, como no caso de Celan. Esta ruptura, um momento da ausência, é a condição de uma nova apreensão do mundo, e a amnésia momentânea que se experiencia é a condição da escrita, tal qual o conhecimento das origens vem da perda ou da distância. Logo, desaprender sua cultura nativa na imersão em uma cultura diferente exige que se olhe com atenção para sua origem, porém de um ponto de vista, agora, distanciado.

### 3 A FICÇÃO COMO TEORIA DE TRADUÇÃO

No capítulo anterior, observou-se como as teorias de tradução de Tawada estão intimamente ligadas às suas ficções e a todo seu ato de escrita. Para explicar melhor de que forma isso acontece, pretende-se discutir, neste capítulo, o processo criativo e os recursos ficcionais e estilísticos de Tawada ao criar uma ficção que se move e se cruza com suas teorias linguísticas e de tradução, revelando, desta forma, que o traduzir e o escrever são ambos atos de criação. Para tanto, será discutido o livro *Überseetzungen* (2002). Este livro foi escolhido por se compor inteiramente de ficções, nas quais a leitura e a escrita se compreendem de modo quase inseparável de suas teorias de tradução. Primeiramente, serão apresentados o livro e uma breve sinopse das narrativas, para, em seguida, realizar-se uma análise mais detalhada das histórias, de acordo com os temas ou tópicos discutidos anteriormente.

Publicado na Alemanha em 2002, o livro *Überseetzungen* reúne 14 contos que abordam as consequências do deslocamento linguístico e geográfico, e os efeitos do ato de viajar ou de mover-se através de fronteiras. Na composição das histórias que formam o livro, Tawada cria um ambiente ficcional em que a língua, em situação de constante tradução, é a personagem principal, na medida em que as narradoras vivenciam a experiência linguística tão plenamente que o desenvolvimento de cada enredo se caracteriza pelo sentir-se parte, ou pelo sentir-se moldado pela percepção da diferença idiomático-cultural, e pelas aventuras que se desenrolam explorando as diversas facetas de tais experiências.

Os aspectos que chamam a atenção nos contos de *Überseetzungen* (2002) são semelhantes aos apresentados de forma mais argumentativa ou reflexiva nos ensaios do livro *Verwandlungen* (1998) e em outros ensaios dispersos, conforme os exemplos citados anteriormente. De fato, o fio condutor das narrativas do livro é o relacionamento quase simbiótico do indivíduo com a língua, e mais especificamente com a língua em tradução – ou seja, em situação de transposição, de transformação. A partir daí, as abordagens se desdobrarão nos tópicos da problemática da tradução como forma derivada ou secundária da língua como formadora do sujeito, da percepção dos signos como entidades de presença material, e da crítica às ideias envolvendo o pertencimento linguístico como base da identidade nacional.

### 3.1 *Überseetzungen*: transleituras de além-mar

Já no neologismo do título, *Überseetzungen*, é possível perceber a importância da tradução e os desdobramentos atribuídos a tais conceitos: a composição das palavras *Übersee*, que em português poderia ser traduzida por “além-mar”, e *Zungen*, respectivamente traduzível por “línguas”, remetem à fonética de *Übersetzung*, que significa “tradução”. Além disso, *Seezunge* significa “linguado”, um peixe que recebe esse nome, tanto em português como em alemão, em função de sua forma, que lembra a uma língua. A partir desses componentes, muitas leituras podem ser observadas, como a relação da linguagem e do corpo, do viajar por entre continentes e do assumir metafisicamente a forma e a essência de ser uma língua.

O título evoca os aspectos de língua e tradução e os relaciona intrinsecamente ao aspecto físico do órgão responsável pela articulação dos sons produzidos pelo corpo. O mesmo, ademais, mostra a fisicalidade do movimento, mesmo que muitas vezes não seja necessário um efetivo deslocamento para que ocorra esse movimento. No título da edição alemã, a grafia está marcada em itálico nas letras *see* da seguinte forma: “*Überseeetzungen*”, conferindo a sensação do movimento em sua visualidade gráfica dentro da palavra. A construção da palavra *Überseeetzungen* integra a perspectiva de que um indivíduo é a própria língua, que, por sua vez, não reside em nenhum lugar fixo, uma vez que vive no espaço de entremeio, representado pela água do oceano que se comunica com todos os continentes, sem pertencer a nenhum deles.

Kraenzle (2007) observa que, enquanto muitos dos escritos de Tawada consideram as problemáticas do deslocamento linguístico e geográfico, em *Überseeetzungen* (2002), o viajar pela linguagem assume o lugar das viagens ocorridas pelo espaço físico, não sendo apenas um efeito colateral delas. Do duplo foco nos deslocamentos geográficos e linguísticos emergem amplas inferências sobre a natureza da comunicação moderna e do ato de viajar, resultando no que Kraenzle considera a mais consistente reflexão até agora de Tawada sobre a interconectividade entre mobilidade, geografia, linguagem e identidade.

Logo, mesmo que haja muitos tipos de viagens retratados e explorados ao longo das histórias do livro, a questão do deslocamento linguístico aparece em primeiro plano, sendo basicamente seu fio condutor. As diferentes experiências linguísticas empreendidas pelas personagens e as considerações que suscitam na narradora (em geral, a própria protagonista) e, por meio dela, no leitor, tratam muitas vezes da relação linguística entre territórios e

consciências, ou da relação entre indivíduo e coletivo, no sentido de comunidade cultural e/ou nacional pela noção de territorialidade. Sobre este aspecto, a escritora explicita a força que há em se compartilhar uma língua e o quanto está sedimentada nas consciências a ideia de se pertencer a uma identidade linguística, um fator importante para a identificação nacional, dado que a construção da língua muitas vezes esteve no cerne das construções nacionais como parte das suas ideologias.

Ao lado das considerações sobre o deslocamento linguístico, a autora oferece reflexões sobre as muitas formas de tradução que isso implica, e que se revelam em cada uma das aventuras. Em alemão, o verbo *übersetzen*, do qual se origina o substantivo *Übersetzung*, além de significar “traduzir”, possui ainda o significado de transpor, passar para outro lado. Esse duplo sentido também aparece no seu jogo de significados com a tradução, posto que traduzir envolve muito mais do que passar palavras de um idioma para outro — envolve um deslocamento efetivo de quem fala e transita entre margens linguísticas. Entre essas margens, Tawada imagina um espaço fluido, no qual se dissolvem as palavras e as letras, e onde a comunicação volta a fazer parte do todo cósmico e transcendental ao qual pertenceria originalmente. Ainda, a fluidez associada a esse espaço de formas livres, que não pertencem a nenhum lugar, é simbolizada pela água e, por isso, a imagem da água tem, igualmente, relevância no trabalho da autora.

Quando em terra, ou dentro do espaço delimitado por uma margem, as letras e as palavras assumem forma material — uma transição que não deixa de manifestar seu caráter misterioso e com o qual é necessário aprender a lidar. Em “Uma garrafa vazia” (2002), quando Tawada lembra que costumava evitar as palavras japonesas para “eu”, preferindo usar expressões alternativas como “desta parte”, diz que sentia a si mesma e ao interlocutor como margens de um rio, separadas pelas profundas águas da linguagem:

Durante a infância eu evitava usar as palavras que existem no japonês para “eu”. Quando queria enfatizar que um desejo era meu desejo, eu usava a expressão “desta parte”: “No que diz respeito a esta parte, é bom se formos ao zoológico amanhã. No que diz respeito à parte da minha irmã, isso não é exatamente o ideal, mas é viável. Portanto, devemos ir amanhã ao zoológico”. Eu me sentia como a margem de um rio, e, na outra margem, eu via meu interlocutor. Entre nós corria um rio. Suas águas eram profundas e inquietas, mas, se houvesse interesse, era possível atravessá-lo. O espaço entre as palavras “eu” e “tu”, por outro lado, permanece abstrato, não se pode transpô-lo<sup>49</sup> (TAWADA, 2002, p. 54).

<sup>49</sup> *In der Kindheit vermied ich es, die Worte, die es im Japanischen für »ich« gibt, zu benutzen. Wenn ich betonen wollte, dass ein Wunsch mein Wunsch war, benutzte ich das Wort »diesseits«: »Was diesseits betrifft, ist es gut, wenn wir morgen in den Zoo gehen. Was meine Schwester betrifft, ist es nicht besonders günstig, aber machbar. Also gehen wir morgen in den Zoo.« Ich fühlte mich wie ein Ufer und auf der gegenüberliegenden Seite des*

Evidencia-se, portanto, a imagem material da água como metáfora ativa da linguagem e a possibilidade de atravessá-la no interesse da comunicação. Esse ensaio será retomado com maior detalhe nas páginas seguintes, mas pode-se adiantar o aspecto da dissolução do sujeito na experiência da linguagem. Em termos de literatura, Foucault (2009) explica que, por muito tempo, a razão ocidental ignorou a experiência de uma linguagem da qual o sujeito está excluído, a revelação de uma incompatibilidade talvez irremediável entre a aparição da linguagem em seu ser e a consciência de si em sua identidade, uma abertura que hoje ganha campo desde a literatura até à psicanálise. De acordo com o autor, “o ser da linguagem só aparece para si mesmo com o desaparecimento do sujeito” (FOUCAULT, 2009, p. 222), um sujeito que se diluirá na experiência da escrita para emergir anônimo no limite fluido e infinito em que as definições fixas se perdem no limite da presença.

Retomando a metáfora das margens e da água, surge a figura de um mapa com continentes e oceanos, línguas e espaços entrelinguísticos, tradutores e viajantes. Esse mapa engloba o conjunto de elementos que compõem o livro, do título ao conteúdo, incluindo a divisão dos capítulos em “Línguas euroasiáticas”, “Línguas sul-africanas” e “Línguas norte-americanas”. Essa divisão, por sua vez, contempla os eixos leste-oeste e norte-sul, e cada capítulo apresenta um mapa repleto de símbolos e letras.

O primeiro conto, “Dança da língua”, inicia-se de forma direta e revela desde o início que se trata de uma narrativa onírica e que trará diversas camadas de sonhos dentro de sonhos, conforme o primeiro parágrafo:

Quando acordo, minha língua está sempre um pouco inchada e grande demais para poder se mexer dentro da boca. Ela congestiona minhas vias aéreas e sinto uma pressão sobre os pulmões. Quanto tempo ainda esse sufocar? pergunto-me, e logo ela já diminui. Minha língua lembra, então, uma esponja usada. Rígida e seca, ela volta lentamente para o esôfago e leva consigo toda a minha cabeça<sup>50</sup> (TAWADA, 2002, p. 9).

A seguir, apresenta-se o fato principal do enredo, a transformação onírica da protagonista em uma língua: “Uma vez, em um sonho, eu estava em uma estrada completamente

---

*Flusses sah ich meine Gesprächspartnerin. Zwischen uns lag ein Fluss. Das Wasser war tief und unruhig, aber wenn man wollte, konnte man den Fluss überqueren.*

<sup>50</sup> *Wenn ich aufwache, ist meine Zunge immer etwas geschwollen und viel zu groß, um sich in der Mundhöhle bewegen zu können. Sie versperrt mir den Atemweg, ich spüre einen Druck auf die Lungen. Wie lange noch dieses Ersticken?, frage ich mich, und schon schrumpft sie. Meine Zunge erinnert mich dann an einen verbrauchten Schwamm, steif und trocken zieht sie sich langsam in die Speiseröhre zurück, dabei nimmt sie meinen ganzen Kopf mit.*

sem tráfego. Meu corpo era todo uma língua”<sup>51</sup> (TAWADA, 2002, p. 9). A partir desta transformação, desenvolve-se toda a narrativa. A personagem, então, segue sua vida como língua, um acontecimento que, apesar de extraordinário, parece plausível ao leitor, por ser dado *a priori* e por se tratar de um sonho. Além disso, todos os fatos que ocorrem estão de acordo com a metamorfose da protagonista, que narra com naturalidade todos os outros eventos extraordinários que se seguem em primeira pessoa, utilizando uma linguagem simples, com frases curtas e diretas. A protagonista parece não se importar com o fato de ter se transformado em uma língua, apenas repara que as pessoas passam a tratá-la com admiração e mesmo com alguma aversão, e busca uma forma de viver na condição de língua dentro da sociedade. Ao longo de sua trajetória, surgem as mais diversas reflexões relacionadas, ao ser percebida (especialmente por não falar a língua local) quase que inteiramente em função de ser um elemento estrangeiro — portanto estranho — na comunidade em que vive, e também pela percepção da língua como elemento fundamental da compreensão de mundo e, portanto, da formação do próprio sujeito.

Na sequência, em “A maçã e o nariz”, tem-se uma reflexão sobre as escritas e de sua realização por meio das teclas do computador, que suporta apenas caracteres ocidentais. A autora explica como, para se escrever em japonês no computador, é necessário escrever uma palavra da forma como ela é pronunciada e permitir que o programa tente converter as letras do alfabeto em símbolos japoneses. Esse processo, chamado de transcrição alfabética, gera muitas confusões, pois existem mais oito mil caracteres japoneses divididos em diversos grupos de palavras que parecem iguais na transcrição, mas são escritas com ideogramas diferentes. A partir disso, Tawada brinca com as confusões que se geram no passar de uma escrita para outra e se aproveita de alguns dos mal-entendidos que já experienciou para fazer uma análise de seu próprio sistema de referências linguístico, literário e cultural, ao procurar comunicar mesmo a mais simples das mensagens, como um agradecimento a uma amiga que lhe havia enviado flores.

Na terceira narrativa, “Palavras que dormem nas cinzas”, a protagonista narra, em primeira pessoa, incidentes que ocorrem ao longo do percurso de sua casa até o consultório do veterinário em que levava sua gata. Primeiro, um homem passa correndo de bicicleta por ela e lhe dá uma cuspidinha na cabeça. A espirituosa descrição do ato e da saliva, que havia se assentado

---

<sup>51</sup> *Damals in einem Traum stand ich auf einer unbefahrenen Autobahn. Mein Körper bestand aus einer einzigen Zunge.*

em sua cabeça “como uma pequena água-viva”<sup>52</sup> (TAWADA, 2002, p. 20-21), contém uma análise das palavras que servem como xingamentos, suas origens e seus diferentes usos entre as culturas. Ela prossegue o caminho enquanto pensa que talvez o homem merecesse um xingamento, ao que observa nunca na vida haver conseguido encontrar um bom xingamento na hora certa, e se põe a imaginar do que poderia chamar o homem, refletindo sobre o significado de cada possível palavra. O segundo incidente ocorre quando um idoso, de aspecto frágil e senil, confunde a narradora com um amor do passado e lhe diz: “A senhora é uma olho-do-cu, [...] a senhora casou comigo só por dinheiro e me deixou quando...”<sup>53</sup> (TAWADA, 2002, p. 28). A partir daí, geram-se novas ponderações a respeito do papel de algumas partes do corpo humano nas línguas como o alemão, que as utilizam como xingamento, e no japonês, que as considera importantes demais para servir como chamamento de algo ruim:

É estranho, pensei, que se use o nome de uma parte do corpo como xingamento. Se fosse, eventualmente, uma parte do corpo da qual se pudesse abrir mão, talvez ainda desse para compreender. O apêndice, por exemplo. Ou as amígdalas. Ou o umbigo. Mas o ânus é importante demais. Sem ele não se pode viver. Eu estava espantada com a ideia de que o homem estava me comparando com uma parte do corpo indispensável<sup>54</sup> (TAWADA, 2002, p. 29).

A análise da narradora se estende pela utilização de outras categorias linguísticas, como comidas e animais, para se encerrar na construção de uma cena surreal que mistura o ato do nomear os seres e a sua própria existência:

No fogo, a carne morta se transforma em pó. Não, o que aconteceu foi diferente: um animal vivo foi capturado e jogado ao fogo. Mas como ocorreu de um animal se deixar capturar? Ele possuía um ouvido apurado. Ele podia correr como o vento se quisesse. Porém, ele tinha um nome, e pelo nome foi capturado. Seu nome, sua rede. O nome foi, então, utilizado como xingamento e o animal, esquecido. Sem nome, o animal dorme nas cinzas como uma palavra nunca dita. Eu o chamarei por seu anônimo nome e o despertarei, pois ele ainda não está morto<sup>55</sup> (TAWADA, 2002, p. 30).

<sup>52</sup> *Wie eine kleine Qualle saß er auf meinem Kopf.*

<sup>53</sup> *»Ihr seid Arschlöcher«, [...] »Ihr heiratet mich ja nur wegen Geld und haut ab, wenn ...«*

<sup>54</sup> *Es ist seltsam, dachte ich mir, dass man den Namen eines Körperteils als Schimpfwort benutzt. Wenn es ein Körperteil wäre, auf das man eventuell verzichten könnte, wäre es noch zu verstehen. Zum Beispiel der Blinddarm. Oder die Mandeln. Oder der Bauchnabel. Aber der Anus ist viel zu wichtig. Ohne ihn kann man nicht leben. Ich war verblüfft von der Idee, dass dieser Mann mich mit einem unverzichtbaren Körperteil gleichsetzte.*

<sup>55</sup> *Im Feuer verwandelte sich das Aas in Asche. Nein, es war anders: Ein lebendes Tier wurde gefangen und ins Feuer geworfen. Wie kam es aber, dass das Tier sich fangen ließ? Es hatte ein scharfes Gehör. Es konnte laufen wie der Wind, wenn es wollte. Es hatte aber einen Namen und beim Namen wurde es gefangen. Der Name, das Netz. Der Name wurde dann als Schimpfwort benutzt und das Tier wurde vergessen. Das namenlose Tier schläft in der Asche wie ein Wort, das noch nie gesagt worden ist. Ich werde seinen namenlosen Namen rufen, um es zu wecken, denn es ist noch nicht tot.*



Desta forma, é como se a nomeação fosse a própria responsável pelo despertar da vida nas criaturas, bem como por sua morte ou não existência, em uma relação que transita por diversas metáforas fundadoras, conforme foi demonstrado em exemplos do capítulo anterior e que serão novamente retomados.

“Um dicionário chinês”, quarta narrativa do livro, assemelha-se a um pequeno glossário que consiste em oito palavras alemãs seguidas de sua definição textual, também em alemão, do que seria seu correspondente em chinês. O leitor não tem acesso aos ideogramas, de modo que fica apenas com a imagem literal da palavra, como por exemplo: “Urso panda: grande urso-gato”<sup>56</sup> (TAWADA, 2002, p. 31). As entradas iniciam-se com animais e vão se tornando mais complexas, terminando em acepções que trazem uma dimensão altamente poética às imagens que se formam, como “Vertiginoso: florescem nos olhos incontáveis flores em pleno esplendor”<sup>57</sup> (TAWADA, 2002, p. 31).

“Música das letras” é a quinta história e narra, em tom de ensaio, o percurso da protagonista ao explorar a desconhecida língua escrita de uma carta em francês que recebe pelo correio. A correspondência contém um poema de Véronique Vassiliou, e deve ser seguida da sua tradução dentro de alguns dias; porém, a narradora expressa sua alegria em ter um período apenas com o “original ilegível”, que lhe permite desfrutar de sua aparência externa livre das amarras do significado e sentir a presença da intraduzibilidade como se fosse a sensação de ouvir uma música.

A sexta narrativa, “A bivalve”, conta a intrigante história de uma sereia que, desde o início, aparece como prisioneira de um casal que a carrega amarrada junto consigo. Primeiro, em um restaurante, a sereia está atada aos pés da mesa; depois, é jogada no porta malas do carro até a casa do filho do casal, a quem eles fazem uma visita; em seguida, o casal ordena que ela se arraste por sobre um monte de lixo – neste ponto seu corpo também está em estado de decomposição; até, por fim, o casal a levar no médico para uma cirurgia, que corta todos os “minúsculos caramujos” (TAWADA, 2002, p. 40) que haviam se formado em sua língua. Ao leitor, não são dadas as razões por que a sereia foi aprisionada ou por que surgiram caramujos em sua língua, entendendo-se apenas, no momento da cirurgia, que ela é uma entidade muito poderosa e que o casal a teme, apesar de tê-la em seu poder e de a maltratar. Ao longo da história, intercalam-se trechos de pensamentos sobre a cidade de Marselha e a relação da cidade com os estrangeiros. “A berinjala” é a sétima história e conta uma memória da narradora. Ela se lembra de um episódio ocorrido durante um curso de alemão que fizera nos arredores de

---

<sup>56</sup> *Pandabär: große Bärkatze*

<sup>57</sup> *schwindelerregend: in den Augen blühen unzählige Blumen in voller Pracht*

Tóquio. O episódio é uma confusão linguística simples que só mais tarde a narradora pensa ter compreendido: a personagem, então com dezenove anos, sai para passear na chuva com uma amiga e, no passeio dividem uma berinjela crua; na volta, o professor vê as duas meninas chegando molhadas e grita que elas “devem estar geladas”, mas a narradora diz só ter escutado, na época, as sílabas “gela” da palavra, e se assusta pensando que esta seria uma repreensão por terem comido uma berinjela crua.

Em “A mensageira”, narrativa número oito, duas amigas conversam, Mika e Kayako. Ambas as mulheres são japonesas e estão em Tóquio. Kayako conta à amiga que vai viajar pela Alemanha e passar pela cidade de Munique. Quando diz isso, Mika se inquieta e diz que gostaria que a amiga soubesse falar alemão, pois assim ela poderia levar um recado muito importante a um antigo professor de música que tivera quando, muitos anos antes, havia morado em Munique. O recado só poderia ser dado ao vivo, pois o professor seria idoso e já não enxergaria mais, além de não escutar nada além de sons em forma de notas musicais. Mas havia uma exceção, segundo Mika: “na verdade, quando ele quer, consegue ouvir alguma coisa, mas é preciso falar direto no seu ouvido, de forma rítmica, clara e tranquila”<sup>58</sup> (TAWADA, 2002, p. 47). O recado seria o misterioso motivo pelo qual Mika deixara Munique de forma muito abrupta, sem se despedir ou contar a ninguém a razão de sua partida. Por muitos anos ela guardava a culpa de não ter dado satisfações a esse professor e, agora, tinha a oportunidade de enviar essa mensagem – secreta e necessariamente presencial. Porém, como Kayako não falava alemão, a solução foi encarregá-la de levar a mensagem em tradução do japonês para o alemão sem conhecer nenhuma palavra da língua de chegada: ela deve decorar a mensagem em alemão a partir dos sons de palavras japonesas de modo que pudesse lembrar o que as coisas significavam na sua língua.

Em “Mapa das nuvens”, nona história, Tawada recorre claramente à sua etnologia fictícia ao contar de uma confusão que faz no caixa de um supermercado em Basel, na Suíça. A funcionária teria lhe pedido um “mapa” [*Karte*], o que a deixa confusa pensando que tipo de mapa ela deveria ter no caixa de um supermercado. A narradora lembra de outra confusão que ocorrera em Boston envolvendo a palavra *Karte* (que equivale, em português, a cartão e à mapa, semelhante à “carta” em sentido tanto de documento como de cartografia), em que outra funcionária de caixa lhe pede um *starcard*. Em Basel, ela pede à moça que, por favor, repita, mas a confusão só piora, pois agora ela entende algo como “*Kumo-Mapa*” [*Kumo-Karte*]: *kumo*, em japonês, significa nuvens, de modo que a leva à seguinte conclusão: “Ora, na América é

---

<sup>58</sup> *Doch, wenn er will, kann er etwas hören, aber man muss ihm direkt ins ohr sprechen, rhythmisch, deutlich und langsam.*

preciso ter um mapa estelar, enquanto na Suíça é necessário um mapa de nuvens”<sup>59</sup> (TAWADA, 2002, p. 52). A confusão não se esclarece, mas, a partir dela, a autora inicia uma série de reflexões que trazem à tona toda uma questão de pertencimento nacional e linguístico.

A décima e última história do primeiro capítulo é “Uma garrafa vazia”, e também conta uma memória da narradora, a partir da qual nascem férteis reflexões que envolvem sentidos pertinentes à língua e revelam instâncias psicológicas a partir do idioma. Aqui, Tawada conta que, na infância, quando só falava japonês, as palavras que conhecia para fazer a autorreferenciação, o “eu” em português ou o “*ich*”, em alemão, tinham de contemplar uma série de critérios sociais e de idade, conforme a explicação:

A maioria das meninas dessa idade se designava como "atashi", ou, algumas mais precoces como "watashi", uma menina de família mais distinta utilizava a palavra "atakushi", palavra que tinha cheiro de madeira de cipreste. A maioria dos meninos usava "boku", enquanto alguns mais atrevidos ou orgulhosos, "ore". Naturalmente, nessa idade nenhum garoto se chamava de "watashi" ou "watakushi", pois soaria ridículo e, para isso, eles teriam de ser bem mais velhos<sup>60</sup> (TAWADA, 2002, p.53).

As reflexões que se seguem questionam a necessidade imposta pelas sociedades de se buscarem definições para os indivíduos. Quando a narradora chega à Alemanha e descobre a palavra “eu” [*ich*], que diz dispensar esse tipo de pensamento, sua sensação de libertação e leveza é tão marcante que essa se torna sua palavra favorita.

O único conto do segundo capítulo e décimo primeiro do livro chama-se “Bioskoop”<sup>61</sup> noturno” e é uma história que mistura sonhos a uma realidade fantástica. A narradora diz sonhar em um idioma estranho, que, no início, não sabe qual seria. Em uma festa, quando conversa sobre o assunto, uma das convidadas, uma psicóloga holandesa, esclarece-lhe que aquela língua seria o africânder. Assim, considerando fundamental “visitar a língua na qual se sonha”<sup>62</sup> (TAWADA, 2002, p. 67), a protagonista empreende uma viagem à Holanda. Na viagem desenrolam-se inúmeros episódios de teor surrealista e sugestões psicológicas, sempre em torno da análise das formas linguísticas de expressão. A narrativa aborda igualmente questões políticas de nacionalidade e de adequação do sujeito às formas e normas linguísticas.

---

<sup>59</sup> *Ach so, in Amerika musste man eine Sternenkarte haben, während man in der Schweiz eine Wolkenkarte brauchte.*

<sup>60</sup> *Die meisten Mädchen in dem Alter bezeichneten sich als »atashi«, einige frühreife Mädchen dagegen schon als »watashi«, ein Mädchen aus einer vornehmen Familie benutzte das Wort »atakushi«, dieses Wort roch nach Zypressenholz. Die meisten Jungen nannten sich »boku«, einige freche oder stolze Jungen dagegen »ore«. Es gab natürlich keinen Jungen in dem Alter, der sich schon als »watashi« oder »watakushi« bezeichnet hätte. Das hätte lächerlich geklungen, dafür mussten sie noch viel älter werden.*

<sup>61</sup> “Bioskoop” é uma palavra africâner que significa “cinema”.

<sup>62</sup> *Die Sprache, in der geträumt wird, muss besucht werden.*

“Testemunha auditiva”, décima segunda narrativa, aborda o impacto da tecnologia e o papel que desempenha nos movimentos de comunicação. O texto descreve uma tarde no departamento de línguas estrangeiras e literatura do MIT, onde, a partir de sua sala, escuta os mais diversos sons que chegam ao corredor. Tawada descreve uma cena em que línguas, vozes, pedaços de conversa, sons humanos não-verbais — como risadas, passos, tosses — e os ruídos das máquinas — o telefone, o fax, a fotocopadora, o teclado dos computadores — fazem com que o corredor do departamento com sua fileira de escritórios similares se assemelhasse ao próprio órgão auditivo. Os telefonemas, as mensagens da secretária eletrônica e os e-mails são analisados não por seu conteúdo, mas por revelar uma nova dimensão dada às distâncias do mundo real. Ela observa, por exemplo que colegas de andares diferentes não se encontravam pessoalmente: “Eu queria telefonar para Kurt. Seu escritório ficava na sala 224, portanto um andar abaixo. Outro andar significava outro mundo. As pessoas não descem ou sobem os andares para chegarem às outras, em vez disso, elas se telefonam”<sup>63</sup> (TAWADA, 2002, p. 99-100). Assim, Tawada comenta como os dispositivos como o telefone e o computador são utilizados não apenas para conectar aqueles que estão distantes geograficamente, mas também por aqueles que estão próximos, de modo que funcionam como meios que podem tanto aproximar como criar distâncias.

Em “Uma história de disco”, décima terceira narrativa, a autora chega à Toronto e brinca com o formato das três letras “o” do nome da cidade. Tema recorrente em alguns dos contos de Tawada, a letra “o” desperta diversos devaneios e associações em torno de seu formato ou de seu som. Nesta narrativa, a forma da letra é associada aos discos de música e de computador e aos discos da coluna, que, como aqueles, armazenam em seu corpo todas as memórias e dados da vida de uma pessoa.

“Retrato de uma língua”, décima quarta e última história do livro, passa-se em Boston e, por citar alguns eventos rastreáveis, assim como em “testemunha auditiva”, possivelmente traça um paralelo com o período em que Tawada atuou como professora visitante do MIT, no ano de 1999. O texto conta duas histórias que se iniciam distintas e depois se cruzam: a da narradora, que decide pintar o retrato de uma mulher e a do próprio retrato, que passa a ganhar vida e autonomia. De acordo com Wright (2013), o retrato é uma declaração de amor da narradora para sua pintura, na realidade para a língua do retrato. Formulando uma complexa

---

<sup>63</sup> *Ich wollte Kurt anrufen. Er hatte sein Büro im Raum Nr. 224, also in einem tieferen Stockwerk. Eine andere Etage bedeutete eine andere Welt. Man lief nicht hinunter oder hinauf, um dort einen Menschen zu erreichen, sondern man rief ihn an.*

teia de pensamentos e referências intertextuais, a autora tece o retrato de um ser humano representado por sua língua e compreendido por meio de suas diferenças.

Em todos os capítulos destaca-se o papel que a língua desempenha no inconsciente: ela se manifesta não apenas como instrumento racional veiculado por sentidos concretos, mas como formadora da mente desde suas camadas subscientes. Em cada um deles, enfatiza-se um aspecto das aventuras linguísticas da protagonista-narradora, ainda que muitos dos elementos estejam presentes na maioria dos textos, em alguma medida. O primeiro capítulo, “Línguas euroasiáticas”, é composto por 10 narrativas, bastante variadas que incluem principalmente memórias e jogos/análises linguísticas. As histórias tratam da relação que se estabelece principalmente entre a língua japonesa e a alemã, ainda que também entrem algumas referências que incluem o chinês ou o francês, por exemplo. No segundo capítulo, “Línguas sul-africanas”, a tônica incide na relação do alemão com o holandês, e destacam-se suas características oníricas e surrealistas. No terceiro capítulo, “Línguas norte-americanas”, os três contos desenvolvem situações que implicam a retenção de imagens sensoriais da língua em bases materiais. As histórias parecem se conectar com as vivências de Tawada quando morou nos Estados Unidos, e o foco se desloca para a sua relação com a língua inglesa.

Ao longo dos textos, são trabalhados os efeitos causados pelos elementos linguísticos dos diferentes idiomas, de modo que surgem comparações entre suas formas de expressão e origens. Com isso, a autora cria desentendimentos, confusões e pontes linguísticas. Demonstrando o potencial mágico dos significados a partir de elementos culturais distintos a partir de seu permanente processo de tradução.

### **3.2 Em que língua você sonha?**

Com relação à disposição dos capítulos e das narrativas que os compõem, é possível considerar que existe um equilíbrio mantido por três contos em especial, que parecem sustentar a proposta do livro e se encontram estrategicamente dispostos como pilares no início, no centro e no fim: “Dança da língua”, “Bioskoop noturno” e “Retrato de uma língua”. As três histórias podem ser lidas como faces da personificação linguística da autora e mostram, cada uma de uma perspectiva, a mesma realidade, o próprio “eu” reduzido à essência de ser uma língua. A metáfora, explicitada no primeiro conto pela metamorfose onírica da protagonista, “meu corpo era todo uma língua” (TAWADA, 2002, p. 9), é retomada no conto do segundo capítulo, com a apropriação inconsciente de um idioma estranho: “E em que língua você sonha? [...] Infelizmente eu não sei. É uma língua. Sim, com certeza é uma língua, mas uma língua que eu

nunca aprendi, e por isso não entendo a própria língua dos meus sonhos”<sup>12</sup> (TAWADA, 2002, p. 63). No último conto, a autora trabalha com a imagem da língua como sendo seu duplo. O objetivo inicial da protagonista seria pintar o retrato de uma mulher, a quem chama de P, mas o retrato ganha vida: “Eu não sou uma mulher, replica P com um sorriso” (TAWADA, 2002, p. 121). Ao longo da história, entendemos que a metamorfose se deu porque a autora acaba por retratar seu *álter ego*, ou seja, a própria língua, fechando o ciclo do livro.

Nestes contos, é importante destacar as tendências surrealistas de Tawada, principalmente porque o papel do inconsciente se faz bastante presente em seus desenvolvimentos. Também se observa a representação da realidade dos sonhos com influências de diversas teorias psicanalíticas, centrais durante a evolução do movimento surrealista em geral. O surrealismo teve profunda influência nas vanguardas artísticas japonesas do século XX, e essa presença pode ser muitas vezes identificada na obra de Tawada. Em diálogo com a tradição literária do surrealismo, a autora utiliza o sonho como recurso para a ampliação do entendimento de consciência e mistura as realidades objetiva e subjetiva, construindo cenas que remetem a um tipo de alucinação poética, assimilando a realidade captada pelos sentidos ao universo literário que cria em torno da questão linguística. Em “Dança da Língua”, há um sonho dentro de um sonho: a protagonista sonha ter se transformado em uma língua e, dentro desse sonho, a protagonista-língua encontra o músico Zoltán Kodály, que exibía uma curiosa aparência:

Em um sonho, encontro Zoltán na rua. Convido-o para um chá. Está escurecendo. Sob uma luz de neon, vejo seu rosto pálido. O que há com você? Sua pele tornou-se semitransparente, e, por baixo dela, as veias vermelhas e azuis desenham diferentes formatos de letras. Na parte de dentro de sua coxa nua vejo um “n”. O que é isso? Zoltán responde constrangido: havia emagrecido, por isso não conseguia mais cobrir seu sangue com a gordura. No ar gelado do quarto escuro sua pele ficava ainda mais transparente, como se fosse coberta por uma camada de gelo. Estou feliz por estar com um casaco de pele. São tatuagens? Perguntei-lhe com cuidado. Não, sou assim por natureza, murmurou. Mas e aquele “n”? De forma alguma aquilo poderia ter algo a ver com a natureza<sup>64</sup> (TAWADA, 2002, p. 13).

O sonho como artifício no texto literário traz a possibilidade de se construir uma narrativa de peso simbólico e metafórico maior dentro de outra narrativa, incluindo mais

---

<sup>64</sup> *In einem Traum treffe ich Zoltán auf der Strasse. Ich lade ihn zum Tee ein. Es wird dunkel. In einem Neonlicht erscheint sein Gesicht blass. Was ist los mit dir? Seine Haut ist halbdurchsichtig geworden, unter ihr bilden die roten und die blauen Adern Schriftzüge. Auf der nackten Innenseite seines Oberschenkels sehe ich ein »n«. Was ist das? Zoltán antwortet verlegen: Er sei dünn geworden, deshalb könne er nicht mehr sein Blut mit Fett verdecken. In der eisigen Luft des düsteren Zimmers wird seine Haut immer durchsichtiger wie von einer Eisschicht bedeckt. Ich bin froh, dass ich einen Pelzmantel an habe. Bist du tätowiert? Ich frage ihn vorsichtig. Nein, das ist meine Natur, murmelt er. Aber was ist mit dem »n«? Das kann doch nicht bloß mit der Natur zu tun haben.*

instâncias psicológicas e ampliando suas possibilidades interpretativas. Ao introduzir mais uma camada onírica, a autora explora diferentes níveis do inconsciente e alterna processos fundamentais de elaboração das esferas de fantasia e imaginação, que sensorialmente operam na criação tanto da poesia como do sonho. Borges é um exemplo de escritor que também produz uma ficção permeada de elementos fantásticos relacionados aos sonhos e ao inconsciente. O autor, na verdade, consubstancia a literatura e o material onírico: “A literatura é um sonho, um sonho dirigido e deliberado, mas fundamentalmente um sonho” (BORGES, 2005, p. 78). A proposição de Borges convém especialmente quando se observa o modo de Tawada inserir os elementos oníricos indiscriminadamente nas narrativas. “Dança da Língua” se inicia com uma descrição de sensações que também lembram um sonho, antes mesmo do sonho principal, o que faria do conto uma sequência de sonhos dentro de sonhos, cujas imagens, como espelhos paralelos, inserem-se umas dentro das outras, conforme o trecho anteriormente apresentado sob outra análise:

Quando eu acordo, minha língua está sempre um pouco inchada e muito grande para poder se mexer dentro da boca. Ela obstrui as minhas vias aéreas e sinto uma pressão sobre os pulmões. Quanto tempo ainda esse sufocar? Pergunto-me, e logo ela já diminui. Minha língua lembra, então, uma esponja usada. Rígida e seca, ela volta lentamente para o esôfago e leva junto consigo toda a minha cabeça (TAWADA, 2002, p. 9).

O sonho da personagem-língua é uma extensão da realidade vivida por ela em sua própria camada onírica. A personagem-língua, antes de entrar em seu sonho com Zoltán, vivia um problema de dicção; na verdade, a autora o apresenta como sendo seu grande problema de vida, sua doença — ou a doença de uma língua. Ela escreve: “Estou doente. Toda minha doença consiste em uma língua”<sup>65</sup> (TAWADA, 2002, p. 11). A “língua”, então, procura um “médico-linguista” que tenta lhe ensinar a pronunciar as palavras em alemão corretamente, já que ela não consegue falar senão em japonês. No sonho, reproduz-se uma limitação no nível do inconsciente, a sensação de não poder se integrar ao ambiente ou ao grupo, por ser a metamorfose de uma língua que não consegue se expressar como seria esperado. Nesse ponto, pode-se identificar um pouco da perspectiva de Kafka em “A Metamorfose”, quando usa a metáfora do metamorfosear-se em algo que representa sua essência para retratar a sensação de rejeição por parte dos outros. Em uma passagem, a personagem narra: “Eu era uma língua. Saí de casa assim, nua, rosa e insuportavelmente úmida. Era fácil causar admiração nas pessoas na

---

<sup>65</sup> *Ich bin krank. Meine ganze Krankheit besteht aus einer Zunge.*

rua, no entanto, ninguém queria me tocar”<sup>66</sup> (TAWADA, 2002, p. 9 -10).

O papel do médico-linguista e os fracassados exercícios linguísticos que aplica à personagem-língua são retomados por Zoltán Kodály dentro do seu sonho. O músico húngaro é conhecido por desenvolver um método pedagógico que revolucionou o sistema de aprendizagem musical, e o fato de ser músico revela a importância que a autora dá às impressões sensoriais acústicas, lembrando que não raras vezes ela faz referências a outros músicos e aproxima a cadência das letras e palavras a notas musicais. Em outro conto do livro, “*Musik der Buchstaben*” [Música das letras], por exemplo, a protagonista relata como se sente ao receber uma carta contendo um poema em francês, língua que não fala. Por não conhecer os significados das palavras, está livre para desfrutar plenamente das suas formas e dos seus sons. As únicas palavras que conhece no texto são “Bach” e “Bartók”:

De repente, surgem das redondas ondas de letras minúsculas duas letras "B" maiúsculas. Erguiam-se imponentes como dois barítonos. Duas palavras me saltam aos olhos. Essas eu compreendi sem dúvidas; “Bach” e “Bartók”. Direta como os próprios nomes próprios chegou até mim a música, que é intraduzível, mas está presente neste momento e neste lugar<sup>67</sup> (TAWADA, 2002, p. 34-35).

A conexão entre língua e música em sua intraduzibilidade mágica se esclarece no trecho a seguir do mesmo conto, que também reúne um pouco da teoria da tradução da autora e, mais uma vez, a ligação entre língua e sonho:

Se um dia eu traduzir este texto, vou querer encontrar uma música. A música já está lá, Bach e Bartók, mas a música tem de ser alcançada mais uma vez na tradução, através de um grande desvio, com a ajuda de dicionários, diálogos e sonhos. Através de um tamanho desvio da tradução desejarei reencontrar a ilegibilidade mágica de um poema<sup>68</sup> (TAWADA, 2002, p. 35).

Por isso, a imagem de um Zoltán incapaz de cobrir com a pele sua natureza interior composta de letras, ou de uma língua que já não mais se deixa restar latente em um corpo musical, surge na consciência do sonho de “Dança da língua” como ideal para conduzir a personagem a reproduzir corretamente os sons da língua que não domina:

<sup>66</sup> *Ich war eine Zunge. Ich ging so aus dem Haus hinaus, nackt, rosa und unerträglich feucht. Es war einfach, Menschen auf der Straße zu entzücken, keiner wollte mich jedoch anfassen.*

<sup>67</sup> *Plötzlich taucht aus den runden Wellen der kleinen Buchstaben zweimal das große B auf. Wie zwei Bassteine, die sich kräftig erheben. Zwei Wörter springen in meine Augen. Ich verstehe sie zweifellos: »Bach« und »Bartók«. Mit der Direktheit der Eigennamen erreicht mich die Musik, sie ist unübersetzbar aber in diesem Augenblick an dieser Stelle anwesend.*

<sup>68</sup> *Wenn ich eines Tages diesen Text übersetze, werde ich eine Musik treffen wollen. Die Musik ist zwar schon da, Bach und Bartók, aber die Musik muss in einer Übersetzung noch einmal erreicht werden, mit einem großen Umweg, mit Hilfe der Wörterbücher, Gespräche und Träume. Durch so einen großen Umweg der Übersetzung werde ich der magischen Unlesbarkeit eines Gedichtes wieder begegnen wollen.*



Ele me diz que eu não deveria fazer o som do “n” apertando a parte de trás da língua contra o céu da boca, mas sim pressionando a ponta da língua contra as costas dos dentes da frente. Senão, não conseguiríamos ouvir seu som e cortaríamos sempre a última parte do seu nome.

Sonnanonandakanonadakurenotonchinkannoiukotomitaidechinpunkanpun<sup>69</sup>  
(TAWADA, 2002, p. 13).

O universo racional, captado pelos sentidos, distancia-se do universo criado na narrativa poética quando a autora descontextualiza as impressões sensoriais, acústicas e táteis de uma percepção lógica não onírica para consagrá-las à lógica genuína que se manifesta no plano inconsciente, surreal. Tawada também submete as regras que regem as relações entre significante e significado ao contexto disruptivo da lógica convencional que existe no sonho, e demonstra que tais regras não se sustentam em um ambiente regido pelas camadas profundas da consciência. A personagem tenta pronunciar a palavra “inspiração”, mas não consegue porque sua língua japonesa não está acostumada a realizar um encontro consonantal como esse. Então, ela pensa em uma espécie de negociação, colocar um “o” entre consoantes de palavras como essa, enquanto não se acostumar com esse tipo de som. No momento em que a personagem, em sua condição de língua, liberta-se e finalmente subverte o significante, realiza-se o êxtase dos sentidos na mágica fusão entre língua, letras, sons e significados:

Não, não assim... o “n” tem de soar bem diferente. Mas, para mim, isto é organicamente impossível. Se o “n” não vem depois de uma vogal, não há como trazer a língua para a frente. Por isso não posso falar, por exemplo, “inspiração”, pois a língua não pressiona a consoante, mas o suave membro de Zoltán. Parece fazer sentido que sua pele, que se tornara transparente, já não possa cobrir mais nada. Vejo incontáveis letrinhas fluindo em seu membro. Se houvesse ao menos um “o” ali no meio! “Inosopiração” eu conseguiria falar sem dificuldades. Então porque eu não posso ter uma “inosopiração” no lugar de uma inspiração? Se um dia eu não precisar mais do “o”, eu o deixo de lado. Até lá, vou ficando com a minha inosopiração. O membro torna-se cada vez mais rígido, e sua coxa, macia como seda. Talvez um indivíduo precise de uma inspiração, um projeto para o futuro. Eu, porém, não sou um indivíduo, sou uma língua. Além disso, não consigo pronunciar a palavra “indivíduo”, pois nela existe um “n” sozinho. “Inodivíduo!”, gritei. Nesse momento, explode o membro de Zoltán. Palavras líquidas jorram de seu interior, refletem o neon e voltam a desaparecer na tranquilidade de um mudo paladar<sup>70</sup> (TAWADA, 2002, p. 14).

<sup>69</sup> *Er meint, ich solle bei dem Laut »n« nicht den hinteren Teil der Zunge gegen den Gaumen drücken, sondern die Zungenspitze müsse sich gegen die Rückseite der Vorderzähne pressen. Sonst würde man diesen Konsonanten nicht hören und damit würde ich immer den letzten Teil seines Namens abschneiden. sonnanonandakanonadakurenotonchinkannoiukotomitaidechinpunkanpun.*

<sup>70</sup> *Nein, nicht so, sondern das »n« muss ganz anders klingen. Aber es ist für mich organisch nicht möglich. Wenn dem »n« kein Vokal folgt, ist es unmöglich, die Zunge nach vorne zu locken. Daher kann ich zum Beispiel nicht »Wunsch« sagen, denn die Zunge drückt nicht auf den Konsonanten, sondern auf Zoltáns weiches Glied. Es scheint zu stimmen, dass seine durchsichtig gewordene Haut nichts mehr bedecken kann. Ich sehe, wie zahllose kleine Buchstaben in das Glied hineinfließen. Wenn bloß ein »o« dazwischen stehen würde! »Wunosch« könnte ich mühelos sagen. Also warum sollte ich nicht einen »Wunosch« haben anstatt eines Wunsches? Wenn ich eines Tages das »o« nicht mehr brauche, kann ich es fallen lassen. Bis dahin werde ich meinen Wunosch behalten. Das Glied wird immer härter, seine Oberfläche fühlt sich weich an wie Seide. Ein Mensch braucht vielleicht einen*

A representação de uma figura que incorpora ou personifica as questões linguísticas ou gramaticais em um contexto permeado de percepções oníricas volta a aparecer no conto “*Bioskoop* noturno. Nesse conto, a protagonista-narradora é uma mulher japonesa que viaja da Alemanha para a África do Sul a fim de encontrar uma língua desconhecida que aparece em seus sonhos e que descobre ser o africâner. A primeira personagem com quem a narradora conversa refere-se a si mesma como sendo “a homem”, misturando o substantivo masculino “homem” com o artigo feminino “a”. A personagem “a homem” mostra que não é perfeitamente familiarizada com a língua em que estão falando, ao que a narradora observa que ele vive um problema ao mesmo tempo gramatical e pessoal: “Porém, nesse momento ele se preocupava com um tipo bem diferente de problema, um problema gramatical, pessoal”<sup>71</sup> (TAWADA, 2002, p. 61). No conto, surge uma ambiguidade de gênero associada à autodesignação, uma situação em que alguém tem de se esforçar para poder corresponder a uma identidade dada por imposição linguística. Sobre “a homem”, ela explica: “Ele antes havia sido uma mulher, coberta com inúmeros minúsculos clitóris. Mas agora ele já havia retirado todas as saliências da sua pele para poder se tornar inteiramente homem”<sup>72</sup>. (TAWADA, 2002, p. 61).

Uma abordagem semelhante ocorre nas memórias de “Uma garrafa vazia”, em que a autora aborda as questões do autorreferenciar-se utilizando reflexões que lhe surgem quando descobriu que a tradução para os diversos termos responsáveis, em japonês, para uma pessoa se autodesignar era simplesmente a única e constante palavra “eu”. Conforme já foi mencionado, para a autora, o problema estaria em as possibilidades japonesas sempre envolverem o estabelecimento de uma adequação prévia que segue padrões sociais, de gênero e de idade, e exigirem do falante que ele necessariamente se defina de acordo com tais padrões para, então, realizar a nomeação de si dentro da língua.

Também perdi de vista o problema da autonegação, pois me mudei para a Europa e encontrei a palavra "eu", que dispensa esse tipo de pensamento. Um "eu" não precisa ter nenhum sexo definido, nenhuma idade, nenhum status, nenhuma história, nenhum comportamento, nenhum caráter. Todos podem simplesmente chamar-se "eu". Essa palavra consiste apenas no que eu falo, ou mais precisamente, no fato sobre o qual eu falo. A palavra apenas aponta para o falante, sem acrescentar nenhuma outra

---

*Wunsch, einen Entwurf für die Zukunft, ich bin aber kein Mensch, sondern eine Zunge. Außerdem kann ich das Wort »Mensch« nicht aussprechen, weil ein einsames »n« in ihm steht. »Mensch!«, rufe ich. In dem Moment explodiert Zoltáns Glied. Flüssige Buchstaben spritzen aus ihm heraus, reflektieren das Neonlicht und verschwinden wieder in die Stille des stummen Geschmackssinns.*

<sup>71</sup> *Ihn beschäftigte in diesem Moment jedoch ein ganz andersartiges Problem, ein grammatikalisches, ein persönliches Problem.*

<sup>72</sup> *Er sei früher eine Frau gewesen, bedeckt mit zahllosen winzigen Kitzlern. Aber jetzt habe er alle Erhebungen von seiner Haut entfernt, damit er ganz Mann werden könne.*

informação sobre ele. "Eu" tornou-se minha palavra favorita. Gostaria de me sentir tão leve e vazia como essa palavra. Eu queria falar, isto é, fazer o ar oscilar através de minha voz, sem ter que decidir a qual sexo pertencço<sup>73</sup> (TAWADA, 2002, p. 56-57).

A reflexão sobre a adequação do sujeito à imposição das formas linguísticas com “a homem” que inicia o conto em “Bioskop noturno” ocorre, como em “Dança da língua”, em uma passagem que, desde o começo, lembra um sonho. Neste conto, o leitor pode identificar conscientemente os mecanismos da produção literária. Ao fazer uma aproximação com narrativas cinematográficas, uma sugestão que já se encontra no título, Tawada utiliza recursos textuais adicionais para apresentar a narrativa, deixando de lado a obrigatoriedade de se manter no texto escrito. Conexões com outras formas artísticas são recorrentes em seus textos, como a pintura, a escultura e a música.

Em relação às formas literárias, em alguns de seus textos, ela revela a afinidade com a poesia concreta, que apresenta diversas formas de aproveitar o espaço textual ao sugerir formas e significados e aproveitar possibilidades de comunicação não verbal, quando introduz leituras que interagem com os espaços e com os elementos ausentes. Ampliando as possibilidades intertextuais, ela agrega imagens e sons em suas representações artísticas. Nesse conto, ela explora as semelhanças entre cinema e literatura e trabalha com imagens dinâmicas, e as metáforas que constituem a poética teórica da autora aqui se revestem de uma visualidade explícita, intercalando-se em pequenas histórias marcadas por interrupções e retomadas. A figura “a homem”, por exemplo, logo é colocada na narrativa em seu local de trabalho, um mercado de produtos coloniais típico da África do Sul, devidamente pintado com sua cor local. A protagonista, que agora conversa com ele como cliente, está do lado de fora do balcão e observa um dos produtos que ele lhe entrega: uma lata de carne com validade vencida. Ela descreve a lata:

No rótulo não havia nenhuma figura. Vi a letra Y, feita de um material verde atravessada sobre uma fita vermelha e azul. Quem era essa senhora Y de pernas abertas? Estudei o texto do outro lado da lata e me assustei com a palavra “morto” que antecedia a data de 23/07/2000. Se eu consumisse o conteúdo dessa lata, no máximo

---

<sup>73</sup> *Das Problem der Selbstbezeichnung verlor ich auch aus den Augen. Denn ich zog nach Europa und fand das Wort »ich«, bei dem man sich keine solchen Gedanken mehr machen musste. Ein Ich muss kein bestimmtes Geschlecht haben, kein Alter, keinen Status, keine Geschichte, keine Haltung, keinen Charakter. Jeder kann sich einfach »ich« nennen. Dieses Wort besteht nur aus dem, was ich spreche, oder genauer gesagt aus der Tatsache, dass ich überhaupt spreche. Das Wort zeigt nur auf den Sprecher, ohne eine weitere Information über ihn hinzuzufügen. »Ich« wurde zu meinem Lieblingswort. So leicht und leer wie dieses Wort wollte ich mich fühlen. Ich wollte sprechen, das heißt, durch meine Stimme Schwingungen in die Luft bringen, ohne mich entscheiden zu müssen, welchem Geschlecht ich angehöre.*

neste mesmo dia, eu estaria morta. Minha data de validade. Devolvi a lata ao dono da loja<sup>74</sup> (TAWADA, 2002, p. 62).

Os elementos imagéticos estão imbuídos de significados a serem resgatados de contextos inconscientes e extratextuais. Sabe-se que a bandeira da África do Sul possui a imagem de um “Y” entre uma faixa vermelha e uma faixa azul. Uma leitura possível para o fato de ser descrita como “uma senhora de pernas abertas” é a referência à exploração imposta às colônias ou ao fato de serem obrigadas a funcionar apenas como grandes fornecedoras de produtos às metrópoles, assim como o mercado em que as personagens se encontram. De qualquer forma, a partir da perspectiva linguística, o conto traz também uma série de considerações políticas e sociais, como no trecho em que a narradora lembra que, na época do *apartheid*, os políticos sul-africanos haviam declarado os japoneses como brancos para restaurar as relações econômicas entre os dois países:

Eu não sabia muito sobre a África do Sul. Mas o que me veio imediatamente à memória foi uma foto que eu havia visto quando criança em um livro da escola. A foto mostrava as duas portas de um banheiro público. Em uma porta estava “Para brancos”, e na outra, “Para outros, exceto japoneses”. Nós não podíamos ir a nenhuma das toaletes. Não tive coragem de perguntar ao professor de que forma seria do interesse do *apartheid* deixar nossas necessidades do lado de fora<sup>75</sup> (TAWADA, 2002, p. 67-68).

As relações entre os espaços e a subjetividade também são assuntos bastante abordados pela escritora. O espaço é explorado e questionado não apenas em sentido físico, mas também em sentido político e metafísico, pois atua na identidade de indivíduos perpassados por construções sociais, linguísticas e geopolíticas que, em verdade, contradizem a prenunciada formação de um mundo hiperintegrado e sem fronteiras. No ensaio “Mapa das nuvens”, Tawada expressa como o espaço geográfico se define pela língua e de que forma afeta a noção de pertencimento:

A senhora tem uma língua? Esta é uma pergunta importante. A senhora tem a língua necessária para pertencer a este lugar? Não, não tenho. Pois a minha língua não

<sup>74</sup> *Auf dem Etikett war kein Bild zu sehen. Ich sah den Buchstaben Y, der eine grüne Haut hatte und quer auf einem rot-blauen Streifen lag. Wer war diese Frau Y mit gespreizten Beinen? Ich studierte den Text auf der anderen Seite der Dose und erschrak über das Wort »tot«, auf das das Datum 23.7.2000 folgte. Wenn ich den Inhalt der Dose essen würde, würde ich spätestens an diesem Tag tot sein. Mein Verfallsdatum. Ich gab dem Ladenbesitzer die Dose zurück.*

<sup>75</sup> *Über Südafrika wusste ich nicht viel. Was mir aber sofort in den Sinn kam, war ein Foto, das ich als Kind im Schulbuch gesehen hatte. Das Foto zeigte zwei Türen von öffentlichen Toiletten. Auf einer Tür stand »Für die Weißen« und auf der anderen »Für die anderen außer Japanern«. Wir durften also weder in die eine noch in die andere Toilette gehen. Ich hatte nicht den Mut, den Lehrer zu fragen, warum es im Interesse der Apartheid sei, unsere Notdurft auszusperren.*

consegue pronunciar as palavras da mesma forma que a língua dos nativos<sup>76</sup> (TAWADA, 2002, p. 52).

O aspecto do pertencimento em conjunto com a força da nomeação em uma língua surge com grande importância em “Bioskoop noturno”, pois neste conto Tawada observa o quanto o africâner é uma língua estigmatizada por ser falada majoritariamente pela população de origem miscigenada entre africanos e europeus. A partir daí ela considera que também o japonês e o alemão passaram por períodos de estigmatização, especialmente após a guerra, em diferentes medidas, motivos e lugares, e relaciona a posição de exclusão que pode resultar de uma situação linguística. A autora reflete sobre o potencial determinante de uma língua, a partir de condições exteriores à situação dos sujeitos, que são, por natureza, controlados pelos sistemas de signos e não têm como evitá-los ou sair deles. Um exemplo se encontra em um trecho bastante marcante:

Em frente a meus olhos havia um banco de madeira [...]. Mas no encosto do banco estava escrito "SLEGS BLANKES", logo, o banco era apenas para os "Blankes", e senti alguns olhares sobre mim. Eu não sabia se tinha o direito de me sentar no banco ou não. Quem seriam os qualificados como "Blankes"? "Um espaço em branco", uma lacuna vaga, livre? Pode alguém ter uma cor de pele que seja como uma página em branco?

Além disso, a palavra soava parecida com "black". Talvez a palavra significasse "negro", de modo que apenas negros pudessem se sentar no banco.

Um homem de uniforme policial parou de braços cruzados a meu lado. Ele parecia ser português, pensei, mas na verdade eu nunca havia estado em Portugal e não sabia como eram as pessoas de lá.

— O que quer dizer “blanke”?,

perguntei ao policial em um tom premeditadamente ingênuo.

— Blankes são os africanos, por exemplo, respondeu.

— E quem são os africanos?

perguntei para evitar enganos

— Os africanos são antigos holandeses.

— Por que os holandeses se tornaram africanos?

— Se eles tivessem se proclamado europeus, teriam de deixar a África e voltar para a Europa."

— Ah, sim.<sup>77</sup>

<sup>76</sup> *Haben Sie eine Zunge? Das ist eine wichtige Frage. Haben Sie die Zunge, die man braucht, um hierher zu gehören? Nein, habe ich nicht. Denn meine Zunge kann die Wörter nicht so aussprechen wie die Zunge der Einheimischen.*

<sup>77</sup> *Eine Holzbank stand vor meinen Augen [...]. Aber auf der Rückenlehne stand »Slegs Blankes«, also war die Bank nur für die »Blankes«, und ich spürte einige Augen um mich herum. Ich wusste nicht, ob ich das Recht hatte, mich auf die Bank zu setzen, oder nicht. Wer sollten die Menschen sein, die als »Blankes« bezeichnet wurden? »A blank space«, eine Lücke, noch unbeschrieben, frei. Kann jemand eine Hautfarbe haben, die einem unbeschriebenen Blatt gleicht? Das Wort hörte sich außerdem ähnlich an wie »black«. Vielleicht bedeutete das Wort »schwarz«, das würde heißen, dass nur Schwarze sich auf die Bank setzen dürfen. Ein Mann in Polizeiuniform stand mit verschränkten Armen neben mir. Er sah aus wie ein Portugiese, dachte ich, aber in Wirklichkeit war ich noch nie in Portugal gewesen und wusste nicht, wie die Menschen dort aussahen. »Was heißt 'Blanke'?«, fragte ich den Polizisten absichtlich in einem naiven Ton. »Blankes sind zum Beispiel Afrikaner«, antwortete er. »Und wer sind die Afrikaner?«, fragte ich, um nichts falsch zu machen. »Die Afrikaner sind ehemalige Holländer.« »Warum sind die Holländer Afrikaner geworden?« »Wenn sie sich selbst als Europäer bezeichnet hätten, hätten sie Afrika verlassen und nach Europa zurückkehren müssen.« »Ah, ja.«*

Com essas críticas a autora denuncia como os elementos culturais podem ser utilizados como instrumentos de imposição e acabam por exercer influência em toda a constituição histórica de coletivos e seus membros. Nesta análise, Tawada desenvolve um tema que entra em consonância com os argumentos de Derrida em *O monolinguismo do outro* (2001). Em sua análise desse livro, Trabant (2007) afirma que Derrida inicia sua proposta de uma maneira dialógica, apontando que, a despeito do título trazer o *outro* como elemento central, a questão do monolinguismo será tratada não em relação ao outro, mas ao falante, ao eu, ao sujeito e seu monolinguismo. Assim como, em teoria, a ideia de o filósofo trabalhar o tema da língua estrangeira parecer impróprio pelo fato de ele mesmo ser e se colocar como falante monolíngue, esse estado revela que seu ponto é justamente o fato de sua (única) língua pertencer a um espaço de alteridade, conforme escreve: “Eu não tenho senão uma língua e ela não é minha” (DERRIDA, 2001, p. 13). Aqui, Tawada denuncia como o fato de viver em um contexto linguístico dominado por noções de superioridade e inferioridade derivadas de um histórico de imposição colonial se mostra determinante na constituição de um sujeito que resultará eternamente excluído, de modo que a língua o transforma em um ser essencialmente deslocado. Ainda nesse sentido, em **A escritura e a diferença** (2009), Derrida postula que escrever deve ser mais do que o saber pela escritura, é ter a consciência de que o escrito (ou o nomeado) não poderá exprimir infinitamente o universo, ou a ele se assemelhar ou exprimir. Desta forma não há um sentido a ser resgatado e trazido ao mundo, o sentido deve esperar ser dito ou ser escrito para “se habitar a si próprio e tornar-se naquilo que a diferir de si é: o sentido” (DERRIDA, 2009, p. 14). Assim é que Tawada também demonstra, entre outros aspectos, que as diferentes razões históricas e políticas que servem de base para a imposição de um sistema de classificações culturais por nacionalidades apenas reduzem a verdadeira expressão dos indivíduos.

Ao todo, “Bioskoop noturno” se divide em 35 segmentos que se parecem com cenas cinematográficas entrecortadas e intercaladas, sempre contadas em tempo pretérito. O sentido deve ser construído seguindo a lógica dos sonhos, buscando-se compreender cada imagem em conjunto com toda uma possível série de condições inconscientes e em diálogo com as condições das outras cenas. Ao longo do conto, a protagonista compreende que, em africâner, todas as palavras são femininas (como “a homem”) e que o idioma de seu sonho é um idioma que permite que tudo seja percebido pela língua, pois se utiliza a palavra “delícia” para muitas coisas, e, como tudo é feminino, qualquer coisa pode ser “uma delícia”.

Considerando o clímax das narrativas clássicas, em que o herói ou protagonista passa

de uma posição de ignorância ou inconsciência para um momento de revelação ou ciência, o conto parece chegar ao seu clímax em um dos diálogos em que perguntam à protagonista em que língua ela sonha. Ao contrário das outras vezes, nas quais ela não sabia responder a pergunta ou dava respostas confusas, no diálogo a seguir ela se mostra bastante confiante e satisfeita:

Em que língua você sonha? [...] “Em africâner, é claro.” [...] “Mas por quê? Você já estudou muito essa língua? Já viveu por muito tempo na África do Sul? “Não, nunca estive lá.” “Muito me admira. Sonha-se na língua do país em que a alma vive”, disse-me a mulher em um tom de pregação. Respondi satisfeita: “Eu tenho muitas línguas e muitas almas”<sup>78</sup> (TAWADA, 2002, p. 69-70).

Ao se observar que esse trecho se encontra exatamente na metade do livro e encerra uma afirmativa que corresponde e satisfaz à proposta contida em todos os contos, é possível considerar essa frase “Eu tenho muitas línguas e muitas almas” como a grande epifania e a metáfora central de seu conjunto de narrativas como um todo.

No início do conto “Retrato de uma língua”, a narradora conta que sempre quis ser uma artista plástica, ainda que tenha sempre escrito mais do que pintado. Então, relata que, uma vez, tentou pintar um retrato de mulher, que teria o título “Retrato de uma Dama”. Ela lembra que já havia se afastado da forma tradicional de pintar retratos há muito tempo e, por isso, não sabia mais como começar a pintar um rosto. Ela pensa em Catherine Deneuve e aluga alguns filmes da atriz; porém, o plano não termina como o esperado: “Mas meu pincel se afogou no fluir das imagens do filme” (TAWADA, 2002, p. 119). A partir de então, o retrato passa a se desenvolver como que sozinho e a se afastar da imagem esperada. O primeiro movimento de autonomia que se percebe na imagem do retrato aparece quando a figura escolhe o próprio nome:

Seu nome é Piroshka. Esse foi o nome que ela falou quando mais tarde eu lhe perguntei como gostaria de se chamar em um romance. Talvez, porém, eu tenha entendido mal, pois não encontrei esse nome em minha enciclopédia de nomes. E agora, o que eu deveria fazer? Talvez simplesmente chamá-la de P, P de permanente e de provisório, de poético e de prático<sup>79</sup> (TAWADA, 2002, p. 119).

Em algumas passagens ao longo dos seus ensaios Tawada chama a atenção para a

<sup>78</sup> »In welcher Sprache träumen Sie?« fragte mich schon wieder eine Frau. Sie hatte eine Armbanduhr von Omega. »In Afrikaans natürlich.« Die Omega war aus einem mir unbekanntem Grund beleidigt. »Warum denn das? Haben Sie sich intensiv mit Afrikaans beschäftigt? Haben Sie lange in Südafrika gelebt?« »Nein, ich war noch nie dort.« »Das wundert mich. Man träumt doch in der Sprache des Landes, in dem die Seele wohnt,« sagte die Frau in einem predigenden Ton zu mir. Ich antwortete fröhlich: »Ich habe viele Seelen und viele Zungen.«

<sup>79</sup> Ihr Name ist Piroshka, denn als ich sie später fragte, wie sie in einem Roman heißen wolle, nannte sie mir diesen Namen. Vielleicht hatte ich den Namen aber falsch verstanden, denn ich fand ihn nicht in meinem Namenslexikon. Was sollte ich jetzt tun? Vielleicht sollte ich einfach P sagen, P von permanent und provisorisch, poetisch und praktisch.

importância dos nomes e os efeitos que podem causar naqueles que os carregam. Piroshka é seria uma palavra russa, porém, a narradora diz não ter consciência do significado do nome, e prefere utilizar apenas a letra P, misturando os conceitos de permanência, transitoriedade, poesia e prática, em uma espécie de “folia inconsciente”. O nome estar em russo também tem significado, dado que a afinidade com a língua e com a literatura russas também faz parte do histórico pessoal da autora.

A evolução da imagem do retrato continua, e ela deixa de ter as feições escolhidas inicialmente, até o ponto de a narradora não conhecer mais seu rosto:

A partir do momento em que comecei a encontrar P todos os dias, sua semelhança com a atriz desapareceu. Eu via em seu rosto um rosto de seda, um rosto polido, um rosto brilhante e muitos rostos diferentes em seu rosto. Quanto mais eu a via, menos eu sabia dizer qual era realmente a sua aparência<sup>80</sup> (TAWADA, 2002, p. 119).

Ao longo do conto, a autora cria uma sobreposição de imagens e ideias, seu raciocínio lógico se confunde com suas impressões sensoriais momentâneas, e suas ideias passam a se associar de forma não linear. Conforme o retrato evolui, o relato assume a estrutura de uma história pessoal de vida. Porém, apenas a história de vida do retrato é contada. Sabe-se, por exemplo, que, no início da história, P tem 20 anos e acabara de se mudar da Renânia, na Alemanha, para a América; depois ela teria trabalhado por um ano como *au pair*; mais tarde, ela conta que tem uma filha; assim, nos diálogos entre a pintora e o retrato, o leitor conhece a vida de P e descobre a complexa relação de afinidade e diferença que se estabelece entre as duas, marcada pelo fascínio de uma experiência de vida que falta à narradora, mas está presente em sua criação. Na verdade, a narradora quase se esvazia da condição humana, na medida em que vai trocando de papel com a personagem, que passa a parecer mais real que ela própria:

P tinha duas enteadas. “Comprei entradas para a piscina para todas minhas três filhas, mas nem uma única vez alguma delas quis vir comigo. Quando você vem, você representa todas elas”, disse-me ela. Eu não nado bem, mas mesmo assim venho nadar com ela duas vezes por semana. Dentro da água, um corpo fica estranhamente nu e não representa nada. Eu não quero representar nem muito menos substituir nada. Mas quem sou eu perto dela? Eu não tenho nem família nem profissão, não sou nada além de um ser vivo com órgãos sensoriais, uma coletora de palavras, uma escrevedora incansável<sup>81</sup> (TAWADA, 2002, p. 148).

<sup>80</sup> *Als ich P täglich zu treffen begann, verschwand die Ähnlichkeit zwischen ihr und der Filmschauspielerin. Ich sah in ihren Gesicht ein seidenes Gesicht, ein geschliffenes Gesicht, ein leuchtendes Gesicht und viele verschiedene Gesichter in ihrem Gesicht. Je öfter ich sie sah, desto weniger konnte ich sagen, wie sie wirklich aussah.*

<sup>81</sup> *P hatte zwei Stieftöchter. »Ich habe für alle drei Töchter Karten fürs Schwimmbad besorgt, aber keine Einzige von ihnen ist auch nur ein einziges Mal mitgekommen. Du verkörperst alle drei, indem du mitkommst«, sagte sie zu mir. Ich schwimme schlecht, ging aber trotzdem zweimal in der woche mit ihr schwimmen. Ein schwimmender Körper ist seltsam nackt und verkörpert nichts. Ich möchte nichts verkörpern, geschweige denn ersetzen. Aber*



No momento em que P diz para a narradora que ela incorporaria suas filhas, chega-se ao ponto em que a posição da criadora se inverte e se confunde com a da criatura. A narradora não gosta da ideia de representar coisa alguma, mas também não entende bem qual seu papel no mundo. Todas as possibilidades que a figura do retrato compreende representam as diversas possibilidades da língua, retiradas de um conjunto de imagens acústicas, que constituem uma experiência de vida em língua inglesa. A língua é como uma identidade inconsciente que se revela dotada de vida própria e de múltiplas identidades.

No conto “*Wörter, die in der Asche schlafen*” [Palavras que dormem nas cinzas], ela conta da agradável sensação de identificação que sente ao olhar nos olhos de uma cabra, motivo pelo qual não conseguiria usar essa palavra para xingar alguém como é o usual no ocidente:

Afinal, eu tenho simpatia pelas cabras porque suas pupilas não são compostas de linhas verticais, mas sim horizontais. Só de olhar nos olhos de uma cabra eu poderia contemplar uma paisagem conhecida. Esse sempre foi meu sonho. Árvores e arranha-céus se estenderiam pelo chão enquanto o rio e a ponte chegariam ao céu. Eu também gosto de vacas, ainda que elas não tenham pupilas horizontais<sup>82</sup> (TAWADA, 2002, p. 24).

Na história, a protagonista busca uma palavra que sirva como xingamento, e percebe que os xingamentos que conhece em japonês não costumam se referir a animais como em alemão (ou em línguas ocidentais em geral), mas sim a produtos que provêm da horticultura: uma pessoa burra, por exemplo, poderia ser chamada de “berinjela”. Como o hábito de xingar utilizando nomes de animais não pertence à sua cultura, torna-se inviável para ela simplesmente “jogar” essa palavra, sem que ela de fato expresse o que sente:

Por que não me ocorria nada? Uma palavra mágica. Qualquer palavra. Não é que eu não conhecesse alguns xingamentos. Eu só não conseguia imprimir nenhuma raiva a essas palavras estranhas. Eu sabia, por exemplo, que se poderia chamar de vaca ou de cabra a uma funcionária da secretaria de estudantes se ela utilizasse as regras oficiais apenas para atormentar os outros. Mas se eu fosse, de fato, empregar a palavra cabra, eu acabaria rindo e a antipatia imediatamente desapareceria<sup>83</sup> (TAWADA, 2002, p. 24).

---

*was bin ich vor ihr? Ich habe weder eine Familie noch eine Arbeitsstelle, ich bin nichts weiter als ein Lebewesen mit sinnesorganen, eine Wörtsmmlerin, eine pausenlose Aufschreiberin.*

<sup>82</sup> *Denn ich habe Zuneigung zu Ziegen, weil ihre Pupillen nicht aus vertikalen sondern aus horizontalen Strichen bestehen. Wenn ich einmal durch die Augen einer Ziege eine vertraute Landschaft betrachten könnte. Das war schon immer mein Traum. Bäume und Hochhäuser würden dann auf dem Boden liegen, während der Fluss und die Brücke in den Himmel hineinwachsen würden. Auch Kühe gefallen mir gut, obwohl sie keine horizontalen Pupillen haben.*

<sup>83</sup> *Warum fiel mir nichts ein? Ein Zauberwort. Ein schimpfwort. Überhaupt irgendein Wort. Ich kannte doch einige Schimpfwörter. Ich konnte nur keinen Ärger mit diesen lustigen Wörter verbinden. Ich wusste zum Beispiel, dass man eine Angestellte im Studentensekretariat als Kuh oder Ziege bezeichnen konnte, wenn sie amtliche*

A noção de que as palavras e as expressões são elementos que fazem parte da constituição dos indivíduos na cultura aparece nesses trechos e se completa quando ela invoca sua constituição cultural materna e afirma que um xingamento precisa vir do estômago, porque não é possível xingar alguém com algo que não tenha sido comida antes. Além disso, comida é o que sustenta, constitui e mantém as pessoas vivas, além de ser algo com forma e preferências ligadas a cada cultura. Em outros contos, também ocorre o jogo com a imagem de palavras vindas do estômago ou sendo internalizadas por meio da comida, mas o xingamento produz um efeito especial porque vem acompanhado de uma emoção intensa, é uma expressão carregada de significados. Tawada escreve:

Um xingamento precisava, acima de tudo, vir direto do estômago. Por isso, primeiro seria necessário tê-lo no estômago. Se uma pessoa que sempre come carne de gado pronunciar a palavra “vaca”, essa palavra terá vindo direto do seu estômago. Eu como carne de gado muito raramente e não conseguiria ligar a palavra “vaca” ao meu sentimento. Além disso, como não como porco, também não consigo dizer “porcaria!”. Como no Japão se fica muito tempo sem comer carne, quase não há xingamentos relacionados à pecuária. Em vez disso, existem os que provêm da horticultura. [...]. Apenas as palavras com as quais nos referimos a alimentos familiares podem ser usadas como xingamento. “Um funcho!” Eu poderia ter gritado ao ciclista, pois seu capacete branco me fez lembrar a camada mais externa do bulbo do funcho. E essa palavra eu poderia trazer de dentro do meu estômago, pois como erva-doce quase todos os dias<sup>84</sup> (TAWADA, 2002, p. 25).

Em “O rosto de um peixe ou problema da transformação” Tawada explica que, nas fábulas existem dois tipos de transformação. Ou um ser humano é transformado em animal — isso não acontece por livre arbítrio, nesse caso, a pessoa é enfeitiçada — ou então o animal se transforma em um ser humano, nesse caso por vontade própria. Em muitas fábulas japonesas, um animal se transforma em uma mulher e se casa com um humano, porém nas “metamorfozes” de Ovídio, não há nenhum caso em que um animal se transforma em um ser humano. A autora afirma ainda, que a transformação é o sonho de muitos artistas. Ela conta uma história famosa da transformação de um escritor japonês do século XVIII chamado Ueda Akinari. Nesta

---

*Bestimmungen nur dazu benutzte, andere zu quälen. Wenn ich aber das Wort “Ziege” tatsächlich aussprechen würde, müsste ich lachen und die Antipathie würde sofort verschwinden.*

<sup>84</sup> *Ein Schimpfwort musste vor allem direkt aus dem Bauch kommen. Dafür war es zunächst einmal notwendig, es in diesem Bauch zu haben. Wenn jemand, der immer Rindfleisch isst, das Wort “Kuh” ausspricht, kommt das Wort aus seinem Magen. Ich esse zu seltem Rindfleisch, um das Wort Kuh mit meinem Gefühl verbinden zu können. Da ich außerdem kaum Schweinefleisch esse, kann ich auch nicht “Schweineerei!” sagen. Weil man in Japan lange Zeit kein Fleisch aß, gibt es dort kein Schimpfwort, das mit der Viehzucht zu tun hat. Stattdessen gibt es Scimpfwörter, die aus dem Gemüseanbau stammen. [...] Nur solche Wörter, mit denen man vertraute Nahrungsmittel bezeichnet, kann man auch als Schimpfwort benutzen. “Ein Fenchel!” hätte ich dem Radfahrer zurufen können, denn sein weißer Helm erinnerte mich an die äußerste Schicht von Fenchel. Und dieses Wort hätte ich wirklich aus dem Bauch heraus sprechen können, denn ich aß fast jedem Tag Fenchel.*

história, conta-se sobre um monge que era conhecido por ser pintor e por sempre pintar peixes. Ele ia frequentemente ao Lago Biwa, dava dinheiro aos pescadores e pedia que soltassem os peixes que acabavam de capturar. Ele então pintava os peixes nadavam alegremente em sua liberdade recuperada na água. Certa vez, o monge ficou muito doente e permaneceu por um longo tempo de cama. Sua alma se separou de seu corpo e vagou por aldeias, rios e montanhas, até que finalmente alcançou o familiar Lago Biwa. O pintor, que nunca conhecera a água, sentiu vontade de nadar e entrou nela. Lá, ele foi levado por um grande peixe até o deus da água. O deus transforma o pintor em uma carpa, para que ele possa nadar ainda mais livremente. A carpa foi logo capturada pelos humanos. Se o pintor, que ainda estava na cama, não tivesse acordado e enviado o mensageiro até a cozinha onde a carpa seria morta e cozida, ele teria morrido. O pintor ainda viveu por muito tempo. Pouco antes de morrer, ele tirou as várias imagens de carpa que havia pintado e as afundou no lago. Lá, as carpas pintadas se soltariam do papel e da seda e brincariam alegremente na água. Com essa narrativa, Tawada conclui que um artista pode se identificar com o modelo de sua obra por meio de um estudo apaixonado de seu trabalho (TAWADA, 1998) — exatamente o que a autora parece revelar em sua obra.

À medida em que os ensaios de Tawada se desenvolvem do tema da voz, passando à leitura da escrita e então da própria face humana, o paradoxo se constrói na definição do dicionário e sua representação na realidade. Tawada argumenta que se no dicionário a definição de “face” diz que esta é a parte da frente da cabeça humana, logo um peixe não tem face, de modo que não haveria nenhuma palavra para a região que comporta seus olhos; mas nem por isso o peixe deixa de ser ou de ter o que seria a face. Tawada recorre ao conceito da transformação para fechar seu texto, evocando que a o conceito-chave da "perda de identidade" teria substituído o conceito de transformação. No entanto, desde a antiguidade — seja ela grega ou chinesa — a transformação tem sido um dos mais importantes temas da literatura. Transformações poéticas formariam um espaço entre o anseio por uma transformação mortal em um animal e o horror da transformação em um ser humano.

### **3.3 Em que escrita você sonha? A materialidade dos signos**

Em “Dança da língua”, quando a personagem-língua de Tawada percorre pacientemente o muro de letras que impede a fluidez de sua leitura e descreve as palavras como obstáculos, ela estabelece a instância da leitura e do viver entre símbolos que não se afiguram como naturais em estreita conexão com seu ser, retratado como um ser fundamentalmente linguístico. Na ficção, evidencia-se a materialidade da língua, dada, conforme se apresentou anteriormente,

pelas dificuldades que a autora enfrenta no processo de (re)aprender a ler um alfabeto que se mostra como um enigma, pois suas unidades, as letras, ao contrário da escrita ideogramática com a qual sempre conviveu, não representam um significado em si; deste modo, quando tenta desvendar o sentido do texto alfabético, precisa de um grande esforço, quase físico, para compreender as letras como conjunto, deslizar por sobre elas e extrair seu significado no movimento, e não na unidade.

Tais dificuldades, por outro lado, teriam a faculdade de demonstrar a polissemia inerente a todos os textos e o fato de encerrarem em si toda uma gama de significações a serem exploradas. A partir das rupturas e ausências encontradas no transitar entre idiomas, a autora extrai muito de suas imagens e formas poéticas, que aproveitam as diferenças entre os sistemas de escrita como espaço de criação, materializando e desmaterializando a língua — como quando escreve que as dificuldades podem trazer luz ao corpo da fala ou que, para traduzir uma palavra em som, deve-se deixar seu corpo desaparecer — para revelar o aspecto fluido do pensamento e a diversidade das escritas como espaço semelhante a um ambiente físico de criação. A autora diferencia inclusive o ato de colocar ou reproduzir letras no papel do escrever em si. Em “*E-mail für japanische Gespenster*” [E-mail para fantasmas japoneses] (1998), Tawada escreve:

Ao escrever, reproduzo letras. Pode parecer um pouco estranho, mas reproduzir letras é uma atividade diferente de escrever um texto. É por isso que usei a palavra "reproduzir", embora não seja tipógrafa. Letras são reproduzidas no papel a fim de estabelecerem um lugar para a criação do texto. O mesmo acontece com o chão e a meditação. O chão não tem nada a ver com meditação, mas seria difícil meditar se não houvesse um chão para se sentar. Muitas vezes, as letras não se parecem com o piso estável, parecem-se mais com obstáculos que ficam em meu caminho. Ao continuar escrevendo, reproduzo ainda mais obstáculos. Uma contradição inevitável: reproduzo letras enquanto escrevo<sup>85</sup> (TAWADA, 1998, p. 34).

Tawada explica que as letras influenciam os pensamentos, e que, na escrita, incorporam-se ao texto muitos outros elementos além daquilo que é apenas pensado. A autora diz que, enquanto pensa, a linguagem é comunicativa, lógica e clara, mas, quando escreve letras, parte delas se tornariam formas “ininteligíveis, fantasmagóricas ou oníricas” (TAWADA, 1998, p. 36), chegando a destruir o fluxo argumentativo e a trazerem tantas imagens consigo que o

---

<sup>85</sup> *Während ich schreibe, setze ich Buchstaben. Es hört sich etwas seltsam an, aber Buchstaben zu schreiben ist eine andere Tätigkeit als einen Text zu schreiben. Deshalb benutzte ich das Wort „setzen“, obwohl ich keine Schriftsetzerin bin. Man setzt Buchstaben aufs Papier, damit ein Platz für die Entstehung des Textes geschaffen wird. Ähnlich verhält es sich mit dem Fußboden und der Meditation. Der Fußboden hat nichts mit der Meditation zu tun, aber es wäre schwierig zu meditieren, wenn es keinen Boden gäbe, auf dem man sitzen kann. Buchstaben sehen manchmal nicht aus wie der stabile Fußboden, sondern eher wie Hindernisse, die mir im Wege stehen. Indem ich weiterschreibe, setze ich noch mehr Hindernisse. Ein unvermeidlicher Widerspruch: Ich setze Buchstaben, während ich schreibe.*

assunto deixaria até de ser reconhecível. Ainda em “E-mail para fantasmas japoneses”, Tawada compara as letras a espíritos que devem ser eliminados para que o autor possa terminar o texto. Porém, apesar de a tarefa de eliminar as letras da tela do computador não parecer uma tarefa tão difícil, seria quase impossível distinguir quais letras são espíritos perturbadores e quais são blocos de construção para o texto, pois, na verdade, “cada letra parece ser as duas coisas ao mesmo tempo. Aquelas que, honestas, acompanham e transportam meus pensamentos, de repente, podem se transformar em fantasmas. Então eu descarrilo dos trilhos ainda não fixos do texto e caio no oceano azul turquesa da tela”<sup>86</sup> (TAWADA, 1998, p. 36-37).

Nesse oceano azul turquesa, a dimensão fluida em que os significantes se dissolvem, mergulham as palavras de “A maçã e o nariz”. Na história, Tawada explica o processo de transcrição alfabética, ou seja, de escrever em japonês no computador, cujas teclas seguem o modelo alfabético. Nesse caso, não se tem teclas, mas “fantás-teclas” (TAWADA, 2002, p. 15), que serão responsáveis por escrever caracteres que não estão ali. Para isso, é necessário escrever as palavras da forma como são pronunciadas em japonês, mas “assim como não é possível descrever o sabor de uma sopa” (TAWADA, 2002, p. 15), também não é possível escrever exatamente igual à forma como as palavras se pronunciam em japonês e, por isso, seria necessário escrever o som da palavra japonesa como se ela estivesse sendo lida em voz alta por uma americana. Neste ponto, Tawada brinca ao aproximar o que ocorre nesse processo a uma espécie de nova gênese de palavras e, portanto, do mundo:

Naturalmente, é improvável que uma americana, por acaso, esteja passando e tente ler alto a palavra que recém foi digitada. Por que ela faria isso? Para que não seja necessário depender de um acaso improvável, a empresa de computadores capturou na armadilha uma mulher com um fruto proibido e a prendeu dentro computador. Ainda hoje se vê atrás da tela a maçã que, na ocasião, ela mordeu (TAWADA, 2002, p. 15-16).

Na transcrição de caracteres entre os idiomas surge um confronto cultural, posto que muitos grupos de palavras que parecem iguais na transcrição alfabética precisam ser escritas com ideogramas diferentes. A narradora conta, por exemplo, que o programa confunde as palavras “flor” e nariz”, que, apesar de possuírem pronúncias e ideogramas diferentes em japonês, na escrita alfabética teriam a mesma forma: “hana”; e, como o computador escolhe automaticamente o símbolo utilizado pela última vez, surge a confusão:

---

<sup>86</sup> *Genauer gesagt scheint jedes Zeichen gleichzeitig beides zu sein. Solche, die meine Gedanken anständig begleiten und transportieren, können sich plötzlich in Geister verwandeln. Dann entgleise ich aus der noch nicht festen Schiene des Textes und falle in den türkisen Ozean des Bildschirms.*

Na literatura clássica do leste asiático, a flor, juntamente com o pássaro, o vento e a lua, é um dos quatro temas mais importantes da poesia, mas como eu fui bem mais influenciada por "O Nariz", de Nikolai Gógol, do que pelo "Kokinwakash^u" ou qualquer coisa do tipo, para mim o nariz é mais importante do que a flor. E isto o computador percebeu. Ele usou o símbolo para "nariz" quando eu queria agradecer a uma amiga pela flor. "Muito obrigada pelo nariz que você me mandou"<sup>87</sup> (TAWADA, 2002, p. 17).

A seguir, ela comenta sobre uma possível leitura automática de contexto, que talvez pudesse resolver a ambiguidade. A questão que se apresenta é que nem todos os contextos estão no texto, alguns só existem fora dele. Além disso, como se preveria, em uma única frase, se o texto trataria de um agradecimento por uma flor ou por um nariz? Ela lembra com humor que já ocorreram casos em que pessoas receberam partes do corpo pelo correio, e que, afinal, “não há nenhum contexto nem programa de escrita que possa nos proteger de uma coisa dessas”. Como toda e qualquer leitura, esta questão deve permanecer em aberto. A narradora conclui: “Eu chamo essa questão de ‘o nariz do nariz’. A palavra japonesa ‘nariz’ significa ‘porque’, e, ainda que o som do seu ‘a’ seja mais curto, no alfabeto ela é escrita exatamente igual à palavra ‘nariz’”<sup>88</sup> (TAWADA, 2002, p. 17).

Ao suscitar as diferenças entre a fala como presença do sujeito falante em um contexto, e a escrita como ausência, e, ainda mais, elevando o que, nesta proposta, não são situações excludentes, mas oxímoros, ao nível de escritas que envolvem formas de representação extremamente diferentes, a ideogramática em oposição à alfabética, Tawada apresenta a palavra, o símbolo e/ou o significante, como entidade inerentemente ambígua, portadora de dois ou mais sentidos. Semelhantemente ao *phármakon* de Derrida em sua duplicidade de sentido, podendo significar tanto remédio como veneno – assim como, em “a maçã e o nariz” receber um “hana” pelo correio pode ser algo agradável ou terrível – o texto de Tawada mostra em suas diversas camadas que os sentidos estão sempre a oscilar de um lado a outro. Assim como as palavras de Tawada, Derrida aponta que a linguagem pode traçar narrativas por vezes ocultas:

O *phármakon* seria uma *substância*, incluindo tudo o que esta palavra possa conotar, no que diz respeito a sua matéria, de virtudes ocultas, de profundidade crítica recusando sua ambivalência à análise, preparando, desde então, o espaço da alquimia, caso não devamos seguir mais longe reconhecendo-a como a própria anti-substância: o que resiste a todo filosofema, excedendo-o indefinidamente como não identidade,

<sup>87</sup> *In der klassischen ostasiatischen Literatur gehört die Blume neben dem Vogel, dem Wind und dem Mond zu den vier wichtigsten Motiven der Dichtung, aber da ich eher von Nikolai Gogols »Nase« beeinflusst bin als vom »Kokinwakash^u« oder Ähnlichem, ist die Nase für mich wichtiger als die Blume. Das hat der Computer auch gemerkt. Er wählte das Zeichen für »Nase« aus, als ich einer Freundin für die Blume danken wollte. »Vielen Dank für die Nase, die Du mir geschenkt hast.«*

<sup>88</sup> *Ich bezeichne sie als »Die Nase der Nase«. Das japanische Wort »Nase« bedeutet »warum«, zwar mit einem kurzem »a« ausgesprochen, aber im Alphabet genauso geschrieben wie das deutsche Wort »Nase«.*

não essência, não substância, e fornecendo-lhe, por isso mesmo, a inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência de fundo (DERRIDA, 1991, p. 14).

Profundidade críptica e espaços de alquimia são termos que descrevem perfeitamente os processos criativos e as operações linguísticas contidos em “Um dicionário chinês” e “A mensageira”. Em ambas as histórias, subvertem-se todas as leis consideradas naturais ou habituais na essência dos significantes, e expõem-se o oscilar da presença e da ausência no ato de transmitir-se uma mensagem, além da relação de semelhança e diferença indissociáveis na fala como na escrita. As oito palavras alemãs seguidas da definição literal que seria a tradução de seus respectivos ideogramas chineses de “Um dicionário chinês” trazem o texto escritural como teias abertas e espaços nutritivos para a germinação de significados poéticos no trânsito linguístico- cultural:

Computador: cérebro elétrico  
 Cinema: instituto de sombras elétricas  
 Vertiginoso: florescem nos olhos incontáveis flores em pleno esplendor  
 Desmaio: crepúsculo do passado<sup>89</sup> (TAWADA, 2002, p. 31).

A distância escritural entre as línguas, que tende tradicionalmente a ser vista como barreira, aqui se mostra como um espaço alquímico ou, em termos tawadianos, como uma lacuna produtiva. Em consonância com as postulações derridianas e o com texto de Tawada, Barthes (2006) acredita que na forma moderna de se fazer poesia existem características de linguagem que são responsáveis por mostrar ou instituir um tipo de discurso “cheio de buracos e de luzes, cheio de ausências e de signos supernutritivos, sem previsão nem permanência de intenção e por isso mesmo tão oposto à função social da linguagem, que o simples recurso a uma palavra descontínua abre a via de todas as Sobrenaturezas (BARTHES, 2006, p. 45). Os limites entre presença e ausência na linguagem são profundamente testados no conto “A mensageira” em harmonia com os esforços de Derrida em demonstrar que a malignidade venenosa da escritura, conforme defendido por Sócrates, em *A Farmácia de Platão* (1991), sofre os mesmos efeitos que qualquer representação da representação: se a escritura implica a ausência e, no limite, a morte do significado, também a fala não seria possível sem tais valores. Em seus malefícios e benesses, a língua em geral, muito além da escritura, consiste em ter significantes sempre remetendo a outros significantes.

---

<sup>89</sup> *Computer: elektrisches Gehirn*

*Kino: Institut für elektrische Schatten*

*schwindelerregend: in den Augen blühen unzählige Blumen in voller Pracht*

*Ohnmacht: Abenddämmerung der Vergangenheit*

Ao contrário de “Um dicionário chinês”, “A mensageira” trabalha com a fala e com a presença física de uma mensageira que deve levar um conteúdo de significantes sem saber de seus significados, ou antes, sabê-los não pelo que valem na língua de chegada, mas pelas referências que despertam na língua de partida. A personagem de Mika diz que, depois que voltou da Alemanha ao Japão, já havia pensado em escrever uma carta para seu antigo professor de música, porém “não gostava de segurar a caneta na mão”, pois ela “roubava” seus pensamentos “e depois não os devolvia mais”. O objetivo de Mika é, agora que sabe que a amiga vai visitar a cidade em que o professor mora, transmitir-lhe uma mensagem contando o grande segredo que a fez voltar da Alemanha tão de súbito que não pode se despedir de ninguém. O segredo parece algo muito sério, e Tawada faz com que o suspense sobre ele aumente até o fim. Nem a própria mensageira, Kayako, vai conhecê-lo, pois a mensagem será decorada por ela seguindo os sons de ideogramas japoneses, conforme o seguinte trecho:

- Eu vou escrever aqui os dois ideogramas 少年, e você os pronuncia em voz alta.
- Shônen<sup>90</sup>.
- Sim, "schônen" significa cuidar de uma pessoa ou de uma coisa com cuidado e cautela. O que, porém, você também não precisa saber. Você lembra apenas dos dois ideogramas que, juntos, significam "menino"<sup>91</sup> (TAWADA, 2002, p. 49).

Ao final, o conto traz quatro parágrafos contendo o corpo da mensagem todo criptografado de acordo com a ideia de Mika, o segredo que teria sido decorado por Kayako e chegaria aos ouvidos do professor, da seguinte maneira:

A mensagem de Mika dizia o seguinte:  
 um fio da cobra recém consolidada costa qual escola qual direção o poço do ano foi  
 duas vezes pintado a pintura quebrar e descer pelo campo de arroz você vê algo  
 como uma raiz-sabedoria no rosto um re-cozido exemplo uma inflamada  
 uma sobrepintura áspera são as bordas poesia dos indícios são  
 maus cavalos<sup>92</sup> (TAWADA, 2002, p. 49).

Assim, o leitor pensa que vai descobrir o conteúdo da mensagem, o segredo, e, instintivamente, busca encontrar algo na mensagem, mas não encontra senão signos desconexos

<sup>90</sup> No texto em alemão, a palavra “shônen”, foi redigida sem o acento no “o”, porém, devido ao fato de a grafia segundo a norma japonesa utilizar o acento, a tradutora optou por incluí-lo na tradução.

<sup>91</sup> *Ich schreibe dir hier die zwei Ideogramme 少年 auf und du sprichst sie aus. Shonen. Ja, »schonen« bedeutet, einen Menschen oder ein Ding vorsichtig und behutsam behandeln. Das musst du aber gar nicht wissen. Du merkst dir einfach die beiden Ideogramme, die gemeinsam »Knabe« bedeuten.*

<sup>92</sup> *Mikas Botschaft lautete folgendermaßen: ein faden der schlange neu befestigte küste welche schule welche richtung der brunnen des jahres wurde zweimal gemalt das bild brechen und hinuntersteigen durch das reisfeld siehst du etwas wie eine weisheits-wurzel im gesicht ein zerkochtes beispiel eine entzündete übermalung rau sind die ränder dichtung der indizien sind pferdeschlecht*



e sensações. Poder-se-ia pensar em fazer a tradução reversa, ou seja, substituir as palavras em alemão por ideogramas japoneses e, talvez, reconstruir o significado, mas isso não é possível: não há uma tradução reversa – ou, melhor dizendo, não uma que seja capaz de trazer a mensagem à luz.

Ao investir contra as estruturas canônicas dos idiomas, Tawada mostra a potencialidade da linguagem dentro da mesma lógica capaz de demonstrar que os efeitos considerados nefastos na escrita como na tradução são capazes de “fazer surgir um novo estado filosófico da matéria linguística” (BARTHES, 2006, p. 39) fora da sua origem, mas totalmente dentro da comunicação e de uma estruturação poética. O elemento estético do texto é a própria subversão da linguagem, apresentado menos pela sua função retórica, frasal ou sintática do que pela comunicação sensorial e pelo desdizer da linguagem por meio da mesma linguagem, a impossibilidade de sua própria representação. Nesse ponto, percebe-se a materialização da ideia de Tawada em *Der Schriftkörper und der beschriftete Körper* [O corpo da escrita e o corpo escrito] (2000), em que ela cita a “destruição de toda a ‘expressão’” causada pelas línguas como método literário. No momento em que a autora diz se esforçar para se comunicar com os caracteres, que logo começam criar associações imagens e ideias próprias, ela percebe que as palavras estão mortas, que ela mesma está morta na língua, e que o processo de sentir a impotência da falta completa de palavras oferece à criação literária um novo começo. Ainda neste texto, Tawada diz haver uma espécie de disputa de espaço pelas línguas dentro da cabeça de uma pessoa, pois quando trabalhava muito em uma língua, já não conseguia mais pensar ou escrever em outra.

Deste modo, compreende-se a quinta narrativa de *Überseesungen*, “Música das letras”, na qual a narradora recebe uma carta em francês contendo uma poesia de Véronique Vassiliou. Como a narradora não sabe falar francês, pensa que não lhe resta nada a fazer “além de listar essas palavras e fechar os olhos”<sup>93</sup> (TAWADA, 2002, p. 34); o trecho que segue mostra processo de destruição e recomeço por meio da tradução, na escrita como no sujeito:

Na língua alemã, a palavra "Weiß" é homônima para os significados de "branco" e de "sei". Antigamente, sempre que pensava na expressão alemã "Ich weiß", que significa "eu sei", eu tinha de pensar na cor branca. "Eu sei" significava "eu, branca feito papel" O "eu" se torna branco como uma folha em branco caso saiba alguma coisa<sup>94</sup> (TAWADA, 2002, p. 34).

<sup>93</sup> *Wahrscheinlich könnte ich dann nichts anderes machen, als diese Wörter aufzulisten und die Augen zu schließen.*

<sup>94</sup> *Früher musste ich bei dem deutschen Ausdruck »Ich weiß« immer an die Farbe Weiß denken. »Ich weiß« hieß: »Ich, papierweiß«. Das Ich wird weiß wie ein unbeschriebenes Blatt Papier, wenn dieses Ich etwas weiß.*

Neste conto, Tawada complementa a percepção das palavras como entidades livres e abertas aos significados utilizando a metáfora de uma parede linguística à semelhança de “Dança da língua”: enquanto em “Dança da língua” as letras formam um muro e as palavras são obstáculos para a personagem-língua, que tenta se adaptar ao universo estrangeiro, em “Música das letras”, a leitora do texto francês entende o idioma estrangeiro como uma parede transparente: “Uma língua que não se aprendeu é uma parede transparente. Pode-se ver longe através dela, pois nenhum significado fica no caminho. Cada palavra é infinitamente aberta, pode significar tudo”<sup>95</sup> (TAWADA, 2002, p. 33). A diferença entre as percepções reside no fato de, no primeiro caso, a personagem já saber a língua estrangeira, enquanto, no segundo, ela não aprendeu a língua dada na carta. Enquanto na língua já aprendida os significados surgem ligados aos significantes, algo que exige um esforço no momento de os resgatar – em parte por se tratar de algo que não necessariamente lhe é natural ou inerente (e aqui vale lembrar a entrevista na qual a autora diz que, quando criança, usava as palavras e seus significados de formas inusitadas e “jogava” essas palavras nas pessoas “como se fossem pedras”) – por outro lado os significantes têm de ser desvendados por meio de um sistema linguístico cujas unidades, as letras do alfabeto, não carregam em si, sozinhas, nada além da expectativa do conjunto, este sim portador do significado. A comparação entre os sistemas linguísticos aparece logo no início de “Música das letras”, quando a primeira reação da narradora, ao receber a carta, é observar o texto e se admirar do fato de, ainda que não tenha aprendido a língua francesa, não poder compreender nada do texto, pois, afinal, conhece todas as letras que estão ali:

Como nunca aprendi francês, não é de se admirar que eu não compreenda o texto. Contudo, parece-me muito estranho que eu não entenda absolutamente nada. Afinal, eu conheço todas as letras que aparecem no texto. Eu também não sei falar chinês, mas, por exemplo, quando vejo o símbolo para "pessoa" 人, sei, ao menos, que ali há uma pessoa. E com o que se parece uma pessoa numa frase em francês?<sup>96</sup> (TAWADA, 2002, p. 32).

A ansiedade da expectativa dá lugar ao prazer em sentir as formas das letras e em associá-las livremente às imagens que despertam, sem o compromisso do seu significado em cada país. Assim como os “viajantes” – assim como Tawada – as letras são lidas e compreendidas de maneiras diferentes em cada lugar, ainda que em sua essência, em seus

---

<sup>95</sup> *Eine Sprache, die man nicht gelernt hat, ist eine durchsichtig Wand. Man kann bis in der Ferne hindurchschauen, weil einem keine Bedeutung im Weg steht.*

<sup>96</sup> *Ich habe nie Französisch gelernt, insofern ist es nicht verwunderlich, dass ich den Text nicht verstehe. Dennoch scheint es mir seltsam zu sein, dass ich gar nichts verstehe. Dabei kenne ich doch alle Buchstaben, die im Text vorkommen. Ich kann zum Beispiel auch nicht Chinesisch, aber wenn ich das Zeichen für »Mensch« 人 sehe, weiß ich wenigstens, dass dort ein Mensch steht. Und wie sieht ein Mensch in einem französischen Satz aus?*

corpos, elas sejam as mesmas:

Eu vejo a palavra "du". É difícil acreditar que ela não tenha nada a ver com a palavra alemã "du", a segunda pessoa do singular em alemão. Um "du" que não se conheça pode significar tudo e qualquer coisa: uma saca de cereais, uma boneca de papel, uma pomba ou uma porta. Independentemente do que eu imagine, as duas letras "d" e "u" continuam como são. Talvez aos caracteres não interesse nem um pouco o que eles significam em um país. Na Alemanha, significam uma coisa, na França, outra. Eles são viajantes que, pelo caminho, vão sendo sempre compreendidos de formas diferentes, de acordo com a língua na qual pernoitam. Seus corpos, porém, permanecem os mesmos, ou seja, um "d" continua sendo um semicírculo com uma mão levantada, e um "u", um recipiente vazio<sup>97</sup> (TAWADA, 2002, p. 33).

Em Tawada, os “corpos” das letras e da escrita assumem uma qualidade tão material quanto o corpo humano, e, assim como a língua está presente desde as camadas mais profundas da consciência, funde-se com ela no momento em que o sujeito se exprime e manifesta sua compreensão de mundo como parte quase física do seu ser. Em certos cenários, as letras alfabéticas são retratadas como corpos independentes e dotados mesmo de autossuficiência – indivíduos plenos –, em outros momentos, a autora/narradora retrata os seres humanos como corpos compostos de letras, seja sua própria pessoa (autora ou narradora) ou outros, a exemplo de Zoltán Kodaly em “Dança da língua”, como um corpo composto de letras. No primeiro caso, o das letras como seres independentes, a percepção do alfabeto ocidental surge em conformidade com a natureza mutável de um indivíduo que, ao viajar, percebe sua capacidade de se modificar, de se transformar: em “A escrita de uma tartaruga ou o problema da tradução”, a autora afirma que “escrever significa, antes de tudo, reproduzir letras e, assim, colocar corpos alfabéticos no mundo, sem pensar em sua capacidade ilimitada de se transformar”<sup>98</sup> (TAWADA, 1998, p.28). No segundo caso, o da percepção dos seres humanos como corpos compostos de letras, é atribuída às letras uma proximidade com a natureza, elas seriam elementos que, apesar de poderem ser lidos pelos ocidentais, os “descendentes de Adão” conforme a autora, estariam sempre voltando a desmontar os sentidos construídos. Essa característica natural deixa suas pistas no corpo humano:

---

<sup>97</sup> Ich sehe das Wort »du«. Es ist schwierig zu glauben, dass es gar nichts mit dem deutschen Wort »du« zu tun hat. Ein »du«, das man nicht kennt, kann alles bedeuten: ein Getreidesack, eine Anziehpuppe, eine Taube oder eine Tür. Egal, was ich mir darunter vorstelle, die beiden Buchstaben »d« und »u« bleiben so, wie sie sind. Die Schriftzeichen interessiert es vielleicht gar nicht, was sie in einem Land bedeuten. In Deutschland bedeuten sie das, in Frankreich jenes. Sie sind Reisende, sie werden unterwegs immer wieder anders verstanden, je nachdem, in welcher Sprache sie übernachteten. Ihre Körper bleiben aber dieselben, nämlich ein »d«, ein Halbkreis mit einer erhobenen Hand, und ein »u«, ein leeres Gefäß.

<sup>98</sup> Denn Schreiben heißt zunächst, Buchstaben zu setzen und damit alphabetische Körper in die Welt zu setzen, ohne an ihre unbeschränkte Verwandlungsfähigkeit zu denken.

Às vezes, olho para a minha mão e tento descobrir todas as letras do alfabeto em minha pele. Uma leitura da mão em sentido literal. É fácil encontrar um I. Um C é um pouco mais difícil, mas o H não é problema. Se eu fosse mais velha e as minhas mãos estivessem mais enrugadas, eu poderia terminar este jogo ainda mais facilmente. Seria um perigo mortal ter um corpo que consistisse apenas de letras do alfabeto. Ele poderia facilmente desmoronar (TAWADA, 1998, p. 28).

Deste modo, as letras mantêm seu padrão volúvel de comportamento na natureza e na natureza do corpo. Os limites entre o corpo carnal e esse corpo alfabético quimérico apresenta-se difuso na (auto)descrição de Tawada. No mesmo ensaio, a autora conta sobre uma ocasião em que palestrava a respeito de suas impressões sobre a letra “o”, especificamente sobre essas letras lhe evocarem a imagem de entradas e saídas de túneis em nomes de localidades, como “Airolo”, “Lavorgo”, “Corno” etc.; ao final da palestra, um ouvinte teria lhe apontado o fato de seu nome autoral conter duas vezes a letra “o”: Yoko. Neste momento, a autora descreve o poder da escrita atravessando sua carne, o perigo de ter seu próprio ser, naquele instante, transformado em uma letra: “Quando o ouvi, senti o poder da escrita no meu corpo, que ameaçava se transformar na letra O. Duas entradas de túnel atravessavam o texto perfurando meu corpo”<sup>99</sup> (TAWADA, 1998, p. 29). A forma que encontra para se defender dessa fatalidade é reescrever mentalmente seu nome em ideogramas:

Naquele momento, reescrevi rapidamente meu nome em ideogramas, como se essa fosse uma nova técnica de autodefesa: o sinal de "Yo" significa "uma folha de árvore" e "Ko" significa "uma criança". Como uma salvação, pensei: estes dois termos não se parecem com o buraco de um túnel, pois são ideogramas preenchidos de significados. Mesmo que se separe o sinal "Yo" do "Ko", o significado não se desintegra. Transformando meu corpo em ideogramas, evito o perigo de ser desmontada em um alfabeto<sup>100</sup> (TAWADA, 1998, p. 29).

A letra “o” é um objeto frequentemente explorado nos textos de Tawada. Ivanovic (2010) assinala que esse caractere não goza de destaque apenas em seus textos escritos em alemão, mas que se estende por várias linguagens e sistemas de escrita. Tawada buscaria se utilizar das equivalências figurativas e da semântica básica da letra “o” como marcações produtivas de signo, contemplando nela “um significante para o que possibilita entrada e saída,

<sup>99</sup> *Als ich das hörte, fühlte ich die Macht der Schrift auf meinem Körper, der sich in den Buchstaben O zu verwandeln droht.*

<sup>100</sup> *In dem Augenblick schrieb ich meinen Namen schnell in Ideogramme um, als wäre das eine neue Selbstverteidigungstechnik: Das Zeichen für „Yo“ bedeutet „ein Blatt vom Baum“ und „Ko“ bedeutet „ein Kind“. Als wäre es eine Rettung, dachte ich: Diese zwei Begriffe kann man nicht mit dem Loch eines Tunnels gleichsetzen, denn sie sind mit Bedeutungen gefüllte Ideogramme. Selbst wenn man das Zeichen „Yo“ von dem „Ko“ trennt, zerfällt der Sinn nicht. Indem ich meinen Körper in Ideogramme verwandle, entziehe ich mich der Gefahr, als Alphabet auseinandergenommen zu werden.*

a passagem, algo que significa — como túnel, como abertura genital feminina, como ferida”<sup>101</sup> (IVANOVIC, 2010, p.1), algo que se desdobraria tanto em seu sentido de abertura como de causa de dores, analogamente nos movimentos físicos e nos gestos de escrita. Em “Uma história de disco”, de *Überseetzungen*, a letra “o” é associada ao local aonde a narradora está se dirigindo, a cidade de Toronto, aos dispositivos materiais de gravação, como disquetes e CDs, e aos discos da coluna vertebral. A narrativa se inicia em movimento, com o pensamento de como quando se está em um avião, o pouco espaço faz o corpo se ressentir. Logo, porém, a narradora descreve sua satisfação com o alfabeto:

Cheguei a Toronto e pronunciei prazerosamente o nome do lugar: Toronto. Tão extraordinário um nome de lugar com três sons de "O"! Eu já me entusiasmava com nomes em que o "O" aparecia apenas duas vezes. Então três vezes era ainda melhor. Para ser mais precisa, o fascínio não era sobre o som do "O", mas sobre a letra "O". A letra "O" é um disco oval<sup>102</sup> (TAWADA, 2002, p. 115).

A seguir, a personagem comenta com o anfitrião que a busca no aeroporto que está com dor nas costas por causa da viagem. Ele lhe diz, em inglês, que a dor viria dos "discos" da sua coluna. Tawada lança mão de sua ingenuidade fictícia quando replica não ter “nem disquetes nem CDs de música e, com certeza, nenhum CD-Rom” em seu corpo. Porém, logo pondera que talvez em outras línguas os CDs não tenham nada a ver com os discos vertebrais, mas quando se fala inglês, como nesse dia, a pessoa se torna um porta-CDs: “dentro deles ficam armazenadas todas as posturas que se assumem na vida. E sempre que um disco salta da coluna vertebral e rasga as cordas nervosas, toca uma música de dor.”<sup>103</sup> (TAWADA, 2002, p. 116).

Desse modo, na curta narrativa de “Uma história de disco” incluem-se as ideias da forma da letra como o prazer de encontrar a forma da letra como símbolo de passagem no próprio nome da cidade de destino, como a capacidade do alfabeto de guardar um infinito de possibilidades de memórias e gravações semânticas, e de constituir uma parte como que natural do corpo.

Em “A escrita de uma tartaruga ou o problema da tradução”, como já se viu em alguns exemplos, Tawada associa múltiplas formas de traduzir os seres em símbolos e de confundir a própria essência humana com as representações da escrita, um processo de transformação que

<sup>101</sup> *einen Signifikanten für dasjenige, das Eintritt und Austritt, ja Durchgang ermöglicht, etwas, das — als Tunnel, als weibliche Geschlechtsöffnung, als Wunde.*

<sup>102</sup> *Ich kam in Toronto an und sprach genussvoll den Ortsnamen aus: Toronto. Wie außergewöhnlich, dass in einem Ortsnamen dreimal der Laut O vorkam! Ich war schon von solchen Ortsnamen begeistert, in denen der Laut O nur zweimal vorkommt. Aber dreimal war noch viel besser.*

<sup>103</sup> *Darin sind alle Körperhaltungen gespeichert, die man im Leben eingenommen hat. Und immer, wenn eine Diskette aus der Wirbelsäule herauspringt und auf der Nervensaite reibt, wird eine schmerzhaft Misik gespielt.*

faz parte da tradução das impressões exteriores em pensamentos e que entra nas formas artísticas de diversas maneiras, conforme explora ao longo de suas reflexões. Ela argumenta que “até a barata da "Metamorfose" de Kafka pode ser a tradução de um ideograma, quem sabe o de algum hieróglifo egípcio com a forma de um inseto?”<sup>104</sup> (TAWADA, 1998, p. 33). A autora retoma a questão fundamental do metamorfosear-se oniricamente, versando sobre o que considera uma questão bastante comum sobre a língua de um sonho: “Em qual língua você sonha?” Porém, entende não ser algo excepcional falar uma língua em um sonho, pois “a língua falada pode rapidamente escorregar para dentro da boca e pular para fora dela. Você não precisa incorporar um idioma para usá-lo em um sonho. A escrita, no entanto, leva muito tempo para se estabelecer no corpo.”<sup>105</sup> (TAWADA, 1998, p. 33). Por fim, Tawada relaciona todas as instâncias trabalhadas em seus contos, a tradução em seus aspectos mais internos e inconscientes, a metamorfose do ser-língua, a escrita como corpo e o corpo como escrita:

Uma vez, em um sonho, vi pessoas que tinham dois pontos em suas testas. Certamente eram os pontos das *umlauts*, pois eu soube imediatamente, no sonho, que estava na Alemanha. Também há dois pontos no silabário japonês. Mas eles estão no ombro da letra e não sobre seus olhos. Há também paisagens que sempre tornam a aparecer nos meus sonhos. Uma paisagem montanhosa de escombros, por exemplo, pela qual eu tive de andar em muitos sonhos. Na maior parte das vezes fazia calor e eu tinha muitas preocupações. *Kummer* [preocupação] und *Trümmer* [escombros] sempre vêm no verão. Estas palavras têm no meio uma fileira de colinas redondas que consistem em dois "m". Por exemplo, há sonhos que sonhei em alemão. Por isso, eu formularia essa pergunta que sempre se quer fazer a um sonhador estrangeiro de um modo um pouco diferente. Minha pergunta seria: "Em que escrita você sonha?"<sup>106</sup> (TAWADA, 1998, p. 34).

Para finalizar, em “E-mail para fantasmas japoneses”, Tawada escreve sobre como as letras influenciam pensamentos ao escreverem elementos completamente diferentes daquilo que está no pensamento. Há uma transformação entre o que se pensa - a linguagem natural é comunicativa, lógica e inequívoca - e aquilo em que ela se torna no momento da escritura - algo

<sup>104</sup> *Auch der Käfer in Kafkas „Verwandlung“ kann die Übersetzung eines Schriftzeichens sein, vielleicht die einer gewissen ägyptischen Hieroglyphe, die die Form eines Käfers hat.*

<sup>105</sup> *Die gesprochene Sprache kann schnell in den Mund hineinschlüpfen und wieder aus ihm herausspringen. Man muss sich eine Sprache nicht einverleiben, um sie in einem Traum verwenden zu können. Die Schrift hingegen braucht lange, bis sie im Körper sitzt. Sie sitzt tiefer, fast unlesbar.*

<sup>106</sup> *Einmal sah ich in einem Traum Menschen, die je zwei Punkte auf der Stirn hatten. Das waren sicher die Punkte für die Umlaute, denn ich wusste im Traum sofort, dass ich mich in Deutschland befand. In der japanischen Silbenschrift gibt es auch zwei Punkte. Sie liegen aber auf der Schulter des Buchstabens und nicht über seinen Augen. Es gibt auch Landschaften, die in meinen Träumen immer wiederkehren. Eine hügelige Trümmerlandschaft zum Beispiel, über die ich in vielen Träumen laufen musste. Es war meistens heiß dort, und ich hatte viele Sorgen. Kummer und Trümmer kommen immer im Sommer. Diese Wörter haben in der Mitte eine Reihe runder Hügel, die aus zwei „m“ bestehen. So sind zum Beispiel Träume beschaffen, die ich auf Deutsch geträumt habe. Daher würde ich die gern an eine träumende Fremde gestellte Frage nach der Sprache in Traum anders formulieren. Meine Frage würde lauten: „In welcher Schrift träumen Sie?“*

incompreensível, fantasmagórico e onírico. Para Tawada, há uma confusão de signos que se transformam e confundem entre as línguas e o pensamento, e ainda mais no trânsito da tradução de uma língua para outra. Essa confusão e as metamorfoses que não apenas geram, mas revelam o caráter volátil de qualquer signo trazem uma situação a que o escritor tem de confrontar quando escreve, e que faz parte de sua produção artística. Ao final de “E-mail a fantasmas japoneses” Tawada propõe que cada letra é como as costas de uma pessoa, ela mostra que um autor que acredita que seu texto lhe será fiel ou confiável até a última letra está se enganando, pois as letras a qualquer momento podem se virar e mostrar um rosto completamente estranho.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura de Tawada desafia os limites da língua, da escrita e da leitura, oferecendo uma forma de ver e entender a tradução não como produto da língua, da escrita e da leitura em seu processo (sempre incompleto e questionável) de interpretação e reformulação, mas como o próprio meio de formulação e relação entre os idiomas. Desta forma, a autora usa a tradução para questionar a língua e o estar-na-língua, e apresenta uma forma literária de inverter a direção de pensamentos que privilegiam a estabilidade de categorias que historicamente fundamentaram discursos hegemônicos nas epistemologias de línguas majoritárias, tais como “essência”, “natureza”, “origem” e outros nomes metafísicos que envolvem a ideia de identidade em si. Juntamente com os influxos culturais migratórios que cada vez mais se afirmam e se legitimam nas categorias literárias de todo o mundo, Tawada sugere uma noção de identidade enquanto diferença.

A autora vive em um contexto translinguístico e, além de produzir literatura, ou seja, de se expressar artisticamente em mais de uma língua, ela também atua como tradutora. Essa vivência em situação constante de tradução em diversos âmbitos leva a autora a refletir sobre a tradução a partir de um ponto de vista privilegiado e, naturalmente, a acabar se posicionando, de alguma forma, dentro das discussões sobre tradução estabelecidas. Ou seja, ela coloca sua perspectiva sobre as teorias que pregam que o tradutor ou deve se afastar do original ou ser literal, ou ainda sobre as implicações das traduções em diversos contextos linguísticos e culturais. Com sua sensibilidade aguçada, Tawada estende a discussão sobre tradução a campos paralelos, como: o que é fidelidade? O que é um original? O que é língua? Quando chega a buscar resposta para definir o que seria a própria língua, vê-se envolvida com objetos que dizem respeito à constituição da subjetividade, à natureza do corpo, à relação da identidade individual com a identidade nacional e às formas de espaço e de cultura como integrantes do sujeito.

Neste trabalho buscou-se colocar em primeiro plano as questões atinentes à tradução propostas por Tawada. Porém, retome-se que, na contextura tawadiana, a língua em si já é uma forma de tradução, por se tratar de um meio de expressar elementos pré-linguísticos da consciência, o que tornaria a busca por um texto original uma abstração e uma utopia. Por isso, é preciso ter em vista a necessidade de se abordarem os dois objetos, língua e tradução, de forma conjunta. Seria limitador, senão contraproducente, investigar apenas o âmbito da tradução e esquecer os entrelaçamentos desse termo com as implicações e ressonâncias que o tema da língua traz consigo, posto que a autora misturar conscientemente a língua materna com a língua



adotada e as formas de pensar em cada uma delas. Pelo mesmo motivo, as questões atinentes a estar em situação de tradução, ou estar fora da língua da materna, suscitam reflexões que não se desvinculam das problemáticas que fazem parte da vida do indivíduo que deixou seu país de origem e agora vivencia o ser estrangeiro, ou seja, redescobre-se como sujeito a partir do olhar do outro e de seu próprio e renovado olhar “ingênuo”.

Ainda sob o prisma da tradução, Tawada também levanta discussões sobre o aspecto material da língua, sobretudo em sua forma escrita, e desestabiliza as noções de nacionalidade e pertencimento linguístico com sua escrita manifestamente exofônica. O destaque dos textos de Tawada está na maneira como ela inclui elementos teóricos dentro do seu fazer literário, tornando literárias discussões que já circulavam em campos da teoria, como da tradução, da filosofia, dos estudos culturais etc. É clara a aproximação da autora com as correntes associadas à desconstrução no plano da filosofia e da linguística. Gentzler (2009) aponta que nos círculos anglo-americanos a desconstrução não costuma ser uma abordagem associada com a teoria de tradução, nem por tradutores de literatura nem por linguistas; em países como Bélgica e Holanda, poucos pesquisadores sequer mencionam sua existência. Porém, o autor acrescenta que sua opinião é a de que todo o projeto dos desconstrucionistas é essencialmente relevante às questões de teoria da tradução e que seu pensamento seria seminal no entendimento de quaisquer problemas teóricos do processo de tradução. Ette (2007), por outro lado, mostra que as tendências cujo ponto de vista é o da linguagem como constituidora da realidade, e da realidade como impressão móvel e experiencial, cada vez mais ganham campo no ambiente germanófono por meio da literatura produzida por escritores provenientes de países estrangeiros, para os quais o alemão teria sido adquirido como língua não-materna. Tais escritores seriam responsáveis por uma renovação da literatura de língua alemã, um movimento que encontra comunicação em diversos países que recebem, na atualidade, grande fluxo de migrantes. Discutem-se, assim, conceitos que questionam a natureza das línguas, dos espaços e das fronteiras.

Ao longo deste trabalho foram discutidos conceitos e reflexões de Tawada em diálogo com outros autores da literatura, da linguística e da filosofia, como Benjamin, Derrida, Meschonnik, Borges, entre outros. O objetivo desta análise foi, por meio de uma abordagem comparativa, fornecer uma perspectiva ampla das colocações de Tawada, colocando-as em um contexto teórico e literário e demonstrando que suas ideias encontram ressonância nas mais férteis e conceituadas teorias que chegam até o pensamento contemporâneo, teorias essas que cada vez mais englobam uma literatura imbuída de elementos linguísticos e culturais diversos. Trata-se de uma literatura que propõe a existência de um espaço entre-linguístico como pátria

e que trata da integração fundamental entre a subjetividade humana e os elementos culturais dos quais a língua se revela como vetor essencial, elementos que não podem ser limitados, medidos ou controlados por fronteiras.

Dois livros foram selecionados como corpus para conduzir este estudo, a coletânea de ensaios teóricos *Verwandlungen* (1998), e o livro de contos *Überseetzungen* (2002). O primeiro seria responsável por fornecer um aporte conceitual para as narrativas ficcionais do segundo; porém, devido ao fato de, por um lado, as produções teóricas de Tawada não seguirem uma estruturação organizada ou obedecerem regras metodológicas tradicionais, e serem formas livres de propor, criar e recriar discussões, e por outro, serem suas ficções também permeadas de elementos que encontram semelhanças ou com ensaios teóricos, ou com memórias, ou com outras formas variadas de expressão literária, as discussões de ambos os livros inevitavelmente se misturariam. Por isso, na medida do possível, buscou-se trabalhar conjuntamente a teoria e a literatura, utilizando-se no capítulo destinado à abordagem teórica exemplos extraídos inclusive de narrativas além daquelas contidas no livro *Überseetzungen* (2002), com a intenção de concentrar sua análise literária de forma mais coesa no capítulo seguinte, destinado a evidenciar as propostas contidas nos ensaios teóricos.

Em *Verwandlungen* (1998), Tawada parte de suas experiências com a língua, materna e adotada, e a partir da vivência em um contexto estrangeiro, para apresentar de um ponto de vista poético (e poético) e etnológico a forma como decifra os objetos do seu entorno. Ela mostra como o reaprendizado dos símbolos e sinais do mundo fazem parte da sua “estética de transformação”, em que os significados se manifestam nas mais diversas formas: nas letras ou nos ideogramas, nas vozes humanas ou nos cantos dos pássaros, na escrita de uma carta ou de um e-mail, e no próprio corpo humano. Em *Überseetzungen* (2002), a autora trabalha com os diferentes efeitos que surtem as letras, palavras e expressões em cada uma das línguas, e compara suas formas e origens. Em torno desses efeitos, ela aproveita para criar jogos e ambiguidades, e mostrar o potencial mágico dos significados e como eles podem ganhar novas significações a partir de elementos culturais distintos e de diferentes movimentos de consciência. Além disso, a questão cultural aparece a partir da descrição de sensações e situações surreais que as personagens vivenciam ao estabelecerem contato com os indivíduos da cultura ocidental, as quais incluem preconceito, estranhamento, alienação e a estranha conexão com seres (muitas vezes inusitados) que compartilham traços em comum ou sentimentos semelhantes por estarem também em ambiente estrangeiro. Destaque-se as frequentes ligações com outras formas de manifestação artística além do texto, como com a música, o teatro, e o cinema, assim como referências explícitas ou implícitas a outros textos,

escritores e artistas. Dessa forma, ela mostra que uma obra literária não se encerra em si mesma, mas faz parte de um grande diálogo intertextual que envolve toda forma de comunicação e criação artística disponível, uma visão positiva da contínua tradução cultural na formação dos indivíduos.

A obra de Tawada, portanto, é permeada por seu envolvimento constante com a tradução, compreendida amplamente como uma forma de produzir significados entre elementos materiais e imateriais, conscientes e inconscientes, textuais e extratextuais. Na tradução, a comunicação é criada a partir das diferenças e das pontes linguísticas, culturais e epistemológicas do texto (ou enunciado) a ser traduzido. O conceito de tradução é amplo e diversificado, e a autora sabe explorar suas múltiplas possibilidades de interpretação, entendendo que ele não se limita à mera transposição de significados entre línguas, mas abarca mundos, culturas e consciências.

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre as origens e a difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDERSON, Susan. *Surface translations: meaning and difference in Yoko Tawada's german prose*. *Seminar: a journal of germanic studies*, v. 46, n. 1, p. 50-70, fev. 2010.
- ARENS, Hiltrud. *Das kurze Leuchten unter dem Tor oder auf dem Weg zur geträumten Sprache: Poetological Reflections in Works by Yoko Tawada*. In: SLAYMAKER, Doug (Org). *Yoko Tawada: voices from everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007. p. 59-76.
- ARROJO, Rosemary. **O signo desconstruído**: implicações para a tradução, a leitura e o ensino. Campinas: Pontes, 2003.
- BANOUN, Bernard. *Words and roots: the loss of the familiar in the works of Yoko Tawada*. In: SLAYMAKER, Doug (Org). *Yoko Tawada: voices from everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007. p.125-136.
- BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução: Mário Laranjeira. Brasília: Editora Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do Tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: BRANCO, Lucia Castello (Org). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 66-81.
- BENJAMIN, Walter. *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*. In: TIEDERMANN, Rolf; SCHWEPPEHÄUSER, Hermann (Orgs.). **Gesammelte Schriften**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. p.140-157.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de Lingüística Geral I**. 3. ed. São Paulo: Pontes, 1991.
- BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro**. Cultura e tradução na Alemanha romântica. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- BERMAN, Antoine. **A Tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução: Marie Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Editora UFMG: Belo Horizonte, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- BORGES, Jorge Luis. **Otras inquisiciones**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005. p. 77-107.
- CARVALHAL, Tania. **Culturas, contextos e discursos**: limiares críticos no comparatismo. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- COLLISCHONN DE ABREU, Lúcia. **Sonatas em neve**: traduzindo a escrita exofônica de Yoko Tawada. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2017.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. Os caminhos do Golem pela literatura. *In*: NAZARIO, Luiz.; NASCIMENTO, Lyslei (Orgs). **Os fazedores de Golems**. Belo Horizonte: Estudos Literários da FALE/UFMG, 2004. p. 39-68.

CUNHA, Andrei dos Santos. **O livro de travesseiro**: questões de autoria, tradução e adaptação. 2016. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2016.

DAUDT, Marianna Ilgenfritz. **Muitas línguas e muitas almas**: língua e tradução na obra *Überseesungen* de Yôko Tawada. 2016. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras: Habilitação em Tradutor Português e Alemão: Bacharelado) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2016.

DAUDT, Marianna Ilgenfritz.; CUNHA, Andrei dos Santos.; BUSS, Michelle Conterato. Exofonia do hóspede: poemas de Tawada Yôko. **Remate de Males**, Campinas, v. 38, n. 2, p. 791-826, 19 dez. 2018.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Tradução: Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Je suis en guerre contre moi même*. 'Entrevista com Jacques Derrida ao jornal Le Monde Diplomatique. 2004, p.5. Disponível em: [http://remue.net/IMG/pdf/Jacques\\_Derrida\\_entretien\\_avec\\_J.\\_Birnbbaum.pdf](http://remue.net/IMG/pdf/Jacques_Derrida_entretien_avec_J._Birnbbaum.pdf). Acesso em: 16 de fevereiro de 2019.

DERRIDA, Jacques. **O monolinguismo do outro**: ou a prótese de origem. Tradução: Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2001.

DERRIDA, Jacques et al. *Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil, 1968. Coleção Tel Quel.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DITTBERNER, Hugo. *Mit der Zeit erzählen? fragt er. Texte von Marcel Beyer, Heiner Egge, Gundi Feyrer, Yoko Tawada*. Göttingen: Wallstein, 1994.

ETTE, Otmar. Pensar o futuro: a poética do movimento nos estudos de transárea. **ALEA**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 192-209, mai.-ago. 2016.

ETTE, Ottmar. *Über die Brücke Unter den Linden. Emine Sevgi Özdamar, Yoko Tawada und die translinguale Fortschreibung deutschsprachiger Literatur*. *In*: ARNDT, Susan; NAGUSCHWSKI, Dirk; STOCKHAMMER, Robert (Orgs). **Exophonie: Ander-Sprachigkeit (in) der Literatur**. Berlim: Kulturverlag Kadmos, 2007.

ETTE, Ottmar. *ÜberLebensWissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlim: Kulturverlag Kadmos, 2004.

FOUCAULT, M. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

GENTZLER, Edwin. **Teorias contemporâneas da tradução**. Tradução: Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.

GUTJAHR, Ortrud. *Fremde Wasser*. Tübingen: Claudia Gehrke, 2012.

- HEIMBÖCKEL, Dieter. *Die Wörter dürfen nicht das sein, was sie meinen. Yoko Tawadas Beiträge zu einer interkulturellen Kritik der Sprache*. In: GUTJAHR, Ortrud (Org.) **Fremde Wasser**. Tübingen: Claudia Gehrke, 2012. p. 144-168.
- HOLDENRIED, Michaela. Eine Poetik der Interkulturalität. In: GUTJAHR, Ortrud (Org.) **Fremde Wasser**. Tübingen: Claudia Gehrke, 2012. p. 169-185.
- IVANOVIC, Christine. *Objekt O/□? Beckett, Kleist, Tawada*. **Études Germaniques**, v. 259, n. 3, p. 581-606, 2010.
- JOYCE, James. **A portrait of the artist as a young man**. Londres: Penguin, 1996.
- KAINDL, Klaus. *Of dragons and translators: foreignnes as a principle of life. Yoko Tawada's "St. George and the Translator"*. In: KAINDL, Klaus. KARLHEIZ, Spitzl (Org.) **Transfiction. research into the realities of translation fiction**. Amsterdam: John Benjamins, 2014. p. 87-102.
- KRAENZLE, Christina. *Traveling without moving: physical and linguistic mobility in Yoko Tawada's Übersetzungen*. In: SLAYMAKER, Doug (Org.) **Yoko Tawada: voices from everywhere**. Lanham: Lexington Books, 2007. p. 91-110.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- KURITA, Yukari. *Migrantenliteratur*. In: **Deutschland: Eine Untersuchung zu Sprache und Gedanken von Yoko Tawada**. Tóquio: Universidade Gakushuin, 2015. p.75-94. Disponível em: [https://glim-re.glim.gakushuin.ac.jp/bitstream/10959/3621/1/doitubungaku\\_19\\_75\\_94.pdf](https://glim-re.glim.gakushuin.ac.jp/bitstream/10959/3621/1/doitubungaku_19_75_94.pdf). Acesso em: 24 nov. 2017.
- LACKA, Danuta. **Trans-gender, trans-bordering, translations in Yoko's narrative**. Tóquio: [s. n.], 2009. Disponível em <http://repository.dl.itc.uTokyo.ac.jp/dspace/bitstream/2261/53374/1/lis00717.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2017.
- MAIER-KATRIN, Birgit. *Über Polyglotte und Mittelbarkeit. Yoko Tawada im benjaminischen Kontext der Sprache*. **Études Germaniques**, v. 259, n. 3, p. 455-464, 2010.
- MATSUNAGA, Miho. *Schreiben als Übersetzung. Die Dimension der Übersetzung in den Werken von Yoko Tawada*. **Zeitschrift für Germanistik**, v. 12, n. 3, p. 532-546, 2002. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/23976357](http://www.jstor.org/stable/23976357)>. Acesso em: 16 fev. 2019.
- MESCHONNIC, Henri. **Ethics and politics of translating**. Trad. Pier-Pascale Boulanger. Tel Aviv: Benjamins Translation Library, 2007.
- MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura**. Notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. 2. ed. Niterói: EdUFF, 2001.
- OTTONI, Paulo. A responsabilidade de traduzir o in-traduzível: Jacques Derrida e o desejo de [la] tradução. **DELTA**, São Paulo, v. 19, n. spe, p. 163-174, 2003.
- REDLICH, Jeremy. **The ethnographic politics and poetics of photography, skin and race in the works of Yoko Tawada**. 2012. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of British Columbia, Vancouver, 2012.

RICHTER, Cintea. **Pontes geoliterárias em Onde a Europa começa e em Às margens do Spree de Yoko Tawada**. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre 2018.

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

RODRIGUES, Sara Viola. A literatura comparada e os estudos de tradução: algumas direções da pesquisa ocidental contemporânea. **Translatio**, Porto Alegre, n. 3, p. 11-37, 2012.

SAITO, Yumiko. *Die Sprachbewegung in Übersetzungen am Beispiel von Yoko Tawadas Texten*. 2017. Tese (Doutorado em) – Universidade Técnica de Berlim, Berlim, 2017.

SANTIAGO, Silviano. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.

SLAYMAKER, Doug. *Introduction Yōko Tawada: Voices from everywhere*. In: SLAYMAKER, Doug (Org). *Yoko Tawada: voices from everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007. p. 1-12.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Editora Ática, 2007.

STEINER, George. **Depois de Babel**: questões de linguagem e tradução. Tradução: Carlos Alberto Faraco. Curitiba: UFPR, 2005.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. Tradução: Flávia Nascimento. São Paulo: Difel, 2001.

SUGA, Keijirō. *Translation, exophony, omniphony*. In: SLAYMAKER, Doug (Org). *Yoko Tawada: voices from everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007. p. 21-34.

TACHIBANA, Reiko. *Tawada Yōko's quest for exophony: Japan and Germany*. In: SLAYMAKER, Doug (Org). *Yoko Tawada: voices from everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007. p. 153-168.

TAWADA, Yoko. *Also, es gibt kein Original: japanische Germanisten im Gespräch mit der Schriftstellerin Yōko Tawada*. In: KLOEPFER, Albrecht. **OAG Notizen**. Toquio: Deutsche Gesellschaft für Natur- und Volkerkunde Ostasiens, 1998. v. 11.

TAWADA, Yoko. *Bioskoop der Nacht*. In: TAWADA, Yoko. **Überseetzungen**. Tübingen: Ed. Claudia Gehrke, 2002. p. 61-91.

TAWADA, Yoko. **Bogo no soto e deru tabi**. [Título em japonês: エクソフォニー——母語の外へ出る旅]. Tóquio: Iwanami, 2003.

TAWADA, Yoko. **Das nackte Auge**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2010.

TAWADA, Yoko. *Das Fremde aus der Dose*. In: TAWADA, Yoko. **Talisman**. Tübingen: Konkursbuch, 2015. p. 40-45.

TAWADA, Yoko. *Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch*. In: TAWADA, Yoko. **Talisman**. Tübingen: Konkursbuch, 2015. p. 125-138.

TAWADA, Yoko. *Der Apfel und die Nase*. In: TAWADA, Yoko. **Überseetzungen**. Tübingen: Ed. Cláudia Gehrke, 2002. p.15-17

TAWADA, Yoko. *Der Schriftkörper und der beschriftete Körper*. In: KRUPPE, Ute-Christine; JANSEN, Ulrike. **Zuerst bin ich immer Leser: Prosa schreibe ich heute**. Frankfurt am Main: Ed. Suhrkamp, 2000. p. 71-79.

- TAWADA, Yoko. *Die Krone aus Gras*. In: TAWADA, Yoko. **Sprachpolizei und Spielpolyglotte**. Tübingen: Claudia Gehrke, 2007. p. 63-84.
- TAWADA, Yoko. *Eine Leere Flasche*. In: TAWADA, Yoko. **Überseetzungen**. Tübingen: Ed. Cláudia Gehrke, 2002. p. 53-57.
- TAWADA, Yoko. *Erzähler ohne Seelen*. In: TAWADA, Yoko. **Talisman**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2015.
- TAWADA, Yoko. *In meinen Poetikvorlesungen werde ich viel über das Wasser sprechen, und der Tsunami kommt auch vor*. In: GUTJAHR, Ortrud (Org.). **Fremde Wasser**. Tübingen: Claudia Gehrke, 2012. p. 17-45.
- TAWADA, Yoko. **Migrationsliteratur – Eine neue deutsche Literatur?** Berlin: Heinrich Böll Stiftung, 2009.
- TAWADA, Yoko. *Musik der Buchstaben*. In: TAWADA, Yoko. **Überseetzungen**. Tübingen: Ed. Cláudia Gehrke, 2002. p. 32-35.
- TAWADA, Yoko. **Nachbemerkung**. *Wo Europa anfängt*. Tübingen: Claudia Gehrke, 1991.
- TAWADA, Yoko. *Porträt einer Zunge*. In: TAWADA, Yoko. **Überseetzungen**. Tübingen: Ed. Cláudia Gehrke, 2002. p. 118-152.
- TAWADA, Yoko. *Wörter, die in der Asche schlafen*. In: TAWADA, Yoko. **Überseetzungen**. Tübingen: Ed. Cláudia Gehrke, 2002. p. 18-30.
- TAWADA, Yoko. *Wolkenkarte*. In: TAWADA, Yoko. **Überseetzungen**. Tübingen: Ed. Cláudia Gehrke, 2002. p. 51-52.
- TAWADA, Yoko. *Zungen-tanz*. In: TAWADA, Yoko. **Überseetzungen**. Tübingen: Ed. Cláudia Gehrke, 2002. p. 9-14.
- TAWADA, Yoko. Tawada Yôko não existe. Tradução: Lúcia Collischonn de Abreu. **Translatio**, n. 14, p. 203-217, 2017.
- TAWADA, Yoko. **Überseetzungen**: retrato de uma língua e outras criações. Tradução: Marianna Ilgenfritz Daudt e Gerson Roberto Neumann. Porto Alegre: Class, 2019.
- TAWADA, Yoko. *Überseetzungen*. [set. 2002]. Entrevistador: J. Bütthe. Berlin: **Deutschlandfunk**, 2002.
- TAWADA, Yoko. **Verwandlungen**. Tübingen: Ed. Claudia Gehrke, 1998.
- TAWADA, Yoko. *Zungen-tanz*. In: TAWADA, Yoko. **Überseetzungen**. Tübingen: Ed. Cláudia Gehrke, 2002. p. 9-14.
- TRABANT, Jürgen. *Sprach-passion. Derrida und die Anderssprachigkeit des Einsprachigen*. In: ARNDT, Susan; NAGUSCHEWSKI, Dirk; STOCKHAMMER, Robert (Org.). **Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur**. Berlin: Kadmos, 2007. p. 48-65.
- ULFAT, Jasamin. **Eine Sprache zwischen Japanisch und Deutsch - Yoko Tawadas Botin in den Überseetzungen**. Berlin: Centro Nipo-germânico de Berlin (JDZB), 2011. p. 204-214.
- VATTIMO, Gianni. A idade da interpretação. In: RORTY, Richard; VATTIMO, Gianni. **O futuro da religião: solidariedade, caridade, ironia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2006.
- WAISMAN, Sérgio. **Borges y la Traducción**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- WECKER, Míriam Inês. **Ser estrangeiro é uma arte para Yoko Tawada e Herta Müller: a escrita des-locada na literatura alemã contemporânea**. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.



WEIGEL, Sigrid. Suche nach dem E-mail für japanische Geist. Yoko Tawadas Poetik am Übergang differenter Schriftsysteme. *In*: GUTJAHR, Ortrud (Org.) *Fremde Wasser*. Tübingen: Claudia Gehrke, 2012. p. 127-143.

WRIGHT, Chantal. *Yoko Tawada's portrait of a tongue*. Ottawa: Universidade de Ottawa, 2013.

YILDIZ, Yasemin. Tawada's Multilingual Moves: Toward a Transnational Imaginary. *In*: SLAYMAKER, Doug (Org). *Yoko Tawada: voices from everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007. p. 77-89.

ZYMNER, Rüdiger. *Gattungstheorie*. Stuttgart: J.B.Metzler, 2010.